

ÉDOUARD VUILLARD ET HENRI VAQUEZ

par

Jacques-Louis BINET

Correspondant de l'Académie des beaux-arts

Séance du 15 décembre 2004

De l'amitié, durant quarante ans, entre Édouard Vuillard et un grand médecin, Henri Vaquez, mort en 1936, est née une série d'œuvres qui se succèdent de 1896 à 1928 et qui peuvent être classées en trois périodes ou plutôt en trois séries pour à peine se chevaucher : les quatre panneaux de 1896 (*Le travail, Le choix des livres, L'intimité* et *La musique*) commandés par Vaquez pour la bibliothèque de son appartement de la rue du Général-Foy ; la peinture sur toile *Le docteur Vaquez à l'hôpital Saint-Antoine* commencée en 1915 et 1916 puis reprise en 1921 ; enfin des portraits de plusieurs médecins et surtout de leurs compagnes, de 1913 à 1927.

Le *Journal* de Vuillard, déposé à l'Institut, le *Catalogue critique des peintures et des pastels* de Vuillard, publié par Antoine Salomon et Guy Cogeval¹ en 2003, ainsi que la relecture des publications de Vaquez permettent, aujourd'hui, de mieux présenter ces tableaux.

I

Pour les panneaux Vaquez, ou *Personnages dans un intérieur*, de 1896 (212 × 77 cm et 212 × 154 cm, catalogue critique V-97, 1 à 4) déposés aujourd'hui au Petit Palais, la première question posée est celle de l'origine de la commande. Pourquoi Vaquez a-t-il choisi Vuillard pour couvrir les murs de la bibliothèque de son appartement du 27, rue du Général-Foy ?

Né en 1860, Vaquez sera nommé médecin des hôpitaux en 1895 pour ne devenir professeur qu'en 1918 et membre de l'Académie de médecine en 1919. Élève de Potain, fondateur de la cardiologie en France, attachant son nom aux méthodes de mesure de la tension artérielle et à sa valeur en pathologie, Vaquez fréquente aussi le Collège de France où un assistant de Claude Ber-

1. Antoine Salomon et Guy Cogeval, *Vuillard, catalogue critique des peintures et des pastels*, Genève, Skira/Wildenstein Institute, 2003 (3 tomes, 1 744 p., près de 3 200 illustrations).

nard, Malassez, décrit une méthode simple pour compter les globules rouges au lit du malade. Très schématiquement, l'œuvre de Vaquez comporte deux volets, la cardiologie où il décrit, entre autres, les conséquences de l'hypertension artérielle et l'hématologie, où il découvre une maladie définie par l'augmentation des globules rouges (polyglobulie). Au moment de la commande, jeune médecin des hôpitaux, Vaquez s'est déjà créé une importante clientèle, a publié la première observation de polyglobulie en 1892, qu'il complétera en 1904, et a observé, sans les décrire, les conséquences de l'hypertension artérielle au cours de la grossesse.

De huit ans son cadet, Édouard Vuillard, lui aussi ancien élève du lycée Condorcet, vit chez sa mère, qui l'a élevé dans l'atmosphère laborieuse et feutrée d'un atelier de couture. Mais depuis qu'il a participé, à l'âge de vingt ans, avec Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Sérusier, Ker-Xavier Roussel, Paul Ranson, à la création du mouvement Nabis, il participe activement à la vie théâtrale par l'intermédiaire de son ami, Lugné-Poe, et littéraire par celui de la revue *Blanche*.

Comment Vaquez a-t-il pu rencontrer Vuillard ? Comment ce médecin de trente-six ans, partagé entre la préparation des concours hospitaliers, ses premières recherches et ses nombreuses consultations a-t-il pu penser à ce peintre huit ans plus jeune que lui ? Guy Cogeval m'a conseillé de relire les carnets où Vuillard écrit, le 15 décembre 1894 : « Ma pauvre sœur a été atteinte de crises graves et nous avons été sur le point de la perdre. » Il dessine à la plume des lavis à l'encre de chine groupés sous le titre de *Carnet Saint-Honoré* (réunis par Jacques Salomon et Annette Vaillant en 1950) et dans ses *Cahiers de dessin* (Paris, Quatre Chemins éditeur), je crois voir, sur *La table de chevet de la chambre de Marie*, non pas des alambics et des flacons mais un des premiers modèles d'appareil de prise de pression artérielle, qu'étudiait Vaquez avec son maître Potain. Le médecin, vu de profil à droite de Marie dans *La visite du docteur* du même carnet n'est-il pas le docteur Vaquez ? Il en a la même coupe de barbe et le même profil. Dernier argument pour soutenir cette hypothèse d'une consultation de Vaquez auprès de la sœur de Vuillard, Marie, pour une crise d'éclampsie, le 16 décembre 1894 : il est le premier à décrire l'importance de la prise de la tension artérielle dans cette maladie en 1897. Une nouvelle analyse du *Journal* devrait le confirmer.

