



**HAL**  
open science

# Les Vuillard(s) d'André Chastel. L'atelier de l'artiste, les chantiers du critique

Françoise Levailant

► **To cite this version:**

Françoise Levailant. Les Vuillard(s) d'André Chastel. L'atelier de l'artiste, les chantiers du critique. 2017. halshs-01879278

**HAL Id: halshs-01879278**

**<https://shs.hal.science/halshs-01879278>**

Preprint submitted on 22 Sep 2018

**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.

**Les Vuillard(s) d'André Chastel**  
**L'atelier de l'artiste, les chantiers du critique**

Françoise Levailant

« ... au-delà de l'appareil soudain inutile du monde. »  
 André Chastel, « Vuillard et Mallarmé » [1943],  
 dans *La Nef*, 1947.

Dans l'un des rares entretiens qu'il a donnés, André Chastel a eu tendance à minimiser sa monographie sur Édouard Vuillard, un « petit livre » (« mon premier livre, qui est un livre... comment dire ? très simplet ! »)<sup>1</sup>, publié en 1946. Tout en respectant sa discrétion, sa réelle modestie voire ses doutes sur certaines de ses publications, l'historien d'aujourd'hui n'est pas tenu à la même réserve. De plus, la suite du commentaire rétrospectif de Chastel laisse à penser qu'il n'était pas si dédaigneux du travail accompli : « [*Mais un livre*] où j'ai commencé à présenter un certain nombre d'analyses types que je n'ai plus eu qu'à développer par la suite » ... L'accès au trésor d'inédits que représentent les archives conservées à la Bibliothèque de l'INHA à Paris, couplé à la consultation de la correspondance entretenue avec Jean Ballard, le directeur des *Cahiers du Sud* à Marseille, une revue à laquelle Chastel participait activement depuis 1934, permet de préciser la chronologie relative au travail sur Vuillard et d'en déplier toutes les facettes<sup>2</sup>. Car loin d'être exclusivement tourné vers l'édition de la monographie de 1946, le chantier entrepris par Chastel quelques

---

<sup>1</sup> « Entretien avec André Chastel », par Guy Cogeval et Philippe Morel, film d'Egardo Cozarinski, texte publié dans *Revue de l'art*, n° 93, 1991 (« Hommage à André Chastel »), p. 78-87, citations p. 82. Désigné « Entretien » dans les notes *infra*.

<sup>2</sup> Les références aux documents des archives seront notées comme suit : pour la Bibliothèque de l'INHA, « BINHA, fonds André Chastel, 90/n° de la boîte/ n° du dossier/n° de la pièce » ; pour le fonds Jean Ballard/Cahiers du Sud, BMVR L'Alcazar (Bibliothèque de Marseille à vocation régionale) : « JBMS/288/n° du dossier-n° de la pièce ». *NB*. Mes premières investigations dans le fonds André Chastel à la BINHA datent de 2012, avant le reclassement du contenu de la boîte Vuillard effectué en 2014, dont j'ai pu tenir compte en partie.

années plus tôt sous l'Occupation, est comparable à un relevé archéologique qui aurait suscité presque immédiatement chez son auteur plusieurs projets d'interprétation. Ces projets, que nous détaillerons, ont la particularité d'avoir été entrepris simultanément, leur première écriture rapide, leur diffusion étalée dans le temps.

Dans la chronique qui va suivre, une attention particulière sera portée aux procédures de travail de Chastel, à la « fabrique » de ses textes sur Vuillard. Dans quelle mesure la fréquentation de l'atelier de Vuillard a-t-elle pu favoriser le passage de Chastel à la pratique d'une critique de l'art vivant ? Comment le critique a-t-il rejoint l'historien ? Ces questions se posent à l'horizon de cet article quand bien même il ne saurait y répondre complètement. On verra aussi que la longévité de l'intérêt de Chastel pour l'œuvre du nabi, au-delà des premiers manuscrits, longévité ignorée sauf de quelques spécialistes, donne encore plus d'intérêt à l'enquête.

### **Le moment Vuillard**

Dans sa représentation de l'histoire, Chastel a souvent recours à deux termes privilégiés : le « moment » et « l'accident ». On pourrait dire à sa suite que le moment Vuillard est l'effet d'un « heureux accident » qui arrive de façon inopinée dans sa vie. Car le contexte de l'année 1942 à Paris, à son retour de captivité à l'Oflag III C en février, est tout sauf simple<sup>3</sup>.

#### ***La commande et ses conséquences***

Le chantier qu'on lui propose en juin 1942 consiste à établir le catalogue de l'œuvre d'Édouard Vuillard<sup>4</sup>, de rédiger une préface à ce catalogue et, au cas

---

<sup>3</sup> Je le développerai dans le cadre d'une étude sur les activités de Chastel dans les années 1930 et 1940.

<sup>4</sup> D'après les souvenirs de Chastel (« Entretien », p. 81), le professeur Jean Bayet pensa à lui pour répondre à la famille de Vuillard, qui cherchait un Normalien pour ce travail. Rectifions ici une petite erreur répétée : Jean Bayet (professeur de langue et littérature latines à la Sorbonne, délégué à l'ENS) n'était pas le « directeur » de l'ENS. Il assista Georges Bruhat, le directeur adjoint en fonction lorsque Jérôme Carcopino cumula son propre poste de direction avec le secrétariat d'État à l'Éducation nationale et à la Jeunesse ; au retour de Carcopino à la direction effective de l'École après le 18 avril 1942, il refusa le poste de directeur adjoint (voir Stéphane Isaac, *Les Études et la Guerre. Les Normaliens dans la tourmente (1939-1945)*, préface de Jean-François Sirinelli, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. Histoire de l'ENS, 2005, mis en ligne par OpenEditionBook, 2013, première partie, chap. 1).

où toutes les œuvres à l'étranger ne pouvaient être répertoriées « par suite des circonstances », d'ajouter « par la suite » un supplément<sup>5</sup>. Une publication est prévue, sans date précise, mais la dernière échéance, pour le manuscrit, est fixée au 15 mars 1943, ce qui laisse moins d'un an à Chastel. Le droit d'écrire un livre personnel sur « l'homme et l'œuvre » est une question « réservée » (par les héritiers). Pratiquement, ce travail impliquait l'étude de l'atelier laissé à la mort de l'artiste deux ans plus tôt<sup>6</sup> ainsi que « le commerce de la famille et des amis de l'artiste<sup>7</sup> ». Chastel a dit plus tard ce que cette expérience, totalement nouvelle pour lui, eut de fondateur :

« Un enseignement pratique incomparable pour un “ intellectuel ” ». [...] Là [dans l'atelier de Vuillard] j'avais appris seul mais en fréquentant la famille et les amis de Vuillard, Maurice Denis, Maillol, K. X. Roussel qui commençaient à entrer dans l'histoire. Rien de tel pour former une idée moins fautive des peintres et de leur activité. / Cela m'a permis de me sentir plus tard moins désarmé devant les problèmes concrets de l'histoire de l'art<sup>8</sup>. »

Travailler sur l'œuvre de Vuillard, c'était travailler sur une œuvre tout juste achevée. Et de plus soutenue par son actualité. Ses dernières grandes compositions sont récentes : 1937, au palais de Chaillot, et 1938 au palais des Nations à Genève (*La Paix protectrice des muses*). En 1938, le musée des Arts décoratifs avait célébré ses soixante-dix ans. Au début de l'Occupation, c'est une œuvre en vue : en 1941-1942 les cinquante-cinq tableaux de la donation que font à l'État Ker et Marie Roussel, apparaissent aux cimaises de l'Orangerie des Tuileries ; ce qui donne un relief particulier à l'exposition que la galerie Louis

---

<sup>5</sup> Jacques Salomon et Jacques Roussel à André Chastel, lettre de Paris, le 15 juin 1942. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/1.

<sup>6</sup> Édouard Vuillard, né en 1868, décédait le 21 juin 1940 à La Baule, où il s'était réfugié juste avant l'entrée de l'armée allemande dans Paris, soutenu sur place par ses amis intimes et collectionneurs Lucie et Jos Hessel (proches de la galerie Bernheim-Jeune).

<sup>7</sup> Jacques Salomon et Jacques Roussel, lettre citée *supra* n.5.

<sup>8</sup> « Entretien avec André Chastel », propos recueillis par Françoise Levaillant et Hubert Tison [23 et 24 novembre 1987], dans *Histoire de l'art*, n° 12, 1990, p. 9 (première publication dans *Historiens et géographes*, n° 317, 1988 et n° 322, 1989).

Carré consacre à Vuillard en juin 1942<sup>9</sup>, où Chastel remarque particulièrement *Le Square* (1892), qu'il devait citer souvent<sup>10</sup>.

Travailler sur Vuillard en accédant à l'atelier, c'était approcher « l'œuvre caché<sup>11</sup> ». Outre des peintures, l'atelier contenait une grande quantité de dessins, y compris des croquis jetés sur des « bouts de papier » : « Vuillard ne jetait rien et l'on peut souvent retrouver le dossier des croquis et des pastels qui ont soutenu le travail d'un tableau<sup>12</sup>. » Chastel prend immédiatement conscience que leur découverte va renouveler la connaissance de la méthode de Vuillard ; le travail de l'artiste serait enfin considéré comme une *recherche* continue. Dans un article d'André Lhote qu'il a découpé, il entoure au crayon rouge un paragraphe saisissant sur la nécessaire mise en valeur des esquisses, au sens large :

« J'avais même imaginé de faire [écrit Lhote], en compagnie de quelques camarades, une exposition didactique qui se fût intitulée *Histoire d'un tableau*, et où l'on eût montré, escortant l'œuvre définitive, les croquis initiaux, les schémas, les tracés régulateurs, les dessins de détails, et surtout ces "études directes" exécutées spontanément au contact de l'objet et dans lesquels [*sic*] se déversent, sans frein et sans remords, les dons du peintre, ainsi mis à nu<sup>13</sup>. »

En 1943, un bon nombre des carnets journaliers de Vuillard sont donnés par sa famille à l'Institut<sup>14</sup>, leur communication interdite avant 1980<sup>15</sup>. Chastel ne les a pas vus, mais leur existence renforce sa conviction : leur étude donnera

---

<sup>9</sup> Chastel a conservé dans ses archives un compte rendu par Gaston Diehl de cette exposition, paru dans *Aujourd'hui*, 7 juillet 1942.

<sup>10</sup> André Chastel, *Vuillard*, Paris, Librairie Floury, 1946, p. 52, 53, 62.

