

Félix Vallotton

couples

sexe, mensonges et ironie

Leïla Jarbouai



Autoportrait à l'âge de vingt ans, 1885
Huile sur toile, 70 x 55,2 cm
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts

Couples : sexe, mensonges et ironie

Parmi les quelque 250 gravures, plus de 1 700 peintures, centaines d'illustrations et de dessins de Félix Vallotton (Lausanne, 1865 - Neuilly-sur-Seine, 1925), les couples apparaissent en nombre, qu'il s'agisse de couples hétérosexuels au sein de triangles amoureux sous-entendus, de couples d'amies suggérant l'homosexualité, de couples maîtresse et servante, du couple narcissique entre une femme et son reflet dans les scènes au miroir, de couples mythologiques et allégoriques revisitant le couple moderne, sous l'œil du couple principal à l'œuvre : celui formé par le peintre et ses modèles. Tous ces duos sont mis en scène soit dans l'intimité d'intérieurs peuplés d'objets saturés des personnes qui y habitent, soit pris dans le théâtre social et mondain, ou encore posant devant une abstraction de fond d'atelier. Vallotton se rêvait aussi écrivain et ses romans, dont *La Vie meurtrière*, *Les Soupîrs de Cyprien Morus* et *Corbehaut*, sont centrés sur des relations amoureuses peu reluisantes. *La Vie meurtrière* (écrit entre 1907 et 1908, publié de manière posthume en 1927) se présente comme les confessions d'un suicidé, le narrateur Jacques Verdier, dont le manuscrit porte le titre « Un amour ».

L'auteur précise en NOTA : « Nous nous sommes crus en droit de substituer au titre un peu désuet, donné par l'auteur défunt, celui, plus épicé, d'*Un meurtre*. » Ce titre sera ensuite remplacé par *La Vie meurtrière*. Selon Vallotton, amour et meurtre « sont quasi synonymes ». Cette pratique de changement de titre est fréquente dans son travail, où il donne souvent deux titres à la même œuvre qui ouvrent sur plusieurs lectures.

Intimités

Les *Intimités* sont une suite de dix gravures sur bois réunies en un album in-folio, tirées à trente exemplaires par les éditions de *La Revue blanche* en 1898. L'artiste les prépare par des dessins à l'encre noire et à la gouache qui témoignent de ses recherches de simplification expressive (aujourd'hui dans les collections du musée d'Orsay). Chaque image met en scène un couple dans un intérieur bourgeois, avec un travail de cadrage, de contraste et de ligne radical et expressif. Un cartouche en bas de la gravure

comporte un titre qui n'explique pas l'image mais en oriente la lecture et transforme l'ensemble en un mini-drame. Ces titres contredisent parfois la première impression : aussi, une image représentant un baiser s'intitule-t-elle « Le mensonge » ou un couple fâché avec un homme qui pleure est-il titré « Le triomphe ». Ils rappellent ceux de la nouvelle de Jules Renard, *La Maîtresse*, que Vallotton avait illustrée de vignettes en 1896. Alternent dans les *Intimités* des scènes d'union et de désunion. Dans la dernière vignette « L'irréparable », les corps se fondent dans le noir du canapé dont n'émergent que des têtes aux expressions fermées et distantes et des mains qui ne se touchent pas. La plante verte occupe les trois quarts de l'espace et accentue l'impression d'asphyxie. La technique de l'artiste révèle la tension et le malaise entre les couples en mettant en place des espaces clos, étouffants, qui accompagnent les relations entre des personnes aux regards qui toujours se dérobent. Les seules ouvertures sont des fenêtres ouvrant sur des murs de briques ou occultées par des rideaux et des voilages dont les plis évoquent des barreaux. Des pans de noirs envahissent l'espace. L'opacité plastique souligne l'opacité psychologique.

