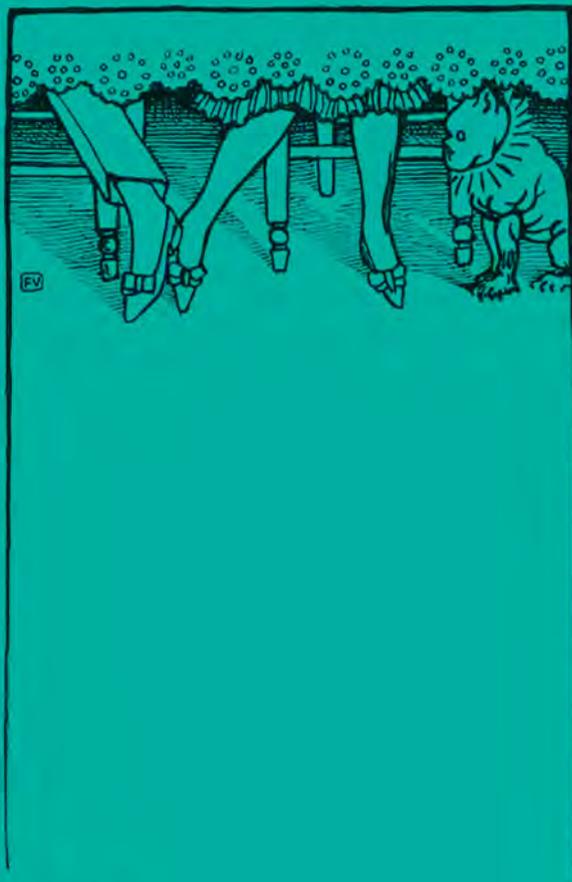


Félix  
Vallotton

Romans  
et Théâtre



**ZOE**

FÉLIX VALLOTTON

ROMANS ET THÉÂTRE

*Édition dirigée par Daniel Maggetti,  
avec la collaboration de Romain Bionda,  
Océane Guillemain, Ami Lou Parsons  
et Stéphane Pétermann*

**ZOE**

*Les Éditions Zoé remercient la Fondation Leenaards, le Canton de Vaud,  
la Commission des publications de la Faculté des lettres (UNIL) et  
la Société académique vaudoise d'avoir accordé leur soutien à la publication  
de ce livre.*



© Éditions Zoé, 16 chemin de la Gravière  
CH-1225 Chêne-Bourg, Genève, 2025  
[www.editionszoe.ch](http://www.editionszoe.ch)

Maquette de couverture : Notter + Vigne  
Illustration : Félix Vallotton, *Projet d'encadrement*, années 1920  
(date inconnue), encre de Chine sur papier, 32,2 × 24,6 cm.

ISBN 978-2-88907-534-8  
ISBN EPUB 978-2-88907-535-5  
ISBN PDFWEB 978-2-88907-536-2

*Les Éditions Zoé bénéficient du soutien de  
la République et Canton de Genève  
et de l'Office fédéral de la culture.*

## *Remerciements*

Cette édition des écrits littéraires de Félix Vallotton a été préparée au Centre des littératures en Suisse romande de l'université de Lausanne (CLSR), dans le cadre des manifestations commémorant, en 2025, le centième anniversaire de la disparition de l'artiste. Elle a été élaborée en concertation avec la fondation Félix Vallotton, dont nous remercions chaleureusement le président, M<sup>e</sup> Yves Noël, et l'ensemble du Conseil, pour leur soutien.

Les différentes phases de la conception du volume, de l'établissement des textes et de leur annotation ont exigé de multiples recherches pour lesquelles l'aide de nombreuses personnes et institutions nous a été précieuse. Nous exprimons notre reconnaissance à Jean Gérald Castex (Musée du Louvre), Elisabeth Crabbe, Anne Deltour (Cabinet cantonal des estampes, Musée Jenisch, Vevey), Marina Ducrey (Fondation Félix Vallotton, Lausanne), Julie Eggel (Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Musée Jenisch, Vevey), Alexandre Ferrere (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe), Marianne Grieshaber (Fondation Félix Vallotton, Lausanne), Claire Krähenbühl, Vigen Kühni, Catherine Lepdor (MCBA, Lausanne), Brigitte Maire (coordinatrice du Master de spécialisation en histoire du livre et édition critique des textes, UNIL), Nam Pham (CLSR, Lausanne), Ambre Philippe (Fondation Catherine Gide, Paris), Katia Poletti (Fondation Félix Vallotton, Lausanne), Yoan Reboul (Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Paris), Isabelle Roland, Roxane Tharin (Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds).

### *Liste des abréviations*

- CA* KOELLA, Rudolf & POLETTI, Katia (éd.), *Félix Vallotton critique d'art*, Zurich/Lausanne/Milan, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) / Fondation Félix Vallotton / 5 Continents Éditions, 2012.
- CR* DUCREY, Marina, avec la collaboration de POLETTI, Katia, *Félix Vallotton (1865–1925). L'œuvre peint*, Zurich/Lausanne/Milan, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) / Fondation Félix Vallotton / 5 Continents Éditions (« Catalogues raisonnés d'artistes suisses, 22 »), 2005 (3 volumes).
- DBH* GUISAN, Gilbert & JAKUBEC, Doris, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Lausanne/Paris, La Bibliothèque des Arts, 1973-1975 (3 volumes).
- TLF* *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr>

## *Note sur l'édition*

Ce volume rassemble les trois romans, la série de saynètes et les six pièces de théâtre de Félix Vallotton qui nous sont parvenus, écrits entre le tournant du xx<sup>e</sup> siècle et 1920. Les romans et la pièce *Un homme très fort* ont été publiés après la mort de l'auteur ; les autres pièces et les saynètes sont inédites.

Les romans et les pièces sont présentés par ordre chronologique ; entre les deux ensembles, nous publions les saynètes, plus anciennes, qui tiennent à la fois de la scène dramatique et du croquis de fiction. L'établissement des textes a été fait en tenant compte des éditions originales posthumes et des traces documentaires – dactylogrammes et manuscrits – conservées par la fondation Félix Vallotton, à Lausanne. Tous les documents cités sans autre mention appartiennent à ce fonds d'archives. Pour le détail de l'établissement des textes, nous renvoyons aux « Notes » qui les accompagnent, où les choix effectués par les éditeurs scientifiques, impliquant des principes d'édition spécifiques selon la nature des documents, sont expliqués à partir de l'examen de ces derniers.

La présentation des textes a été uniformisée sur le plan typographique, en suivant les règles d'usage. La ponctuation de Vallotton, qui fait grand usage des points de suspension et place de manière très personnelle les virgules, a été respectée, sauf dans les cas où elle était manifestement fautive. Les interventions des éditeurs sont entre crochets [ ] ; les signes < > indiquent les rares lectures conjecturales. Les notes sont données lors de la première mention de l'élément qu'elles commentent, de manière complète à la première occurrence, ensuite par des renvois.

## « L'ironie est la pudeur de l'humanité »<sup>1</sup>

### *Les premiers pas*

« Les misères du jour de l'An » : ainsi s'intitule le plus ancien manuscrit autographe de Félix Vallotton que nous connaissons (voir pp. 31-42). Remplies à la plume en 1877 ou 1878, ces onze pages agrémentées de nombreux dessins remontent à l'enfance du futur peintre, qui a apposé sa signature après les dernières lignes ; elles témoignent à la fois de l'ancienneté de son intérêt pour le dialogue entre le texte et l'image, et de la précocité de son goût pour les intrigues décevantes<sup>2</sup>. Il s'agit dans les faits non d'une invention personnelle, mais de la copie d'un récit de Cham paru le 30 décembre 1843, sous un titre presque identique<sup>3</sup>, dans le « journal universel » parisien *L'Illustration*, accompagné de vignettes du même dessinateur dont Vallotton reproduit également les motifs. La découverte récente du statut de ce bref apologue l'a certes privé de son aura de trace originelle, mais que le collégien lausannois ait choisi de reproduire

---

<sup>1</sup> La formule est de Jules Renard (*Journal inédit*, 1887-1895, entrée du 30 avril 1892, *Œuvres complètes*, XI, Paris, Bernouard, 1925, p. 151).