<sup>11</sup> *Id.*, *ibid.*, p. [26].

<sup>12</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 104.

<sup>13</sup> André Lhote, « Des rapports entre le public et l'artiste », dans *Comœdia*, samedi 12 septembre 1942, p. 6.

<sup>14</sup> Vuillard fut membre de l'Académie des Beaux-Arts.

<sup>15</sup> Voir Mireille Pastoureau, « Les carnets d'Édouard Vuillard, dans *Lettre de l'Académie des beaux-Arts*, Paris, Institut de France, n° 35, hiver 2003, p. 9-10. (Dans son « Vuillard et Mallarmé », rééd. dans *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1977, vol. 2, p. 415, Chastel indique l'année 1993.)

la véritable dimension d'une œuvre qu'il qualifie dès ses premiers écrits de « journal intime » (toujours entre guillemets), en accord avec l'opinion de Maurice Denis<sup>16</sup>.

### *Outils et méthodes*

Les archives révèlent l'ampleur du chantier qui attendait Chastel et la minutie avec laquelle il s'acquitta de son travail. Les notes prises à la main témoignent d'un travail documentaire considérable : références bibliographiques, extraits d'ouvrages et de dictionnaires recopiés (en allemand, en anglais), coupures de presse, fiches descriptives, listes de collectionneurs, de musées, « problèmes », entretiens... Autodidacte dans ce domaine, Chastel va bien au-delà de l'inventaire : son travail représente une somme d'explorations méthodiques.

Dans un catalogue bibliophilique de 1945, qui annonce en quatrième de couverture la prochaine parution de *Vuillard* chez Floury, est rassemblée une liasse de feuillets manuscrits de repérage, comme par hasard à la page d'annonce d'un ouvrage sur le symbolisme<sup>17</sup>. Au recto, ces feuillets portent des indications au crayon sur la localisation, la dimension, la signature des tableaux, avec quelques mots tracés rapidement pour servir de repères visuels (une couleur, une orientation), accompagnés parfois d'une petite ébauche. Bien qu'il aimât dessiner<sup>18</sup>, Chastel n'avait certes pas la « main » de son maître Henri Focillon, mais c'est bien de lui qu'il tenait l'habitude d'utiliser cette technique ; à mille lieues, cependant, de la précision des schémas de villes et croquis d'architecture qu'il avait faits ou parfois décalqués pour accompagner ses cours

---

<sup>16</sup> Entretien d'André Chastel avec Maurice Denis le 16 décembre 1942 ; extraits cités par S[ébastien] C[hauffour], dans *André Chastel (1912-1990). Histoire de l'art & action publique*, Paris, INHA, 2013, notice p. 125. Sur les entretiens, voir *infra*. « Il y a du “journal intime” dans l'œuvre de Vuillard », écrit Chastel dans le premier tapuscrit/manuscrit conservé de « Vuillard & Proust », [V-P1], janvier 1943, p. 12 ; « Journal intime » est placé en intertitre dans le deuxième tapuscrit, [V-P2], 1943, p. 16. Sur ces premiers textes très corrigés de 1943, voir *infra* n. 51.

<sup>17</sup> Du moins est-ce ainsi que je les ai trouvés et photographiés lors de mon premier travail sur les archives, en 2012-2013. Les feuillets ont été ensuite mis à part.

<sup>18</sup> « Est-ce que vous peignez ? “Je dessine un peu.” » « [L'histoire de l'art et le dessin] peuvent-ils être entièrement dissociés ? » « J'ai beaucoup dessiné et, à un moment, j'ai trouvé que cela demandait un engagement personnel très complet aussi. Et puis, je suis un intellectuel. » Échange inédit entre Hubert Tison, historien, et André Chastel, entretien du 24 novembre 1987, archives privées.

d’histoire de l’art en captivité, les lignes qu’il trace ici vaguement devaient suffire à mémoriser ou à identifier les tableaux. Chastel barre ensuite ces feuillets d’un trait oblique ou d’une croix, chacune de ces marques devant avoir une signification pratique, peut-être en fonction de l’utilisation des données dans le catalogue ou de l’accessibilité des œuvres. En outre, une dizaine de fiches de bristol quadrillées, au format 15 x 10 cm, groupées à part, constituent l’ébauche du catalogue des pastels sur carton et sur papier ; parfois, une minuscule photographie en noir et blanc est collée sur un bord.

Une part du travail de Chastel devait s’appuyer, selon les prescriptions de la commande des héritiers de Vuillard, sur le « commerce de la famille et des amis de l’artiste ». Que fit Chastel ? Bien autre chose que des conversations mondaines. Il entreprit une série d’entretiens avec les deux artistes qui avaient été les plus proches de Vuillard dès la période nabis, qui vivaient encore et qu’il était possible de joindre à Paris : Maurice Denis et Ker Xavier Roussel<sup>19</sup>. Les archives livrent le dossier complet des notes que Chastel prit lors de ses rencontres ou juste après<sup>20</sup>. Ces notes d’entretiens méritent d’autant plus d’attention qu’elles s’avèrent *a posteriori* les derniers témoignages oraux de Ker Xavier Roussel et de Maurice Denis sur la longue histoire de leurs relations avec Vuillard<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Pierre Bonnard, un autre des plus proches amis de Vuillard à l’origine et jusqu’à sa mort, demeura dans sa maison du Cannet (Alpes-Maritimes) de septembre 1939 à 1945. Antoine Terrasse cite de lui une lettre de 1943 envoyée à Gaston Diehl, l’un des critiques d’art que Chastel pouvait déjà considérer comme un concurrent (lettre signalée par Isabelle Cahn dans « Bonnard/Vuillard. Les affinités électives », dans *Bonnard/Vuillard. La Donation Zeïneb et Jean-Pierre Marcie-Rivière*, Paris, Musée d’Orsay/Flammarion, 2016, n. p., n.11).

<sup>20</sup> La plupart des notes d’entretien prises ou reportées par Chastel sont rédigées à l’encre sur des feuilles de papier au format 27 x 21 cm, au recto, parfois continuées au verso ; quelques-unes le sont sur des feuillets pliés en deux, au recto et à l’intérieur.

<sup>21</sup> La probabilité d’un entretien de Chastel avec Picasso le 21 juin 1942 (selon *André Chastel (1912-1980) [...]*, 2013, p. 124) est rien moins que certaine. Sur un feuillet plié portant cette date, où ne figure aucun nom, contrairement aux autres feuillets d’entretien, Chastel a noté au recto et à l’intérieur trois points. Le point 2 concerne « la visite à Picasso ». Premières indications : « P. sait se taire – / mais Max Jacob volubile ». Viennent à la suite des notations sans attribution. Mes recherches ne me permettent, à l’heure actuelle, ni de dater cette visite – sinon que ce ne peut être en aucun cas en 1942 – ni de décider qui est l’auteur des propos rapportés par Chastel (Roussel ou Denis si l’on s’en tient à la logique des entretiens, voire Max Jacob).

En 1942 Chastel rencontre au moins trois fois Maurice Denis<sup>22</sup>, qui fut camarade de Vuillard au Lycée Condorcet en 1886-1887 ; en 1942-1943, huit fois Ker Xavier Roussel<sup>23</sup>, son beau-frère ; une fois enfin, en juillet 1942, madame Marie Roussel, sa sœur, qui précise noms, dates, généalogie. Chastel établit des questions courtes, les réponses forment souvent de longs développements<sup>24</sup>. Parfois, plutôt que des questions, ce sont les thèmes abordés qui se trouvent classés et numérotés. Si Chastel emploie des termes différents de son interlocuteur, il le signale. Ainsi, à la fin d'une conversation sur l'impressionnisme, il reporte à l'encre (comme d'habitude) : « V. préfère Monet et Renoir à Cézanne. Il n'est pas "géomètre" ». Puis il barre les guillemets et ajoute au crayon à la suite : « (ceci est de moi)<sup>25</sup> ». Il lui arrive aussi de distinguer entre guillemets certaines expressions de son interlocuteur comme s'il les considérait plus affirmées ou plus mémorables que d'autres. En *traduttore/traditore* exercé, sensible aux dérives du genre, Chastel s'attache à ne pas déformer ce qu'il entend.

L'entretien sert à abonder l'information – sur les nabis, sur l'impressionnisme, sur l'état d'esprit de Vuillard... Il lui permet aussi de cerner deux ou trois problématiques qui lui sont personnelles.

Les questions qu'il pose vont immédiatement au cœur des problèmes. « Le goût de V. pour Puvis était-il ancien ? » ou « V. était-il un décorateur ? » « Oui », répond Denis à cette question dont on devine à quel point elle devait être importante pour Chastel car, par la suite, il ne devait pas séparer peinture, décor et architecture : « Oui, les panneaux pour Vaquez le montrent. » « Mal liés ? » continue Chastel. « Mais non – ils sont reliés par ce qu'il y a de plus difficile, de meilleur, par "l'atmosphère". À cette époque, V. travaillait avec des

---

<sup>22</sup> Les 8 juillet, 27 août, 16 décembre 1942. La dernière rencontre a lieu à la galerie Joly (qui expose alors Sérusier), les deux précédentes ne sont pas localisées. Reste une indécision sur le feuillet « anonyme » daté du 21 juin 1942, voir n. 21.

<sup>23</sup> Les 13 juin, 8 juillet, 23 juillet, 11 août, 27 août, 15 septembre 1942, puis les 14 et 20 mai 1943. Aux six entretiens avec K. X. Roussel de juin à septembre 1942 s'ajoute peut-être celui, anonyme, du 21 juin (voir n. 21 *supra*). BINHA, fonds André Chastel, 90/153/6.

<sup>24</sup> Les notes de Chastel ne présentent presque pas de ratures, parfois un petit ajout est mis au crayon. Le nombre des abréviations est important, soit pour des mots pris à la volée, soit pour les artistes dont les initiales seules sont retenues.

<sup>25</sup> Notes d'entretien du mardi 11 août 1942, une feuille volante, v°. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/6.

pots de couleur préparés d'avance. Comme un peintre en bâtiments<sup>26</sup>. » Le 23 juillet 1942, il consigne une séquence importante sur Mallarmé : « ... de mémoire, lentement et avec force », Ker – qui avoue préférer Verlaine – cite quelques vers de Mallarmé, comme le faisait souvent son beau-frère<sup>27</sup>. Chastel note en hâte le début et la fin, sans prendre le temps de citer complètement un poème qu'il lui sera facile de retrouver – s'il ne le sait pas, lui aussi, par cœur.