Le romantisme est exclu de ces relations affaiblies par la vénalité, l'hypocrisie et les égoïsmes de chacun. « L'argent » place les relations de couple bourgeois sur le terrain de la prostitution, qu'il s'agisse du couple « légi-

time » ou adultérin. Les relations sont toujours dissymétriques et l'incompréhension règne entre les acteurs, même aux moments de leurs unions. Davantage que du côté du vaudeville, ces scènes de la vie privée rejoignent la violence des pièces scandinaves dont le théâtre de Henrik Ibsen et d'August Strindberg. En 1884-1886, Strindberg publie trente récits et nouvelles sur le mariage, la vie conjugale, les désillusions de l'amour, réunis sous le titre *Mariés !* ; sa tragédie naturaliste *Mademoiselle Julie* et les pièces *La Maison de poupée* ou *Hedda Gabler* de Ibsen témoignent de l'impossibilité de relations amoureuses saines et équilibrées dans des sociétés et cultures où la femme n'est pas l'égale de l'homme mais aurait plutôt tendance à être considérée comme une jolie chose à posséder, dénuée de droits, vouée à l'enfermement.

Intérieurs avec figures

À la lecture de sa correspondance et de son journal, Vallotton semble avoir pratiqué le cynisme désabusé au sein même de sa vie amoureuse et porté une lourde culpabilité qu'il exorcise dans ses romans, notamment dans *La Vie meurtrière*. Dans ce texte, le héros tue tous les êtres auxquels il s'attache, dont un jeune modèle féminin de milieu modeste souvent appelée « la petite », comme la compagne de Vallotton durant sa jeunesse pauvre à Paris,

Hélène Chatenay, délaissée après dix ans pour épouser Gabrielle Rodrigues-Henriques. Cette dernière a des traits de la spirituelle, bonne et riche Marthe Montessac, dont le héros est amoureux mais dont il précipite la mort. Vallotton admet lui-même pleinement le caractère dépassionné et utilitaire de son mariage dans une lettre à son frère Paul de 1899 où il parle de sa rupture avec « la petite » – Hélène Chatenay – (« j'ai le sentiment absolu de ne lui rien prendre ») et de son mariage avec Gabrielle : « Quant à ma fiancée, voilà ; elle est veuve comme je te l'ai dit, son nom est Rodrigues, elle est fille de M^r Bernheim, un grand marchand de tableaux. Je la connais depuis 4 ans, c'est une femme surtout bonne, avec qui je m'entendrai sans peine. Elle a trois enfants, l'aîné a 15 ans, la cadette sept, ils sont donc élevés (...) Nous pensons vivre tous deux sans rien changer à nos habitudes ou presque, moi à mon travail, elle à son intérieur, ce sera très raisonnable. » Rien de moins romantique que ce clair exposé mettant en avant l'opportunité pratique de ce mariage qui permettra à Vallotton de pouvoir réduire le rythme de production des gravures et de se consacrer davantage à sa chère peinture, délié des soucis d'argent et des tâches parentales.

Au moment où ce mariage se concrétise, il peint une série de six « Intérieurs avec figures », exposés à la galerie Durand-Ruel en 1899, parmi lesquels : *Cinq heures* ou *Intimité*, *La Chambre rouge*, *La Visite*. Certains s'inspirent

des xylographies des *Intimités* en jouant sur les moyens propres à la peinture et en particulier les rouges. Ainsi, *Le Mensonge* reprend le titre, la composition et le décor de la gravure, dont il partage les grandes rayures du fond, mais le rouge est un nouvel adjuvant, qui place la nappe, le fauteuil, la robe et les joues sur le même plan. Le fauteuil rouge est un protagoniste récurrent, complice des relations illicites. La composition, dominée par le pouvoir expressif et suggestif des objets et des espaces, signalé parfois par le titre lui-même telle *La Chambre rouge* laisse parfois en marge le couple. La femme de profil dans l'ombre de l'embrasement d'une porte à l'arrière-plan est davantage visible de manière métonymique, à travers les objets qui signalent sa présence : des gants, un mouchoir, une bourse, posés sur la table ronde nappée de rouge, leitmotiv dans l'œuvre du peintre. Le parapluie et le dossier du fauteuil pointés vers la porte guident le regard vers le couple posté sur le seuil de la chambre. Les gestes et postures – tête penchée de la femme, main de l'homme qui la retient – indiquent une forme de contrainte. Le miroir au cœur du tableau reflète sans en inverser la composition *Le Grand Intérieur aux six personnages* de Vuillard (1897, Zurich, Kunsthaus) qui a pour sujet le drame familial provoqué par les nombreuses infidélités de Ker-Xavier Roussel, peintre nabi qui avait épousé Marie Vuillard, la sœur d'Édouard. Devant ce reflet, trône le buste en bronze de Vallotton, mise en abyme

