

Entretien

# Rétrospective Vuillard

Rencontre avec Laurence Des Cars, commissaire de l'exposition

Peintre considéré comme moderne grâce à ses premières œuvres puis le plus souvent rejeté par le classicisme de sa production tardive, cette rétrospective réévalue le trajet complet de l'artiste.

**Art Absolument :** Qu'est-ce que le mouvement Nabi? Quand émerge-t-il dans le champ culturel?

**Laurence Des Cars :** Il se constitue en 1888. Donc à un moment où l'impressionnisme est devenu un acquis, et où alors qu'il cesse d'exister en tant que mouvement, son esthétique s'essouffle. C'est un mouvement de rupture ou, en tous les cas, de démarrage sur de nouvelles bases. La grande référence picturale pour les Nabis c'est Gauguin incontestablement. Le contact avec l'art de Gauguin par l'intermédiaire de Sérusier en Bretagne est crucial.

**Art Absolument :** *Le Talisman*?...

**Laurence Des Cars :** Le fameux *Talisman* peint en 1888 à Pont-Aven par Paul Sérusier sous la dictée de Gauguin et dont on a peut-être exagéré l'importance au XX<sup>e</sup> siècle dans l'historiographie, je dirais presque l'hagiographie que l'on consacre depuis une bonne trentaine d'années aux Nabis. Les Nabis étant essentiellement vus comme un mouvement précurseur des mouvements collectifs d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle. Mais on a peut-être été trop loin dans le culte, notamment par rapport à certaines œuvres, et l'on peut s'interroger sur la place réelle du *Talisman* qui est une œuvre que Vuillard, pour prendre cet exemple, ne connaissait sans doute pas.

Les Nabis entendent refondre un langage pictural de façon finalement assez radicale, à partir de la bidimensionnalité, de la mise en aplats, en ayant recours à une utilisation →



*Le Corsage rayé.*  
1895,  
huile sur toile,  
65 x 58 cm.  
The National  
Gallery of Art,  
Washington.



*La Guinguette.*  
Vers 1898,  
huile sur carton,  
33 x 27 cm.  
Collection  
particulière.



L'Oie.

Vers 1890-1891,  
huile sur carton,  
22 x 27 cm.  
Collection  
particulière.

totallement subjective des couleurs. Et c'est aussi l'idée que par ce langage, qui n'est pas une retranscription littérale de la réalité, on peut toucher au monde de la sensation et au monde de l'idée. Il y a ces deux pôles chez les Nabis qui rendent ce mouvement extrêmement passionnant. C'est un mouvement très radical dans ses énoncés plastiques et en même temps très riche intellectuellement. C'est un mouvement qui s'inscrit dans le contexte culturel très riche du Paris des années 1890, où il se passe des choses si importantes en matière de littérature, de philosophie, de théâtre et de musique. Quelqu'un comme Maurice Denis est un penseur de la peinture et il se pose comme tel dès le départ. Il théorise le mouvement dès 1890 avec sa fameuse définition du "néo-traditionnisme".

**Art Absolument** : Vous parlez du contexte culturel très riche de l'époque. Que dire du "japonisme" dans ce rapport à la bidimensionnalité et à la frontalité qui est l'une des constantes de l'art des Nabis ?

**Laurence Des Cars** : Le "japonisme" est une des sources visuelles de cette redéfinition picturale mais c'est une des sources qui court depuis un moment déjà dans la peinture. Les Nabis ne découvrent pas le "japonisme" mais ils vont le faire fusionner avec d'autres influences. Il y a ainsi une profonde dimension

décorative de la peinture nabis où dominent les notions de rythmes, d'arabesques, d'harmonie de couleurs, et d'harmonies parfois très audacieuses. Cette conception est en elle-même révolutionnaire car elle casse la hiérarchie traditionnelle beaux-arts/arts décoratifs ou beaux-arts/arts appliqués. Les Nabis vont être dans leurs sources très ouverts à des expressions artistiques qui sont précisément fondées sur le décloisonnement des pratiques artistiques : le "japonisme" en est une, la photographie, mais on pourrait également citer le mouvement Arts and Crafts en Angleterre. Ces artistes ont