<sup>2</sup> Ce manuscrit a ainsi inspiré à Gustave Roud le commentaire suivant : « Quelle surprise de découvrir dans cette œuvre du petit collégien une double promesse, si clairement lisible, de son double talent ! L'ironique aisance du récit et la sûreté du trait caricatural des dessins témoignent d'une précocité singulière. » (« Préface » à *Corbehaut*, reprise dans *Œuvres complètes*, IV, *Critique*, Genève, Zoé, 2022, p. 1210)

<sup>3</sup> Le texte original qualifie de « petites » les misères évoquées.

cette suite de désagréments ne reste pas moins un trait révélateur de son esprit, dès l'éveil de celui-ci.

« Les misères du jour de l'An » conjuguent en effet plusieurs éléments auxquels Vallotton accordera une grande place tout au long de sa carrière, et dans ses différents domaines d'activité. Le récit exploite les ressorts du comique, en exposant les situations risibles auxquelles le protagoniste, un « gentleman parisien », est confronté, en jouant de l'accumulation, en faisant se succéder des personnages caricaturaux. Cette drôlerie est indissociable d'une dimension ironique : les vicissitudes du héros se lisent implicitement comme le démenti des attentes habituellement attachées au jour de fête mentionné dans le titre. La construction de l'ensemble, par juxtaposition de courtes scènes indépendantes entre elles, favorise un grossissement du trait et une typologisation des personnages ; d'autre part, le texte est placé sous le signe d'une hybridation générique, puisqu'il s'agit d'une prose de fiction portant les marques d'une structuration théâtrale (cinq actes et un épilogue) et doublée par un récit en dessins. Si l'autonomie créative du jeune Félix Vallotton est à venir, le fait qu'il ait jeté son dévolu sur « Les petites misères du jour de l'An » montre qu'il est déjà sensible à ce que Clément Rosset a appelé la « logique du pire », et qu'il fourbit dès son adolescence les armes pour l'affronter – le comique pour en rire, l'ironie pour prendre de la distance –, aussi bien du côté des mots que du côté de l'image. Les productions réunies dans ce volume illustrent la variété des réalisations littéraires de l'artiste ; elles témoignent de la diversité de ses recherches formelles et génériques, et de la constance de son positionnement vis-à-vis des sujets qu'il aborde.

*Prélude : critique d'art et « images parlantes »*

Vallotton tire du plaisir de la pratique de l'écriture, et son aisance dans ce domaine – dans lequel il aurait envisagé de

faire carrière avant de choisir la peinture, selon Christian Brinton<sup>1</sup> – est une qualité qui lui a valu de remplir, à partir du début des années 1890, le rôle de critique d’art, principalement dans la *Gazette de Lausanne*. Comme l’ont rappelé Gilbert Guisan et Doris Jakubec, puis Katia Poletti et Rudolf Koella notamment<sup>2</sup>, sa collaboration à *La Revue blanche* va de pair avec le développement d’une sociabilité littéraire soutenue, et de relations d’amitié avec des personnalités comme Thadée Natanson, Félix Fénéon ou Octave Mirbeau. Grâce à la fréquentation de ce cénacle, Vallotton est toujours au fait de l’actualité des lettres pendant la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, période qui le voit par ailleurs constamment actif, en tant que graveur, qu’illustrateur et que dessinateur de presse<sup>3</sup>, dans des espaces où l’expression graphique entretient un dialogue intense avec les textes littéraires et avec leurs auteurs.

C’est d’abord dans un lien consubstantiel avec l’image que Vallotton explore les deux veines qui seront au cœur de ses pièces de théâtre et de ses romans, la stylisation caricaturale et le regard ironique. Suivant une gradation du comique vénial à la pointe ironique cinglante, les dessins qu’il donne dans les périodiques satiriques libèrent leur charge de drôlerie grâce à un légendage ciblé : pour être quantitativement réduit, le rôle de la lettre n’en est pas moins déterminant pour l’interprétation des caricatures. Dans un registre plus sérieux, et dont le décodage est plus ardu, la série *Intimités* est une étape majeure sur le chemin vers la pratique littéraire.

---

<sup>1</sup> Voir Christian Brinton, «Félix Vallotton», *The Critic*, vol. 42, avril 1903, p. 330: «As a schoolboy in Lausanne, Vallotton gave scant promise of becoming an artist. He detested his classes, particularly those in drawing, and leaned more toward a literary career.»

<sup>2</sup> Rudolf Koella et Katia Poletti, «Avant-propos», *CA*, pp. 4-5.

<sup>3</sup> Voir Katia Poletti, avec la collaboration de Sarah Burkhalter et Nadine Franci, *Félix Vallotton illustrateur. Catalogue raisonné*, Lausanne/Zurich, Fondation Félix Vallotton / Institut suisse pour l’étude de l’art (SIK-ISEA), coll. «Catalogues raisonnés d’artistes suisses, 32», 2025, vallotton-illustrateur.ch

La présence simultanée des situations représentées et des titres qui leur sont intégrés instaure une tension narrative virtuelle et incite à combler le décalage entre les deux modes d'expression : chaque *Intimité* appelle un récit, celui qui raconterait l'histoire dont les mots gravés sont les indices sibyllins. Comme l'a bien saisi Jean-Philippe Toussaint, ces scènes d'intérieur sont donc autant d'invites à des narrations potentielles, par la quantité de questions qu'elles posent et laissent ouvertes : « Chaque pièce semblait être un décor de théâtre où des acteurs hiératiques jouaient des scènes énigmatiques. La vie semblait s'être figée dans l'intimité de ces décors bourgeois. Était-ce le mari et la femme, l'amant et la maîtresse ? Impossible de le savoir. Chaque fois que je pouvais pousser une porte, c'était une nouvelle scène. [...] C'est quoi l'histoire ? Quel est le secret invisible qui se cache derrière les apparences si lisses de ces scènes bourgeoises ? »<sup>1</sup>

*Piques de salon : Hector, Gédéon et leurs amis*

« Scène » : le mot est central pour comprendre comment Vallotton saisit le réel dans sa production littéraire, qui semble prolonger les caricatures de presse et *Intimités*. De ses écrits, il ne parle presque pas, et ses archives ne permettent guère de combler le halo de mystère qui entoure leur genèse. Vraisemblablement composées au tournant du siècle, les saynètes qui ont pour protagonistes Hector, Gédéon et autres Sulpice<sup>2</sup> matérialisent ses premières incursions dans le domaine de la fiction. Ces instantanés fixent, dans la discontinuité, des épisodes choisis de la vie oisive de quelques bourgeois : l'arrêt sur image, qu'il se fasse sur des pratiques culinaires, sur des conversations, sur des manies vestimentaires, joue du comique pour traquer les ridicules du Monde.

<sup>1</sup> Jean-Philippe Toussaint, « Barbe noire », dans *Félix Vallotton. Intimité(s)*, Paris, Éditions Martin de Halleux, 2019, pp. 6-8.

<sup>2</sup> Voir ci-dessous, pp. 759-812.

Ni systématique ni exhaustive, la série, on le devine, pourrait être augmentée de moments analogues d'une manière d'être dont les faits et gestes sont dictés par des impératifs intériorisés. Vallotton apparaît ainsi comme une sorte d'entomologiste d'un univers social restitué en mosaïque, selon une approche qu'on pourrait taxer de phénoménologique avant la lettre. Les modèles, à l'époque, sont légion : on songe aussi bien aux rapides et acides évocations émaillant *La Vie parisienne* qu'à la féroce démystification de la petite bourgeoisie par Mirbeau dans *Les Vingt et Un Jours d'un neurasthénique* (1901) – mais *L'Écornifleur* (1892) de Jules Renard (auteur que Vallotton illustre de 1896 à 1902) n'est pas loin non plus<sup>1</sup>.