Curieusement, Chastel ne reporte pas les propos de ses interlocuteurs selon une formule homogène. Parfois il se met en scène comme il l'aurait fait dans un agenda personnel : « J'interroge K. X. sur Mallarmé et Vuillard [...] »<sup>28</sup>. Parfois la parole est donnée à l'interlocuteur à la première personne : « J'ai connu Charles Cottet [...] » – là, c'est Roussel qui raconte<sup>29</sup>. Le plus souvent, les passages au style indirect n'ont pas d'auteur explicite : l'inscription du nom (avec la date de la rencontre) en haut de la feuille est le seul repère. Il arrive que les notes soient interrompues à brûle-pourpoint par quelques lignes de Chastel aux marges de la conversation. Tel ce visage, « vaste barbe blanche de Socrate, de Verlaine et de Vuillard », dont les yeux bleus et mobiles (« joyeux, rêveurs, inquiets, tendres ») accompagnent « les évocations attentives d'un discours enchevêtré et inlassable<sup>30</sup> » ...

L'édition sur l'art se montrait friande de « propos sur » ou de « conversations avec ». La diversité des styles de Chastel pour reporter les paroles de ses interlocuteurs irait dans le sens d'un projet de cette sorte, comme si l'*interviewer* tentait plusieurs méthodes avant d'en choisir une. Si cette intention exista, elle n'était guère réalisable en raison de la rivalité prévisible avec le proche de Vuillard le plus actif en matière de publications sur son oncle, Jacques Salomon, qui assistait aux entretiens de Chastel avec Roussel<sup>31</sup>. Il devait

<sup>26</sup> Notes d'entretien du 8 juillet 1942, une feuille volante, r<sup>o</sup>. *Ibid.*

<sup>27</sup> Notes d'entretien du jeudi 23 juillet 1942, une feuille volante, r<sup>o</sup>. *Ibid.*

<sup>28</sup> *Id. Ibid.*

<sup>29</sup> Notes d'entretien du 14 mai 1943, « chez K. X. Roussel », une feuille volante, r<sup>o</sup>, 3<sup>e</sup> §. *Ibid.*

<sup>30</sup> Notes d'entretien du 13 juin 1942, une feuille volante, v<sup>o</sup>, 1<sup>er</sup> §. *Ibid.*

<sup>31</sup> Chastel note une intervention de lui au moins une fois. Et le 15 septembre 1942, il précise : « K. X. Roussel (seul) » (note d'entretien, r<sup>o</sup>, 1<sup>er</sup> §). Jacques Salomon était le mari de la nièce de Vuillard (la fille des Roussel). Au début de son article « Vuillard et Mallarmé » écrit pour l'essentiel en 1943, Chastel cite un propos de Vuillard ; le publiant en 1947 en revue, il doit

d’ailleurs publier son propre *Témoignage* en 1945<sup>32</sup>. Dans le texte de la monographie qui paraîtra en 1946, Chastel insère avec parcimonie mais toujours avec pertinence et sans rupture de ton, une anecdote, une expression significative, venant de Roussel ou de Denis. Rapportées ou parfois mises entre guillemets, rien ne précise qu’il les a *lui-même* recueillies. Seul l’accès aux feuillets des entretiens permet de les identifier, de les dater, voire de découvrir une précision éludée dans le texte. Quand Roussel découvre les *Pêcheuses d’huîtres* de Renoir « au coin d’une galerie »<sup>33</sup>, la galerie en question s’appelle Durand-Ruel dans l’entretien du 15 septembre 1942. Le temps des verbes s’avère parfois le seul signe de distinction des différents auteurs. S’arrêtant sur l’intérêt de Vuillard et Denis pour une toile de Jarraud à l’École des beaux-arts, Chastel introduit le récit par : « c’est celui-ci [Denis] qui le raconte » ; après les deux phrases données à Denis à l’imparfait narratif, il enchaîne dans le même paragraphe avec son propre commentaire au présent<sup>34</sup>.

En même temps, Chastel insiste, dans cette monographie, sur les écrits publiés de Maurice Denis comme une référence indispensable pour connaître les controverses et les évolutions historiques<sup>35</sup>. Lui-même le cite dans le texte des *Théories* de 1920. Les deux modes d’information – l’écrit publié et la relation orale – semblent bien différenciés, quoique exploités dans le même récit. C’est l’expérience, plus qu’un système, qui oriente le choix. Devenu journaliste selon un désir très vif qu’il confiait à Ballard en 1944, Chastel n’hésitera pas à réaliser ce qui fait le sel du métier pour beaucoup, à savoir des entretiens et des portraits<sup>36</sup> – cependant que lui-même, interviewé, tiendra le plus souvent à

---

ajouter une note : « M. Jacques Salomon, neveu par alliance du peintre, a repris ce détail dans son livre : *Vuillard, témoignage*, éd. Albin Michel, 1945. » Les relations entre eux ont dû être délicates, Chastel exprimant en 1950 dans une lettre à Roberto Longhi (Florence, AFL) sa très mauvaise opinion du livre en question.

<sup>32</sup> *Vuillard. Un témoignage* de Jacques Salomon, Paris, Albin Michel, 1945.

<sup>33</sup> Chastel, *Vuillard*, 1946, p. 34.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 36, p. 40 (Chastel recommande les éditions de 1921 et de 1922).

<sup>36</sup> Voir Adrien Goetz, « André Chastel au miroir des journaux », dans *André Chastel. Méthodes et combats d’un historien de l’art*, textes réunis par S. Frommel, M. Hochmann, P. Sénéchal, Paris, Picard, 2015, p. 64. L’auteur s’appuie sur les chroniques du *Monde*, qui commencent à peu près lorsque Chastel revoit ses tapuscrits sur Vuillard pour leur publication.

corriger sa parole dans le cadre d'une publication. Un paradoxe fréquent chez les auteurs.

Muni des informations qu'il lui faut, recueillies au cours de l'été 1942 et dont la quête se poursuit jusqu'à la fin de l'année 1943, dès l'automne 1942 Chastel envisage d'écrire sur et à partir de l'œuvre de Vuillard. Comme si la fréquentation de l'atelier, des artistes et des expositions lui donnait le désir de mettre noir sur blanc tous les développements découlant de « l'heureux accident » qu'avait été, dans sa propre histoire, la proposition de juin 1942, de ne pas laisser cette expérience se refermer comme une parenthèse « technique » dans un moment difficile, mais de la déployer, de transformer ce refuge en un panorama surplombant les vallées troubles. Donner du sens à un travail sur Vuillard dans une histoire de l'art qui représentât la *modernité* – avec l'arrêt de mort du réalisme et de l'académisme – dépassait la commande initiale, et au plaisir personnel s'ajoutait l'enjeu critique.

### **Diptyque pour Vuillard**

L'impatience de Chastel à écrire sur Vuillard se traduit en premier par l'idée d'un « diptyque » où il poserait les termes de la comparaison entre peinture et littérature. Occasion, peut-être, de rebattre les cartes du parallèle classique – mais littérature quand même. L'idée lui vient en octobre ou novembre 1942. Utilisant le recto blanc de son faire-part de mariage à Périgueux, il écrit :

« Diptyque pour Vuillard  
[...]  
Vuillard et Mallarmé. Le motif de l'intimisme  
Vuillard et Proust. Le motif du portrait<sup>37</sup> ».

Ce projet conçu, de toute évidence, comme une possible publication, ne sera jamais réalisé sous cette forme, et si Chastel va bien rédiger les deux études dans un format à peu près identique, de vingt-deux à trente pages dactylographiées, il les fera connaître indépendamment, ce qui efface l'unité de pensée initiale révélée par les archives. Et témoigne d'une évolution encore

---

<sup>37</sup> BINHA, fonds André Chastel, 90/153 (ancien dossier « Notes préparatoires »).

discrète de Chastel, quels que soient les aléas pratiques des publications, quant à la fonction du référent littéraire.

### *Vuillard mallarméen*

« Le motif de l'intimisme ». C'est le terme fort de la comparaison entre le peintre et le poète, sur lequel K. X. Roussel et Maurice Denis ont été interrogés par Chastel. Roussel lui avait dit : « "intimiste" a été inventé pour V[uillard] par Albert Aurier » à cause de la prédominance des tableaux d'intérieurs<sup>38</sup>. Le texte définitif « Vuillard et Mallarmé » nous est connu par sa publication dans la revue *La Nef* en 1947<sup>39</sup>. Dès la première rédaction, en 1942-1943, Chastel intègre l'intimisme dans une problématique qui relève du choix de l'objet : chez le peintre, les objets, des « objets ordinaires<sup>40</sup> », appartiennent à l'entourage domestique et leur traitement les mène au bord de la disparition. Les mots de Mallarmé sont également simples et peu nombreux. Chastel analyse avec brio plusieurs poèmes du « syntaxier » (comme Mallarmé se qualifiait)<sup>41</sup>, admirant « ce qu'il savait faire des mots du commun », attentif à leur disposition, aux alternances et combinaisons sonores<sup>42</sup>. Cette approche n'est pas loin d'une forme primitive de structuralisme<sup>43</sup>. Les tableaux de Vuillard sont également décrits de façon que la structure l'emporte : ils comprennent « plusieurs jeux de

---

<sup>38</sup> Notes d'entretien du 8 juillet 1942. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/6.

<sup>39</sup> André Chastel, « Vuillard et Mallarmé », dans *La Nef*, n° 26, janvier 1947, p. 13-25, rééd. dans *Fables Formes Figures*, Paris, Flammarion, 1978, t. 2, p. 413-423.

<sup>40</sup> Dans le second tapuscrit de « Vuillard et Mallarmé », [V-M2], 1943, p. 7 (voir *infra*, n. 45).

<sup>41</sup> D'après Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1941, que Chastel mentionne.

<sup>42</sup> Chastel doit connaître l'étude de Charles Mauron *Mallarmé l'obscur* (Paris, Denoël, 1938, 1941), mais n'en retient pas l'interprétation « psychocritique ». Il semble plus près de l'analyse par Paul Valéry du *Coup de dés* dans sa dimension linguistico-musicale (Paul Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, éd. de 1950).

