

# hommage à GEORGES ROUVAULT



XX<sup>e</sup> siècle  
NUMÉRO SPÉCIAL

HOMMAGE ROBERT NEUMÉRO XX<sup>e</sup> siècle

Il y a aujourd'hui un pli  
complet d'une certaine hiérarchie  
des forces et des valeurs spirituelles  
Il y a des règles non codifiées qu'on  
n'enfreint pas impunément. On  
les connaît peu à peu quand toute  
sa vie on pratique son métier  
avec intelligence (le cœur ne  
suffit pas en l'occurrence) avec  
patience et avec des moyens  
d'expressions adéquats. Notre  
art trouve son équilibre entre  
deux mondes, celui du contemplatif  
(mot bien démodé) et le monde  
objectif. Les deux peuvent se  
confondre et ne pas se rejoindre

Georges Rouault

## HOMMAGE A GEORGES ROUAULT

*Avec une lithographie exécutée d'après une œuvre originale de l'artiste*

On trouvera dans ce numéro spécial de XX<sup>e</sup> Siècle, avec des études très importantes et inédites de Jean Cassou, Raymond Cogniat, Pierre Courthion, Bernard Dorival et Gaëtan Picon, les principaux écrits qu'avait suscités l'œuvre de Georges Rouault à ses débuts, ainsi que les témoignages de ses amis les plus fidèles, et d'abord Léon Lehmann qui fut son condisciple à l'atelier Gustave Moreau. Dans une étude parue en 1910, Jacques Rivière, avec son intuition pénétrante, avait déjà remarqué le « geste vif et secret » du dessin de Rouault. Deux ans plus tard, installé à Versailles, Rouault y est voisin de Jacques et Raïssa Maritain: échange d'amitié des deux écrivains, avec le peintre des clowns, des prostituées et des juges. Maritain a rappelé l'acuité de la peinture de Rouault, « jaillie des profondeurs de l'homme ».

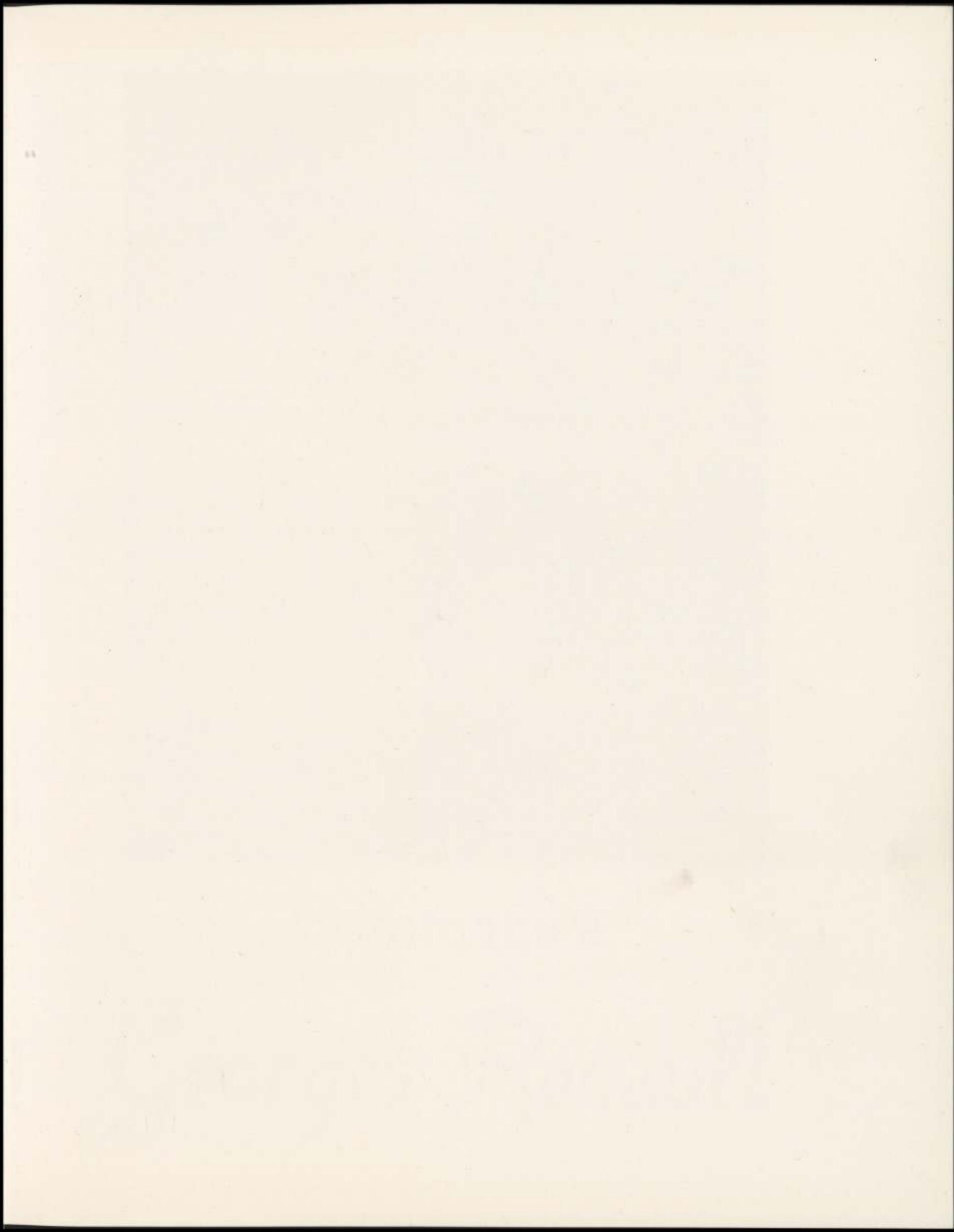
D'autres encore, dont l'Abbé Morel, le R.P. Th. Calmel, le R.P. Cocagnac, François Mauriac, André Malraux, Christian Zervos, Maurice Brillant, Marcel Arland, sa fille Geneviève Nouaille-Rouault, nous font pénétrer dans l'œuvre et dans la vie la plus secrète de l'artiste. Nous avons cru ainsi donner à cet « Hommage », publié à l'occasion du centenaire de la naissance de Georges Rouault, une raison d'être et une originalité incontestable.

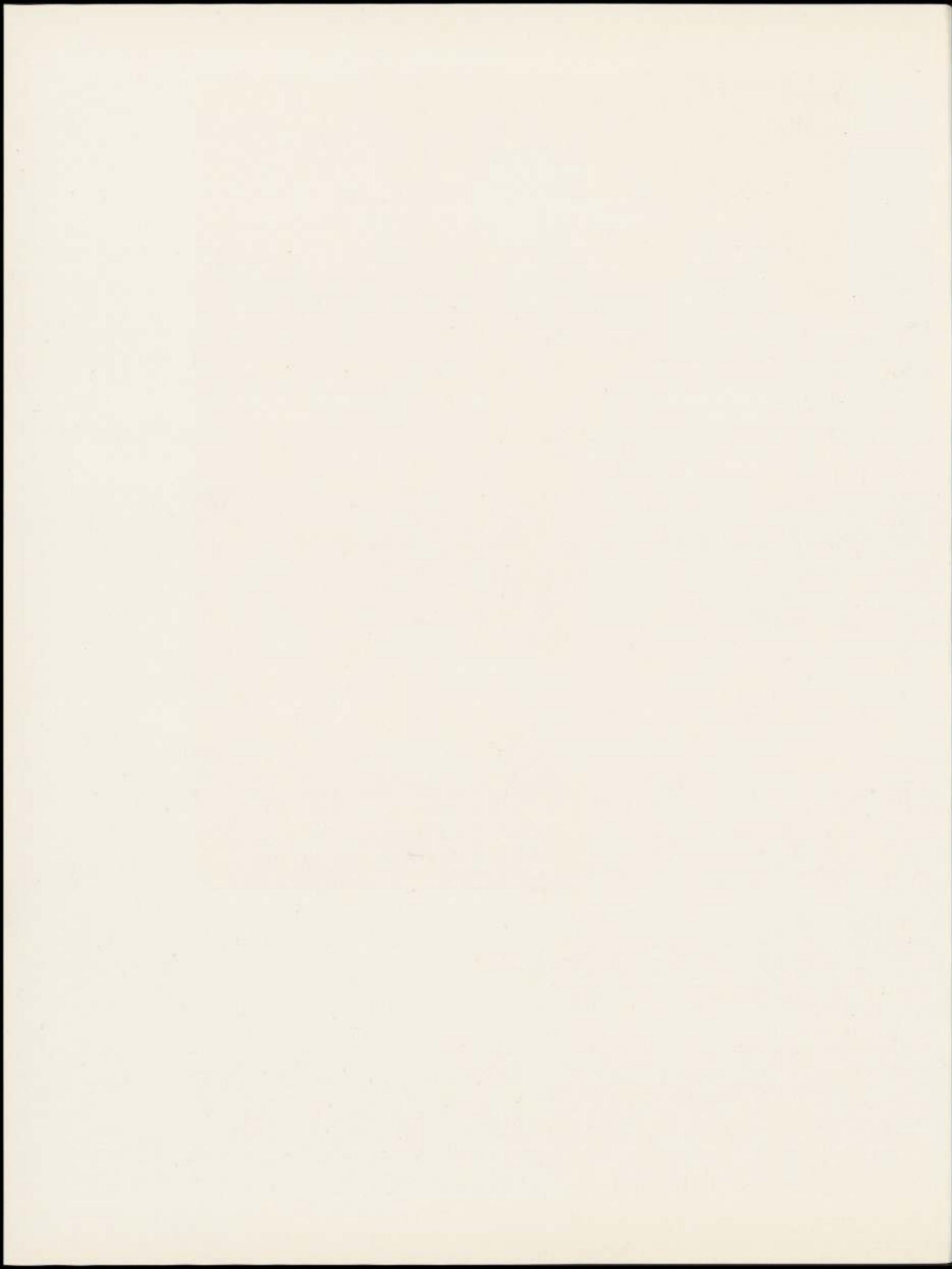
*Ne parlez pas de moi sinon pour exalter l'art; ne me donnez pas comme le brandon fumeux de la révolte et de la négation, ce que j'ai fait n'est rien, ne me donnez pas tant d'importance. Un cri dans la nuit. Un sanglot raté. Un rire qui s'étrangle. Dans le monde, tous les jours mille et mille obscurs besogneux qui valent mieux que moi meurent à la tâche.*