De cette rencontre est née la commande des quatre panneaux Vaquez scrupuleusement analysés dans les écrits de Guy Cogeval. On ne retiendra seulement ici qu'ils « comptent parmi les plus grands morceaux de peinture de cette fin de siècle ». Moments privilégiés de cette période décorative, ils expriment en grande dimension, peut-être sous l'influence du théâtre, ce que Vuillard avait découvert dans des toiles de petite taille, le monde feutré d'un petit atelier de couture, « les déplacements imperceptibles, le temps infinitésimal du presque rien et de la confiance susurrée ». Ces *Personnages dans un intérieur*, qui se continuent et se renvoient l'un à l'autre par les bandes horizontales de la partie supérieure, se distinguent des autres grands décors, commencés par les panneaux Desmarais de 1892, par le retour au huis clos, aussi bien dans le sujet que dans la destination exacte (sur la commande figure l'emplacement dans la bibliothèque), par l'écriture verticale, enfermant les personnages, comme dans une tapisserie, où la profondeur de champ n'apparaît latéralement que par l'embrasement d'une porte, le reflet d'un miroir et surtout

Jacques-Louis Binet, *Édouard Vuillard et Henri Vaquez*

la vibration des couleurs. Elles traduisent déjà trois thèmes que Vuillard ne cessera de développer : le « romantisme » de la vie quotidienne moderne, l'importance de la lecture, où semble totalement absorbé le seul personnage masculin, l'emprise de la féminité qui imprègne la totalité de l'espace.

Ces quatre panneaux connaissent vite un certain succès. Présentés au salon d'automne de 1905, ils séduisent André Gide, offusqué par la « cage aux fauves », qui y figurait aussi, sans pouvoir deviner que dans *L'intérieur aux aubergines*, Matisse retrouverait Vuillard en 1911. Aujourd'hui, ils ne doivent pas nous faire oublier que nos installations contemporaines n'ont rien de nouveau : Lebrun décorait la galerie d'Apollon au Louvre et vint cinq ans après Vuillard, Claude Monet installerait *Les nymphéas*.

II

1921 : la date inscrite au bas du *Docteur Vaquez à l'hôpital Saint-Antoine* peut induire en erreur, car le journal atteste que ce tableau (X-211 du *Catalogue critique*, 1275, peinture à la colle de 142 × 132, appartenant à l'Académie nationale de médecine) a été commencé entre 1915 et 1916. Cette chronologie est importante, car elle situe mieux la naissance du tableau. Devenu célèbre, Vaquez, comme tout notable de son époque, veut son portrait et le commande à Vuillard, dont il est maintenant l'ami. Juste après cette commande, il voit, en décembre 1913, à la galerie Bernheim, la première version des *Chirurgiens* (IX-226 du catalogue critique) commencée en 1912 et présentée à l'état d'esquisse. Vuillard a été alors fasciné par la personnalité de ce chirurgien dont il avait déjà dessiné un portrait (*Docteur Antonin Gosset*, projet, IX-198 du *Catalogue critique*, 1912, pastel sur papier, 95 × 85 cm, collection particulière) (« Gosset opérant, très forte impression »), et le climat à la fois tendu et serein d'une salle d'opération (« monde énorme salle d'opération »), qu'il traduit par une monochromie blanc-beige-jaune-gris réunissant dans un même plan mur sol et de façon ambiguë sol et chariot. Les horizontales nickelées des bords du chariot, la clarté des linges, la blancheur des blouses, des calottes, des bavettes, le métal de la cuvette du premier plan dessinent les volumes et orientent la composition, obliquement, de gauche à droite et d'arrière en avant autour du corps du patient, étiré exagérément la tête en bas. S'opposant à « ce grand silence blanc » qui avait frappé Claude Roger-Marx, « aux infirmières, à l'opérateur, aux assistants, autant de statues drapées » dont les profils s'alignent sur le bord droit du tableau, la panseuse de l'arrière-plan gauche « paraît danser et taper sur un tambourin ». Sous « ces précieux rapports entre tant de blancheur », qui recouvre tout, Gosset n'est reconnaissable que par sa position, de face, au centre des chirurgiens, les deux mains gantées bordant un champ opératoire invisible, mais vers lequel nous, comme tous les assistants, avons le regard tourné.