<sup>43</sup> Que la langue soit analysée à travers ses unités de base, telle une prosodie, témoigne d'une approche essentiellement morphologique. Si la sémiologie n'est pas la « technique » retenue plus tard par Chastel comme opérante en analyse des formes, on devine ici ce qui l'amena à s'intéresser au structuralisme d'un Barthes ou d'un Lévi-Strauss. Sur « Chastel face au structuralisme », dans les années 1960-1980, voir Jérémie Koering dans *André Chastel* [...], 2015, *op. cit.*, p. 107-122.

rapports<sup>44</sup> ». Mais comparaison n'est pas assimilation : selon l'auteur, Vuillard n'a pas osé s'aventurer aussi loin que Mallarmé dans l'abstraction, la contrainte visuelle de la représentation (objets et figures, celles-ci absentes de la poésie de Mallarmé – selon Chastel dans cette démonstration) l'en aurait retenu. Plus important, contrairement à Mallarmé qui n'ignore pas le drame, Vuillard manque du sens de l'occulte, du fantastique, et d'une certaine sensibilité au « néant ». Sans cette timidité, sans ces divers freins, l'art abstrait aurait pu naître en France en 1895.

Une première version de cet article est conservée dans les archives<sup>45</sup>. On y lit en conclusion une chute un peu facile : « Et si Vuillard n'est pas le Mallarmé de la peinture, il y a beaucoup de Mallarmé dans Vuillard<sup>46</sup>. » Est-ce le texte (dactylographié) que Maurice Denis reçut avant sa mort accidentelle le 13 novembre 1943 ? Le 5 février 1944, sa veuve retournait à Chastel son étude, après avoir pris à sa lecture « un très grand plaisir » ; elle commente avec finesse :

« Je n'aurais pas pensé trouver en Vuillard un Mallarmé de la peinture. Il l'est par la qualité rare et par le touffu des détails précieux. Mais c'est un Mallarmé sans le coup d'aile ivre qui transforme la nature morte en paysage enchanté<sup>47</sup>. »

---

<sup>44</sup> Chastel, « Vuillard et Mallarmé », 1947, dans *Fables Formes Figures*, 1978, t. 2, citation p. 421.

<sup>45</sup> Cette première version existe sous la forme de deux tapuscrits de même longueur. Le premier [V-M1] présente des biffures et corrections autographes à l'encre bleue. Le second est la dactylographie du premier, tenant compte des corrections, et ne présente plus que de rares retouches autographes : André Chastel, « Vuillard et Mallarmé », [V-M2], vingt-deux feuillets dactylographiés et foliotés, r<sup>o</sup>, plus la page de titre (exergue, signature, date), sur laquelle a été ajouté au crayon, d'une autre main « 1<sup>o</sup> version ». BINHA, fonds André Chastel, 90/153/5/4.

<sup>46</sup> Chastel, [V-M2], 1943, tapuscrit décrit *supra* n. 45, p. 22. Phrase inédite car non reprise dans l'article publié.

<sup>47</sup> Mme E. M. Denis [Élisabeth Graterolle, dite Lisbeth] à André Chastel, lettre autographe du Prieuré [Saint-Germain-en-Laye], bordée de noir, le 5 février 1944. Elle termine : « Je serai très heureuse de vous voir bientôt et de parler avec vous de cette vieille amitié de mon mari. » BINHA, fonds André Chastel, 90/153/1. Il n'y a pas de relation d'une telle entrevue dans les archives de l'INHA.

Pour la publication dans *La Nef* quatre ans plus tard<sup>48</sup>, Chastel fut attentif à ajouter des références postérieures à sa première version, ainsi qu'à refondre sérieusement la dernière page et sa conclusion, qui commence désormais par : « On a dit d'Odilon Redon qu'il était le Mallarmé de la peinture [...] », allusion habile à un article de Denis<sup>49</sup>, qu'il cite en note. Un « mais » suit immédiatement, car Chastel est loin de vouloir effacer toute correspondance entre Vuillard et Mallarmé, il l'affine au contraire, approuvant en même temps la thèse du rapport des arts entre eux (musique comprise). Ce qu'il faut retenir, ce sont les périodes et les effets de ces rencontres : « Le mallarméisme latent de l'époque n'a pas fructifié partout, mais il est intervenu assez efficacement dans la genèse de l'art de Vuillard [...] »<sup>50</sup>.

### *Vuillard proustien*

Le second volet du diptyque imaginé à l'automne 1942 est centré sur le portrait, prétexte du parallèle de la peinture de Vuillard avec la *Recherche*. Datée « Janvier 1943 », l'étude intitulée « Vuillard & Proust » ne connaîtra pas la même issue que « Vuillard et Mallarmé »<sup>51</sup>. Le parallèle se présentait-il sous

---

<sup>48</sup> La réédition de « Vuillard et Mallarmé » donnée dans *Fables Formes Figures*, 1978, t. 2, p. 422, est suivie de la date « (1945) » ; dans la bibliographie générale, la pagination de *La Nef* n'est pas indiquée et seule cette date erronée apparaît. Elle a été souvent reprise. Ces détails sont utiles pour ne pas se tromper sur la genèse de l'essai. Il est possible que Chastel ait rédigé la version définitive de son texte en 1945, et qu'il l'ait alors donné à la revue, l'année où il révisait aussi celui pour les éditions du Chêne (voir *infra*). Il est également possible que *l'impression* de ce « Vuillard et Mallarmé » ait bien eu lieu en 1945, mais que sa publication ait été repoussée. La bibliographie de la première note, dans *Fables Formes Figures*, a été mise à jour par Chastel : mais il donne à tort 1947 comme date de publication de sa monographie chez Floury.

<sup>49</sup> Maurice Denis, « L'époque du symbolisme », dans *Gazette des beaux-arts*, 1934 [non 1937], t. I, p. 165-179, citation p. 174. « Il [Redon] nous recevait dans son appartement de la rue de Wagram avec la même dignité que Mallarmé dans la rue de Rome. C'était très exactement le Mallarmé de la peinture. » La comparaison avait été faite également par d'autres membres du groupe symboliste en gestation.

<sup>50</sup> Chastel, « Vuillard et Mallarmé », 1947, dans *Fables Formes Figures*, 1978, t. 2, p. 422.

<sup>51</sup> Il existe dans les archives deux états successifs d'un essai d'André Chastel correspondant à « Vuillard & Proust ». Les trois premières pages seulement du premier état sont dactylographiées, la suite est autographe à l'encre [V-P1]. Le deuxième [V-P2] en est le tapuscrit à nouveau corrigé : trente feuillets dactylographiés et foliotés à partir du deuxième feuillet, r<sup>o</sup>, corrections de l'auteur à l'encre bleue, plus page de titre (exergue, signature, date). BINHA, fonds André Chastel, 90/153/5.

les mêmes auspices ? Il y a quelque chose de contradictoire ou d'hésitant dans la position de Chastel à cette date. Chastel avait posé à Roussel une question insistante, montrant l'importance qu'il attachait au rôle de Mallarmé : « ... mais que preniez-vous à Mallarmé ? Qu'est-ce qui vous retenait, vous peintres<sup>52</sup> ? » On ne trouve nulle part dans les entretiens l'équivalent d'une telle question s'agissant de Proust. Le rapprochement avec l'auteur de la *Recherche* « est presque tout entier à notre charge<sup>53</sup> », tient à préciser Chastel, conscient de l'originalité de sa démarche<sup>54</sup>. Ainsi, au cours de son travail, va-t-il modifier l'équilibre de la balance en accentuant la face proustienne de la peinture de Vuillard, celle des portraits mondains. Le parallèle avec Mallarmé reposait sur des faits, insiste-t-il. Pour exemple de leur proximité, il cite *Divagations* (1897), que le poète avait donné et dédicacé au peintre. Roussel avait montré à Chastel le précieux exemplaire, truffé de trois croquis inédits<sup>55</sup>. Le mallarmisme ou mallarméisme de Vuillard (Chastel utilisant l'un ou l'autre mot) sera désormais strictement limité aux œuvres d'avant 1900.

Un lien unit cependant les deux essais : il s'agit de l'étayage théorique que Chastel demande à deux historiens de l'art, Benedetto Croce et Roger Fry. Coiffant le projet de diptyque, c'est Croce qui donne le *la* :

« “... al critico e storico della pittura... spetta il medesimo ufficio che al critico e storico della poesia, dovendo l'uno e l'altro ragionare lo stato d'animo, il motivo lirico.”

“... le critique et l'historien de la peinture est devant la même tâche que le critique et historien de la poésie : tous deux doivent interpréter l'état intérieur, le motif lyrique<sup>56</sup>.” »

---

<sup>52</sup> Notes d'entretien du 23 juillet 1942, « visite à K. X. Roussel », v°. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/6.

<sup>53</sup> Chastel, [V-P2], 1943, tapuscrit décrit *supra* n. 51, p. 2.

<sup>54</sup> Dans son très complet *Proust et l'art pictural* (Paris, Honoré Champion, 2010), Kazuyoshi Yoshikawa donne une place assez anecdotique aux relations entre Proust et Vuillard, p. 287-288, sans connaître ni citer les textes de Chastel publiés en 1946 et 1947.

<sup>55</sup> C'était le 23 juillet 1942. Chastel note alors la dédicace par des abréviations : « à V. / S. M. »

Et c'est Roger Fry qui donne la méthode. Chastel cite à plusieurs reprises le « principe Fry », d'abord en le donnant en français dans ses deux études *princeps*, puis en le plaçant en introduction de sa conférence à Londres en 1948<sup>57</sup>, composée en prenant pour base principale le volet « Vuillard & Proust » de 1943<sup>58</sup>. Selon Fry, il convient ...

“... to narrow down the inquiry by isolating particular qualities in various works of art and comparing them solely in regard to one or two qualities at a time<sup>59</sup>.”

C'est-à-dire : « resserrer la recherche en isolant certaines qualités particulières et ne comparer les œuvres d'art entre elles que par rapport à une ou deux qualités à la fois<sup>60</sup> ».

L'auditoire londonien de 1948 ne pouvait qu'être sensible à l'hommage rendu au célèbre conférencier de Cambridge, dont Chastel cite également la traduction des poèmes de Mallarmé<sup>61</sup>. L'exposé est aussi l'occasion, pour son

<sup>56</sup> Écrit juste au-dessous du titre « Diptyque pour Vuillard », [V-D1], [automne 1942], manuscrit cité *supra* n. 37. Chastel traduit en français cet extrait de *La critica e la storia delle arte* [sic] *figurative*, Bari, 1934, p. 14 (la référence est de lui).

<sup>57</sup> L'occasion fut sans doute l'exposition « Edouard Vuillard 1868-1940 » à la Wildenstein Gallery en juin 1948 sous les auspices de l'Action française d'action artistique et sous le patronage de l'ambassadeur René Massigli (catalogue de 66 numéros, ill. en noir et blanc, texte de Claude Roger-Marx, « Edouard Vuillard 1868-1940 », Londres, Wildenstein & Co, Ltd., juin 1948).