*Je suis l'ami silencieux de ceux qui peinent dans le sillon creux, je suis le lierre de la misère éternelle qui s'attache sur le mur lépreux derrière lequel l'humanité rebelle cache ses vices et ses vertus. Chrétien, je ne crois, dans des temps si hasardeux, qu'à Jésus sur la Croix.*

GEORGES ROUAULT

*(Extrait d'une déclaration à Georges Charensol)*







Hommage à

*Georges Rouault*

# XX<sup>e</sup> siècle

NUMÉRO SPÉCIAL HORS ABONNEMENT

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## HOMMAGE A GEORGES ROUAULT

### DIRECTION ET ADMINISTRATION

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART  
XX<sup>e</sup> SIÈCLE  
14, rue des Canettes, Paris-6<sup>e</sup>  
Tel.: 326.49.40

### EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE A L'ÉTRANGER

#### ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH  
Offenbourg/Baden, Postfach 420

#### ANGLETERRE

A. ZWEMMER  
78 Charing Cross Road,  
London W. C. 2

#### ITALIE

AMILCARE PIZZI  
Via M. De Vizzi, 86  
20092 Cinisello Balsamo  
Tel.: 928.88.21

#### SUISSE

FOMA S. A.  
7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne

#### U.S.A.

TUDOR PUBLISHING CO  
572 Fifth Avenue, New York 10036

© 1971 by XX<sup>e</sup> siècle, Paris

PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A.  
- CINISELLO BALSAMO (MILAN)

### *L'atelier Moreau*

LA LEÇON DES MAÎTRES par LÉON LEHMANN	3
LETTRE D'ANDRÉ SUARES A GEORGES ROUAULT	7

VIE DE FAMILLE par GENEVIÈVE NOUAILLE-ROUAULT	9
---	---

LA PREMIÈRE EXPOSITION PERSONNELLE par JACQUES RIVIÈRE	17
---	----

A L'AUBE DE NOUVELLES AMITIÉS par RAÏSSA MARITAIN	19
---	----

LES « GROTESQUES » DE ROUAULT par GUILLAUME APOLLINAIRE	25
--	----

UN HOMME QUI « EST » ( <i>Notes sur l'expression tragique en peinture</i> ) par ANDRÉ MALRAUX	31
---	----

DANS LA LIGNEE DE GOYA par GAËTAN PICON	35
---	----

ROUAULT ET PASCAL par BERNARD DORIVAL	41
---------------------------------------	----

PHYSIONOMIE DE ROUAULT par MAURICE MOREL	49
--	----

L'ARTISTE ET SON MARCHAND par GEORGES CHABOT	55
--	----

HORS DES CHEMINS BATTUS par PIERRE COURTHON	59
---	----

CE QUE ROUAULT PENSAIT DE L'ART SACRÉ par MAURICE BRILLANT	75
---	----

UN GESTE D'AMOUR par FRANÇOIS MAURIAC	81
---------------------------------------	----

L'ALCHIMISTE par JEAN CASSOU	89
------------------------------	----

UNE NATURE ARDENTE par RAYMOND COGNIAT	93
--	----

LES DERNIÈRES ŒUVRES par CHRISTIAN ZERVOS	93
---	----

### *Le Miserere*

GRANDEUR DE L'ART, GRANDEUR HUMAINE par MARCEL ARLAND	113
--	-----

DETRESSE DE L'HOMME par R. P. R. TH. CALMEL O. P.	115
---	-----

LE TESTAMENT DE ROUAULT par CLAUDE ROGER-MARX	117
--	-----

LA CÉLÉBRATION DU PALAIS DE CHAILLOT par RENÉ HUYGHE et JACQUES MARITAIN	121
---	-----

TEMOIGNAGES (André Lhote, Maurice Vlaminck, Alfred Ma- nessier, Thierry Maulnier, Jean Grenier, Jean Wahl, A. M. Cocagnac O. P.)	125
--	-----

BIOGRAPHIE, ŒUVRES GRAPHIQUES ET LITTÉRAIRES DE ROUAULT	128
--	-----

LITHOGRAPHIE D'APRÈS UNE ŒUVRE ORIGINALE DE ROUAULT	DE
--	----

Secrétaire de Rédaction: Christine Gintz

*Léon Lehmann et André Suarès*

# L'atelier Moreau

---

*Léon Lehmann*

La leçon des Maîtres

---

Gustave Moreau prenait très au sérieux sa fonction à l'Ecole des beaux-arts. Il s'intéressait énormément à ses élèves. On peut dire qu'il poussait à l'extrême son dévouement. Le mercredi, le samedi, il venait de bonne heure et restait jusqu'à midi, ne cessant de nous instruire. Il cherchait surtout à nous faire comprendre la leçon des Maîtres, et il nous poussait à faire des

copies au Louvre. L'après-midi, il se donnait la peine de venir corriger nos copies pour mieux nous faire sentir ce qu'était la peinture.

Ce que Gustave Moreau redoutait pour nous, c'était l'insuffisance de l'information, les entraînements de la facilité, l'oubli des techniques transmises par le passé. Cela ne veut pas dire qu'il était opposé par principe à la peinture moderne. Non, bien plutôt, il la voulait de qualité classique, exprimant nos sensations actuelles, sans perdre ce qui fait la véritable œuvre d'art, issue de belles disciplines mentales.

L'élève de prédilection de Gustave Moreau fut certainement Rouault en qui il discernait une nature

L'atelier Gustave Moreau.





Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes. 1895. Huile. 114 x 146 cm. Musée des Beaux-Arts, Grenoble. (Concours pour le Prix de Rome). (Photo Yvonne Chevalier).

particulièrement prédestinée, tant par la fraîcheur, l'énergie, la sensibilité que par l'éclat des intuitions dans l'ordre imaginaire et poétique. Ses dons étaient manifestes dans ses moindres travaux. Alors qu'en général, devant le modèle vivant, les élèves ne dépassaient guère la vision terre à terre, Rouault s'élevait au poème pictural. La matière colorée maniée avec maîtrise, se muait en vibrations spirituelles intenses. Des dessins de Rouault au crayon ou à la plume étaient d'une construction serrée, fermée, élégante. Des paysages à l'aquarelle, aux fluidités de rêve, avaient une distinction merveilleuse.

Dans les concours Rouault donnait toute sa mesure. Il recueillait tous les suffrages des élèves de l'École. Un jour, le jugement du jury provoqua une immense émotion. Il s'agissait d'un concours très important pour le prix Chenavard. Rouault

présentait une grande toile: « L'Enfant Jésus parmi les Docteurs ». Le prix fut donné à une œuvre médiocre d'un élève de Gérôme. La réaction des trois ateliers de peinture fut si vive que l'Administration dut capituler le jour même. Un jury tout spécialement composé des classes de l'Institut fut constitué: Rouault obtint alors le prix.

Un autre incident se produisit quand Rouault concourut pour le prix de Rome. C'était encore l'effet de la sourde hostilité de certains confrères à l'égard de Moreau.

A l'atelier, régnait une atmosphère de charmante camaraderie. Rouault était très aimé, autant pour son caractère simple, cordial, enjoué, qu'en raison de la fierté et des joies élevées que son talent suscitait en nous. Son ardeur au travail tenait du prodige. Nous le mettions au rang de prince. L'enthousiasme collectif dans l'effort qui fut une des

Gustave Moreau.



Gustave Moreau. Lithographie originale pour « Souvenirs Intimes » 1926. 23 x 17 cm. (Photo Yvonne Chevalier).



Stella Matutina. 1895. Huile. 270 x 180 cm. Musée d'Avallon.

caractéristiques de cet atelier honore grandement Gustave Moreau.

L'influence de Rouault fut semblable. Il avait autant que son maître, la passion de la peinture et ce sens très délié, très libéral, qui ne voulait frapper d'exclusive aucune tendance, aucune sensibilité particulière, pourvu qu'elle reflêtât une vocation, ou un tempérament. Il admirait très sincèrement ce que faisaient des natures fort éloignées de la sienne.

Ce climat spirituel de l'atelier Moreau fut un grand bienfait. Des talents remarquables et très variés surgirent sans se contrarier.

Je voudrais dire maintenant l'effet que Rouault produisit sur moi et comment je devins son ami alinéa.

En l'apercevant pour la première fois, je fus impressionné par la noblesse de cette tête ascétique si remarquable par la puissance du front et l'expression de vie spirituelle répandue sur le visage, dans le nimbe de la barbe et de la chevelure.

Vis-à-vis de Rouault, ma timidité devint totale et insurmontable et jamais, durant des années d'école, je ne lui ai adressé la parole.