aussi une grande admiration pour Puvis de Chavannes et le problème du grand décor mural antinaturaliste. Ils se passionnent également pour les Primitifs italiens, pour la peinture du Trecento et du Quattrocento. Là encore, cela plaide pour cet aspect très cultivé de ce groupe d'artistes qui cherche à renouer le fil d'une tradition décorative de la peinture. Ils vont eux-mêmes mettre en pratique ce décloisonnement des pratiques artistiques, dans un esprit d'expérimentation caractéristique des toutes premières années du mouvement. La notion d'aventure collective, de collaboration et donc de défis mutuels est alors capitale. De ce point de vue-là, cela préfigure, en effet, certaines aventures collectives artistiques du XX<sup>e</sup> siècle comme le Bauhaus... Cette notion qui se met en place est au fond très neuve si l'on songe à la tradition picturale française de l'artiste démiurge. C'est une façon totalement différente d'aborder les choses, qui est aussi le fait de gens très jeunes puisqu'ils ont tous autour de vingt ans.

**Art Absolument** : On a l'impression que les Nabis et notamment Vuillard ont le désir d'accroître l'expressivité des moyens plastiques, qu'ils sont sensibles aux effets de la peinture sur le spectateur. Ce faisant, ne sont-ils pas avant tout des peintres "maniéristes" ? Lorsque l'on voit les postures des corps, les jeux optiques entre les silhouettes et les

décors ou le mobilier, la subversion de la composition par rapport au classicisme, cela pourrait nous faire songer à Pontormo ou à Lotto...

**Laurence Des Cars :** Oui, tout à fait. Nous avons d'ailleurs utilisé dans le catalogue le terme de "transgression permanente" pour les années nabies de Vuillard. C'est un langage qui subvertit en permanence les codes plastiques de la représentation. De ce point de vue, je suis assez d'accord avec la notion de maniérisme. Ces artistes assimilent parfaitement les normes "classiques" et même la modernité classique dans le sens où ils connaissent l'impressionnisme et ses avatars les plus récents. Dans le cas de Vuillard, on a affaire à quelqu'un qui fréquente beaucoup les musées, qui a une énorme culture visuelle et qui, en même temps, est capable de produire ces silhouettes, ce décalage visuel fondé sur la caricature, la déformation subjective et expressive. Oui, j'aime bien cette notion de maniérisme, je la trouve assez juste.

**Art Absolument :** Compte tenu de l'intérêt de Vuillard pour les effets de sa peinture sur le spectateur, il est logique qu'il se soit passionné pour le théâtre, ce dernier étant l'un des lieux privilégiés pour exprimer et représenter les affects. Pouvez-vous nous parler de sa relation au théâtre ?

**Laurence Des Cars :** Dans le cas de Vuillard et c'est sans doute l'un des points les plus importants de l'exposition particulièrement renseigné par les recherches de Guy Cogeval ; on s'aperçoit que son expérience théâtrale dure cinq ou six ans, et que, par son amitié avec Lugné-Poe, il rentre en contact étroit avec tout le théâtre d'avant-garde de l'époque, le Théâtre libre, le Théâtre d'Art puis le Théâtre de l'Œuvre. Il est l'un des cofondateurs du Théâtre de

l'Œuvre avec Lugné-Poe. Il a une espèce de double vie théâtrale par rapport à sa peinture pendant cette période. Il collabore avec Lugné-Poe en tant que décorateur mais il s'occupe également de mise en scène en réfléchissant sur des dispositifs très audacieux pour l'époque, dont le fameux sol incliné qu'il semble le premier à expérimenter, dispositif qui sera si important, pour le théâtre expressionniste des années vingt. Ces collaborations sont autant de moments fondateurs d'une certaine modernité théâtrale.