<sup>58</sup> Deux brouillons d'une conférence en anglais sont conservés dans les archives, sans titre ni date. Le premier [V-L1] forme une liasse complexe avec des parties dactylographiées et manuscrites (Chastel écrit directement en anglais), insertion de morceaux dactylographiés, ratures et corrections autographes à l'encre. Le deuxième [V-L2] est constitué de feuillets dactylographiés, avec des corrections autographes à l'encre et des mots anglais écrits d'une autre main au crayon. Chastel s'était fait relire et corriger pour sa prestation orale. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/5.

<sup>59</sup> *Last Lectures* by Roger Fry, Slade professor of Art in the University of Cambridge [...], New York, Macmillan, 1939 (Fry, décédé en 1934, avait fait une année de conférences en 1933).

<sup>60</sup> Traduction de Chastel dans « Vuillard et Mallarmé », 1947, p. 15, et dans *Fables Formes Figures*, 1978, t. 2, p. 415-416.

auteur, de mettre en place ses arguments définitifs sur le parallèle proustien<sup>62</sup>. Le binôme peinture/littérature s'avérait au fil du travail plus compliqué à nouer que la première idée, jetée avec enthousiasme sur le carton en 1942, ne le laissait penser.

Revenons à la version initiale de « Vuillard & Proust ». N'est-ce pas Elstir que l'on attend dans une comparaison reliant Proust et la peinture ? Chastel ne se dérobe pas et emprunte à *Du côté de Guermantes* un exergue éclairant :

« Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait, son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision<sup>63</sup>. »

Qui est Elstir ? À question attendue, première réponse sans surprise dans le contexte : « Dans le personnage-type d'Elstir, tient aisément la figure de Vuillard<sup>64</sup>. » Une fois cela dit, Chastel réintroduit l'identification admise dans l'histoire littéraire : « Mais, en dehors du peintre idéal et romancé que demeure Elstir, il existe, pour nous, un médiateur efficace entre P. et V. : c'est Ver Meer. P. a lui-même senti l'intérêt et la valeur de ce rapprochement<sup>65</sup>. » Là n'est pas, à notre avis, l'intérêt majeur du développement. Du moins peut-on y jeter un autre regard et poser une petite hypothèse. Puisqu'il y a comme une mise en abîme, allons dans ce sens et imaginons que l'auteur de *Vuillard* prenne la place de l'auteur d'Elstir. Proust écrivant la *Recherche* deviendrait la figure même du critique idéal. La recherche de Chastel écrivant la peinture, à ce moment-là, serait à mettre en parallèle avec la recherche du poète écrivant la vision. Chastel est en effet subjugué par ce qu'il voit, inquiet cependant d'être dominé par les savoirs abstraits, d'autant plus minutieux voire laborieux (en amont et dans les retouches) pour en écrire sans éliminer le lyrisme. On lit alors un peu autrement

---

<sup>61</sup> *Some poems of Mallarmé* by Roger Fry and Charles Mauron, Londres, 1936, ouvrage cité dès 1943. Pour sa conférence, Chastel mentionne aussi Maurice E. Chernowitz, *Proust and Painting*, New York University Press, 1945, qu'il a lu.

<sup>62</sup> Sur une feuille volante, Chastel a noté à l'encre l'articulation de son plan à partir d'une « introduction » développant le principe de Fry. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/5.

<sup>62</sup> Chastel, « Diptyque pour Vuillard », [V-DI], [automne 1942], manuscrit cité *supra* n. 37.

<sup>64</sup> Noté à l'encre dans un ensemble de notes de premier jet sur un feuillet, avec le titre : « V. M. ». BINHA, fonds André Chastel, 90/153/5.

<sup>65</sup> *Ibid.*

la monographie *Vuillard* publiée en 1946, où l'on verra que la description est un point capital : formons l'hypothèse que la lecture de *Du côté de Guermantes* n'y est pas étrangère. La question cruciale, pour Chastel critique de Vuillard, serait moins celle du portrait mondain (dont il discute judicieusement la place controversée dans le déroulement de l'œuvre) que la transcription d'un double phénomène – vision et émotion – relevant de la physiologie nerveuse, dans un écrit non scientifique et qui se veut cependant précis. Ces fondamentaux de l'expérience artistique (du récepteur comme du créateur) sont reliés, en amont, à la théorie stendhalienne de la sensibilité physique à l'art<sup>66</sup>. Ils anticipent l'accord de Chastel avec l'implication corporelle que Maurice Merleau-Ponty décrit au cœur de cette même expérience.

### **1943 : l'année de « l'homme et l'œuvre »**

À côté des deux études que nous venons d'évoquer, trois autres tapuscrits, de dimension inégale, constituent des études monographiques dont l'histoire éditoriale fut tout aussi chaotique. L'un parut en 1946, l'autre dut attendre 1948 avec de sérieux remaniements, un troisième fut trop corrigé pour paraître. Commençons par celui-ci. Nous l'identifions comme le texte que Chastel devait donner à la famille de Vuillard, avec le catalogue. Or ce catalogue de six pages (soixante-six numéros) est dactylographié à part et daté « juin 1943 ». Il ne fut jamais publié mais jamais oublié non plus<sup>67</sup>. Le texte qui devait lui servir de préface fut-il remis plus tard ou en même temps ? Dans les premières lignes du tapuscrit, Chastel précise qu'il a déjà fait connaître un « point de vue personnel » sur l'œuvre de Vuillard « dans un ouvrage chez Floury ou dans des plaquettes parues chez divers éditeurs ». Ce qui n'est pas sans compliquer la datation, car il faudrait reporter ce document en 1946 ou 1947, alors que le contenu est indiscutablement lié au travail des années 1942-1943... Une

---

<sup>66</sup> Arnauld Pierre dans son étude « “De la faculté de recevoir par la peinture les plaisirs les plus vifs” [...] » ..., dans *Stendhal historien de l'art*, dir. Daniela Gallo, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 103-116, donne plusieurs témoignages de cette vision physiologique de l'expérience artistique de Taine à Cabanis, Stendhal, Berenson et, bien sûr, Chastel (qui s'est clairement dit redevable aux deux derniers).

<sup>67</sup> C'est sans aucun doute l'original de ce document qu'Antoine Salomon avait à côté de lui en 1988, lorsque, désirant réaliser enfin le catalogue raisonné que Chastel avait esquissé quarante-six ans plus tôt, il lui demanda son patronage (BINHA, fonds André Chastel, 90/153/1).

mauvaise dactylographie sans correction des fautes de frappe, prouve une certaine hâte. Ce document sans titre contient une « Table des matières », une « Préface » d'une page et quart avec des remerciements, suivis d'une longue « Introduction » de cinquante pages<sup>68</sup>. Plusieurs annexes le complètent dont divers états préparatoires sont conservés dans les archives (fortune critique, listes de collections, d'expositions...). Le destinataire du texte<sup>69</sup> l'a lu comme une copie d'écolier, barrant des passages entiers, écrivant en marge des « NON » virulents – « le coloris pauvre de Puvis » provoque un « oh ! » indigné<sup>70</sup> – ou, à l'inverse, des « B » et « TB » comme devant ce passage : « Il y avait quelque chose en Vuillard de la sagesse chrétienne [...] »<sup>71</sup>. Les plus grosses interventions touchent aux relations amicales et interfamiliales. Le texte ainsi corrigé fut rendu à son auteur – qui n'en fit rien.

Un autre texte, intitulé « Découverte de Vuillard », ne dépasse pas dix pages dactylographiées. Ses deux formes successives ont été abondamment remaniées par leur auteur. Un premier état est daté du 1<sup>er</sup> juillet 1943, l'autre d'octobre<sup>72</sup>. Il s'agit du texte destiné aux Éditions du Chêne, avec lesquelles Ballard pressait son auteur de prendre contact, en juin 1943, pour obtenir les livres parus et en publier le compte rendu dans les *Cahiers du Sud* : « J'ai pensé

---

<sup>68</sup> André Chastel, tapuscrit inédit, [V-S1], 1943, soixante-seize feuillets dactylographiés en tout, r<sup>o</sup>. Texte principal folioté au crayon de 1 à 55, et annoté au crayon d'une autre main. Les annexes documentaires qui s'y ajoutent ont chacune leur foliotation propre. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/5. Une pièce inédite, qui figure parmi les papiers de la commande de 1942, indique bien cinquante pages pour la préface commandée à Chastel avec le catalogue.

<sup>69</sup> Il paraît logique que le destinataire et correcteur fût Jacques Salomon.

<sup>70</sup> Chastel, [V-S1], 1943, tapuscrit décrit *supra* n. 68, p. 24.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>72</sup> Le premier état [V-Ch1] est mixte : d'abord deux pages et une demi-page dactylographiées, foliotées à partir de la deuxième, datées du « 1<sup>er</sup> juillet 1943 », puis la suite autographe à l'encre – en tout neuf feuillets. Un deuxième état [V-Ch2] se présente sous la forme de dix pages dactylographiées, foliotées de 2 à 10 (le chiffre 1, allographe, a été rajouté au crayon sur la première page) avec de nouvelles corrections autographes ; en dernière page, la date est « septembre 1943 », puis le mois a été barré et remplacé par « octobre ». Le titre également a été barré, mais non remplacé. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/5/2. La révision de « Découverte de Vuillard » s'est donc étalée sur trois à quatre mois dans un premier temps, en 1943. Pour l'édition, qui n'eut lieu qu'en 1948, le second tapuscrit fut encore très retouché, probablement en 1945 (voir *infra*).

que vous pourriez parler des Editions du Chêne<sup>73</sup> ». Ce faisant, Chastel semble s'être fort bien entendu avec André Lejard, le directeur artistique de la maison créée par Maurice Girodias, au point d'espérer publier lui-même un « album » des peintures de Vuillard<sup>74</sup>. Il se réjouissait d'une publication rapide, écrivant à Ballard le 1<sup>er</sup> décembre 1943 : « C'est pour Pâques », ajoutant : « Je crois même qu'il y aura toute une série sur Vuillard<sup>75</sup>. » Renonçant à un classement « par périodes ou en “manières successives” », « qui relève plutôt de la critique d'art<sup>76</sup> », écrit-il dans son manuscrit, il propose un groupement qui souligne « la continuité et l'esprit de suite », grâce à trois thèmes, « intérieurs, figures, extérieurs », et il établit une liste de seize reproductions pour chacun d'eux. Son enthousiasme eut le temps de s'émousser. L'édition fut mise en route en 1945, il fallut attendre 1947 pour qu'elle reprît<sup>77</sup>, et 1948 pour qu'elle aboutît, mais en un seul opus<sup>78</sup>.