A la fin de 1897, je quittai l'atelier et je retournai dans ma famille en province. Je souffrais d'une dépression nerveuse qui m'enlevait toute possibilité de travail et même tout espoir.

En 1900, année de l'Exposition, l'occasion d'un train de plaisir se présenta. Je la saisis avec joie, pour revoir encore une fois quelques bons amis. Bien entendu, je ne pensais pas du tout à Rouault. C'est pourtant lui que je rencontrai en allant visiter le musée Gustave Moreau. Rouault vint aussitôt à moi, me demandant la cause de ma disparition, me témoignant un intérêt qui me confondait de surprise et de reconnaissance. Après une très longue conversation, il me dit qu'il fallait à tout prix revenir à Paris. Il eut alors une pensée d'incomparable générosité, il m'offrit de me prendre chez lui. C'est ainsi que se fit notre amitié. De tels souvenirs restent ineffaçables. Depuis, c'est à Rouault que je dois rapporter toutes mes joies d'artiste. Pendant plusieurs années, à partir de cette date, j'eus toute la tranquillité qui m'était nécessaire. Le père et la mère de Rouault étaient admirables et je les eus en grande vénération. Rouault, de son côté, fut extraordinaire de délicatesse; jamais il ne tenta de m'influencer. Je me remis peu à peu, grâce à cet ami que le meilleur des médecins n'aurait pas égalé.

A ces souvenirs — où j'ai le tort de me mettre en cause — s'ajoutent d'autres souvenirs d'une singulière grandeur. Peut-on se représenter le combat mené alors par Rouault et son formidable courage? Il faudrait à la fois mesurer le déploiement d'une âme flamboyante et les inerties opposées longtemps incompréhensives. Écoutons plutôt le chant grave des œuvres de Rouault. L'Humain y est profond. La symphonie est complète. Après l'orage c'est l'apaisement, et l'on entend vibrer les harpes du ciel.

LÉON LEHMANN

---

*Lettre d'André Suarès  
à Georges Rouault*

---

Quel besoin de vous introduire, mon cher Rouault? Je n'ai pas connu Gustave Moreau, si ce n'est par Huysmans, qui m'en avait donné l'idée la plus fausse. Et si je sais, aujourd'hui, quel homme il fut et quel artiste, c'est par vous. Il répond pour vous dans le siècle et vous parlez pour lui au temps à venir. Vous êtes, l'un pour d'autre une couronne de réflexions et de grave éloge. Aux jours déjà lointains de rencontre, et dès le premier soir, je fus curieux de votre intimité avec ce bon maître: j'admirais qu'il l'eût été, et que votre peinture eût été couvée par ce peintre. Plus différent de lui que personne, vous avez été son élève le plus cher: il vous a même entouré d'une prédilection qui n'a pas pris fin avec sa vie, et qui vous suit encore. Rien ne me semble plus beau pour lui et pour vous. Vous avez quitté le Musée et l'homme le plus capable de vous y retenir, et d'y être le plus sage des guides, pour vous trouver vous-même et vous seul dans une recherche violente et douloureuse qui ne cessera qu'avec votre dernier souffle. Vous qui pouviez être le mieux doué des académiciens, le prix de Rome qu'on promet à tous les succès, à toutes les fortunes, vous avez pris résolument le cilice: vous êtes devenu le moine de la peinture de notre temps; vous en semblez l'ascète par toute l'horreur que vous y voyez, tout le mépris de la beauté qui s'y trouve peut-être; aucune complaisance secrète ne bande la malédiction que vous lancez sur les formes sociales: elles empestent l'envie, la misère, la luxure, la douleur sans rachat; et vous peignez comme on exorcise. Mais, pour qui sait voir, votre amour de la belle matière, et la richesse que vous y cachez, comme un faux mendiant envelopperait de haillons son or natif et ses pierres les plus rares, votre secret révèle l'instinct le plus profond de votre nature, et la foi que vous gardez à une aventure idéale. Voilà bien, farouche dominicain de la forme en quête d'autodafé, ce qui fait de vous un des peintres les plus religieux de l'époque, et le seul mystique depuis longtemps. Vous n'êtes pas copiste: copier, dans cet ordre, ce n'est pas être religieux, mais être dévot. Il y a fort loin de Saint-Sulpice à la Jérusalem céleste et même à l'autre.

Vous, tout est religieux de ce que vous faites, même vos clowns, même une triste prostituée: car votre clown pleure sous son fard burlesque, et votre prostituée est bien ce qu'elle est: la pauvresse de la volupté, la viande pourrie du festin que s'est promis la joie de vivre. Ainsi, un abîme vous sépare de Toulouse-Lautrec, si fort d'ailleurs et si vaillant, mais non racheté.

Dans nos longs entretiens, je ne me lassais pas de vous interroger sur Gustave Moreau, et vous ne vous fatiguiez pas de m'en parler. Au fond, il y était question de toute la peinture. Vos « Souve-



Stella Vespertina. 1895. Huile. 270x180 cm. Musée d'Avallon.

nirs » sont nés de ces propos. Quel que soit le talent du peintre, Gustave Moreau a été un maître, puisque son esprit anime encore les meilleurs artistes du siècle, les plus divers et les plus originaux; ils ne savent même pas ce qu'ils lui doivent: nul éloge ne vaut celui-là. L'Animateur, tel est son génie et son nom. Il a eu l'admirable vertu de comprendre ce qui lui était le plus contraire et qui aurait dû lui répugner le plus. Comme toute la peinture du passé s'offrait à son intelligence et lui donnait les repères des sommets, il était le plus propre à former des disciples. Le plus maître et le moins professeur. Il ne s'agit pas d'élever les

jeunes artistes à reproduire les anciens chefs-d'œuvre, mais de leur inspirer la force, le goût et les moyens, s'ils en ont, d'être eux-mêmes. Quelle haute conscience de son art ne faut-il pas pour être égal à ce rôle?

Voilà ce que vous avez marqué le plus fortement, mon cher Rouault. Cette noble figure, austère et simple, revit dans vos « Souvenirs ». On voit l'incomparable Mentor qu'il devait être, au sens où l'entendent les Anciens. Il cherche la perfection et ne l'enseigne pas. Libre d'esprit, comme le sont si rarement les peintres, pensant même, ce qu'ils se vantent presque tous de ne pas faire, Gustave Moreau est le modèle de la critique naturelle à l'artiste. Il admire le génie ou le talent, même dans ce qu'il n'aime pas. L'injure des partis-pris, l'aigreur de la méchanceté d'un Degas lui sont étrangères. Son âme est juste; sa bonté humaine et fine.

Il ne perd jamais de vue la grandeur et la beauté; le cœur généreux; l'esprit haut placé, il s'est cultivé toute sa vie, à la façon de Delacroix. Vous faites aimer votre sage patron, mon cher Rouault.

Vous nous inspirez le respect de l'homme et de l'artiste, au-delà même de l'œuvre. Enfin vous nous le faites bien connaître. Il me semble que votre vœu de servir une mémoire si chère est accompli.

Vous vous honorez en l'honorant. On ne pourra pas vous séparer de Gustave Moreau: vous serez son témoin et celui de la vérité. Je sais que vous n'avez pas eu d'autre désir; et ce que vous vouliez faire, chacun vous louera, comme moi, de l'avoir fait avec tant de simplesse filiale et d'heureuse piété.

ANDRÉ SUARÈS

*Lettre-préface pour les « Souvenirs intimes » de Rouault.  
Ed. E. Frapier, Paris 1926*

Etude probable pour « L'Enfant Jésus parmi les Docteurs ». 1897. Dessin. Musée Pouchkine.

Paysage. 1900. Aquarelle et pastel. 10 x 17 cm.







# Vie de famille

par Geneviève Nouaille-Rouault



Georges Rouault  
(44 ans),  
Marthe Rouault  
et leurs enfants,  
(de gauche à droite)  
Isabelle, Michel,  
Geneviève,  
à Versailles.



Portrait d'Alexandre Rouault, père de l'artiste. 1899. Croquis au crayon.

priétaire de mon œuvre ... J'ai reçu un chef-d'œuvre de reproduction ... c'est un pauvre ... quand je pense que mon album a été partout, il a passé dans les mains d'hommes riches, puissants, d'amateurs éclairés, paraît-il, et il faut qu'un pauvre tchèque ... » C'était Josef Florian, ses lettres arrivaient chaleureuses, pleines de dessins d'enfants, en échange des nôtres.

Le dimanche, il y avait des invités, papa mettait beaucoup d'animation.

Il écrivait dans la cuisine claire et qui donnait sur le jardin mais travaillait au grenier-atelier en robe de chambre blanche, « ta robe de moine » disions-nous.

Au retour de nos nombreux séjours à l'hôpital, quelle gaieté dans cette cuisine où nous prenions repas et bains. Je l'ai reconnue, à peine transposée, à l'exposition de Londres il y a quatre ans. C'est là que Michel et moi nous avons subi quelques fessées, données sereinement: « cela fait circuler le sang », nous confiait papa sans colère. C'est là que, le soir, il corrigeait mon ardoise, qu'il préparait, le matin, nos cartables avant de nous con-

Portrait de Marie-Louise Rouault, mère de l'artiste. 1899. Croquis au crayon.