ironique de son rôle de créateur et voyeur. Saturé de bruns, roses, rouges, *Cinq heures* ou *Intimité* place cette fois le couple au cœur de la composition, selon un agencement qui souligne encore le voyeurisme de la scène : le spectateur est invité à regarder derrière le paravent, censé dissimuler les rendez-vous extra-conjugaux des « cinq à sept ». Le corps de l'homme se confond avec celui du fauteuil rouge, au point qu'une de ses jambes devient littéralement celle du fauteuil, animé de la vie de ses « habitants », dans une atmosphère qui se dote d'une inquiétante étrangeté. Les couleurs lourdes, les espaces saturés d'objets, les seuils qui ouvrent sur des enfilades d'espaces sans extérieur, tout concorde à créer une impression oppressante autour de cette identification entre « amour » et « meurtre » décrite par Vallotton. Pour reprendre un mot célèbre de François Truffaut au sujet d'Alfred Hitchcock, il peint les scènes d'amour comme des scènes de meurtre.

Scènes de la vie conjugale

Sa vie conjugale avec Gabrielle donne à Vallotton l'occasion de peindre des scènes d'intimité du foyer où il prend sa femme pour modèle. Certains tableaux mettent en scène la tension des repas de famille, comme *Dîner, effet de lampe*, vision cruelle d'un dîner avec son épouse

et ses beaux-enfants où il participe de dos, en silhouette, fantôme angoissant et désincarné. D'autres s'inspirent de Gabrielle dans l'intimité de son intérieur, prise dans l'enfilade des pièces de l'hôtel particulier où la famille vient d'emménager, fouillant dans une armoire ou en train de se déshabiller devant des portes closes. Le placard encasté, qui peut se confondre avec les portes menant de pièce en pièce, est typique des appartements bourgeois de la fin du XIX^e siècle. Tels le fauteuil et la table rouges, il est l'un des protagonistes récurrents des intérieurs de Vallotton. Il remplace le coffre de la mariée des peintures de la Renaissance. Avec ces intérieurs, le peintre s'érige en classique moderne, dialoguant tant avec la peinture hollandaise du XVII^e siècle qu'avec Titien : sa *Femme fouillant dans un placard* semble un zoom sur la servante à l'arrière-plan de la *Vénus d'Urbain* adaptée à la Belle Époque. À la claire fenêtre ouverte sur le monde des maîtres anciens, répond un intérieur pictural désormais clos sur lui-même, qui s'ouvre sur un vertige intérieur, celui étudié par la psychanalyse contemporaine naissante à laquelle font écho ces intérieurs d'enfilades de portes, placards et seuils. Confinée dans un espace restreint mais inépuisable, la maîtresse de maison ne peut pour autant maîtriser les non-dits, les désirs inavoués et inavouables qui en tapissent les recoins. Le geste simple et quotidien de fouiller dans une armoire porte

ainsi une tension sourde et mystérieuse comme dans les drames de Maurice Maeterlinck où la violence et les vertiges de l'amour et de la mort se cachent dans les répliques les plus banales et anodines.

« Le monde et le bal », théâtres de la séduction

« La piété combat le monde et le bal » écrit Michelle Perrot dans *La Vie de famille au XIX^e siècle*, véritables salles de jeux de séduction. *La Valse*, tableau de la période nabi, s'inspire des patineurs du Palais de Glace qui venait d'être inauguré en 1893. Vallotton peint un tourbillon de couples qui fusionnent dans le mouvement de la danse, ne devenant plus qu'un seul corps ondoyant, sans jambes, comme des sirènes terrestres et presque aériennes, dont les formes se dissolvent dans le rythme et la lumière créée par la poussière scintillante de la glace foulée par les lames des patins. De ce flot, émerge un visage de béatitude dont le partenaire est signifié par la main posée sur son épaule. La danse en couples permet un coin d'intimité au sein de la foule.