**Art Absolument :** Il redresse le plateau vers le spectateur, au bénéfice d'une frontalité où les acteurs et le décor tendent à être sur un même plan...

**Laurence Des Cars :** Ce qui est fascinant, ce sont les aller-retour entre sa peinture et son expérience théâtrale, qui sont des aller-retour d'ordre plastique avec ces jeux de fusion du personnage dans le décor qui vont très loin →



*Intérieur, mère et sœur de l'artiste.*

1893, huile sur toile, 46,3 x 56,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.

dans sa peinture à cette époque. Sans insister sur les jeux de textures à proprement parler qui sont extraordinaires. Le tableau semble devenir une boîte scénique dans laquelle il place ses personnages. Et puis il y a un autre aspect, lié à la nature du répertoire concerné. C'est toute la découverte du théâtre scandinave de Strindberg, d'Ibsen. C'est un théâtre aux climats émotionnels très chargés. Vuillard (et c'est quelque chose que Guy Cogeval analyse très bien) transfère en quelque sorte ces climats dans son univers familial. Il y a une forme de manipulation de ses proches dans sa peinture même si, par ailleurs, l'atmosphère de la famille de Vuillard n'était sûrement pas aussi tendue qu'une pièce de Strindberg. Le théâtre est un point d'entrée fondamental dans l'univers de Vuillard. D'ailleurs, nous y consacrons une section entière dans l'exposition du Grand Palais, tôt dans le parcours, c'est la deuxième salle de l'exposition et c'est ce qui précédera la vision et, je l'espère, la redécouverte de la peinture d'intérieur de Vuillard.

**Art Absolument :** Le théâtre est le lieu de l'expression des affects mais aussi celui de leur mise à distance...

**Laurence Des Cars :** Bien sûr, et cette mise à distance est ordonnée par le metteur en scène. Le metteur en scène c'est aussi le peintre et il y a une espèce de parallélisme qui s'installe entre les deux activités. Par exemple, le fait d'avoir conçu des décors de théâtre l'a amené à la notion de peinture décorative. Sa première grande commande décorative date de 1892 et les choses vont ensuite s'accélérer. Malheureusement, les décors que Vuillard a conçus pour le théâtre sont perdus. C'est le problème de ces éléments tout à fait éphémères et qui étaient probablement conçus avec des bouts de ficelle. Mais à cause du théâtre, Vuillard se met à réfléchir à sa peinture sur une autre échelle, dans une notion de décor total. Il ne faut pas oublier que derrière tout le travail du Théâtre de l'Œuvre, il y a tout l'arrière-plan wagnérien de l'œuvre d'art totale qui est très important, et quand on évoque un décor comme le décor du docteur Vaquez de Vuillard qui sera exposé au Grand Palais, où le décor forme un environnement complet.

**Art Absolument :** Que pensez-vous du paradoxe entre le choix de sujets paisibles – des jeux d'enfants, des femmes cousant, des jardins publics... – et la manière "révolutionnaire" avec laquelle Vuillard les traite ?

**Laurence Des Cars :** Ils sont moins paisibles qu'ils n'en ont l'air. Une des propositions essentielles de cette exposition consiste à regarder la peinture de Vuillard, à la lumière notamment d'informations biographiques, et on s'apercevra que, notamment ces fameux intérieurs de couturières, ces jeux d'enfants dans les jardins publics... sont beaucoup moins lisses qu'ils en ont l'air. Quand on regarde bien, c'est une peinture excessivement oppressante. Ces personnages sont pris dans des réseaux décoratifs, des atmosphères de non-dits, de non-communication. La notion de "non-communication" est un terme très important dans la peinture de Vuillard qu'on retrouve d'ailleurs dans ses portraits tardifs. Sa peinture est infiniment séduisante car c'est un peintre magnifique, qui a un sens des valeurs, des couleurs, de la matière, et c'est un artiste qui vous éblouit au premier abord. Et puis quand on regarde de plus près, on en remarque l'étrangeté, le mystère. Regardez un ensemble comme *Les Jardins publics*, où, si l'on fait attention, on s'aperçoit que les enfants sont un peu monstrueux, presque difformes. Il y a cet extraordinaire groupe central dans l'ensemble conservé au Musée d'Orsay. On y voit une nourrice qui porte un enfant sur ses genoux et cet enfant est comme recouvert d'un linceul blanc. Guy Cogeval va assez loin dans l'interprétation de cet élément en disant que c'est une allusion à l'enfant mort-né que vient alors de mettre au monde sa sœur Marie. Lorsque l'on songe à l'importance du thème de la mort de l'enfant chez Malher par exemple, on comprend que cette peinture a priori du bonheur, d'une certaine joie de vivre, est plus fortement imprégnée de culture symboliste qu'on le dit généralement, et qu'elle laisse constamment affleurer des tensions.