De Versailles, mon père allait à Paris le lundi pour les séances au musée Moreau, les démarches — vaines — chez les éditeurs... il portait chez M-they de lourdes céramiques, allait demander conseil aux amis et, lui aussi, savait se montrer accueillant: « J'ai stupidement parlé de moi toute la soirée, je ne savais pas, il est vrai, que notre petite Suzanne avait été malade; si vous voulez me faire un très grand plaisir et comme compensation à ma conduite, nous serions bien heureux par ces beaux jours qu'elle profite un peu du séjour chez nous que vous jugerez utile, ce sera encore une façon de vous remercier faiblement ... »

Maman travaillait tout le jour au-dehors: « Solitude de plus en plus à Versailles ... Jamais une communion au moment opportun. J'ai bien un ami dévoué mais il succombe plus que moi sous l'accablant d'un travail interminable et quotidien ». Cet « ami dévoué » — oh! combien — c'était Jacques Maritain. Sa gaieté, sa tendresse, celles de Raïssa, de Véra (sa sœur), de Madame Oumansoff (leur mère) a illuminé notre enfance. Ils étaient nos voisins rue de l'Orangerie, bientôt quittée pour l'Impasse des Gendarmes où la maison n'était pas — comme aujourd'hui — morcelée; il y avait un jardin mais nos murs suintaient d'humidité. C'est là qu'un jour une lettre de Prague est arrivée: « Il y a encore des miracles, un homme que je ne connais pas ... trouve que je dois être éditeur et pro-

◁ Autoportrait au chapeau. Vers 1899. Croquis au crayon.



duire à l'école rue Monboron. Il portait encore le pardessus de Gustave Moreau sous la pèlerine duquel il faisait bon trouver la main.

Malgré les tourments, l'angoisse devant l'avenir, le travail harassant, la pauvreté — dont, enfants, nous ne nous apercevions guère — mon père ne se laissa jamais abattre: « *Vous n'aurez pas ma peau, gens de Versailles!...* ». Le contact avec la Nature était pour lui un besoin vital: « *L'autre soir, vers huit heures avant de dîner, par un temps admirable, j'ai été une demi-heure dans le parc que je n'avais pas vu depuis trois mois, préférant les hauteurs St-Martin ou Jouy-en-Josas. Le lendemain j'ai complètement remanié la série des paysages* ».

Rouault à 44 ans, en 1915. (Photo Sartony).



Rouault à 7 ans.

Paysages transposés certes, mais où je crois reconnaître le bassin de Neptune dans « Le jet d'eau », l'allée des Marmoussets dans « Fin d'Automne » et le Grand Canal dans « La patinoire ».

.....

Rouault éprouvait à se séparer d'une peinture un véritable déchirement. Une fois l'œuvre signée, c'était la délivrance, l'euphorie: « *Emportez-la!... Que je ne la voie plus... Cachez-la!...* » et l'on partait se promener.

Il accompagnait parfois ma mère pour nous ache-



L'Apprenti (autoportrait). 1925. Huile. 66 x 52 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

ter tissus ou robes. Il lui arrivait de nous appeler l'un ou l'autre pour s'expliquer, pinceau en main. Privilège sans aucun mérite de la part du jeune interlocuteur: « Vous parleriez de Rembrandt à un chiffonnier » lui avait-on dit. Dans la rue, chemin faisant, il monologuait sur Corot, Moreau, Degas. A six ans, je savais que Cézanne était un génie, et méconnu.

Il détestait « *les intellectuels* », entendons ceux qui commentent, qui posent des questions.

Il nous a enseigné à « *regarder la Nature* ». C'était un arbre dont, assis dans le square Sainte-Clotilde, il me découvrait la beauté, c'était une simple pelouse vers laquelle il détournait impérieusement mon regard, égaré sur le château de Combourg.

Jamais nous n'avons reçu, de sa main, une gifle mais les objets volaient parfois à travers la pièce. Maintes fois nous avons joué ensemble sans que jamais il acceptât de se plier aux règles du jeu, et les mots « *crétins, idiots ...* » n'étaient jamais loin.

Il aimait en travaillant entendre maman jouer du

Paysage. 1913. Huile. 29 x 62 cm.  
Musée Municipal d'Art Moderne, Paris.



Bach, du Mozart ou faire des gammes. Il chantait souvent, « Orphée » de Gluck, « La Pentecôte » de Bach, « Les deux grenadiers », qu'il tenait de son ami Bischoff, des Chansons de Béranger, celles de l'École des Beaux-Arts.

Il aimait à nous grimer, à se déguiser aussi. On jouait la comédie, cela se terminait en bagarre. De tous temps, il nous a fait la lecture à haute voix: « Le scarabée d'or » de Poe, « Trois Contes » de Flaubert, « Les frères Karamazov », Maupassant, Balzac, Villon, les sœurs Brontë. Il savait par cœur La Fontaine. Jamais je n'ai entendu lire aussi admirablement, jamais non plus je n'ai tant ri. Agacé par les programmes de la Radio il se dirigeait vers le haut-parleur, l'injure à la bouche et, déconcerté par notre gaieté, demandait à Michel: « *Es-tu certain qu'il ne m'a pas entendu?* »

Nous allions au cirque, à la Comédie-Française, à l'Œuvre. Nous avons vu « Le Procès » de Kafka, « Sainte Jeanne » de Bernard Shaw. Rencontrant, à cette occasion lointaine, Ludmilla Pitoëff, il insista pour lui faire lire: « Le vrai procès » de

Jeanne d'Arc pour laquelle il eut toujours grande ferveur.

Ayant été invité dans un très bon restaurant, mon père voulut nous faire goûter des mêmes plats savoureux et retint un cabinet particulier. A la suite de mes parents nous sommes entrés, enfants de trois à dix ans, velours noir, cols de dentelle. Au regard attendri du maître d'hôtel j'ai senti combien notre présence était insolite. Mon père nous a lui-même préparé des repas: « *Mon secret en cuisine?* » disait-il « *faire mijoter...* »

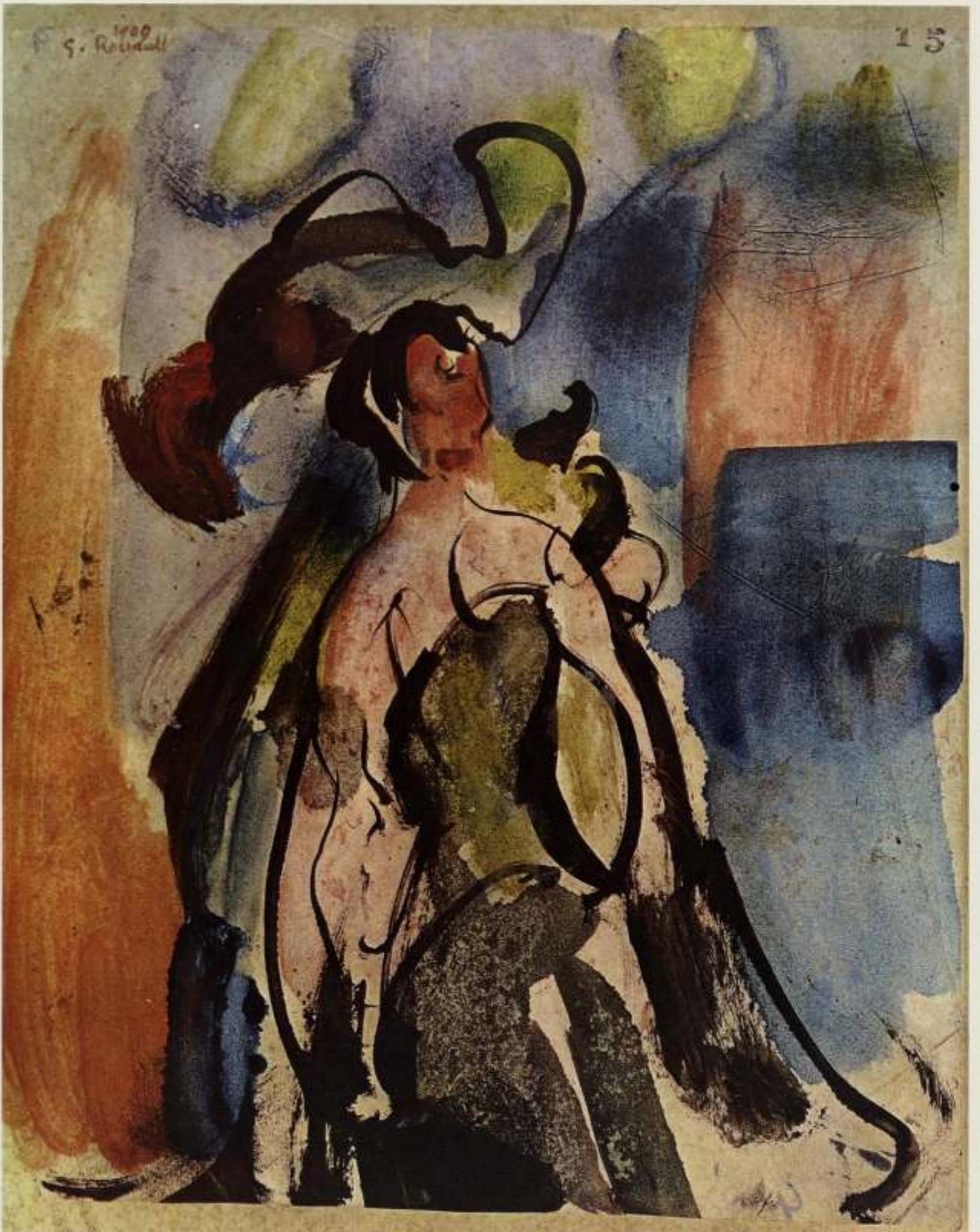
On nous demande si nous n'étions pas gênés, enfants, par les sujets de Rouault? Nullement. Nous n'avons jamais été spectateurs objectifs de son œuvre, nous avons grandi avec elle, nous en étions imprégnés, elle faisait partie, avec tous ses personnages, de notre vie.