C'est un texte remanié qu'il a fallu donner à Lejard, pour être adapté à la contrainte d'un seul « album » relativement mince. Impossible de conserver l'argumentation théorique en faveur d'une division thématique et non linéaire (c'est-à-dire chronologique). Par un artifice rhétorique habile, Chastel a d'abord maintenu l'idée de l'organisation par thèmes en l'évoquant en négatif (« On eût donc pu... »). Puis l'éditeur ou lui-même a supprimé toute allusion à cette question si importante de principe et de méthode. Le titre d'origine est remplacé par un « Vuillard » passe-partout, les trois listes de reproductions ont perdu leur

---

<sup>73</sup> Jean Ballard à André Chastel, lettre manuscrite du 10 juin 1943 adressée à Paris, et lettre dactylographiée du 25 juin 1943 adressée à Périgueux. BINHA, fonds André Chastel, 90/.

<sup>74</sup> En 1942, Maurice Kahane, alias Girodias, et André Lejard, qui venait d'*Arts et Métiers graphiques*, avaient choisi le format grand in-4° pour présenter des artistes modernes, avec seize planches en couleurs sur papier couché (collées sur un bord), une rareté sous l'Occupation, dont Girodias a expliqué l'origine dans ses mémoires.

<sup>75</sup> André Chastel à Jean Ballard. JBMS/288-136.

<sup>76</sup> Chastel, [V-Ch2], 1943, tapuscrit décrit *supra* n. 72, p. 1. Passage inédit, car supprimé lors de la publication.

<sup>77</sup> André Lejard à André Chastel, lettre du 13 novembre 1947 (reprise de contact). INHA, fonds André Chastel, 90/20/53. Il est encore question du « premier » des albums.

<sup>78</sup> *Vuillard. Peintures 1890-1930. Introduction d'André Chastel*, Paris, Les Éditions du Chêne, 1948. 8 p. + XVI (16 pl. en couleurs).

usage. Le lecteur non prévenu n'a cependant aucun soupçon de frustration. Au terme d'un travail artisanal qui rejointe quelques paragraphes, Chastel est parvenu à réunifier son texte initial pour satisfaire au nouveau projet du Chêne. Il a aussi récrit des paragraphes pour satisfaire son propre désir de précision et de style : au final, il y aura eu sans doute non pas deux états, chacun corrigé, mais trois, voire quatre, si l'on considère, par exemple, les changements qui affectent jusqu'au dernier moment la conclusion. On pense irrésistiblement aux « passages » des gravures sous la presse jusqu'à la décision finale d'arrêter les états. L'attrait indéniable des quatre pages de grand format du Chêne réside dans la description colorée de chaque tableau, l'accent mis, avec brio, sur l'évolution de l'espace des débuts aux années vingt. Qui se douterait que l'auteur avait, à l'origine, « osé » un exposé thématique, par genres, aux dépens de l'historique ? Et pourquoi une étude linéaire – par « périodes » – lui semblait-elle propre à la « critique d'art », sans autre explication ? Les remaniements apportés au manuscrit d'octobre 1943, sont parmi les plus intéressants à suivre : on y voit comment un principe de travail initial est littéralement éliminé au profit d'une idée, l'espace – et comment on passe d'un objet éditorial à un autre.

Qu'en est-il du troisième des manuscrits monographiques, celui que publièrent les éditions Floury ? Sa dactylographie complète est datée « Juin 1943<sup>79</sup> », ce qui le situe en parallèle avec l'établissement définitif du catalogue destiné à la famille de Vuillard – sans qu'on puisse l'assimiler à la « préface » exigée. L'achevé d'imprimer chez Floury est du 31 août 1946. En conséquence, Chastel dut retirer la dédicace qui était destinée à Maurice Denis et à K. X. Roussel de leur vivant :

« Au Maître Ker Xavier ROUSSEL  
 Au Maître Maurice DENIS  
 En respectueux hommage  
 de reconnaissance et d'admiration.  
 JUIN 1943 »,

et ajouter deux titres de 1945 à sa courte liste bibliographique, purement française, de Gustave Geffroy à Bernard Dorival<sup>80</sup>, ainsi qu'en note la réédition

---

<sup>79</sup> Il y a souvent une erreur sur la date de rédaction de ce livre. Ainsi Andrea Emiliani la situe en 1945 (« Chastel, une histoire critique personnelle », dans *André Chastel (1912-1990) [...]*, 2013, p. 76.)

<sup>80</sup> Alors que de nombreuses références et copies d'extraits, dans les notes de travail laissées par Chastel, en particulier sur les fiches des tableaux, témoignent de l'accès à des ouvrages en anglais et en allemand.

de 1946 de l'ouvrage de Louis-Edmond Duranty, *La Nouvelle Peinture* (1876), chez Floury également. Dès la première rédaction de son texte, Chastel s'appuyait sur l'édition de 1876 et donnait une place méritée à cet ouvrage pour parler de la modernité de Vuillard. Dans les conditions de l'immédiat après-guerre, son propre « petit livre » ne risquait-il pas de perdre l'*aura* méritée, comme s'il n'ajoutait qu'un titre à une bibliographie qui s'étoffait brusquement<sup>81</sup> ?

Pourquoi la publication de ces deux *Vuillard* – chez Floury et au Chêne – tarda-t-elle ? Relations délicates avec l'occupant ou avec une administration de Vichy, sous l'Occupation ? Réserve à garder à l'égard des collectionneurs mentionnés ? On n'en a pas de preuve<sup>82</sup>. Difficultés à obtenir les reproductions des œuvres ? C'est probable – comme le montre le courrier des éditeurs dans l'immédiat après-guerre<sup>83</sup>. L'aggravation du manque de papier jusqu'en 1945-1946 serait une cause pratique suffisante. Or, *explicitement*, c'est le catalogue qui fait problème, et, en corollaire, la liberté de Chastel de publier une étude autonome. Redisons-le, la liste de soixante-six numéros de 1888 à 1939, avait été remise en temps et en heure à la famille de Vuillard<sup>84</sup>. Liste congrue, pour une raison que Chastel est conduit à rappeler en usant des termes mêmes de la commande : « [p]ar suite des circonstances, une partie de cette œuvre restait inaccessible<sup>85</sup>. » Pour la famille de Vuillard, les « circonstances » empêchaient de cataloguer l'ensemble des œuvres qui se trouvaient à l'étranger. Mais

<sup>81</sup> En 1946 paraissait aussi le livre de Claude Roger-Marx, *Vuillard et son temps*, Paris, Arts et Métiers graphiques.

<sup>82</sup> Sous réserve d'inventaire de nouvelles archives.

<sup>83</sup> La Librairie Floury, début 1945, a des difficultés avec les cotes du fonds Vizzavona (lettre de Jean Floury à André Chastel du 23 février 1945, BINHA, fonds André Chastel, 90/153/1). Lorsque Lejard met en route l'album *Vuillard* aux Éditions du Chêne en 1945, et que les photos sont en cours de clichage, il lui en manque encore deux à choisir ; il précise qu'il tient pour sa part à *Femme se déshabillant* de la collection Renand. (André Lejard à André Chastel, lettre du 16 avril 1945, *ibid.*) Ce tableau figurera bien en couverture du livre.

<sup>84</sup> André Chastel, minute de sa lettre du 26 juin 1943 à Jacques Salomon et Jacques Roussel. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/1.

<sup>85</sup> André Chastel à Jacques Salomon et Jacques Roussel, lettre autographe du 25 juin 1945. *Ibid.*

d'autres événements, en France même, ont rendu toute recension improbable<sup>86</sup>. Restent enfin les contraintes de la convention de juin 1942, que l'auteur, dans son impatience à publier, aurait eu tendance à négliger. En juin 1945 un nouveau courrier aux héritiers de Vuillard règle la question comme eux-mêmes l'ont suggéré. Chastel, nommé assistant à l'Institut d'art et d'archéologie, n'a plus loisir de reprendre et continuer le catalogue raisonné. Les neveux de Vuillard le libèrent de son engagement tandis qu'eux-mêmes sont libérés de toute obligation à son égard. Il est également libre de publier « une étude personnelle sur Vuillard<sup>87</sup> ». Ainsi deux tapuscrits de 1943 ne devaient-ils pas rester lettre morte. Celui daté de juin allait à la Librairie Floury, et celui daté d'octobre (« Découverte de Vuillard ») aux Éditions du Chêne.

### **Une lecture du « petit livre » de 1946**

La publication de 1946 chez Floury, la plus longue des études rédigées et publiées par Chastel sur Vuillard (nous excluons le texte inédit de l'Introduction destinée au catalogue familial), mérite qu'on en souligne les points forts – bien que son écriture, fluide, détaillée, engage plutôt à une lecture cursive. L'analyse chastelienne de la peinture moderne, dans ce premier exercice monographique autre qu'une brochure ou préface, s'avère difficile à définir, car elle est à la fois formelle et empathique, perceptive et structurale.

Le rôle de la sensation chez le peintre et l'importance de la technique pour la traduire sur le support constituent le premier de ces points forts. Transcrire par l'écrit ce qui fait l'*acmé* d'une telle peinture est le rôle du critique. Le juste mot n'est pas forcément le plus technique, mais s'il manque la connaissance de la fabrique matérielle de l'œuvre, le discours sur l'art manque une grande partie de son objet : c'est la leçon qu'on doit entendre. Le vocabulaire matiériste que

---

<sup>86</sup> Signalons par exemple qu'une vente de collection spoliée après la mort de son propriétaire de confession juive Armand Isaac Dorville (1871-1941), contenant plusieurs Vuillard, avait eu lieu à Nice du 24 au 27 juin 1942, donc tout au début du travail effectué par Chastel dans l'atelier de l'artiste – et ce n'est qu'un exemple des « circonstances » de la guerre et de l'Occupation nazie en France (voir Emmanuelle Polack, « Spoliation : un cas concret », dans *Le Monde*, 19 août 2017, p. 3).