**Art Absolument :** Une tension de l'ordre du drame... mais, également, de l'ordre de l'érotique ?

**Laurence Des Cars :** Oui, je pense que c'est une peinture extrêmement sensuelle. Je crois qu'il y a deux pôles importants chez

Vuillard : un pôle à la fois très cérébral ; on l'a souvent renié puisqu'on a dit que c'était une peinture très intuitive, du plaisir ; et l'autre pôle, c'est la sensualité. Quand il peint l'univers des Natanson, de Misia dont il était probablement amoureux, il crée cette série magnifique qui s'appelle *L'Album* dont on présentera certains tableaux à Paris, qui est un des grands sommets de la sensualité vuillardienne.

**Art Absolument :** On a l'impression, quand on voit les toiles de Vuillard, que c'est comme si on était très proche de la toile, que l'œil la touche, qu'elle est avant tout "haptique". Mais d'où vient le fait qu'il ait privilégié cette vision ? Vient-elle du souvenir de la perception que l'on a dans l'enfance ? Lorsqu'on est enfant, les textures, les objets sont moins différenciés, la vision du sol plus proche... Pensez-vous qu'il aurait retrouvé ou privilégié une perception de l'enfance qui nous permettrait de comprendre les distorsions spatiales, le jeu sur les matières, le primat du sensoriel... ?

**Laurence Des Cars :** Ce n'est pas impossible. Il faut savoir qu'il a été élevé dans un univers extrêmement tactile, sensuel qui est celui de l'atelier de sa mère. Elle dirigeait un atelier de confection de corsets et un atelier de couture. Il est sans doute le seul des Nabis à pousser aussi loin ce jeu des textures dans les années 1890.

**Art Absolument :** Il est le seul à pousser aussi loin ce jeu sur les textures mais aussi le seul à faire plus de cinq cents tableaux de sa mère.

**Laurence Des Cars :** C'est obsessionnel chez lui.

**Art Absolument :** Il y a une véritable obsession de la mère, avec la sœur comme figure redoublée de celle-ci...



*Sous la lampe.*

1882, huile sur toile marouflée sur bois, 32,5 x 41,5 cm. Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez.

**Laurence Des Cars :** Figure de la mère, qui, justement dans ces intérieurs qui sont en apparence tranquilles, se révèle être parfois très inquiétante. C'est une figure d'autorité totale, vêtue de noir. C'est la veuve Vuillard, figure de domination absolue sur le foyer familial. Il aimait profondément sa mère (il a vécu avec elle jusqu'en 1928), mais c'est naturellement une figure très ambivalente, et de ce point de vue la peinture parle d'elle-même.