Dans *La Loge de théâtre* se dessine un couple, « le monsieur et la dame », qui se dissimule : si l'on voit à peine le visage de l'homme, réduit à un demi-masque, celui de la femme, tel un masque poudré, se cache dans l'ombre

d'un grand chapeau et derrière une main gantée qui repose sur le rebord du balcon. Ce grand sujet moderne, traité par Degas, Cassatt, Gonzales, Renoir, est ici réinterprété de manière radicale par Vallotton qui aboutit à une simplification extrême : nul éventail, nulle lorgnette, mais la confrontation des êtres et de l'espace qui les dissimule et les révèle, dans une mise à nu du principe de voyeurisme à l'œuvre, au théâtre comme dans la peinture.

Homme de son temps, Vallotton n'a pas échappé au mythe de la femme fatale qui hante l'art fin-de-siècle. Seule, nue, mais aussi parfois en couple comme dans *Le Provincial*, dénommé également *Au café : impression de café à deux* par l'artiste dans son livre de raison, elle est la mystérieuse et inquiétante séductrice prête à vampiriser sa victime masculine. Dans ce tableau, comme sortie des dessins d'Aubrey Beardsley, elle ne révèle qu'un profil aigu, très graphique, rehaussé et dissimulé par un large et élégant chapeau. À côté de cette intrigante créature, un homme expose sans mystère sa face rougeaude et banale et confronte son insignifiant col blanc à l'exubérance des dentelles, jabot et manchettes de la femme.

Vallotton adapte les thèmes classiques à son regard désabusé sur la vie moderne. *La Chaste Suzanne* est peut-être liée à une opérette créée au théâtre Apollo en 1913, un vaudeville satirique sur la mondanité bourgeoise de la

Belle Époque, mais elle est surtout évidemment à mettre en rapport avec le sujet biblique de Suzanne et les vieillards, prototype de voyeurisme, de délectation masculine, de violence sexuelle subie par les femmes pendant des siècles de peinture occidentale. Cette violence n'avait pas échappé aux femmes peintres, d'Artemisia Gentileschi s'attaquant au thème de manière autobiographique, à Suzanne Valadon prenant le pseudonyme de Suzanne (son prénom de naissance était Marie-Clémentine) en clin d'œil à cette femme-objet des regards et désirs des hommes qui résumait sa condition de modèle. La Suzanne moderne, chaste par antiphrase, est la maîtresse du jeu et tire à loisir les ficelles des deux chauves interchangeable et sans visages. Ce tableau dialogue avec *La Partie de plaisir* (vers 1898-1899) de Vuillard où une jeune femme chapeautée exerce sa fascination sur deux hommes réduits à des caricatures.

Couples de femmes

Plusieurs tableaux de Vallotton fondent leur équilibre sur la complémentarité de deux femmes, comme dans les comédies classiques où les premiers rôles féminins sont rehaussés ou éclipsés par les soubrettes. Le peintre joue sur la portée érotique de l'association de deux femmes en peinture, *a fortiori* deux femmes nues, à la suite du fameux *Sommeil* ou *Les Deux Amies* de Gustave Courbet

(1866) et dans la lignée des innombrables duos de chair fraîche féminine à prétexte mythologique dans la peinture occidentale réalisée pour une clientèle masculine. *La Malade* fait exception, confrontant deux femmes vêtues dans une rigoureuse opposition formelle. À la brune de dos en chemise – posée par Hélène Chatenay – répond la blonde posée par Eugénie, la petite amie de Charles Maurin, avec, entre les deux femmes, une reproduction de *La Madone* de Gustave Moreau.

L'artiste peint non sans humour le couple classique formé par la maîtresse et sa servante dans une petite huile sur carton où les deux corps s'opposent par leur carnation et leur posture : au corps à la peau hâlée et bien ancré dans le sol, si aquatique fût-il, de la servante, répond en contraste la chair livide et la posture hésitante de la maîtresse, dessinée comme une silhouette javanaise.