Chastel emploiera pour parler des peintures de Nicolas de Staël<sup>87</sup> dérive de sa compréhension du « pouvoir sensoriel » chez Vuillard, selon l'expression bien venue de Maurice Denis, lequel notait (marquant ses distances) que cette quête de la sensation n'était pas la sienne<sup>88</sup>. Chastel mit un vrai plaisir à nommer les couleurs, à les décrire, comme avec gourmandise – « violet de cobalt », « cadmium orange » –, allant jusqu'à proposer que les titres des portraits ne soient que couleurs : « le portrait brun (Mme Vaquez) », « le portrait jaune et or (Mme Missia Sert [*sic*]) », « le portrait rouge (Mme Bénard jeune) »<sup>89</sup>. Il détaille par le menu le travail à la colle sur le carton, qui le fascine et dont Roussel lui a confirmé l'importance dans le travail de son beau-frère<sup>90</sup>. La méthode de travail de Vuillard, jusqu'au plus mince *détail*, déboute les préjugés : « ...tout cela passera dans les petits tableaux qu'il peindra bientôt sur le carton déchiré des boîtes abandonnées<sup>91</sup> ». Tout cela ? Ces gestes, ces objets, ces rayures, ces jeux de couleur-lumière dans un espace dédié à la couture féminine – plus précisément, à la corsetterie. Une tradition familiale d'artisanat et de négoce remontant au grand-père paternel, portée par le travail des femmes et pour les femmes : Chastel ne manque pas d'introduire, dans le cours de ses évocations formelles, une petite touche de sociologie française.

Dans ces tableaux intimes de Vuillard, il y a aussi, dit Chastel, de l'*ironie* : ce trait est noté à deux reprises, qu'il s'agisse de l'iconographie de *La Conversation familiale*<sup>92</sup> ou de la démarche générale menant les artistes – Bonnard, Vuillard – vers l'intérieur, le quotidien<sup>93</sup>. En raison de « l'effort de

---

<sup>87</sup> Voir Françoise Levailant, « Le signe et l'imprévisible, ou l'art des modernes selon André Chastel », *Revue de l'art*, n°93, 1991 (numéro spécial « Hommage à André Chastel »), p. 68 1<sup>ère</sup> col.

<sup>88</sup> « On ne peut disperser son pouvoir sensoriel. » Notes d'entretien du 16 février 1943. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/6. Nous comprenons cette phrase mise dans la bouche de Maurice Denis comme l'expression du sentiment de ce dernier, plutôt que de Vuillard. Sur les divergences anciennes de Denis avec Vuillard (qui se ressentent dans les entretiens avec Chastel), je renvoie aux études de Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis. Six essais*, Paris, Somogy éditions d'art, 2006.

<sup>89</sup> André Chastel, *Vuillard*, 1946, p. 100.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>92</sup> Chastel, « Vuillard », [introduction] dans *Vuillard. Peintures 1890-1930*, 1948, p. 4.

simplicité » qu'il voit dans la démarche de son beau-frère, Roussel, dans ses entretiens, déniait à Vuillard toute malice, tout humour<sup>94</sup> et ... toute imagination<sup>95</sup>. L'acuité formelle de Chastel l'amène aussi à déceler une certaine *brutalité* dans l'articulation des plans, par exemple dans le *Drapeau*<sup>96</sup>. Notations rares qui suggèrent, fugitivement, un autre Vuillard ... Chastel l'aurait pressenti au-delà de la vision plus conforme que maintenaient ses proches.

Un deuxième point majeur concerne la composition, ou mieux la « conception générale » des tableaux. Les œuvres du maître nabi sont propices à l'évocation d'une « circulation colorée », à la découverte de la ligne implicite des motifs en écho, au développement d'une « arabesque », et montrent plus généralement un « dénominateur décoratif commun » (comme dans chacun des panneaux Vaquez, donnés en exemple)<sup>97</sup>. L'*arabesque*, un terme propre au dessin comme à d'autres arts (danse, musique) devient un nom générique qui englobe toute forme décorative et la dépasse. On en a une preuve tangible dans le travail de retouche que Chastel impose à son tapuscrit initial : « la grecque » – un motif décoratif bien précis – est biffé et remplacé à l'encre, dans l'interligne au-dessus, par « l'arabesque ». Chastel accorde une valeur structurelle au décoratif ; il pense même qu'il faudrait s'y attarder davantage<sup>98</sup>. Dans le tapuscrit « Découverte de Vuillard », à peu près contemporain, la « figuration ornementale », telle qu'il la voit dans le panneau *La Couture* (1896), est liée au traitement de l'espace en rapports géométriques et colorés, et « *l'espace crée un lieu*<sup>99</sup> ».

---

<sup>93</sup> Chastel, *Vuillard*, 1946, p. 34.

<sup>94</sup> Note d'entretien du 20 mai 1943 (« pas d'humour - ni de malice »), 1 feuille volante, r°. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/6 (ancien 153/2/11).

<sup>95</sup> Note d'entretien du 13 juin 1942, r°, point 4 : « V. part de l'immédiat. Il n'a pas d'imagination. »

<sup>96</sup> André Chastel, « Vuillard », 1948, p. 5.

<sup>97</sup> Chastel, *Vuillard*, 1946, p. 54.

<sup>98</sup> D'après une réflexion portée sur une feuille volante dans la boîte des archives Vuillard, BINHA, fonds André Chastel, 90/153 (ancien dossier « Notes préparatoires »).

<sup>99</sup> Chastel, *[V-Ch2]*, 1943, tapuscrit décrit *supra* n. 72. Souligné par nous. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/5/2.

L'ultime point fort du livre de 1946 concerne le moment historique qui s'avère le socle nécessaire à la compréhension de la peinture moderne, avec Gauguin, Seurat, Bonnard, loin de l'académisme et de ses « mises en scène orgueilleuses<sup>100</sup> ». Il est important de savoir que le texte fut achevé en 1943, car le lien que l'auteur marque avec l'actualité résonne plus fort : « [...] *les peintres de 1890 sont les premiers modernes avec qui l'on soit aujourd'hui de plain-pied. / Ce sont les révolutionnaires d'hier*<sup>101</sup>. » Ils ont su abandonner « l'école », c'est-à-dire l'enseignement de l'École des beaux-arts, et répudier la vulgarité du réalisme.

Il est d'autres écoles. Le dernier chapitre de *Vuillard* porte, dès l'origine, un titre qui n'est pas innocent : « École Française ». Parler d'école française à cette date représente bien plus qu'un index de classement d'œuvres signées ou non, datées ou non, pour préciser leur provenance géographique dans les collections, les inventaires, le marché de l'art. Son emploi dans la critique et dans l'histoire de l'art contemporain, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, possède une forte connotation distinctive en termes d'excellence nationale. Sous la plume de Chastel (qui ne réitère l'expression qu'une fois dans le chapitre<sup>102</sup>), Vuillard se distingue comme exemplaire de l'École française, et ce caractère distinctif s'applique aussi à la personne. Digne de la lignée des Fouquet, Chardin, Corot, Vuillard possède « la loi morale », « la règle humaine », celle qui donne à l'artiste sa tenue :

« On ne trouvera pas une trace dans son œuvre [...] d'un goût théâtral à l'italienne, ou du pathétique germanique. Il ne convient pas qu'on se raconte<sup>103</sup>. »

De tels jugements, hors contexte, peuvent apparaître aujourd'hui comme une opinion personnelle un peu arbitraire ou étrange ; ils contiennent alors beaucoup d'implicite : « Vuillard est l'un des moins italiens, l'un des moins spectaculaires de nos peintres<sup>104</sup>. » *Nos peintres* : cette façon d'écrire en mode

---

<sup>100</sup> Chastel, *Vuillard*, 1946, p. 34.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 108. Souligné par nous.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>103</sup> *Ibid.*

« possessif » dénote en 1943 une prise de parti patriotique ; une réappropriation des valeurs qui seraient propres à la France. En 1946, le possessif perdure, marquant un nationalisme commun à toute la littérature d'art française. Un détail concernant la diffusion du livre mérite toutefois d'être remarqué. Pour donner à la presse un texte de présentation du livre à paraître, Chastel sélectionne le dernier chapitre du manuscrit, et le prépare ainsi : il barre le titre « École Française », le remplace, à l'encre, par « Situation de Vuillard », ajoutant en note : « (1) Extrait de “*Vuillard*” par André Chastel à paraître prochainement aux éditions Floury » ; les pages chiffrées 69 à 72 sont barrées d'un trait oblique au crayon tandis qu'une autre main a noté, au crayon également, « prendre le texte p. 73 »<sup>105</sup>. La notion d'« École Française » perdait sa pertinence dans l'image que le diffuseur comme l'auteur entendent alors donner de l'ouvrage. Le terme « situation » évoque un point de vue à la fois plus actuel et plus neutre. Chastel parle d'ailleurs, beaucoup plus tôt, et à propos du cinéma, de la nécessité de « situer l'objet<sup>106</sup> ».

Difficile de ne pas ressentir dans les dernières déclarations citées plus haut un déplacement affectif qui franchirait le contexte historique : Chastel va bien au-delà du constat que la peinture de Vuillard n'est pas bavarde, pas plus que ne l'était son auteur. Quand il écrit : « Il ne convient pas qu'on se raconte », c'est comme une prescription personnelle. Il ne veut ni du pathos, ni du spectacle. Pourtant le mélange d'un point de vue moral et d'un point de vue formel est un trait de l'écriture de Chastel, aidé en cela par l'usage d'adjectifs tels que « grave », « orgueilleux » et d'autres, appliqués aux formes ou aux compositions. Mais la description d'un caractère moral, à la fin d'une étude plutôt formelle, n'a rien d'incongru si l'on y transpose en filigrane l'ébauche d'un autoportrait. Chastel ne serait pas le seul historien à rencontrer les qualités d'un double en étudiant un personnage d'aussi près : toutes proportions gardées, le transfert dont on a crédité Panofsky à l'égard de l'abbé Suger forme un parallèle suggestif. Les conditions du travail de Panofsky sur l'abbé Suger puis

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 10. Souligné par nous.

<sup>105</sup> Pour recomposer la totalité du manuscrit de 1943 et lui donner son sens, il faut donc ajouter ce dernier chapitre qui se trouve dans les archives de la BINHA dans un autre dossier et tenir compte de la foliotation initiale.

<sup>106</sup> André Chastel à Jean Ballard, lettre du 6 novembre 1934. JBMS 288/1.

de sa publication sont également intéressantes par leur coïncidence historique avec l'expérience de Chastel relative à Vuillard<sup>107</sup>.

### Une suite Vuillard ?

Après la publication de l'essentiel de ses textes sur Vuillard écrits sous l'Occupation, Chastel aurait pu se détourner de son premier objet d'étude dans l'art contemporain. Pourtant, ce travail eut une suite.