On ne peut trancher ces liens-là sans mutilation.

GENEVÈVE NOUAÏLE-ROUAULT

Deux extraits de l'ouvrage, « *L'univers de Rouault* », Édition Screpel, Paris





Femme au chapeau à plumes. 1909. Encre et aquarelle. 26 x 21 cm. Coll. part., Paris.

Jacques Rivière

# La première exposition personnelle

Voici un peintre que n'inquiète aucune littérature. Elève du plus métaphysicien des maîtres, Gustave Moreau, il veut oublier toutes les leçons de sagesse et d'abstraction qu'il a reçues, pour n'être plus qu'un grossier, fiévreux et puissant artisan. On ne rira pas des images brusques qu'il façonne, si l'on sait voir toute la science ouvrière qu'elles décèlent; elles sont un produit de la connaissance la plus étroite, la plus retorse et la plus sûre de la matière plastique.

Rouault est aux prises avec la forme comme avec quelqu'un. Il se débat avec elle dans une lutte interminable qui jamais ne devient un triomphe. Il ne cesse d'être auprès d'elle en inquiétude et en sursaut. C'est qu'il ne la voit pas immobile et parfaite, toujours prête à se laisser caresser, attitude docile à toutes les empreintes. La forme qu'il considère n'est pas ce contour des choses que

L'Homme à la blouse. 1908. Musée Pouchkine.



Filles. Vers 1906. Musée Pouchkine.

l'on constate avec la paume de la main. Elle est cachée sous l'enveloppe, elle est repliée au centre de l'être, toute farouche. Rouault d'abord s'attache au modèle, le circonviend d'un travail obéissant, le sollicite de toute son application. Mais ce n'est que pour le provoquer au jaillissement. Et soudain, voici s'échapper le geste vif et secret qu'il épiait, la détente intérieure. La forme est devenue frémissante, fuyante, semblable à une bête levée qui détalé, qui va avoir disparu tout de suite.

Il faut la saisir. Rouault prend de la matière



Jeu de massacre... (La noce à Nini patte en l'air). 1905. Aquarelle. 53 x 67 cm. Coll. part., Paris.

pour l'y fixer, tandis qu'elle bondit. Sans bouger il la poursuit, il cherche à se rendre maître de sa fuite en la limitant avec les mains. Mais la matière résiste; elle est toute pleine de prédispositions confuses, d'exigences mal avouées. Elle n'est pas une ductile indifférence où la forme d'un seul coup, fluide, puisse se tracer. Pour la vaincre il faut, en la violentant, lui obéir. Passionnément, Rouault la bouleverse, cherchant à mettre au jour celle de ses attitudes spontanées par laquelle elle mimera le mieux la figure disparaissante. Il cerne cette figure, il lui coupe la retraite en renforçant autour d'elle de tous les côtés à la fois, comme des barrières, les grandes lignes naturelles de la matière. De là ces traits qui ne suivent pas la forme avec exactitude et continuité, mais qui, à force de se redoubler, de se reprendre et de se traverser, la captent parmi leur enlacement innombrable. C'est pourquoi l'image, chez Rouault, semble toujours appelée du fond de la toile avec des doigts fiévreux; elle n'est pas tranquillement posée sur le papier, mais elle lui est arrachée par les balafres du dessin. Sans doute elle est parfois un peu disloquée et grimaçante, ses contours n'arrivent à être justes que par des répétitions et des surcharges. Du moins la figure représentée n'a-t-elle rien d'une silhouette crayonnée à plat sur une page d'album; avec ses écrasements et ses jets, avec ses déformations violentes, elle est inébranlable; car elle puise comme par des racines une profonde solidité dans

la matière où elle est attachée et dont elle emprunte la massive organisation.

Cependant nous exigerons désormais de Rouault une manière plus stricte. Tant de ferventes études veulent aboutir à une réalisation définitive. Il faut que leur auteur se fasse assez fort pour envelopper la forme sans qu'elle cesse de tressaillir d'un dessin de plus en plus serré. Guys, lon de le diminuer, augmentait le frémissement de ses figures en arrêtant leurs traits avec scrupule. Déjà Rouault nous donne des céramiques qui sont des pièces achevées; la plénitude de ces nus assis au milieu de sourds paysages éclatants conseille d'attendre du peintre d'équivalentes beautés. Il éclairera de visages les puissants corps de femmes qu'il sait si bien dresser, il établira les fonds plus nettement; jusqu'ici il semble les obtenir en dispersant rageusement la matière colorée et en se servant de sa distribution spontanée pour représenter les divers plans du paysage. Il se rendra maître plus complètement de sa couleur et, l'employant avec plus de décision, il donnera un sens plus précis à ces grandes teintes soufrées dont traîne la lueur au fond de ses « Compositions décoratives ».

JACQUES RIVIÈRE

*L'exposition avait eu lieu à la Galerie Druet, Paris (24 février - 5 mars). Extrait de la « Nouvelle Revue Française », 1910.*

*Raïssa Maritain*

# A l'aube de nouvelles amitiés

C'est chez Léon Bloy que nous rencontrâmes Georges Rouault pour la première fois. Mais c'est pendant les années où lui et nous avons habité Versailles que nous apprîmes vraiment à le connaître. Il était alors tout à fait semblable à certains de ses « pierrots » ou de ses clowns: le visage allongé, d'une pâleur d'ivoire, d'une grâce bretonne et parisienne à la fois — son père était breton et sa mère parisienne — deux fois sensible par conséquent, un peu mélancolique; les lèvres minces, les yeux bleus, clairs, limpides, mais le regard en dedans, et qui ne se livre pas. C'est en lui que nous avons appris à connaître ce que peut être la

sensibilité, la loyauté à l'égard de son art, l'héroïsme d'un grand artiste. Nous l'avons connu en ces années difficiles où presque tous ses amis hochaient la tête en parlant de lui et le blâmaient; où il a poursuivi obstinément son travail au milieu des obstacles sans nombre que suscite la pauvreté, une pauvreté qui dura de longues années. Comme Léon Bloy, Georges Rouault avait auprès de lui une femme admirable, patiente dans l'adversité et de beaux enfants qui étaient sa joie, mais aussi son tourment: fallait-il, pour eux, pour leur bien-être, renoncer à la pureté de sa conscience d'artiste, et faire de la peinture qui se vende tout de suite,

Clown de profil (au long cou). 1907. Gouache, encre et aquarelle. Coll. part.





Trio. 1906. Huile.

facilement, à tous? Quelle acuité tragique avaient ces débats; il nous a été donné de le savoir un peu.

Dès ses premières visites, avec cette circonspection et cette hésitation qui ne masquaient certes pas son assurance d'avoir raison mais qui révélaient la délicatesse farouche de ses sentiments à l'égard de son art, incertain de la réponse qu'il trouverait en nous, Georges Rouault commença cependant à nous montrer ses albums de dessins satiriques qui sont à leur manière une « Exégèse des Lieux Communs », pénétrés de la même ironie formidable que l'on trouve chez Bloy. Il nous sut gré de ne jamais rire de ces charges gigantesques, et de comprendre de quel fond d'exigences morales, de quelle sensibilité douloureuse procédaient ces prétendues caricatures. On y voyait par exemple une terrible « bonne dame » confortablement calée dans un fauteuil, et la légende disait: « J'irai droit au ciel! » Cette parole, Rouault l'avait réellement entendue à l'un de ces grands dîners de famille, où il lui était arrivé de s'évanouir d'indignation. Rouault sentant la sincérité profonde de notre enthousiasme et de notre émotion nous fit confiance, et nous pûmes ainsi admirer beaucoup de ses dessins et de ses peintures avant qu'ils ne parussent dans les expositions.

Conscients de sa grandeur d'artiste, respectueux de ses secrets, nous n'osions jamais lui demander de nous montrer ce qu'il était « en train de faire ». Cela même le disposait à une plus large communication. Nous vîmes plus tard quelle horreur il avait des indiscrets; un jour, nous revenions ensemble de Bourg-la-Reine, où Léon Bloy habitait depuis qu'il avait quitté Montmartre et la rue de la Barre, Ricardo Vinès était avec nous. Par sincère intérêt, ou peut-être seulement par ce que l'on croit être en général une politesse à l'égard des artistes, Vinès demanda à Rouault s'il pourrait visiter son atelier. Rouault émit un grognement qui devait être une vague réponse, se renfrogna, et de ce jour détesta cordialement le pauvre musicien, à qui, naturellement, il ne montra jamais son atelier.

Je n'aime guère les anecdotes, mais je veux cependant citer un autre trait qui montre l'humeur farouche de Rouault: il a réussi cette chose incroyable de cacher son adresse pendant des dizaines d'années à toutes ses connaissances, à de très rares exceptions près. Il donnait toujours l'adresse du musée Gustave Moreau. Mais les lieux qu'il a habités avec sa famille, soit à Versailles soit à Paris, je me demande si avec nous et André Suares, deux ou trois personnes les ont connus. Quant à nous, nous avons dû promettre de ne jamais dévoiler le secret, et nous avons religieusement tenu notre promesse. Et même Ambroise Vollard, dans la maison duquel Rouault a eu plus tard un atelier, a longtemps ignoré l'adresse personnelle du peintre.