Plusieurs tableaux sont de purs dialogues avec l'histoire de la peinture, mises en scènes de repos de deux modèles nus, à l'exception de la « Noire » dans *La Blanche et la Noire*. Grand amoureux de la peinture d'Ingres, Vallotton lui rend hommage avec de multiples combinaisons de femmes sinueuses et graphiques, aux carnations explorant les tonalités de rose pâle. Bouleversé par le *Bain turc* d'Ingres découvert en 1905, il en réalise une réplique personnelle deux ans plus tard. Sans connaître encore ce tableau, mais partageant les mêmes références plastiques,

sens de la ligne et de l'observation, il donne à sa femme nue de dos de *Femmes nues aux chats* une posture équivalente à celle de la musicienne de dos au premier plan du *Bain turc*. Il se mesure explicitement avec *Olympia* de Manet (1863) dans *La Blanche et la Noire*. La « Noire », écho à Laure, est désormais assise sur le lit et assure un des rôles principaux, loin de la servante se détachant discrètement du fond vert du fond dans le tableau de Manet. Les deux femmes se regardent – échange de regards entre protagonistes assez rare dans l'œuvre de Vallotton pour être souligné – sans rapport hiérarchique. Cette communication entre les deux femmes, le détail cru des joues rouges de la « Blanche », la cigarette de la « Noire » – qui lui donne une allure virile et fait penser au rituel masculin de la cigarette après le sexe – donnent une claire dimension érotique au tableau, qui outre son affirmation de dialogue pictural avec *Olympia* pourrait aussi représenter un couple lesbien. Le chat d'*Olympia* n'est plus là mais il s'est déplacé dans *Femmes nues aux chats*, où l'artiste reprend l'association érotique entre femmes nues et « chattes ». Les deux modèles du *Repos des modèles* – dont l'une a la même posture d'odalisque blasée que la prostituée de Manet – posent quant à elles devant un miroir qui reflète, inversé, le portrait des parents de l'artiste aux visages à moitié coupés. Pourrait-on y lire une allusion teintée d'irrévérence de Vallotton non seulement à sa propre peinture, mais aussi au couple

formé par ses parents? En effet, le couple austère et sombre constitue le pendant antithétique (ou complémentaire) du couple de modèles nues dont le peintre étale avec gourmandise les chairs sur le drap blanc.

La guerre des sexes

Paradoxalement, pour « démythifier » l'amour « amoureux », Vallotton recourt aux mythes. Entre 1908 et 1915, il s'attelle à une série de peintures de grand format de couples mythologiques, grandes machines décoratives qui frôlent parfois le burlesque tant le style est en décalage avec la noblesse supposée des sujets. Il les expose au Salon d'automne.

Dans *Persée tuant le dragon*, Andromède est devenue une femme contemporaine, dans une posture qui tourne en dérision celle de la Vénus accroupie et qui semble dégoûtée par Persée, au pénis dérisoirement minuscule, encore plus que dans les statues grecques. La nudité des protagonistes n'a plus rien d'héroïque. L'homme contemporain, rougeaud et moustachu, s'arc-boute d'un air blasé et sans y mettre du cœur contre le crocodile réaliste qui a remplacé le dragon mythique. L'animal le repousse et lui rit aux éclats en pleine figure. L'homme, un crocodile comme un autre, ou le crocodile, un homme comme un autre ? Le

crocodile, incongru symbole des passions à terrasser ou de l'amant inopportun ? L'homme a beau dominer l'espace de la représentation de son corps étiré et musclé, occupant toute la diagonale du tableau – on pense au *Serment des Horaces* de David (1785) opposant dans sa composition virilité triomphante et faiblesse féminine –, sa force semble totalement dérisoire. La femme, dans son petit coin et si recroquevillée soit-elle, n'en a pas moins un rôle décisif. N'est-ce pas pour elle que l'homme se démène ainsi, en vain ? Ce tableau rebuta la critique au Salon d'automne 1910 et n'a pas fini de dérouter.

Homme et Femme se vit intitulé *Le Viol* à partir de 1979, tant l'homme semble user de sa force physique pour contraindre la femme : le geste du bras évoque *La Chambre rouge* ou *La Visite*, comme une mise à nu radicale de la violence des rapports homme-femme. Sans habits, sans mobilier, l'homme et la femme combattent dans une nature abstraite symbolisée principalement par deux plantes vertes, versions primitives de celle en pot de *L'Irréparable*. À échelle réelle, ils se livrent à une chorégraphie cruelle fondée sur un rapport de dominant-dominé. Rarement l'équivalence amour-meurtre posée dans *La Vie meurtrière* n'aura été autant visible que dans cette lutte dont l'inévi-

table issue semble être la mise à mort d'un des protagonistes.