On peut supposer que ce galop d'essai a été pour Vallotton l'occasion de se confronter à l'écriture pour tester ses aptitudes : à défaut de les publier, il a transmis les saynètes à des lecteurs de choix, comme en témoigne son allusion<sup>2</sup> aux encouragements que lui aurait prodigués José Maria de Heredia. Qu'il ait par la suite arpenté, pendant six ou sept ans, le territoire de la production dramatique, voilà qui n'est pas tellement surprenant. Sa prédilection pour la scène au sens narratif du terme, que nous venons de rappeler, trouve une application pour ainsi dire naturelle dans les formes théâtrales, fondées sur la mise en rapport, par rapprochement ou par contraste, entre des unités plus ou moins autonomes – les scènes, précisément. Par ailleurs, nombre des amis de Vallotton écrivent pour le théâtre : ainsi Mirbeau, Tristan Bernard ou Jules Renard, dont les illustrations de Vallotton ont rythmé, dans *Le Rire*, la publication de *La Maîtresse* (1895-1896), une pièce dont le propos fait écho à la fois à l'atmosphère d'*Intimités* et à celle de comédies telles

---

<sup>1</sup> Jules Renard rapporte dans son *Journal* : « Vallotton me raconte qu'une femme, après avoir lu *L'Écornifleur*, pleurait, tant elle se sentait froissée dans sa dignité. » (*Journal inédit*, 1887-1895, entrée du 28 novembre 1894, *op. cit.*, p. 292)

<sup>2</sup> Voir dans ce volume la note sur le texte relative aux saynètes, pp. 813-816.

*Un homme très fort* ou *La Part du feu*. Par-delà l'attrait de l'émulation, la carrière dramatique pourrait avoir tenté Vallotton à cause de sa rentabilité potentielle : une pièce couronnée de succès rapporte alors beaucoup à son auteur, et on sait combien les questions matérielles taraudent le peintre, ce que relève avec une pointe de malignité une note du *Journal* de Renard : « L'artiste a beau faire : son plus cuisant remords est de ne pas gagner d'argent. »<sup>1</sup>

*La tentation des planches (1902-1907)*

L'intention de percer au théâtre est manifeste dans le *modus operandi* de Vallotton, qui fait circuler ses productions pour recueillir des avis autorisés (en suscitant parfois la surprise)<sup>2</sup>, recourt à un circuit de copistes professionnels, prend des contacts avec les directeurs de plusieurs salles parisiennes<sup>3</sup>. En dépit de quelques compliments, ses efforts n'obtiendront qu'un résultat très mitigé, et son nom ne brillera jamais dans un milieu où la concurrence est cruelle. La palette de ses tentatives (nous nous référons aux six pièces connues, deux autres étant perdues) est assez large, en termes de tonalité générale. *Le Sein de la famille* est sans conteste le texte le plus sombre. Il dévoile progressivement l'égoïsme des membres d'une famille ruinée par l'inconscience du patriarche, et révèle la perversion d'une exigence de solidarité au nom de laquelle le seul personnage loyal est sacrifié : débâcle financière, débauche du vieux père et de

<sup>1</sup> Jules Renard, *Journal inédit*, 1903-1905, entrée du 16 décembre 1904, *Œuvres complètes*, XIV, Paris, Bernouard, 1925, p. 1150.

<sup>2</sup> Voir la réaction de Jules Renard (lettre du 19 février 1903) après que Vallotton lui a transmis une de ses pièces – probablement *La Part du feu* : « J'ai lu tout de suite votre pièce – sans titre. C'est plein de qualités et j'avoue ma surprise. Ça ne peut pas vous froisser : si vous voyiez mes dessins ! » (*DBH*, II, p. 72)

<sup>3</sup> Pour les détails de son activité, voir ci-dessous la contribution de Romain Bionda, pp. 819-839.

son complice noceur, soif d'émancipation de la jeune héroïne, instrumentalisation des plus faibles, on se croirait par moments chez Ibsen, dont le théâtre a été découvert en France au cours de la décennie précédente. Autre pièce au propos original, dans le sillage des récents succès de Jules Renard comme *Le Pain de ménage* (1897) ou *Le Plaisir de rompre* (1898)<sup>1</sup>, *La Part du feu* joue avec les codes du vaudeville pour les perturber, voire les subvertir : le triangle mari-épouse-maîtresse est bien au cœur de l'intrigue, mais le rôle de la femme légitime est antinomique par rapport aux tendances habituelles. Suzanne, le personnage central, est en effet une meneuse de jeu déconcertante : non seulement elle ne rend pas la pareille à Maurice, son époux adultère, comme le veut souvent le genre, mais s'ingénie à lui proposer des arrangements pour préserver son amitié avec la maîtresse, Jeanne, qu'elle connaît depuis le pensionnat.

Ces pièces, probablement les premières que Vallotton a écrites, vers 1902, sont les plus singulières parmi celles qu'il a achevées : composés sans consulter quiconque dans le monde du théâtre, les textes répondent de près à ses aspirations. Significativement, ces deux drames sont aussi les plus graves. Le pessimisme de l'auteur s'y manifeste sans recul appuyé, selon des modalités différentes : *Le Sein de la famille* démonte les rouages de l'engrenage dont est victime Paul, auquel va la sympathie du lecteur-spectateur ; les menées de Suzanne, dans *La Part du feu*, sont à la croisée d'une admission désillusionnée de l'insuffisance des êtres, et d'une idéalisation des relations électives, opposées à celles qu'imposent les conventions familiales. Il y a certes une charge contre la naïveté auto-satisfaite du mari de Jeanne, Jacques Bernal, dans les dernières scènes ; mais la part du sarcasme est accessoire dans la pièce.

---

<sup>1</sup> À remarquer que Vallotton a fourni une illustration pour la couverture de la publication de cette pièce, parue chez Paul Ollendorff en 1898.

Le ton change avec *Une femme de tête*, antiphrastrique dès le titre. Celui-ci désigne Antonine, une femme mariée de province qui abandonne son mari et débarque à Paris chez son ancien amant : lézardant la façade de raison, maîtrise pratique et talent d'organisation affichée par la protagoniste, la comédie, à laquelle Vallotton travaille en 1903, met à nu une héroïne impulsive en proie à ses affects – jalousie, besoin de dominer, possessivité. Dans cette pièce, plus ambitieuse que les précédentes par le nombre de personnages qu'elle convoque, Vallotton est davantage soucieux de se conformer aux codes du vaudeville, dont il reprend la ligne thématique et formelle, avec force quiproquos et comique de situation. Personne ne sort indemne de cette peinture au vitriol, tout comme en 1907 de *Célérité. Discrétion ?*, autre pièce au personnel foisonnant, où les mêmes composantes (tromperie conjugale, figure de femme despotique, étroitesse de la bourgeoisie de province...) sont greffées sur un argument gros de rebondissements, le cadre étant une agence de détectives privés. Pour être plus acide, l'acte unique (une forme chère à Mirbeau) *Un homme très fort* (1903) demeure une variation enlevée sur l'adultère, proche de celles signées Hervieu ou Courteline. En 1907, *Soliman, tondeur*, autre composition en un acte, situe exceptionnellement l'action non dans des salons bourgeois, mais en extérieur, sur les quais de la Seine ; la satire de la vanité des classes fortunées y côtoie la valorisation paradoxale de la clochardise, incarnée par le couple (on notera l'ironie des prénoms) formé de Soliman, aristocrate déchu, et de la femme du petit peuple Félicité, passés maîtres dans le toilettage des chiens. Hormis la nouveauté du décor et les contrastes entre l'argot de Félicité et le langage ampoulé de Soliman, la pièce est intrigante par la présence audacieuse de personnages de marginaux : ceux-ci commencent à apparaître sur scène au début du xx<sup>e</sup> siècle (on songe par exemple au vagabond dans *Asile de nuit* de Max Maurey, en 1905, ou même à Jarry), et le choix de Vallotton semble témoigner

d'un désir de quitter les schémas du vaudeville et du théâtre de boulevard, dont sa production ne s'affranchit cependant jamais vraiment, ni sur le plan formel, ni par le traitement des contenus<sup>1</sup>. Ses pièces pointent les symptômes d'un dérèglement social par ailleurs largement dénoncé, mais ne dépassent pas le stade du bilan désenchanté, et n'offrent pas d'alternative, individuelle ou collective, en réponse à une dynamique dont elles ne font que prendre acte en riant jaune ; quant aux solutions stylistiques ou scéniques adoptées, elles s'inscrivent dans le droit fil des pratiques courantes de l'époque. À défaut d'un positionnement idéologique tranché – en faveur de l'union libre, de l'autonomie des femmes, d'un rejet de la logique du capital – qui aurait pu donner matière à débat si ce n'est à scandale, et parce que ses moyens d'expression ne sont ni novateurs ni décalés, le théâtre de Vallotton avait peu de chances objectives de séduire les metteurs en scène, auxquels il proposait le constat désabusé d'un écrivain débutant dont Jules Renard résume ainsi l'inclination : « Vallotton ne se régale que d'amertume. Sait-il qu'une femme doit divorcer, il l'attire dans un coin et se délecte de son histoire, comme un gourmand qui ferait suisse. »<sup>2</sup>