Lorsqu'il vint habiter Versailles vers 1909 ou

1910, Rouault avait environ quarante ans, puisqu'il est né à Paris en 1871, dans une cave, lors du bombardement de la capitale par les Prussiens.

Dans la voie des recherches où il était entré quelques années après la mort de son maître, Gustave Moreau, et où il persévérait héroïquement, il vivait alors la phase la plus douloureuse de sa vie. Ses peintures noires, atroces, étonnaient et déconcertaient ses premiers amis, ses camarades de l'École. Léon Bloy les lui reprochait comme une erreur. Ignoré encore des marchands de tableaux, estimé seulement de quelques rares amateurs et d'un petit nombre de critiques clairvoyants, bien qu'effrayés tout de même de la ligne où il avançait et où il s'était affermi depuis 1903, il peignait, lorsque nous le connûmes, des juges, des filles, des mégères et des clowns en des tableaux sombres et somptueux, des paysages de misère en des couleurs transparentes, et des Christs dont le visage et le corps prodigieusement déformés exprimaient le paroxysme de la Passion divine et de la cruauté humaine.

C'est ainsi qu'il disait son horreur de la laideur morale, sa haine de la médiocrité bourgeoise, son véhément besoin de justice, sa pitié des pauvres, enfin sa foi vive et profonde, autant que son besoin d'absolue vérité dans l'art.

Cette énorme charge humaine qui cherchait ses voies d'expression aurait fait fléchir une « vertu d'art » moins solidement enracinée. Mais elle n'a fait que grandir davantage l'artiste lui-même, en Rouault.

Cette masse spirituelle, loin de le faire dévier, a pesé dans le sens de l'exigence la plus absolue à être vraiment dite dans une œuvre, c'est-à-dire aussi selon l'exigence la plus absolue de l'art. Et c'est ainsi que Rouault, fidèle à son âme, à son Dieu, à son art, devait devenir le plus grand peintre religieux de notre temps, un des plus grands peintres de tous les temps. « Dans la recherche spontanée d'une forme synthétique à l'unisson de la conscience religieuse, — dit Lionello Venturi dans l'étude magnifique qu'il a consacrée à la gloire de Rouault, — Rouault a remonté le cours des siècles jusqu'au moment où toute image sur terre est fonction de Dieu ». Ce moment est celui de l'art roman, avec lequel l'art de Rouault est arrivé à une conformité non cherchée, non imitée, mais rendue comme nécessaire par l'identité même de l'inspiration.

Cette conformité devient évidente dans les œuvres des dix ou douze dernières années. Dans les années plus lointaines où nous le connûmes à Versailles, Rouault s'y acheminait seulement. Il sortait à peine, alors, de la phase très sombre qui avait atteint son point le plus intense vers 1906. Il commençait à traiter d'une manière plus dégagée, plus universelle, plus sereine, les mêmes « motifs » qui entre 1903 et 1910 avaient provoqué sa pitié vengeresse. Et la grâce féminine elle-même surgissait sous ses doigts en traits élégants. Élégance noble et grave, sans nul enjolivement, cela va sans dire.



Tête de clown. Vers 1907. Huile. 39 x 31 cm. Coll. part., U.S.A.

Rouault fut dès lors pour nous la révélation de l'art contemporain; c'est de lui, en effet, que nous sommes allés à Cézanne en qui il a une réelle filiation, bien qu'avec une originalité absolue; de lui aussi aux « Fauves » à qui on peut l'apparenter pour certains principes très généraux seulement, car son art a une autre inspiration, une autre forme, un autre coloris, que celui d'un Matisse ou d'un Derain.

Mais Rouault nous fut surtout la première révélation du véritable et grand artiste. C'est en lui, *in concreto*, que nous aperçûmes d'abord la nature de l'art, ses nécessités impérieuses, ses antinomies et le conflit de devoirs très réels, et parfois tragiques, dont l'esprit d'un artiste peut être le théâtre.

A cet égard un Léon Bloy — dont la rencontre a eu pour Rouault une importance spirituelle considérable, bien que Bloy n'ait réellement rien com-

pris à l'évolution artistique de son ami — à cet égard un Léon Bloy n'est que l'exemple d'une exception. D'abord parce que, vivant à une époque où l'art se renouvelait dans tous ses domaines, il restait, tout écrivain de génie qu'il fût, rattaché par toutes ses fibres à l'art d'une époque révolue. Ensuite à ce titre que, ayant pour sa part satisfait aux exigences de son art, il l'avait pour ainsi dire exorcisé, ayant toujours su trouver dans le mode de sa vie contemplative une harmonie transcendante qui résolvait les antinomies, une issue par le haut, hors du monde tragique, dans le champ mystique et religieux où il avait la grâce d'avoir accès sans rien perdre de ses vertus et de ses privilèges d'artiste. Il avait échappé à la malédiction et posait autrement ses problèmes.

Pour Rouault il en allait différemment. Il avait en lui l'étoffe et la destinée d'un des grands rénovateurs de l'art. Par conséquent il a dû vivre en lui-même, bon gré, mal gré, la séparation d'avec

les formes reçues de la beauté, abandonner l'héritage acquis, renoncer au succès facile, s'éloigner des chemins reconnus, établir ses propres règles et tracer ses propres sentiers vers un seul but pressenti mais encore enveloppé dans l'obscurité du devenir. Il n'a jamais brûlé les étapes. Sa patience à l'égard de l'art (la seule dont il soit capable) est une de ses grandes vertus.

Nous avons été jusqu'à un certain point témoins de cette lutte, de cet effort vers une forme nouvelle et vers « un ordre intérieur », effort voulu, tendance irréprouvable, vers une forme d'art personnelle, adéquate à sa plus profonde nécessité, seule vraie pour lui, seule authentique.

Rouault suivait donc à demi conscient son sûr instinct; et sans le savoir, posait au jeune philosophe, son admirateur passionné et témoin élu d'une telle et si rare manifestation de renouvellement dans l'art, — posait sans s'en douter, proposait en sa personne, tous les grands problèmes qui con-

Baigneuses. Vers 1910. Huile.



cernent l'art, et ses exigences; celles-ci nous appa-  
 rurent dès lors, comme analogues à celles de la  
 perfection du cœur, analogues et non pas identi-  
 ques, opposées, en conflit avec elles; l'habitude  
 artistique n'ayant de souci et de soins, de propul-  
 seur et de fin que la vision intérieure et la réali-  
 sation extérieure d'un objet, et étant inhumaine à  
 ce titre, tandis que tout l'homme est intéressé à  
 la pureté du cœur. Mais en Rouault l'artiste lui-  
 même était pénétré des exigences d'absolu et des  
 postulats de sa foi, simple et profonde comme  
 elle pouvait l'être chez les bâtisseurs de cathé-  
 drales.

Cela ne rendait pas le conflit moins grave, au  
 contraire, puisque Rouault ne pouvait le traiter  
 légèrement. Dans nos conversations Rouault y re-  
 venait souvent. Bien qu'il ne l'ait pas ressenti de  
 la même manière que les poètes qu'on a appelés  
 « maudits » — un Lautréamont, un Rimbaud, un  
 Nerval, un Baudelaire, un Oscar Wilde, — il en a  
 cependant réellement souffert, déchiré qu'il était,  
 en particulier, entre sa vocation impérieuse qui le  
 conduisait par les chemins de la solitude et de  
 la pauvreté, — va, va, pauvre artiste, va! — et ses  
 devoirs à l'égard des siens: de vieux parents, sa  
 femme et quatre enfants. Un prêtre maladroit et  
 borné l'ayant mis en demeure de faire de la pein-  
 ture « qui se vende », un tel conseil offensa pro-  
 fondément sa conscience, et il en porta la blessure  
 durant des années. Mais le Dieu de l'art et de la  
 bonté eut pitié enfin de cet homme héroïquement  
 honnête, et lui envoya le succès sous les apparen-  
 ces d'abord de l'énorme et perspicace marchand  
 de tableaux Ambroise Vollard. La prospérité vint  
 avec le succès, et Rouault n'eut plus à connaître  
 d'autres antinomies que celles inhérentes à l'art  
 lui-même; mais celles-ci il les résolvait sans y pen-  
 ser, en peignant, en pesant de tout le poids de ses  
 dons et de ses exigences, sur les possibilités de la  
 matière picturale.

A Versailles, pendant des années, Rouault vint  
 dîner chez nous à peu près toutes les semaines.  
 Nous le recevions seul, afin de lui laisser tout le  
 loisir de parler abondamment, ce qui lui était  
 nécessaire. Dès qu'il était entré, ce qui le préoccu-  
 pait s'échappait aussitôt en discours aussi savou-  
 reux que désordonnés. Car il ne se souciait ni de  
 préliminaires, ni d'explications, et il était tout à  
 fait inutile de lui en demander, cela n'arrangeait  
 rien; il valait mieux écouter jusqu'à la fin; alors  
 on pouvait rétrospectivement rétablir l'ordre des  
 faits qu'il avait contés, son regard au loin, son  
 regard clair et froid et comme doué d'une préci-  
 sion infaillible.

Son grand souci a été longtemps le musée Gus-  
 tave Moreau, dont il était conservateur depuis  
 1898, ses devoirs à l'égard de ce legs sacré de son  
 Maître. Au sujet de tous ceux qui, à quelque degré,  
 étaient mêlés à la vie et aux intérêts du musée,



Nu (au collier). Vers 1909. Esquisse. 1910. Peinture à l'es-  
 sence et crayon gras. 31 x 20 cm. (Photo Yvonne Chevalier).