**Art Absolument :** Comment les œuvres de Vuillard furent-elles reçues à l'époque ? Où exposait-il ?

**Laurence Des Cars :** La véritable révélation publique de Vuillard se fait à partir de 1900 et pour une raison très simple, puisqu'il est à partir de cette date sous contrat avec Bernheim-Jeune. Les exposition collectives ou monographiques se font plus importantes. De plus, il va commencer à participer au Salon d'automne en 1904, 1905, 1906 et sa participation est très remarquée par les →

critiques. Il y a un certain décalage parce que c'est à cette époque que les critiques et le public découvrent sa peinture de décor de la décennie précédente. *Les Jardins publics*, le décor *Vaquez...*, ce sont des peintures qui ont été très peu vues, puisqu'elles étaient des commandes privées. Mais au début du siècle, cette peinture commence à circuler, les éléments pouvant changer de propriétaire. Dans la décennie précédente, la connaissance de Vuillard était essentiellement réservé, aux initiés du cercle des Natanson.

**Art Absolument** : Pensez-vous que les toiles de Vuillard au Salon d'automne ont pu inspirer certains artistes de la modernité – je pense en particulier aux Fauves, à Matisse ?

**Laurence Des Cars** : Il serait effectivement très intéressant de voir ce que la génération de Matisse, les Fauves ont regardé chez Vuillard. Le décor *Vaquez* étant par exemple exposé au fameux Salon d'automne de 1905. Dans le cas de Matisse cependant, les liens avec la peinture de Maurice Denis sont aussi très évidents.

**Art Absolument** : Et par rapport aux expressionnistes, les expressionnistes allemands par exemple...

**Laurence Des Cars** : Sa peinture commence à circuler internationalement grâce à son contrat avec Bernheim-Jeune. Vuillard expose à la Sécession de Vienne et à celle de Berlin en 1903, et il expose à nouveau à la Sécession de Berlin en 1906 sept panneaux décoratifs dont la série *L'Album* peint pour Thadée Natanson. Les expressionnistes allemands peuvent donc avoir vu Vuillard, mais peuvent aussi avoir regardé d'autres artistes nabis.

**Art Absolument** : Pensez-vous que Matisse doive en partie à Vuillard l'unité entre la peinture et le décor ?

**Laurence Des Cars** : La peinture de Vuillard a certainement compté pour Matisse. Ils se croisent au début du siècle et Vuillard se montre attentif aux expositions de Matisse mais aussi de Picasso. Picasso avait un petit tableau de Vuillard dans sa collection personnelle qui est à l'Hôtel Salé aujourd'hui. Mais

on sent un décalage de Vuillard, une sorte de distance, à partir des années 1910. Il débute alors une vraie quête classique. Il se pose déjà beaucoup le problème de sa propre postérité, de sa propre entrée dans l'histoire de la peinture et la notion d'avant-garde n'est plus son problème, si elle l'a jamais été.

**Art Absolument** : Quelle est la raison profonde de ce "décrochage" (outre le fait peut-être d'être accepté par un milieu aisé et de gagner de l'argent – il vient d'un milieu très simple et cela peut jouer) ? Est-ce le contre-coup de la première Guerre Mondiale ? Face à l'effondrement d'un certain humanisme européen, ne ressent-il pas tout à coup le désir de revendiquer une sorte de "nationalisme artistique", de s'inscrire dans une lignée de peinture française ? D'où ses références à Lesueur, à Chardin, à Corot ?

**Laurence Des Cars** : Il fait déjà référence à Corot et à Chardin en 1889. Il faut faire attention : la notion de rapport au classicisme et à la tradition est présente dès le départ chez Vuillard. Mais vous avez raison quand au fait que la guerre exacerbe cette notion car c'est une période de totale déstabilisation des repaires, et les gens de cette génération (il approche la cinquantaine) se raccrochent à des valeurs humanistes, des valeurs esthétiques "éternelles". Il peint en 1917 ce tableau qui s'appelle *La Chapelle du château de Versailles* qui se trouve dans la collection du musée d'Orsay, qui est une variation sur la notion même de classicisme. Il a besoin, en pleine guerre, de célébrer cette "permanence". Quand le Louvre réouvre à la fin de la guerre, Vuillard s'y précipite et il réalise un décor commandé par un industriel suisse, Camille Bauer, dont il choisit le thème : les salles du Louvre. C'est une véritable célébration de l'héritage. C'est aussi une façon de dire qu'il veut faire partie de cette histoire. Cela dit, je pense que la guerre de Quatorze exacerbe ce sentiment mais que tout cela est déjà en place avant. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si quelqu'un comme André Chastel s'est intéressé à Vuillard, dans la mesure où il se situe dans la grande tradition des peintres penseurs, ordonnateurs, modèle hérité de la Renaissance. Il y a également, dans la peinture de Vuillard une méditation