*Oser le roman (1907-1908, 1918-1920)*

Vallotton a-t-il délaissé le théâtre pour le roman parce que ses visées ont été déçues ? A-t-il souhaité s'attaquer à un genre tout aussi exigeant, mais dont il avait l'impression de mieux maîtriser les paramètres ? Comme pour l'ensemble de sa production littéraire, toute hypothèse est sujette à caution,

<sup>1</sup> La conformité du positionnement théâtral de Vallotton par rapport aux grandes tendances de l'époque se confirme par exemple à la lecture de l'étude de Michel Corvin « Boulevard et société (1890-1914) », *Littérature et nation*, mars 1991, n° 5 de la 2<sup>e</sup> série, « Théâtre à succès vers 1900 », pp. 5-18.

<sup>2</sup> Jules Renard, *Journal inédit*, 1903-1905, entrée du 16 décembre 1904, *op. cit.*, p. 1150.

étant donné la pauvreté de traces documentaires. Bien qu'insérée dans un dense réseau d'échanges avec des pairs, la pratique de l'écriture est pour Vallotton une activité volontairement gardée secrète, dont le *Livre de raison* où il consigne ses œuvres artistiques ne fait pas mention. Ce silence, rarement rompu avec quelques correspondants, et seulement après l'achèvement de tel ou tel projet, explique pourquoi même la chronologie – des pièces de théâtre, mais aussi des romans – est conjecturale<sup>1</sup>.

Dans ce volume, l'ordre de publication des romans table sur une succession qui, pour les deux premiers, va à l'encontre des affirmations de la critique au cours des dernières décennies – des affirmations qui, à notre connaissance, ne reposent pas sur des éléments objectifs attestés. Peut-être à cause d'une proximité d'atmosphère avec les saynètes centrées sur Hector, Lucien et leurs amis, datées du tournant du siècle, ou parce qu'on a voulu le rattacher aux changements survenus dans la vie de Vallotton après son mariage en 1899, on a généralement placé la rédaction des *Soupirs de Cyprien Morus* « vers 1900 ». L'absence de dossier génétique ne permet pas de confirmer cette supputation ; on ne peut certes exclure que Vallotton ait commencé à écrire ce roman avant 1907, mais des détails du texte – l'allusion à une sculpture identifiable de Rodin, l'évidente fréquentation de Cabourg, notamment – indiquent que l'intrigue a été conçue en automne 1907 au plus tôt, lorsque l'écriture de *La Vie meurtrière* tire sur sa fin. C'est donc ce roman-ci que nous avons choisi de présenter en premier, du fait de sa datation, et parce que le récit transpose des événements dont on a souvent glosé l'arrière-plan autobiographique. Les lacunes dans la documentation nous mettant dans l'impossibilité de trancher, il nous a semblé plus judicieux d'accorder à *La Vie*

---

<sup>1</sup> Pour les questions de datation des romans, voir les introductions respectives et les notes sur le texte, pp. 265-267, p. 515, pp. 752-753. Pour les pièces de théâtre, voir la chronologie, pp. 855-858.

*meurtrière* le statut d'œuvre inaugurale. Le narrateur, et l'auteur dans son ombre, y jette en effet un regard rétrospectif à la fois aigu et glaçant sur sa trajectoire; quant au suicide de Jacques Verdier, comment ne pas y voir un symbole de l'effacement, par Vallotton, de tout un pan de sa vie – et l'expression d'un désir de *tabula rasa* qui appelle aussi de ses vœux un nouvel investissement artistique, celui de romancier? Les deux premiers longs récits que le peintre a fait aboutir sont en tout cas complémentaires: l'un donne accès aux affres d'un être dont l'existence est prise dans une spirale désespérante, l'autre étale une galerie de personnages qui, à force de médiocrité, ne promet pas de lendemains qui chantent. *Corbehaut*, plus de dix ans plus tard, après l'épreuve traumatique de la Grande Guerre, épaissira davantage encore la couche de pessimisme de Vallotton, en lui ajoutant des considérations en phase avec les leçons dispensées par l'Histoire européenne récente; ce dernier texte acquiert de ce fait la portée d'une critique collective élargie. Le romancier aura ainsi ausculté une destinée individuelle avant de passer au crible des catégories sociales distinctes, puis de jeter une lumière blafarde sur le déclin d'une certaine idée du vivre ensemble.

Comme lorsqu'il s'était projeté dans une carrière au théâtre, Vallotton ne s'attelle pas à l'écriture romanesque pour en faire un violon d'Ingres, une occupation privée: son ambition de publier est bien réelle, en particulier pour *La Vie meurtrière*, et le désir d'être reconnu le poussera à faire lire ses manuscrits à différents écrivains, dont André Gide, puis à les confier à André Thérive dans l'espoir de leur assurer une parution qui ne sera finalement que posthume<sup>1</sup>. Péchait-il par excès de confiance en lui-même, comme le lui reprochent indirectement les critiques qui accueillent avec

---

<sup>1</sup> Les introductions et les notes sur le texte des trois romans donnent des détails sur ces démarches; voir notamment pp. 267-269, 516-517, 753-754.

sévérité, après la Deuxième Guerre mondiale, des livres selon eux irrémédiablement démodés<sup>1</sup> ? La langue de Vallotton – son lexique, la tournure de ses phrases, son outillage rhétorique – est fortement calquée sur le « patron stylistique » de la période post-symboliste, pour reprendre une notion définie par Gilles Philippe, et aucune analyse « auteuriste » ne saurait lui décerner la palme de l'originalité langagière. Vallotton a une bonne maîtrise des registres littéraires, il rédige sans maladresse, mais ses efforts ne portent pas sur les ressources expressives de la langue : dans ses trois romans, les expérimentations formelles touchent à l'organisation de la narration, dont il soigne particulièrement l'architecture. En mettant au point des solutions différentes, en tressant des récits au statut et aux caractéristiques distinctes au sein d'une même œuvre, Vallotton confesse que ce qui l'intéresse, c'est la manière de raconter, l'angle sous lequel les faits constituant une intrigue sont transmis au lecteur. Autrement dit, notre compréhension des événements dépend de la manière dont nous y accédons : l'adoption d'un point de vue et l'agencement du texte sont des choix fondamentaux pour un romancier – et là, la convergence entre les fictions de Vallotton et sa production graphique et picturale est indéniable. Dans un article pionnier, Mouse Reymond s'y arrêtaient déjà, non sans pointer les principaux points communs aux divers pans de l'œuvre :

L'unité de l'œuvre picturale et graphique et de l'œuvre littéraire est évidente : non seulement par la présence de l'homme, avec son ironie, son pessimisme, sa sensibilité blessée, mais parce qu'on y reconnaît, soutenu par des procédés différents, le même langage de la distance [...].<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Voir les citations des comptes rendus des *Soupirs de Cyprien Morus* signés Jules Baillods et Georges Caspari, p. 517.

<sup>2</sup> Mouse Reymond, « Félix Vallotton : quelques réflexions sur le peintre et l'écrivain », dans *Lettres romandes. Textes et études*, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 183.