Guy Cogeval qualifie cette peinture de « leçon d'anatomie » de la fin du XX^e siècle. Après l'avoir vue, Vaquez écrit à Vuillard : « Vous avez fait des panneaux de tous points remarquables, ce qui commence à m'inquiéter pour les miens que j'estimais supérieurs à tout. » « Les miens » signifient les quatre panneaux de 1896, car en 1913 Vuillard n'avait pas commencé *Le docteur Vaquez à l'hôpital Saint-Antoine* ; mais il ne l'oubliera pas.

Alors qu'il avait été séduit par la force tranquille du bloc opératoire, il est frappé par l'aspect sombre de l'hôpital. Le journal reprend souvent ce thème de 1915 à 1921 : « Hôpital clair et objet scène sombre et triste » ; « mal disposé pour reprendre question de l'hôpital... vais à La Pitié » (Vaquez a quitté Saint-Antoine pour devenir chef de service à La Pitié) ; il cite même Valéry : « Tout jugement que l'on veut porter sur une œuvre doit faire état avant toute chose des difficultés que son auteur s'est données. » Cette laborieuse recherche se retrouve dans les dessins préparatoires sur le visage de Vaquez et la composition générale. Finalement, le tableau s'articule en trois parties, la patiente et ses médecins en bas, la fenêtre en haut au centre, le mur latéralement.

La partie inférieure reprend le thème des draps et des blouses, qui, une fois de plus, recouvrent tout, le lit, l'oreiller, les visages de la patiente, de Vaquez, de ses collaborateurs, de la surveillante, se distinguant à peine de la couleur qui l'entoure. C'est un blanc mêlé de brun, le brun du jardin, un blanc clair, qui, par la trame, la texture des coups de pinceau, imprime le volume aux tissus, les chiffonne, les plie, les boursoufle comme pour les salir ou les vieillir.

À ce triste blanc répondent les couleurs sombres, un bleu foncé et une gamme de bruns, du motif central, la fenêtre. Ce thème est alors très étudié et on ne peut oublier *La porte-fenêtre de Collioure*, ou Henri Matisse, en 1914, « tenté par l'état zéro de la peinture, se reprend *in extremis* et à l'instant où il pourrait atteindre l'abstraction [...] réintroduit des éléments réalistes », ni l'aphorisme de Pierre Bonnard, grand ami de Vuillard qui répétait que ce qu'il y avait de mieux dans un musée c'est ce qu'on apercevait par les fenêtres. Là encore, Vuillard invente. La place de cette fenêtre est décalée sur la gauche, contrairement au projet de 1915, où elle restait au centre, et ce décalage est souligné par l'arbre qui suit et met en relief le bord gauche du montant vertical de la fenêtre. Comme souvent, Vuillard nous conduit vers une vision latérale, d'autant qu'en bas et à droite une silhouette blanche rappelle la symétrie. À travers la fenêtre, suivant l'architecture d'un rez-de-chaussée, d'un toit, des branches d'arbres et d'un ciel très bas, les dégradés de brun se partagent la même tristesse.

Reste la troisième partie, les lattes du mur, peintes presque mécaniquement de tonalités claires pour couvrir les faces latérales du fond. Elles peuvent étonner si on les compare aux autres intérieurs très chargés de Vuillard et traduisent, peut-être, cette volonté de réalisme que défendait le peintre ou plutôt cette nécessité d'équilibrer l'ensemble fenêtre-intérieur par un plan vertical. Elles nous réjouissent aujourd'hui car elles nous font rêver, soixante ans plus tôt, aux premiers travaux de Support-Surface.

Jacques-Louis Binet, *Édouard Vuillard et Henri Vaquez*

III

Cette longue amitié de Vuillard pour Vaquez ne résume pas ses relations avec le monde médical. D'autres portraits de médecins et surtout de leurs femmes nous laissent deviner la vie personnelle du peintre.

Non pas celui, en 1912, nous l'avons vu, d'Antonin Gosset, un des grands chirurgiens de l'époque, familier du monde artistique et figure aussi sous les couleurs de Marie Laurencin et un buste de Raymond Duchamp-Villon.