*Fleurs. Nature morte dans la chambre de l'artiste à "La Terrasse" à Vasouy.*  
1904, huile sur carton, 59 x 58 cm. Lille, musée des Beaux-Arts.

sur un héritage beaucoup plus récent, celui de l'impressionnisme et de la genèse de l'impressionnisme. Dans son *Journal*, il enrichit son panthéon de Renoir, de Monet, et de Degas. Mais n'oublions pas que le classicisme de l'après guerre de Quatorze est également un mouvement collectif, générationnel.

**Art Absolument :** Il y a un retour à l'ordre...

**Laurence Des Cars :** Oui, mais il y a un cheminement plus personnel de Vuillard autour de ces questions qui courent tout au long de sa vie et qui éclate certainement à l'occasion de la guerre de Quatorze.

**Art Absolument :** Sur cette deuxième période de Vuillard, si l'on peut dire, celle qui paraît plus classique et qui est marginalisée par les critiques d'avant-garde (la modernité étant beaucoup mieux représentée, à leurs yeux, par les figures de Picasso, Matisse, Kandinsky), est-ce que l'on doit admettre qu'elle n'a effectivement aucun rapport avec la modernité, ou que, plus probablement, elle était simplement en avance de plusieurs générations. Je pense à la notion de post-modernisme. Quand il est Nabi, il se définit déjà comme post-impressionniste. Quand il revendique la tradition française ou qu'il peint la galerie du Louvre avec tous ses tableaux, il nous dit clairement qu'il sait que sa peinture vient après celle de beaucoup d'autres... Est-ce que, de nos jours, au début du XXI<sup>e</sup> siècle qui risque d'être celui de la post-modernité, on ne pourrait pas voir différemment cette seconde période si souvent dépréciée ?

**Laurence Des Cars :** Cette proposition est très intéressante. D'ailleurs, nous avons souhaité dans l'exposition consacrer une part importante à ce second Vuillard. C'est un des paris de l'exposition qui sera compris ou ne le sera pas, qui ne l'a d'ailleurs été que très partiellement par la critique américaine. Le malentendu continue sans doute encore un peu. Nous avons souhaité poser cette question par le biais d'une section importante consacrée aux portraits tardifs, qui ont toujours été perçus comme le signe de l'assagissement plastique et social de Vuillard, pour ne pas dire de sa complète perte esthétique. Nous avons regardé de beaucoup plus près cette peinture qui n'est pas très facile d'accès car elle est encore souvent dans des collections particulières, chez les descendants des modèles. →



Jeanne Renouardt.

1927,

huile sur toile,

130 x 98 cm.

Collection particulière.

Ces portraits sont encore peu achetés par les musées, à quelques exceptions majeures entrées dans les collections publiques comme le *Portrait de Jeanne Lanvin* (musée d'Orsay). Quand nous avons commencé à réfléchir au choix des œuvres pour l'exposition, il nous est apparu comme évident qu'il y avait là quelque chose de nouveau à proposer d'assez déstabilisant, qui ressort d'un regard "post-moderne". Sous couvert d'une peinture assagie et classique avec un ancrage naturaliste assez marqué, Vuillard se lance dans un questionnement sur le goût, au sens profond du terme, c'est-à-dire des codes visuels de reconnaissance aussi bien des gens qui commandent ces portraits que des spectateurs, et de la critique. C'est une peinture qui est infiniment intéressante pour le regard contemporain parce qu'elle rejoint et nourrit les questionnements actuels autour d'une vision élargie de l'histoire de la modernité. Un por-