La mise en parallèle du peintre et de l'écrivain a aussi inspiré les réflexions de Dominique Brachlianoff, pour qui la production graphique et peinte de Vallotton exige un détour par la narration, clé de lecture à privilégier, à ses yeux, car « l'image vallottonienne renvoie d'abord aux mots qui la désignent. »<sup>1</sup>

### *Des cibles récurrentes*

Des saynètes aux romans en passant par *Intimités* et par les pièces de théâtre, Vallotton revient obstinément aux mêmes thématiques, déclinées sous des formes différentes, mais aboutissant à des constats identiques et toujours aussi noirs. L'écrivain observe d'une part les mœurs de son époque pour en faire le procès, et d'autre part, sa critique alimente un discours apparenté à celui d'un moraliste stigmatisant les vices des humains où qu'ils se manifestent.

Proche dans sa jeunesse des milieux anarchistes par les revues auxquelles il collabore, Vallotton est resté fidèle sur plusieurs points à ses anciennes visions. En particulier, sa méfiance à l'égard du couple et surtout de la famille est intacte : la peinture qu'il en fait veut démontrer à quel point ces institutions cristallisent des dysfonctionnements et sont des sources de malheur. Justifiées par l'intérêt, minées par la tromperie, carrément perverses parfois, les relations entre époux s'avèrent inévitablement boiteuses. Les pièces de théâtre déroulent le catalogue impitoyable des arrangements, calculs et trahisons indissociables du mariage, en usant tantôt d'une légèreté à la limite du farcesque, comme dans *Célérité. Discretion ?*, voire dans *Une femme de tête*, tantôt en jouant de notes autrement sombres, ainsi dans *La Part du feu*

---

<sup>1</sup> Dominique Brachlianoff, « Vallotton romancier et peintre ou la juste distance », dans *Le Très Singulier Vallotton* (catalogue d'exposition), Lyon/Marseille/Paris, Musée des beaux-arts/Musée Cantini/Réunion des musées nationaux, 2001, p. 62.

ou *Le Sein de la famille*. La dynamique des rapports entre Cyprien et Alba Morus comme plusieurs moments de *Corbehaut* ne démentent guère ce tableau désolant, et l'adultère est quasi la règle dans les trois romans et dans les comédies, avec une mention spéciale à *Un homme très fort*. Quant au cercle familial, entendu comme système qui, au nom d'un prétendu lien fondé en nature, broie les individus à coups d'assignations et de chantages affectifs, *Le Sein de la famille* en exhibe toutes les dérives en disséquant un cas d'école que l'exemple de la famille Morus amplifie avec force variations et fioritures. Vallotton, qui a eu des relations parfois houleuses avec ses beaux-enfants, n'est pas enclin à s'étendre sur les complications de la parentalité : les textes qu'on vient de citer ne laissent pas subsister le doute sur son opinion, et dans la plupart de ses pièces, les couples mariés n'ont pas de progéniture. On pourrait même voir dans *La Vie meurtrière* une déclaration de refus de toute filiation, si on interprète la malédiction qui pèse sur le protagoniste comme un trait héréditairement transmissible ; M. Honoré, dans *Corbehaut*, est habité de la même crainte. Un facteur qui alourdit le bilan du commerce social est la marge de manœuvre des femmes, habiles à retourner à leur avantage les handicaps auxquels les enchaîne l'ordre bourgeois. Les tableaux brochés par Vallotton sont teintés de misogynie ; la plupart des figures féminines, dans les pièces de théâtre comme dans les romans, sont soit autoritaires et manipulatrices, soit sentimentales et écervelées. Mais les hommes n'ont pas non plus le beau rôle, loin de là : le héros-type, que l'on retrouve dans *Une femme de tête*, dans *La Part du feu* ou dans les romans, est égoïste, irrésolu, imbu de lui-même et inconsistant, à preuve que la mauvaise opinion que l'artiste a de l'humanité fait fi des identités de genre.

Comme pratiquement toutes les interactions sociales, les rapports conjugaux et familiaux sont soumis à une force centrale et universellement agissante aux yeux de l'écrivain : celle

de l'argent. Dans le monde restitué par Vallotton, tout se monnaie ; l'argent commande les réputations, les hiérarchies sociales, les réussites politiques ; il dicte les règles des cérémonies mondaines, imprègne tous les interstices du quotidien, via l'habillement, les habitudes de table, l'ameublement, les loisirs. Cette obsession de l'argent est spécialement vive en cas de pénurie – on le voit dans *Le Sein de la famille*, dans *Soliman, tondeur*, dans *Les Soupirs de Cyprien Morus* (avec l'indigence du ménage Chartin), dans *Corbehaut* (où la production même du texte est assujettie à la logique de la transaction financière, à travers la pression exercée sur l'écrivain Pierre Cortal par le directeur du *Petit Français*). L'omniprésence des questions matérielles exclut tout désintéressement, y compris dans les relations amoureuses ; les faveurs sexuelles elles-mêmes sont assimilées à une monnaie d'échange, comme le montrent dans *Les Soupirs de Cyprien Morus* le comportement de M<sup>m</sup>e de Hortain, la crypto-maîtresse de Cyprien, et la réaction de la femme de ce dernier.

Avant que de se préoccuper d'être, les personnages de Vallotton s'inquiètent donc d'avoir ; lorsqu'ils sont pourvus de biens, leur premier souci est de paraître. L'extériorité, l'apparence, le désir de faire bonne figure pour impressionner autrui sont des constantes dans un monde où l'ostentation écrase toute modestie, et d'où l'authenticité est bannie au profit du faux-semblant. À côté de Cyprien Morus qui fait figure de champion de l'arrivisme, on mentionnera, dans *Soliman, tondeur*, le couple de jeunes snobs prêts à tout pour asseoir leur prestige d'élégants. Ces échantillons achèvent d'illustrer combien chez Vallotton l'espace social, de la sphère du couple et de la cellule familiale au domaine professionnel ou mondain, est à tous les échelons le royaume de l'incommunicabilité et du mensonge, le théâtre d'une performance des individus dépourvue de sincérité et organisée en vue de buts inavoués voire inavouables.

C'est en se contentant de la dépouiller de ses voiles, non en mettant en œuvre une critique nourrie d'arguments historiques ou sociologiques, que Vallotton dénonce l'état dégradé de la société. Les travers qu'il épingle deviennent ainsi emblématiques de quelques-uns des péchés capitaux : l'orgueil, l'avarice, la luxure, la paresse surgissent tour à tour comme caractéristique de tel ou tel personnage, à l'instar de ce qui se passe chez Molière, chez les moralistes classiques comme La Bruyère, ou encore, dans un tout autre registre, chez des caricaturistes comme Hogarth, Daumier ou Rodolphe Töpffer, créateur d'un Monsieur Jabot qui est un peu le grand frère de Cyprien Morus. Mais si par endroits la condamnation est flagrante et incite le lecteur à s'indigner, le plus souvent les dispositifs énonciatifs mis en place par Vallotton favorisent une sorte de suspension du jugement – en vertu de cette « distance » omniprésente qu'il s'agit maintenant de questionner.

*Mettre à distance : exagérer, ironiser*

Chez Vallotton, la critique l'a dit et répété, la prise de distance est partout – en peinture comme en littérature. Par quels moyens cet effet est-il atteint dans les textes, et comment en infléchit-il la lecture ?

Vallotton recourt très volontiers, nous l'avons vu, à la caricature et à l'exagération. Ces procédés au potentiel comique avéré sont parfois si appuyés qu'ils ridiculisent explicitement les personnages. Mais même lorsqu'elle concourt à un humour plus ténu, ou qu'elle se limite à accuser des caractéristiques pour accentuer un profil donné, la répétition marque une dissociation claire entre l'instance narrative, voire l'auteur, et ses créatures. Vallotton force le trait : la récurrence de malheurs dans *La Vie meurtrière*, la kyrielle de comportements grotesques de Cyprien Morus et des membres de sa famille, l'étalage de turpitudes dans *Corbehaut*, la multiplication de

quiproquos dans *Une femme de tête* ou dans *Célérité. Discretion ?* sont autant d'instruments de « ce singulier humour qui fait perdre le rire », selon l'heureuse formule de Meier-Graefe<sup>1</sup>. Et ce mouvement dysphorique, qui découle d'un penchant irréprouvable pour la caricature, a évidemment une portée critique.