Ce fut surtout le docteur Parvu, d'origine roumaine, fidèle assistant de Vaquez (ils étaient alors nombreux à entourer et accompagner leur « patron »). Sa courte barbe, ses cheveux courts sont déjà représentés dans *Le docteur Vaquez à l'hôpital Saint-Antoine*, où il tient dans la main un stéthoscope. Devenu l'un des confidents de Vuillard, en même temps que son médecin de famille pendant les années 1920, il sera appelé souvent auprès de madame Vuillard, qu'il accompagnera, selon *Le journal* de 1928, dans ses derniers moments : « retéléphone à Parvu. Parvu vers deux heures [...] essaie deux piqûres huile camphrée, pas de changement ; décide piqûre pantopon, longueur d'attente du pantopon cherché par Marie ; somnolence enfin la calme ; [...] elle va mourir ; lui tiens encore la tête, les doigts près de ses yeux que je ferme doucement après que Parvu a soulevé la paupière. Acceptation. Sanglots courts de Marie ». Il était déjà, avec sa silhouette un peu lourde, au chevet d'Alexandre Vuillard, dit Miquen, frère d'Édouard, en novembre 1921 dans *La consultation* (XI-158 du *Catalogue critique*, 1922, peinture à la colle sur carton, marouflé sur toile, 64 × 43,2 cm, appartenant à une collection particulière aux États-Unis). Vuillard a noté son travail de composition où il retrouve un style presque nabi pour assimiler la silhouette un peu lourde du médecin : « Redessine grandement Parvu Miquen [...] travaille matin tableau Parvu, déplace dessin de la commode de 4 cm. » Autre témoignage, celui de la toile *Les docteurs Vaquez et Parvu* (XI-250 du *Catalogue critique*, 1926, pastel et peinture à la colle sur papier, 65 × 50 cm, appartenant au musée de l'Assistance publique, Hôpitaux de Paris). Il s'agit d'une commande de Vaquez pour remercier son collaborateur, auquel il la donnera. Vuillard reprend l'environnement du *Docteur Vaquez à l'hôpital Saint-Antoine*, pour regrouper, d'une façon un peu conventionnelle et symbolique, les deux personnages autour de l'appareil sur lequel ils ont collaboré pour mesurer la tension artérielle, le sphyngmotensiophone.

Apparemment plus anecdotique, *Le docteur Quiserne* (XI-222 du *Catalogue critique*, 1924, pastel sur papier, 48 × 65 cm, dédié au docteur Quiserne, collection particulière, France) précédé d'une étude (XXI-221 du *Catalogue critique*, 1924, pastel sur papier, 33 × 44 cm, aujourd'hui perdu de vue) a été peint lorsque Vuillard suivit une cure à Bagnoles-de-l'Orne pour une phlébite. Le médecin apparaît comme un masseur (mais comment traiter, en 1924, les accidents vasculaires veineux en dehors des massages et des bains ?) et le malade sous le seul aspect de son pied ; mais Guy Cogeval montre que le peintre a su transformer l'anecdote par sa composition : il traite la perspective comme celle d'une barque de Caillebotte. Le tableau est vu par le

COMMUNICATIONS 2004

patient du fond de sa baignoire. Invisible, il domine l'ensemble. Une des rares œuvres, qui ne traduise plus l'observation extérieure d'une affection, mais la perception de la maladie par le malade lui-même.

Le docteur Widner (XI-253 du *Catalogue critique*, 1927, huile sur toile, 100 × 81 cm, musée cantonal de Berne), fondateur en 1905 d'une clinique psychiatrique célèbre, grand collectionneur, avait soigné Kerr-Xavier Roussel, son ami et son beau-frère, dans les années 1915.

Appartiennent plutôt au domaine du portrait à charge les deux dernières figures. *Le docteur Georges Viau dans son cabinet dentaire* (IX-234 du *Catalogue critique*, 1914, peinture à la colle et rehauts de pastel sur toile, 107,5 × 138 cm, musée d'Orsay). Pour traduire une séance où le peintre accompagne sa nièce Annette, Vuillard fait apparaître « la réverbération du faisceau lumineux en accents bleu tendre sur le visage du dentiste, la couleur rouge de ses pommettes, le dessin de ses sourcils et le pastel rouge qui soulignent ses yeux ». Il lui confère, remarque Guy Cogeval, « une expression faustienne, une allure de savant fou inspiré ». Vingt ans plus tard, *Le docteur Louis Viau* (XII-129 du *Catalogue critique*, 1936-1937, peinture à la colle sur toile, 88 × 81 cm, musée départemental de Saint-Germain-en-Laye « Prieuré »), neveu de Georges Viau, est montré dans toute la suffisance que le luxe de son matériel dentaire nickelé semble lui apporter.