Acrobate. Vers 1913. Encre, gouache et huile. 104 x 73 cm.

depuis l'administrateur, M. Rupp, jusqu'au concierge, Rouault ne tarissait pas; ses impatiences, ses revendications étaient infinies et il avait le don de rendre pittoresque la moindre des choses dont il parlait. Les redire après lui serait une vaine tentative. Ces anecdotes innombrables étaient une denrée fort riche, mais hélas, périssable.

Après des journées occupées à un travail acharné, secret, dont personne n'a jamais pu être le témoin, et à la solution des problèmes difficiles de son art et de sa vie matérielle, il arrivait exaspéré, et commençait à exhaler tout ce qui l'avait accablé ou seulement agacé. Peu à peu cependant, il se calmait, passait à un mode plus clair, retrouvait l'ironie et le rire, se mettait à raconter des histoires drolatiques — jamais grossières — il haïssait la trivialité; il possédait à un haut degré la délicatesse et la pudeur du véritable homme du peuple et du véritable artisan qu'il est toujours resté.

Souvent, alors, il sortait de sa poche d'illisibles papiers où lui seul pouvait déchiffrer le dernier poème qu'il venait d'écrire ou un poème plus ancien qu'il voulait nous montrer selon l'humeur du jour. On sait peut-être que ce grand peintre a aussi écrit un nombre incalculable de vers. Son imagination toujours en travail, ses vifs sentiments de pitié et d'opposition, son sens satirique avaient besoin de ce mode d'expression. Certes, il n'a pas écrit de sonnets; il ne s'est astreint à aucune forme régulière de versification. Les rimes et les assonances venaient au petit bonheur; il usait largement des libertés de la poésie moderne et de quelques autres, dont il avait besoin. Il supprimait, par exemple, à peu près tous les articles. Le style des poèmes que nous connaissons est celui de la chanson populaire, ou comme d'un Villon un peu détendu.

Rouault a toujours hésité à les publier. Il avait la pudeur de le faire, ne se sentant pas maître en la technique de la poésie comme il l'était en celle de la peinture. Une fois cependant il a fait imprimer à ses frais un gros recueil de chansons. Il nous a montré ce recueil; mais bientôt il se ravisa, et sur son ordre toute l'édition fut mise au pilon. Du moins, c'est ce qu'il nous déclara vouloir faire. Il est certain qu'elle ne parut pas en librairie. Quelques rares poèmes seulement ont été à diverses reprises publiés.

Lorsque nous le vîmes pour la première fois chez Léon Bloy, ce qui inspirait l'œuvre et la vie de celui qui devait devenir un des plus grands peintres de tous les temps, n'était encore pour nous qu'une promesse très étrange et très attirante, une sorte de cité féerique à peine dessinée à l'horizon.

RAÏSSA MARITAIN

« Les Grandes Amitiés », Ed. Desclée De Brouwer.

Guillaume Apollinaire

# Les "grotesques" de Rouault

On n'a pas assez remarqué l'année dernière lors d'une exposition chez Druet les « Albums » de Rouault où les dessins terribles, pleins de pitié et d'ironie alternaient avec des notules acerbes et amères, avec des poèmes singuliers qui font songer à ceux que criaient par les villages de l'Ombrie les fils de saint François d'Assise, ces *giullari di Dio*, dont les chants s'élevaient avec un lyrisme neuf et déchirant.

Quelques amis ayant eu connaissance d'une série de cinq petits « Albums » de Rouault lui ont conseillé de les éditer avec reproductions en *blanc et noir*.

Rouault a expédié, je crois, à l'étranger, où elles feront sans doute une sensation, quarante projets d'estampes en couleur. Cependant, les « Albums » sont encore en France où ils attendent un éditeur.

Ils ont été élaborés voilà deux ans et s'intitulent: *Versailles; Messieurs-peintres; Miserere; Types provinciaux et internationaux; Types familiers*.

A mon sens, depuis Daumier, peu de peintres avaient atteint aussi haut dans le sublime comique qui se confond ici avec le sublime tragique.

Paris, le 5 juillet 1914

Extrait des « Chroniques d'Art » de G. Apollinaire (p. 407).

Automobiliste (au volant). 1909. Aquarelle. 27 x 34 cm.



Deux profils. 1910.  
(Photo  
Y. Chevalier).





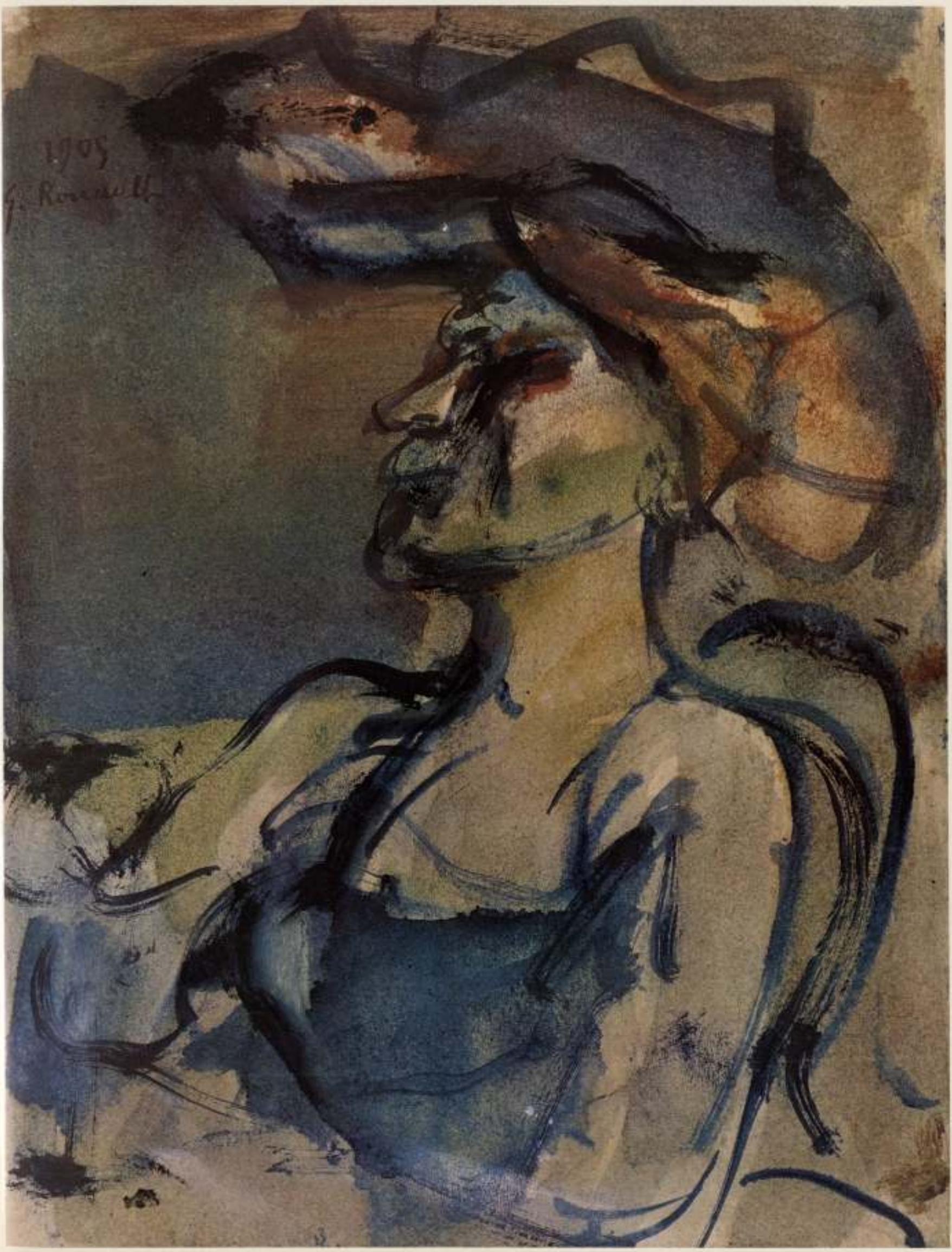
1913  
J. Rouault

J'irai droit  
au ciel. 1913.