Les comédies et les récits de Vallotton sont-ils pour autant des pièces à charge, dont le but serait de susciter un sursaut outré chez le spectateur ou le lecteur ? Comme nous l'avons relevé, la dénonciation n'en est pas absente ; mais la généralisation de procédés appartenant au registre de l'ironie va de pair avec un positionnement difficile à identifier, qui induit une forme d'indécidabilité parfois troublante. « L'ironie », rappelle Laurent Perrin, « correspond à une intention spécifique du locuteur qui doit être reconnue comme telle par l'interprète »<sup>2</sup> : dans un contexte littéraire, l'auteur table donc sur une connivence avec le lecteur, en vertu de laquelle ce dernier sera à même de décrypter le message qui lui est adressé, en en renversant le sens littéral, notamment. Dans *Les Soupîrs de Cyprien Morus*, la présence assidue d'une instance prodigue en commentaires méta-narratifs lève toute ambiguïté quant au sens à donner aux paroles et aux actes de plusieurs personnages (Cyprien, son épouse Alba, Chartin l'instituteur, mais aussi Lucien Noral, le petit fonctionnaire médiocre). Toutefois, même dans ce roman, l'univocité est mise à mal : étant donné la manière dont Noral est dépeint, quelle portée faut-il accorder à ses opinions, par exemple lorsqu'on lit que « ces Morus lui apparaissaient, à lui, Français de bonne race, comme un prototype de ces étrangers aux maisons trop ouvertes qui pullulent à Paris » ? (p. 313) La désignation « Français de bonne race » est-elle à prendre au

---

<sup>1</sup> Julius Meier-Graefe, *Félix Vallotton. Biographie*, Paris/Berlin, Edmond Sagot/J. A. Stargardt, 1898, p. 24.

<sup>2</sup> Laurent Perrin, *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996, pp. 51-52.

premier degré, ou à lire comme une catégorisation qui engendre le soupçon sur le jugement du personnage ? Les propos blasés du même Noral au sujet de la protection des monuments historiques sont-ils plausibles, y compris pour Vallotton, ou fait-il de l'esbroufe pour dérouter la jolie Jeanne ? En fait, plus que des formes les plus courantes d'ironie, « fondées respectivement sur une contrevérité et sur une exagération »<sup>1</sup> par rapport à un discours préexistant, Vallotton est coutumier d'une ironie qui vise simplement à déstabiliser ce discours, à faire trembler ses assises. L'arme de cette ironie est l'inadéquation – entre le sujet et son traitement, entre le sujet et le titre du dispositif discursif où il est traité, entre l'énonciation et l'énoncé, selon que Vallotton l'emploie dans ses textes ou dans sa production graphique. Le procédé, autoréférentiel, demeure délibérément problématique et ouvert en termes de communication : la position du locuteur est indéterminée, et c'est précisément son but. Le rôle qu'il s'attribue est celui de révéler le décalage, voire le conflit, entre des niveaux de lecture et d'interprétation, en maintenant une distance ni entièrement railleuse, ni complètement dénonciatrice, mais toujours surplombante. Une parfaite illustration de cette attitude est donnée par la série *Intimités*. Dans *Le Mensonge*, qui ment ? L'homme, la femme, l'un et l'autre à soi-même, ou l'un à l'autre ? Ou doit-on penser que le titre se réfère à tout ce que montre l'image – l'amour, le couple, le décor bourgeois, l'œuvre d'art qu'on devine au mur ? Des interrogations du même ordre sont suscitées par toutes les planches : comme le remarque Katia Poletti, s'« il se dégage de l'ensemble un sentiment de grande noirceur », « la relation entre les protagonistes », « parfois ambiguë, [...] peut prêter à des interprétations divergentes »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>2</sup> Katia Poletti, « Le délicieux, l'inquiétant spectacle », dans *Félix Vallotton. Intimité(s)*, *op. cit.*, p. 50.



En soulignant la conflictualité des niveaux discursifs, l'ironie valottonienne rappelle constamment la présence de l'instance locutrice, comme responsable de la scénographie et du discours, tout en manifestant simultanément sa distance vis-à-vis de ce qui est dit ou montré. Elle entrave ainsi tout accès de plain-pied – aux tableaux comme aux fictions. Que déclenche-t-elle dans les romans ?

*Les Soupirs de Cyprien Morus* est le lieu d'un rejet généralisé : hormis la vieille M<sup>me</sup> Harmand, aucun personnage, aucune situation n'encourage une relation empathique ou une identification. Le seul espace de connivence possible est extérieur au texte – d'où l'emploi du hors-champ<sup>1</sup> –, dans une sphère lointaine où l'écrivain et le lecteur partageraient la même lucidité dégoûtée à l'égard du monde et de ses travers. Dans

<sup>1</sup> À ce propos, voir l'introduction au roman, p. 289.

*La Vie meurtrière*, à la distance créée par le stratagème du manuscrit retrouvé s'ajoute celle qu'engendrent quelques présentations rédhitoires que Verdier, le narrateur second, fait de lui-même. Le narrateur-personnage ne dissimule ni son égoïsme ni sa complaisance, comme lorsqu'il s'imagine répondre aux reproches de sa maîtresse qui va mourir de la maladie qu'il lui a transmise :

Ensuite je tâchai de voir les choses froidement, et, puisque la fatalité m'obligeait, résolu d'établir un plan. J'essayai de prévoir la scène et l'imaginai, violente, pleine de reproches et de mots durs sous lesquels je bondis par avance et me révoltai, juge à mon tour ; puis j'échafaudai je ne sais quel bâti de lâchetés et de sottises, et, là derrière, me crus fort. (p. 234)

Les autoanalyses de Verdier provoquent ainsi un mouvement de recul chez le lecteur, pas près d'oublier qu'il a affaire à un être de papier, et peu recommandable qui plus est. Dans *Corbehaut*, l'intrication des niveaux d'intrigue et l'exposition des rouages du texte, tout comme les considérations ironiques que les divers narrateurs réservent à leurs discours, mettent à distance tous les propos confluant dans le roman : la confusion des strates fictionnelles a valeur de mise en garde contre toute adhésion du lecteur – et du narrateur premier – à ce qui est raconté, comme le commente Dominique Brachlianoff :

La construction savante de *Corbehaut*, dans sa complexité voulue, renseigne sur certains procédés du peintre. Avec une insistance systématique, Vallotton rappelle au lecteur, à tous les instants du récit, que nous sommes dans le domaine de la fiction. Tout se passe comme si la gravité, l'énormité des faits relatés réclamaient une mise au point permanente, une mise à distance. Mise à distance d'autant plus efficace, semble-t-il à l'auteur, que les niveaux de lecture sont multipliés.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dominique Brachlianoff, art. cit., p. 71.

Dans les pièces de théâtre, l'inadéquation et le décalage ironiques se nichent souvent dans l'écart entre les didascalies et les répliques, mais ils peuvent aussi surgir dans les dialogues, où les propos inassignables sont fréquents. Dans *Le Sein de la famille*, par exemple, lorsque le personnage de Paul, sacrifié par son frère et sa sœur, dit à cette dernière qu'il « [se fait] l'effet d'un petit Jésus-Christ... D'un pauvre petit Jésus-Christ de quartier! [...] Moins éternel, mais plus immédiat! », « [subissant], toujours comme l'autre, mais selon [ses] moyens, tous les outils de la Passion! » (p. 921), faut-il lire cette appréciation comme une preuve de clairvoyance du jeune homme, ou comme un clin d'œil acerbe de l'auteur? Dans *La Part du feu*, que penser des considérations finales de Bernal, déclarant à Maurice que « les femmes, vois-tu ne sont pas faites comme nous... Entre hommes, on cause, on s'explique... On emploie des mots qui ont un sens, on dit oui, c'est oui, non, c'est non... Tandis qu'elles! Sait-on jamais ce qui se triture dans leur caboche! » (p. 1042)? Comme la comédie met au jour l'absolue cécité de ce personnage en matière de psychologie et d'intrigues amoureuses, difficile de ne pas songer à une pique d'ironie volontaire de Vallotton – mais aucun repère textuel ne nous en donne l'assurance. Toujours dans cette pièce, le comportement de Suzanne, l'épouse trompée qui ménage la maîtresse de son mari, se heurte à une même difficulté interprétative: est-elle terriblement naïve ou diablement rusée? Et lorsque Soliman, dans l'acte qui porte son nom, fait des compliments à Félicité, sa très fruste compagne, se moque-t-il d'elle, ou est-il sincère? Les questions en suspens fusent: Antonine, la protagoniste d'*Une femme de tête*, est-elle un être d'exception ou une nigaude prétentieuse? Les héros masculins plutôt veules, dans les pièces comme dans les romans – Carcade, Maurice, Noral, Cortal... – ont-ils vraiment peu de qualités, ou est-ce le prisme à travers lequel nous les voyons qui les rend si ternes?