IV

À cette galerie de médecins, dont les portraits sont suscités par les maladies de son entourage, Vuillard associe presque toujours la figure des femmes de ses commanditaires. Cette chronique mondaine de la bourgeoisie aisée et intellectuelle au sein de laquelle il évolue prend parfois des accents plus passionnés et laisse apparaître les vérités d'un journal intime.

Madame Henri Vaquez (X-219 du *Catalogue critique*, 1917-1918, peinture à la colle sur toile, 110 × 200 cm, musée d'Art contemporain de Strasbourg) traduit toute la force que pouvait représenter une grande bourgeoise dans son intérieur de l'avenue du Général-Foy, pour lequel ont été créés les quatre panneaux de 1895. Claude Roger-Marx et Jacques Salomon, frappés par le format marine, singulier pour un portrait, y retrouvent la solide construction d'un paysage : « Avec ses premiers plans constitués par le demi-entablement neigeux de la nappe, tandis que les blocs montagneux d'une cheminée, d'une desserte, d'un buffet et la verdure tapissée ferment l'horizon. »

La famille Gosset figure quatre fois. *Le portrait de Madame Gosset au grand hôtel de Cabourg* (IX-228, 1913, huile sur toile 130 × 100 cm) représente la femme du chirurgien, qui acceptait difficilement de poser, à peine visible derrière un premier plan de coussins dans l'hôtel où résidait Marcel Proust. Le fils d'Antonin Gosset apparaît à trois reprises, dans le *Catalogue critique*, d'abord enfant, *Jean Gosset en travesti* (IX-237 du *Catalogue critique*, 1914, peinture à la colle

Jacques-Louis Binet, *Édouard Vuillard et Henri Vaquez*

sur papier, marouflé sur toile, 110 × 74,5 cm, collection particulière), puis onze ans plus tard devant *Les chirurgiens, Jean Gosset* (XI-231 du *Catalogue critique*, 1925-1926, pastel sur papier, 46 × 61 cm, collection particulière), et enfin sous le titre de *Jean Gosset assis devant le paravent de Bonnard* (IX-232 du *Catalogue critique*, 1926, pastel sur papier, 61 × 47 cm, collection particulière).

Madame Henri-Auguste Widner (XI-252 du *Catalogue critique*, 1926, pastel sur papier, marouflé sur toile, 50 × 42 cm, musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne) avait précédé son mari pour venir poser à gauche de la cheminée de l'atelier de la rue de Calais, le docteur Widner s'installant à droite pour que les deux tableaux constituent un diptyque. Elle traduit ici toute la joie de converser avec le peintre, joie dont elle le remerciera par écrit.

Avec Juliette Weil, il ne s'agit plus de conversation, mais de passion. Vuillard retrouve l'emprise féminine, qui l'a conduit toute sa vie, d'abord auprès de Misia Sert (dix-sept œuvres recensées), puis de Lucy Hessel (plus de cent vingt œuvres), fidèle des fidèles, de Lucie Belin (« Ralph ») (une dizaine d'œuvres) et de la femme du docteur Prosper-Émile Weil, qui ne cessera de le poursuivre. De 1922 à 1926, Vuillard la représentera douze fois, dont *Madame Weil et ses enfants* (IX-103 du *Catalogue critique*, 1922-1023, peinture à la colle sur toile, 103 × 131 cm, collection particulière) et *À la tombée du jour, place Vintimille, Juliette Weil* (XI-114, du *Catalogue critique*, 1927-1928, pastel sur papier, 49 × 63 cm, collection particulière). C'est seulement en 1930, huit ans après avoir connu Juliette, que Vuillard prend son mari (*Le docteur Prosper-Émile Weil*, XI-104 du *Catalogue critique*, 1926, pastel sur papier, 48 × 65 cm, collection particulière) comme médecin.

Même dans une communication sur Vuillard et la médecine, on doit insister sur cette place que n'a cessé d'occuper, chez le peintre, la femme, et terminer par ce qui n'est pas mais pourrait être son « œuvre ultime », dernier hommage à la compagne de toujours, *Madame Hessel dans le parc de Clayes en hiver* (XII-425 du *Catalogue critique*, 1939-1940, peinture à la colle sur papier marouflé, 82,5 × 51,5 cm), quelques mois avant qu'elle lui ferme les yeux au castel Marie-Louise de La Baule.