Les rapports de force ne sont pas prédéterminés et s'échangent entre les sexes. *Orphée dépecé* montre ainsi la mise à mort sadique du poète musicien amoureux d'Eurydice par une nuée de Ménades « hystériques » aux coiffures et traits contemporains, aux corps naturalistes, puisant à la fois dans Ingres (*Roger délivrant Angélique*, 1819) et dans Émile Lévy (*La Mort d'Orphée*, 1866, musée d'Orsay). Commencé avant la guerre, le tableau ne fut exposé qu'en 1919 où il reçut un accueil mitigé.

La Haine forme une ironique allégorie du mythe du couple primordial formé par Adam et Ève. Plus rien ne vient symboliser le paradis terrestre : nulle trace d'arbre du péché, ni de pomme, ni de serpent tentateur. Seuls, côte à côte, dans une sphère qui semble résumer le globe sans Dieu, l'homme et la femme nus se défient l'un l'autre, prêts à s'affronter, voire à se tuer, bien plus en Caïn et Abel qu'en Adam et Ève. Si l'amour n'est qu'une ironie, la haine n'en est-elle pas une autre ? Les deux personnages semblent en effet finalement moins terrifiants que ridicules, voire comiques, tant Vallotton mélange les genres et les registres.

L'artiste est celui qui en voyeur s'immisce dans l'intimité des couples et fait tomber les masques, à commencer par les siens, dans une vision désabusée des rapports humains qu'il met à distance – non sans ambiguïtés, refoulements et culpabilité – pour et grâce à son seul véritable amour, l'amour de l'art. « Au fond je n'eus de passion réelle que pour les arts » écrit Jacques Verdier, en grande partie double de l'auteur, dans *La Vie meurtrière*. Les œuvres de Vallotton reflètent la tension permanente d'un homme qui se plaçait en dehors du monde tout en en faisant pleinement partie, observateur en retrait d'un milieu dont il se considérait éternel étranger, vivant sous le signe du double, de la mélancolie et de l'oxymore. Claude Roger-Marx voyait couver en lui « le feu sous la glace » tandis que Léon-Paul Fargue écrivait : « Deux hommes se répriment l'un l'autre en ce peintre : un amant et un critique, un sensible et un contrôleur implacable, un érotomane et un mécanicien-ajusteur. » Vallotton, plus amer, spectateur des autres et de lui-même de par la nature même de son exigeant travail, confiait à son *Journal* le 7 août 1918 : « J'aurai toute ma vie été celui qui de derrière une vitre voit vivre et ne vit pas. » Pour le clore définitivement par une note plus joyeuse, en 1921 : « Il reste la peinture, heureusement. »



Autoportrait en robe de chambre, 1914
Huile sur toile, 81 x 65 cm
Lausanne, musée cantonal des beaux-arts

« En France, l'adultère de l'épouse a été jusqu'à nos jours un délit tandis qu'aucune loi n'interdisait à la femme l'amour libre ; cependant, si elle voulait prendre un amant, il fallait d'abord qu'elle se mariât. »