De telles questions se multiplient à la lecture des textes de Vallotton – et c’est sans doute de là que vient l’attrait qu’ils continuent d’exercer, un siècle après la disparition de leur auteur. Si par les thématiques qu’il affronte, par les obsessions qu’il laisse deviner, par les traits les plus saillants de son style, le peintre-écrivain apparaîtrait bien comme un homme de son temps, la conscience discursive qui oriente sa production échappe, elle, aux conditionnements d’une époque. Son esthétique de l’évitement, sa mise en exergue de l’inadéquation, sa réserve, sa manière de prendre la tangente sont autant d’exhortations à la vigilance, si ce n’est à la défiance : il faut rester en état d’alerte devant un monde normatif et devant la parole qui le fige. Refuser l’univocité et son efficacité de communication, c’est se contraindre à une prise de conscience et à une acceptation des limites de tout discours – celui de l’écrivain, celui de ses narrateurs, mais aussi le nôtre.

*Daniel Maggetti*



Félix Vallotton, *Les misères du jour de l'An*, 1877, manuscrit  
(Lausanne, Fondation Félix Vallotton)

Les misères du jour de l'an

I acte

Une musique tambours se précipitent à travers la ville au pas de charge excitant sur la peau d'âne, une symphonie à triple battement, à quadruple caillillon, qui, n'a vraiment de sonneur que pour les sourds, comme jadis pour le plaisir à l'entendre. Les citoyens pourvus des trésors de l'ouïe ont le tympan parfaitement détrempé, pantomime qui n'a rien d'héroïque. C'est au bruit de ce concert assommant qu'on entend le 31 décembre, et que le 1<sup>er</sup> Janvier au monde, le bat de ce tin tan



marc est d'avertir M. le Colonel et général sans que l'année n'ait fait son entrée au monde. Le tambour major se livre à toutes les grâces dans cette pantomime, à toutes les beautés d'attitudes qui caractérisent ce



magnifique que nous donne d'une si belle manière la canne du tambour major est un merveilleusement agréable mais elle averti de desagrément, demandez-le à ce particulier qui s'est mis en course à maten pour souhaiter la bonne année à tant de gens. Demandez-le à qui il en pense de

mandez le ci est estimable industriel qui vient d'ouvrir sa boutique pour affriander le jour de l'an. Il est laid que si l'amateur de la belle, et les superbes monotaches du dambour major, donne et donne l'œuf, sa canne y donne aussi

II acte

Le théâtre représente la chambre à coucher d'un gentil man parisien le gentilhomme est couché dans son lit sans votre respect et coiffé d'un casque à mèche classique, que le fondant a de 4, à 6. Hier il s'est en dormi le béniit frais, les jupes vermeilles humant les lèvres les plus par



fusées. L'infortuné se relève le jour de l'an dans l'état où vous le voyez; il n'est certain pas beau, le jour de l'an en est la cause, le jour de l'an qui vient d'enfoncer sa porte sous la forme de sa coutu n'ose, de sa femme de chambre de son dambour, du bellan de sa paroisse,

du chien de son notaire, de ses huissiers, du porteur de son journal, du garçon de la halle, et de tous les mousliques devant qui s'écroule le 1<sup>er</sup> janvier. Il en fera une maladie est sûr, mais sa bourse sera plus malade que lui.



Dans l'intention de me sager la santé de cette pauvre bourse qui n'a pas les saints pectis, il regarde par la fenêtre, guettant l'heure ou le portier, homme illustre est

occupe à balayer sa cour; par terre, à se cravater, à se faire de pied en cap et à courir la visite. L'ingénieuse pauvre saisit adroitement l'occasion et s'esquive au moment où la loge est vide. Quel adroit diplomate, il se parge <sup>par</sup> le tout adroit la douleur de tirer 3 f. 50 centimes d'étrennes au portier. Mais il lui en aura, si la vengeance était exécutée de la terre, elle se réfugierait dans le cœur des portiers qui n'ont pas reçu de Asennes, vous en avez sous les yeux une preuve incontestable. En sortant le soir. L'homme à la caisse de banque a beau frapper et sonner à tour de bras. Le portier n'ouvre pas. Il a ses 3 f. 50 sur le cœur, ou plutôt il ne les a pas et le malheureux locataire est obligé de passer la nuit sur la borne, ou de se rembourser de poèmes de taille. Du fond de son antre, l'effroyable



conscience murmurait ces mots atroces: Enfoncé vilain laide. Il avait cependant grand besoin de consolation, sa nuit ~~passa~~ dans un lit bien chaud car, il vient de passer une journée remplie de tribulations, comme l'acte suivant nous l'apprendra.

### III acte

A peine était-il sorti la suite de ce malin tour que

vous savez, à peine avait-il mis le pied à la rue, qu'il fut accosté par le fils puîné d'un de ses amis intimes. Ce detestable montard vulgairement appelé Totor se précipita à sa rencontre. Bonjour papa Choua s'écria-t-il avec eff



grâce qui caractérisait l'enfance: ohé Z'vous mes personnes, ohé Z'vous mes personnes Z'vous un porichi nelle!

En vain cherchait-il à se soustraire à cet impôt indigne, le terrible Totor n'en demeurait pas, et le saisissant par la basque de l'habit (son habit neuf) et le tira affreusement du côté de la boutique de porçons. Lui de supplier Totor de tirer de plus belle d'un pas et l'habit, de l'autre le seigneur Polichinelle; si bien que l'habit resta et que Totor s'évanouit. La bonne (une ancienne d'Abd-el-Kader) contempla ce spectacle de l'hérissée avec l'immobilité qui caractérise la nation haïventote. Dans sa chute, le déplorable Totor s'est enfoncé une côte, et s'échoua considérablement endommagé l'occiput;

tout porte à croire que la famille des Gongibus est menacée de s'éteindre avant la fin de la semaine, avec le dernier de ses descendants. En effet M. et M<sup>me</sup> Gongibus ne sont plus capables, de se faire mettre davantage, s'ils sont hors d'âge, au se

que le témoin le portrait que nous vous donnons de ces  
 très illustres conjoints, portrait authentique pris en moment, on verra sa lente  
 mère chère père ça allait reve-  
 naient au logis chargés de pentins  
 et de polichinelles pour leur totou.



Notre héros qui les a reconnus, les suit d'un œil hagard  
 d'un œil de serpent de ville, il sent que le cas est grave.  
 Au lieu d'entrer donc chez les ponsibers, il fait un détour  
 et se dir, et bien allons soulever la bonne année au cousin  
 Babylas. Il entre en effet chez Babylas qui n'est pas très bien  
 portant et le reçoit assis sur une chaise que je ne puis lui faire  
 pas. Babylas est marié et père de nombreux enfants; il  
 ne sait pas trop comment cela lui est venu; mais n'importe  
 il s'en rapporte à M<sup>me</sup> Babylas. Ces enfants sont ses en-  
 selements caressants, c'est là leur moindre de flaut.