Dans un premier temps, c'est une page publiée par Roberto Longhi et Anna Banti dans la revue *Paragone* en 1950<sup>108</sup>. « Un petit portrait de Mallarmé par Vuillard » constitue la variation d'un passage de l'article paru dans *La Nef* en 1947<sup>109</sup> – mais ce n'en est pas une « chute ». Cette « note » ou « notule », comme la désigne son auteur, s'avère être sa première collaboration à la publication italienne ; elle marque donc un moment important dans l'internationalisation qu'il espère et tout particulièrement dans ses liens avec le milieu italien de l'histoire de l'art<sup>110</sup>. On peut aussi voir ce « portrait » comme un dernier exercice de style. Paradoxalement, le mot « dernier » est une clé de l'intervention de Chastel. Car il s'agit bien de présenter « la dernière image de Mallarmé », le dernier portrait que l'on ait de lui avant sa mort, l'un des fameux croquis dont était truffé l'exemplaire dédicacé de *Divagations*<sup>111</sup>. C'est peut-être

---

<sup>107</sup> Voir Bruno Reudenbach, « Panofsky et Suger de Saint-Denis », dans *Revue germanique internationale*, 2/1994, en ligne : <http://rgi.revues.org/462>.

<sup>108</sup> André Chastel, « Un petit portrait de Mallarmé par Vuillard », dans *Paragone*, n° 2, 1950, p. 40-41. Roberto Longhi et son épouse Anna Banti, elle-même écrivaine, préparaient en 1949 la revue mensuelle *Paragone*, qui parut à partir de 1950 alternativement sous le titre *Paragone Arte* et *Paragone Letteratura*.

<sup>109</sup> Chastel, « Vuillard et Mallarmé », 1947, p. 14, deuxième paragraphe (« Vuillard a connu Mallarmé [...] »).

<sup>110</sup> Chastel avait proposé à Longhi le 10 décembre 1949 « une petite note sur le portrait de Vuillard avec la photographie » ; le 11 janvier 1950, il fait remercier Madame Longhi de prendre en charge sa « notule sur Vuillard et le dessin de Mallarmé » (lettres autographes, Florence, Archives Fondazione di Studi Storia dell'Arte Roberto Longhi). Voir la correspondance entre Chastel et Longhi, dans *Chastel et l'Italie. Lettres choisies et annotées, 1947-1990*, Laura de Fuccia et Eva Renzulli éd., Rome, Campisano, 2018.

<sup>111</sup> Chastel avait obtenu la photographie du dessin en 1945 de la part de Jacques Salomon, qui l'avait reproduit dans son propre ouvrage la même année (voir ci-dessus note 32) et qu'il avait

aussi la dernière victoire du littéraire dans cet ensemble d'écrits sur Vuillard nourris de la modernité d'un Mallarmé ou d'un Proust. Chastel décrit le dessin comme il décrirait l'homme : « ... l'œil fatigué mais actif, impérieux [...], et l'oreille "faunesque" règnent sur ce profil pointu » ... L'écriture est ponctuée d'adjectifs : il n'est presque pas un mot qui ne soit accompagné d'une ou deux épithètes, majoritairement disposées à sa suite (« un document émouvant et direct<sup>112</sup> »). Le choix de placer les adjectifs en postposition, souvent en série binaire, pourrait passer pour un souvenir du style proustien<sup>113</sup> – à moins de n'y voir qu'une mécanique d'écriture. Presque systématiquement, les épithètes jouent sur plusieurs registres (la notation est dite « elliptique », l'interprétation « spontanée »<sup>114</sup>). Le texte est porté par ce rythme sériel. L'outil littéraire permet à Chastel de rendre à son tour un hommage au maître du *Coup de dés*, dont il voit « transparaître les sentences sibyllines », « sur les larges blancs de la feuille<sup>115</sup> » : on croit voir réunis le verbe et l'homme dans une même hallucination graphique.

Si ce texte doit être considéré comme l'exemple ultime du *paragone* commencé en 1942, le travail de Chastel à partir de l'atelier de Vuillard ne s'arrêta pas là. De fait, une suite était possible, mais sous une forme aléatoire : des idées jetées sur des demi-feuilles au cours du travail sur l'artiste nabi, des formules restées en mémoire, formaient autant de motifs disponibles, disséminés dans des textes postérieurs, à propos d'autres artistes. Si Vuillard ne jetait rien, Chastel non plus : comme si toute idée était *en instance*. La description attentive des tableaux de l'atelier comme certains passages des entretiens le conduisent à noter des formes, des *détails*, ou ce qu'il appelle ailleurs des « thèmes rares », qui seront laissés ou repris dans des études sur des arts plus anciens : telle la signature ou « griffe<sup>116</sup> », l'écrit « sur un rebord de table<sup>117</sup> », les encadrements

---

aussi fait paraître en Suisse – ce que ne savait pas Chastel au moment de sa collaboration à *Paragone*.

<sup>112</sup> Chastel, « Un petit portrait de Mallarmé par Vuillard », 1950, p. 40.

<sup>113</sup> Voir Marie-Corinne Vermoyal, « Innutrition littéraire et construction d'un fait de style. La série adjectivale dans *À la recherche du temps perdu* », dans *La Bibliothèque mentale de Marcel Proust, Revue d'Études proustiennes*, 2017, 1, n° 5, p.31 et suiv.

<sup>114</sup> Chastel, « Un petit portrait de Mallarmé par Vuillard », 1950, p. 40.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 41.

de porte, les effets de miroir... Dans son étude de 1964 sur Braque et Picasso, le point de vue de Chastel sur l'espace et le lieu dérive d'observations antérieures de vingt ans : « ...la peinture n'a jamais représenté l'espace ; elle propose des lieux, ce qui a des implications tout autres<sup>118</sup>. »

Soucieux des fondements de la critique d'art, Chastel s'était d'abord appuyé sur Paul Valéry, Bernard Berenson, Benedetto Croce et Roger Fry. Après la guerre, ses connaissances, ses problématiques, s'étoffent et s'actualisent à vive allure, grâce à la lecture et au commerce de Roberto Longhi, de Carlo Argan, d'Ernst Gombrich. Davantage d'érudition historique et de « problèmes » vont irriguer ses chroniques dans revues et journaux. Si le « moment Vuillard » est à l'origine des intérêts majeurs de Chastel concernant les arts de la peinture et du dessin de son temps, il est frappant de le voir évoluer jusqu'à remettre en question ses premières approches. Ce mouvement est sensible dans le grand article donné à la revue américaine *Art News Annual* pour l'année 1954<sup>119</sup>. En dix ans, Chastel a ouvert le panorama à d'autres arts que le pictural. Réduisant les descriptions de tableaux, qui appartiennent à sa propre période proustienne, il fait ressortir avec netteté le travail de Vuillard pour le théâtre, ou son rôle dans la lithographie ; il marque l'importance de l'intervalle 1890-1897 pour le renouvellement des théories du tableau, de Denis à Berenson ; il résout la question lancinante de la « peinture décorative de Vuillard » – « ce qu'on peut imaginer de plus infidèle à la Renaissance<sup>120</sup> »,

---

<sup>116</sup> Note d'entretien avec Roussel du 27 août 1942, v° : « à propos de la signature appliquée sur un tableau -/ une signature çà [*sic*] vulgarise l'objet, en lui donnant trop d'importance ». BINHA, fonds André Chastel, 090/153/6.

<sup>117</sup> Noté au crayon au verso d'une fiche sur un article de la revue *Apollo* relatif à l'exposition « A century of French painting », à New York, où Chastel a repéré le portrait de Lugné-Poe (1891). BINHA, fonds André Chastel, 090/153/5.

<sup>118</sup> André Chastel, « Braque et Picasso en 1912. La solitude et l'échange », dans *Pour Daniel-Henri Kahnweiler*, Stuttgart, 1965, p. 80-87, repris dans *Fables Formes Figures*, 1978, t. 2, p. 425-433 (citation p. 426).

<sup>119</sup> André Chastel, « Vuillard », dans *Art News Annual*, numéro spécial «Vuillard», vol. XXIII, 1954, p. 26 et suiv.

<sup>120</sup> Chastel, *Vuillard*, 1946, p. 56.

disait-il – en comparant son espace avec celui de la tapisserie mille-fleurs<sup>121</sup>... Et refonde l'intimisme sous l'instance de John Keats à qui il emprunte la notion de *negative capability*<sup>122</sup> – donnant ainsi à l'iconographie des intérieurs la part de mystère que le poète anglais décèle chez les « grands auteurs » comme Shakespeare, assez humbles pour laisser l'incertitude l'emporter sur la raison.

L'article d'*Art News Annual* resta inédit en français pendant quarante-cinq ans. Il fut placé en introduction du catalogue de l'exposition du cinquantenaire de l'artiste, qui s'ouvrit à Lyon en septembre 1990<sup>123</sup>. C'était deux mois après la mort de Chastel. Au mois de janvier, sollicité de participer au catalogue prévu pour l'événement, il avait envisagé de traiter « l'influence de la tapisserie sur la peinture décorative d'Édouard Vuillard<sup>124</sup> », fidèle à cette idée toujours neuve qui croisait les arts du décor et la peinture comme décor.

---

L'auteure tient à remercier ses premiers lecteurs, Jean-Paul Bouillon, Yves Chevrefils Desbiolles, Pierre Vaisse, ainsi que Claire Denis pour ses chaleureux courriels, Eva Renzulli pour sa générosité et ses précieuses informations, Patricia Sustrac pour ses précisions sur Max Jacob. Merci également à Adrien Goetz et Jérémie Koering, qui lui ont communiqué leurs articles avant publication.

© Françoise Levailant, 2018.

---

<sup>121</sup> Une partie du texte publié dans *Art News Annual* a pour titre « The Tapestry Idea ». Ce développement a eu de l'importance pour les chercheurs américains qui se sont penchés sur la question du décoratif à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>122</sup> "... when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason [...]." Lettre de Keats, décembre 1817, citée par Stephen Hebron, En ligne depuis le 15 mai 2014 : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/john-keats-and-negative-capability#>

<sup>123</sup> André Chastel, « Au-devant de Vuillard », dans *Vuillard*, catalogue de l'exposition circulante, Ann Dumas et Guy Cogeval dir., Paris, Flammarion, 1990, p. 15-51.

<sup>124</sup> Proposition de Chastel par téléphone en réponse à la demande de Guy Cogeval, commissaire général de l'exposition. BINHA, fonds André Chastel, 90/153/2.