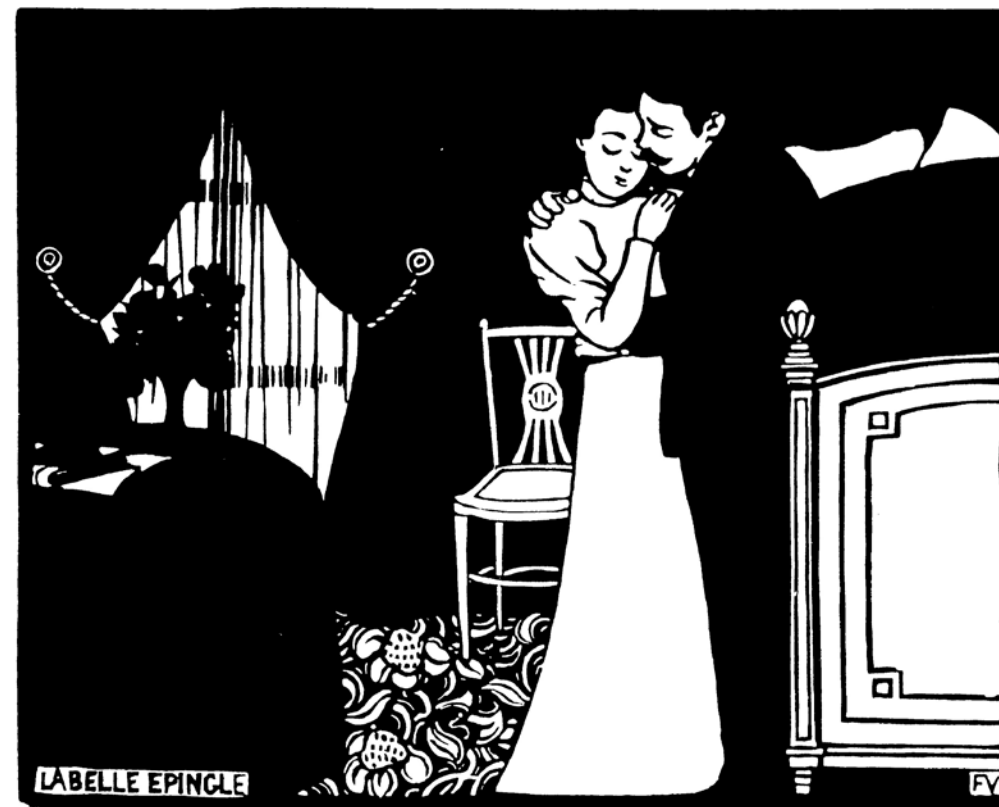
Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, II, L'expérience vécue, 1949

Le Mensonge, 1897
Intimités I
Gravure sur bois, 18 x 22,5 cm





VG 189
Le Triomphe, 1898
Intimités II
 Gravure sur bois, 17,8 x 22,5 cm



La Belle Épingle, 1898
Intimités III
 Gravure sur bois, 17,9 x 22,5 cm

« Ces blancs et ces noirs, il sait les répartir dans la page, selon le sujet, l'effet ou l'émotion à produire, et en vue toujours de l'arabesque ornementale décisive – objet peut-être essentiel de sa préoccupation – il les répartit avec une sûreté telle et dans des propositions si savantes qu'on serait tenté de les dire mathématiques. Ses harmonies et ses formes, elles n'apparaissent d'abord que puissantes, violentes, hardies à force de simplifications, vigoureuses, expressives, mais, à manier les épreuves, on aperçoit bientôt combien il sait être en même temps subtil, ingénieux, délicat, sensuel, raffiné toujours. (...) Mais que dire de la pensée ou si l'on veut de la philosophie que ces images expriment ? Dix fois un homme et une femme se rencontrent dans toutes les attitudes où les peuvent arrêter les accidents, les stations de la vie sentimentale. Elles en expriment tous les aspects imaginables, la naïveté et le ridicule, l'hypocrisie et le mensonge, la cruauté et jusqu'à ce goût de mort qui est dans notre conception de l'amour. (...) Le délicieux, l'inquiétant spectacle. »

Thadée Natanson, « De M. Félix Vallotton », *La Revue blanche*, 1^{er} janvier 1899



L'Argent, 1898

Intimités V

Gravure sur bois, 17,9 x 22,5 cm



Le Grand Moyen, 1898
Intimités VI
 Gravure sur bois, 17,7 x 22,3 cm

« “L’embêtant, c’est qu’il va falloir me mettre en quête d’une autre maîtresse”, songea-t-il.
 Un gros soupir lui échappa devant tant d’ennuis en perspective ; il s’assombrit, revécut le passé, les après-midi charmants et la scène épique des adieux, si proche encore ! Et quelques semaines de séparation avaient effacé tout cela et, de dix mois de serments et de caresses fait la plus vaine des fumées !... d’eux presque des ennemis. “Sale blague, l’amour !” conclut-il. »

Félix Vallotton, *Corbehaut*, 1918