trait comme celui d'Anna de Noailles continue à déranger pour ces raisons alors que par ailleurs c'est une œuvre d'une force psychologique et d'une charge critique prodigieuse. Vuillard est un très grand portraitiste dans ces années vingt et trente. Ne cachons pas qu'il y a aussi des œuvres plus faibles, des mauvais tableaux. Il a sans doute accepté trop de commandes, et quand il s'ennuie, ça se sent dans sa peinture. Mais quand il est en face de quelque chose d'intéressant psychologiquement, où l'on sent les tensions que nous mentionnions tout à l'heure, il est capable d'aller très loin dans les études de caractère de ces portraits dits "mondains", chose assez étonnante de la part d'un peintre qui se trouve dans le cadre d'une commande.

**Art Absolument :** À la Vélasquez, à la Van Dyck... ?

**Laurence Des Cars :** Oui, mais plus près de Vuillard le lien s'impose avec Degas, qu'il regarde beaucoup dans ces cas-là. Il y a une partie de la noirceur, de la dureté, et du goût pour l'énigmatique du portrait chez Degas qui passe chez Vuillard, de ce regard sans concession et cette finesse psychologique. C'est là où le Vuillard des années 20-30 rejoint celui des années 1890. C'est quelqu'un qui sait parfaitement démonter et révéler les ressorts psychologiques de ses modèles. Quand il peint Anna de Noailles dans son lit en train d'écrire ses poèmes, en fait il peint une chambre mortuaire avant la lettre. Ce n'est pas un portrait facile, il est assez violent dans une dissonance chromatique qui joue avec la notion de vulgarité. Qu'est-ce, en effet, que la vulgarité ou le "bon goût" de ces commanditaires fortunés ou célèbres des années 20-30 ? Qu'est-ce que c'est que la vulgarité du monde du théâtre qu'il continue à fréquenter à partir des années



dix avec par exemple le théâtre de Sacha Guitry qui lui commande plusieurs portraits. Vuillard reçoit beaucoup de commandes du monde du théâtre, du cinéma, ce qui me semble révélateur de la force de l'impact visuel de ces portraits. Il y a un portrait absolument fantastique dans l'exposition, celui de Jane Renouardt qui était la directrice du Théâtre Daunou et une comédienne très connue de l'époque. Vuillard fait son portrait alors qu'elle est assise dans sa salle de bain de sa villa Art déco, et il construit son tableau en mêlant les compositions et la pose des portraits de la Comtesse d'Haussonville et de Madame de Sennones d'Ingres. Il fait se rencontrer une esthétique venue de l'image photographique et cinématographique (Vuillard pratique la photo et va beaucoup au cinéma) et une histoire presque sacrée de la peinture française. Il en résulte une sorte de déstabilisation, de perversion même de la peinture.

**Art Absolument** : Il a besoin de transgresser des lois, des critères du goût...

**Laurence Des Cars** : Oui. Vuillard possède une immense culture picturale, littéraire... C'est un homme, incontestablement, d'une très grande finesse intellectuelle. Mais en même temps, ces milieux l'amuse, il a souvent beaucoup de sympathie pour ces gens. On n'est pas toujours dans la critique violente. Au contraire, je pense qu'il s'est beaucoup amusé avec Guitry... Mais en même temps, il n'est jamais dupe et l'on a beau être dans le cadre de commandes, c'est lui qui est le maître du jeu. Commander son portrait à Vuillard à l'époque était quelque chose qui avait plus de conséquences qu'on aurait pu le penser. Quand on regarde ces portraits aujourd'hui froidement, avec notre distance historique, ils sont extrêmement intrigants et très intéressants pour tout ce jeu de post-modernité que vous évoquiez à l'instant. ■



*Yvonne Printemps et Sacha Guitry.*  
1919-1921,  
huile sur papier  
monté sur toile,  
63 x 90 cm.  
Museu de Arte  
de São Paulo.