À peine eurent-ils aperçus l'ami de leur  
 père qu'ils se précipitent dans ses bras  
 pour lui souhaiter la bonne année, c'est  
 une véritable scène d'abordage, de mâch de  
 cocagne. Jamais le jour de l'an ne  
 manifesta une tendresse <sup>plus</sup> caressante  
 un groupe sur le dos, l'autre le prend par le cou, celui-ci se suspend

à ses reins, celui-là par sa barbe, et quels baisers. Le  
 elle se Hercule du Nord s'avait, sans plus d'égrottement  
 qu'ant il déjeunerait avec un fer rouge et quatre poids  
 de 500 livres sur l'estomac. — Le père Babilus joutit avec  
 attendrissement de ce spectacle domestique, ça le soulage.  
 Après une remontée si brillante, on éprouve le besoin de se rapprocher  
 de prendre la moindre chose par verre d'eau sucrée, un echaude  
 un petit verre de rhum. C'est lui même la personne qui vien  
 de danser dans ce café en face de cette table ronde. Au moins la pen  
 sa-t-il personne ne vien da pas me prendre par ma bourse ou  
 me l'arracher. L'homme propose et le garçon dispose. Au mo  
 ment où la victime de cette *Iliade* digne  
 de mémoire a pris son chapeau et sa canne  
 pour se retirer tranquillement, le garçon  
 arrive armé du cornet d'amandes grill  
 lées qu'il présente, sans prétexte de bon  
 ne année au bon génie efface; il a pris pour s'assurer avoir le plus  
 penché, s'agente le plus élégant, son plus académique sourire. Mais qu'il  
 ou s'échapper à un portier ne donnera pas dans le cornet d'un garçon  
 « Merri; dit l'autre, si ne puis pas souffrir les peralines, cela m'incom  
 mode » Et il part sans bourse déliée, emportant après des salons  
 cette apostrophe du garçon le Vieille bête n. s.



## IV Acte

Contemplez ce mortel coiffé d'une énorme boîte de sapin, étendant les bras, plantant les jambes, ni plus ni moins qu'un quinze vingt, c'est la continuation de votre martyrologie — Il braves ad la vue des enfants trouvés songeant encore avec effroi au cornet de



prosalines. lorsque tout à coup une fenêtre s'ouvrit au 5<sup>e</sup> étage au dessus de l'entree, et une énorme boîte s'échappa et va le coiffer comme vous le voyez là, bonnet imperméable mais peu commode. C'était tout simplement une petite fille qui s'était mise à la fenêtre avec une boîte à miroir que son prochain venait de lui apporter à laide chair bête qui n'a rien eu de plus précis que de tomber en plein sur le crâne de notre illustre ami, & s'y plonger jusqu'aux yeux. C'est de là un soir là les chapeaux. Le tant recouvert et gagna la rue d'Honori sans trop d'accidents. Un poète parent du grand Killechinkentoff passait précédemment la au galop dans une voiture attelée de deux quadrupèdes et de quatre valets: chacun s'en affairait présenter ses souhaits à n'importe quel potentat de ce royaume de passage à Paris. Diable dit notre ami voilà un noble étranger qui n'est pas trop mal servi, et il s'apprêtait à ôter son chapeau



comme fait tout peïton qui sent où le bâte le blessé. Le proche parent du grand cime de cette noblesse, sans seulement mettre le nez à la partie, lui envoya par l'entremise de ses horas chée ses deux ailegans, une énorme gratification de bon et de sorte au visage de l'estimable particulier. Son pay

talon en fut rebâti, son visage manubote. Remarque, bien que si le jour de l'an n'aurait pas eu lieu, notre homme ne serait pas venu dans la rue

S'Honoré, il n'aurait pas son contre le proche parent du gr. du allant porter au potentat sus nommé son bonpin, et nous n'aurions pas sous les yeux le spectacle humiliant d'un citoyen français exilé comme ne le fut jamais Polletot qui cependant le fut jusqu'à l'échine.

Le décrocteur a été inventé pour cette situation, sans crotte, pin, de décrocteur, il est donc logique, que le crotte dans sa détresse se réfugie chez le décrocteur, lui demande aide et protection avec un coup de brosse. La victime du proche parent du gr. du n'en fait pas d'autre. Il entre dans la boutique de l'artiste, se hisse sur la banquette dans l'attitude peu gracieuse d'un homme qui s'efforce de

se lever du destin. L'artiste fait son officie en conscience, brosse, remonde, et remet le crotte dans un état moins affligeant. Le crotte est de crotte, et est devant un horizon plus serin. Mais on le pous

de son ne voit il passe niches. L'artiste décrocteur de pose ici cette disclise maudite sous pieds de son client, il entonne et de tonne une harangue en vers, et de vers à des autrains! Le décrocteur hors de lui se contrefait sur ses deux poings et attend le moment de s'enfuir sans payer. le groosier. Puisque on est collaboré en allant à pied se prendrai un cabriolet, et j'i'ta bousserai le autre. Il s'élançe donc d'un air de pouda hési d'aise dans un cabri



de la de regie. Arrive le tambour major et ce qui s'en suit donnant  
l'airade au colonel. le cheval se dress  
le cabri oled roule, et notre homme  
va mesurer le pavé. Tandis que le  
chirurgien encore est occupé à le  
panser reprenons haleine



V acte

Le cocher de la rigueur aurait bien pu relever le pauvre L'able dans  
un autre temps il se serait fait un plaisir de reconnaître cette bonne action  
et de prodiguer les consolations à l'opplige. Mais au nouvel an il est  
plus dur que le cuir de ses chevaux. Tous vous étalez de vos



quatre membres dans ce bienheureuse  
jours, le cocher vous laisse faire  
et s'inclinant la casquette à la main  
il vous souhaite la bonne année.

Enfin le voilà en son devenu piedon, le pauvre hère se heurte, un



son tron vient à sa rencontre i le mettra  
porte un souper fin à son lion et une

bière de l'apérta qui se res parant à elle  
brer le pons de lan à la façon de La  
callus. C'est hant, nuit profonde comme dans les mélodramas  
de Malouich Bourgeois, le mitron hausse l'homme. L'homme bien

de le mettre au lit, et le souper tombe à plat ventre, un chien qui paraît par la porte cherche à s'échapper en ville, profite de l'occasion pour se mettre à table sans serviette.

Épilogue

Hes à heures du matin. Notre pauvre malin continue d'essayer de se lever de son lit, mais il n'y a plus de lit de plume depuis longtemps, et il se frotte avec ses mains contre le mur, à coup de poings, et se lamentable qu'enfin le portier n'y résiste plus, et tire le cordon, le malheureux entre, mais à une porte diabolique ! ô drame infernal ! les 3.50 francs ne sont



pas suffisamment saisis par toutes ces nouvelles que le réalisateur local a vu depuis ce matin. Il faut que le concierge sans à me faire sous prétexte de zèle, lui

plonge à bout portant un bougeoil dans la face, et le jabet prend feu, appelle les pompiers, ils éteignent l'incendie, et l'incendie monte l'escalier quatre à quatre. Dieu soit loué, le voilà à sa porte, et tire sa clef, et va en fin se dévotiler sur son couche. — Mais pourquoi cette mine atroce, et de la poitrine ?



Pourquoi ce furieux chapeau jeté sur l'oreille ? La serrure a refusé passage, et vainement le chef a tenté de se faire jour à travers cet épais bataillon de cartes de visite, que des mains forcées ont entassées dans le trou. Tous les ans, jour de l'an finiras-tu

La seule ressource est d'entrecher, lui par bris de serrure, et par une espèce d'attaque nocturne. Il y est enfin. Déjà il a ôté son habit et mis ses pantoufles; mais, hélas! un élève de Courvoisier a profité de l'occasion pour lui faire sa visite par la fenêtre, et dévaliser mon homme. Après avoir examiné sa commode et sa cheminée, il dressa inventaire, d'une montre, d'un paletot, d'un si-se-botte, d'un bâton de bois à cacheter, d'une pendule, d'un morceau de savon à barbe, d'une édition des oeuvres de M. Casimir Boyjont, et de cinq paires de chaussettes dont le bandit a fait sa proie.



Il se couche néanmoins rassuré s'il se arrache une poignée de cheveux, et sa nuit est pleine de portes, de portiers, de décorateurs de princes allemands, de petits garçons de tambours, de polichinelles, et il murmure ses mots dans

un affreux cauchemar: «*Tout va de l'an, j'ou de l'an!... étienne, ... vrai les!... ah! ah! oh! oh! ouf!*»

— Ici la toile se baisse pour ne plus se relever; causez les fautes de l'auteur

Vello-Hempflia