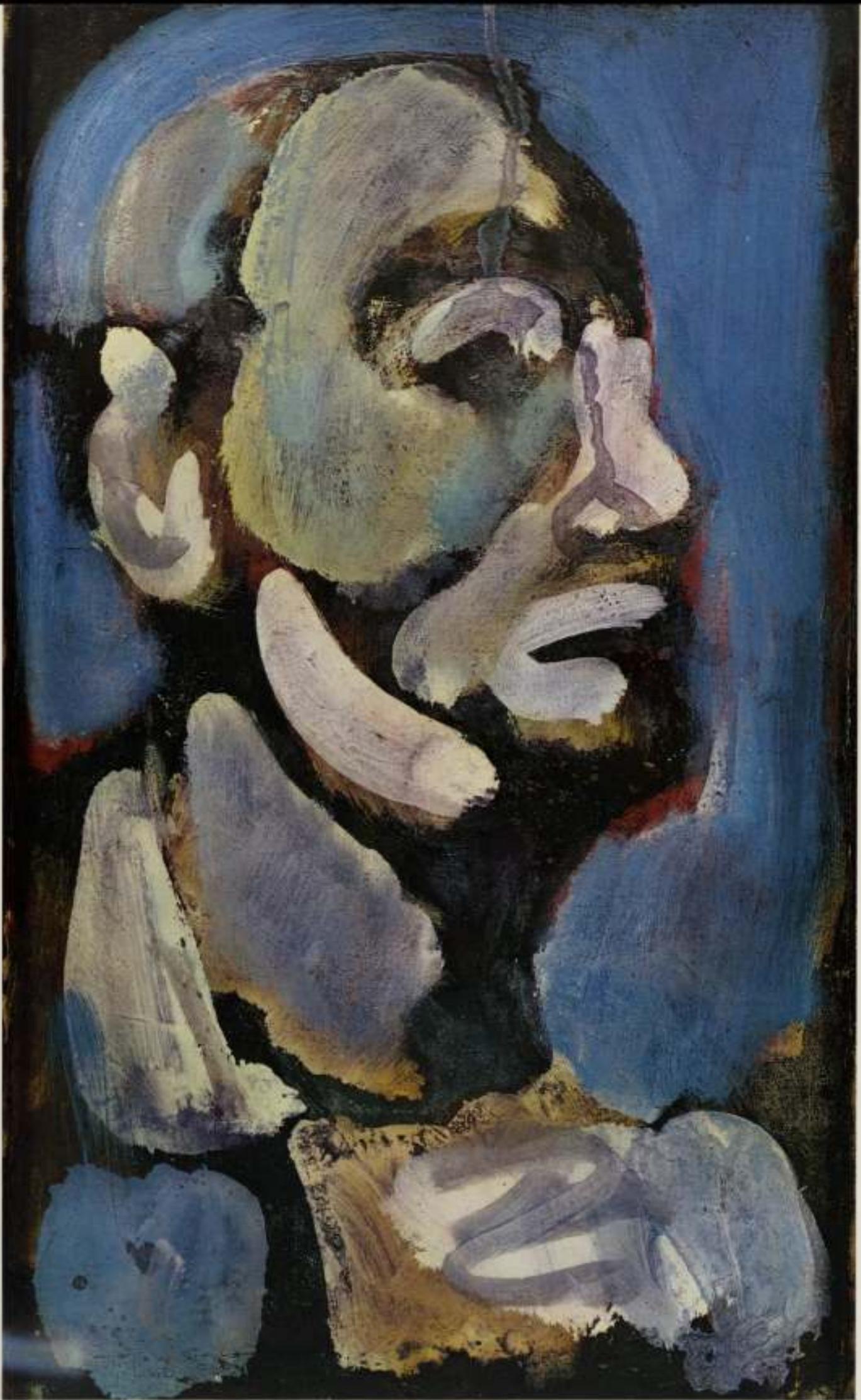
Grotesque. Lavis et encres de couleur. 1916. 37,5 x 24 cm. Coll. part., Paris.

Femme au chapeau. 1906. Aquarelle. 22 x 16,5 cm. Coll. part., Paris. ▷



1905

Russell



Profil. Huile. 41 x 25 cm. Coll. part., Paris.

André Malraux

# Un homme qui "est"

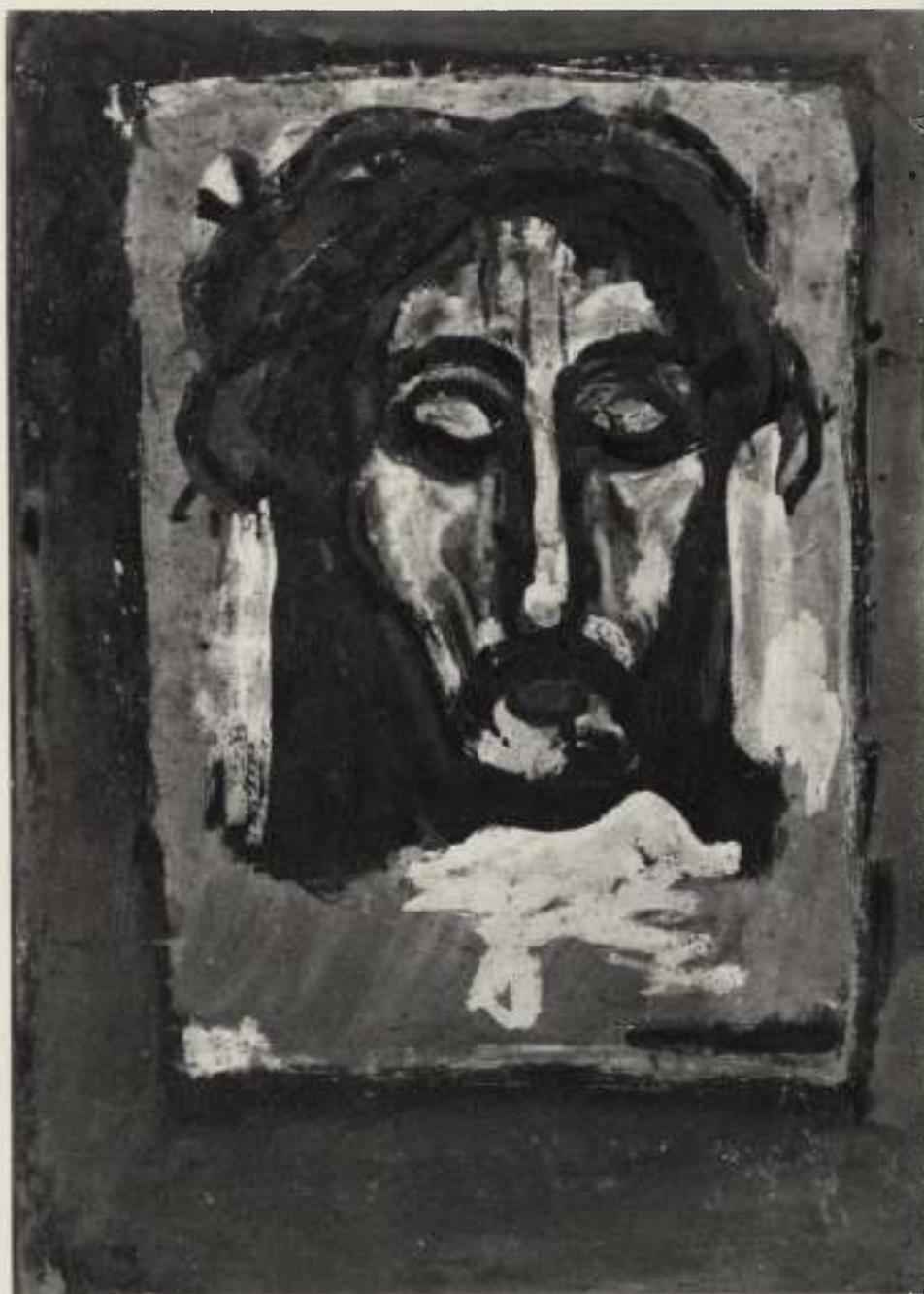
(Notes sur l'expression tragique en peinture)

L'homme dont la mort — consciemment ou non — oriente la pensée, n'est nullement une sorte de désespéré. La mort donne à la vie une couleur particulière — ce qui suffit; elle ne tend pas à la lamentation mais à l'absurde. Je suis sûr qu'elle obsède M. Rouault de la façon la plus menaçante. Il n'y a pas aujourd'hui d'œuvre plus dénuée d'amour que l'œuvre profane de ce peintre chrétien; comme si l'amour, pour celui qui entretient avec le monde les rapports qui sont ceux de Rouault, ne pouvait s'exprimer que par la figure du Christ.

Le Christ — et non pas Dieu — délivre de l'absurde ceux qui croient en lui.

D'autres, plus qualifiés, parleront des tableaux chrétiens de Rouault mieux que moi. Je veux pourtant marquer que l'ensemble de ses toiles, son monde, me semble fermé, incompréhensible, si l'on ne veut s'efforcer de l'atteindre à travers quelques-uns des plus grands problèmes humains. Sans doute, tout grand peintre impose de lui-même des interprétations différentes, précisément parce qu'il est grand; mais je suis surpris chaque fois que je vois rapprocher Rouault de Daumier. Ils me semblent à l'opposé: il n'y a pour Daumier qu'un monde, celui de l'homme: de Don Quichotte à Sancho, de celui qui compense par ses rêves la faiblesse des dieux à celui qui la compense par lui-même (en passant par les juges et les bourgeois), mais en se tenant toujours dans le particulier, dans le domaine individuel ou professionnel; son art est une recherche de possession. Daumier est maître du modèle: il veut le traduire et le dominer en le traduisant. Malgré ce qu'on appelle, bien à tort, le « pittoresque » des sujets de Rouault, le modèle pour lui, n'existe pas: il est une possibilité, il est ce que fera de lui l'écriture, cette écriture de Rouault, tantôt épaisse et dure, tantôt écrasée comme celle des vitraux de Chartres. Chaque être se réduit là à ce qu'il peut être après une méditation tragique sur lui-même. Et sous cette trinité de parodies: la fille, le pitre, le juge, sous toutes ces figures amères, apparaît la grande ombre du cimetière de Bâle qui met soudain son nom sur cette Danse de Mort.

Rien ne saurait mieux montrer à quel point l'œuvre de Rouault est peu soumise au monde



La Sainte Face. 1912. Gouache. 56 x 42 cm. Coll. part., Suisse.



Clownerie. 1917. Huile. Coll. part.

extérieur que le rapprochement des toiles du peintre et des hommes. Il y a, au Palais, des juges de Daumier, en Espagne des saltimbanques de Goya, en banlieue des paysages de Vlaminck; il n'y a ni juges, ni filles, ni clowns de Rouault hors de ses toiles, comme il n'y eut jamais de personnages de Grünewald. Ce ne sont pas des êtres humains, ce sont des signes d'ordre plastique: Rouault n'est pas un homme qui « voit », c'est un homme qui « est ».

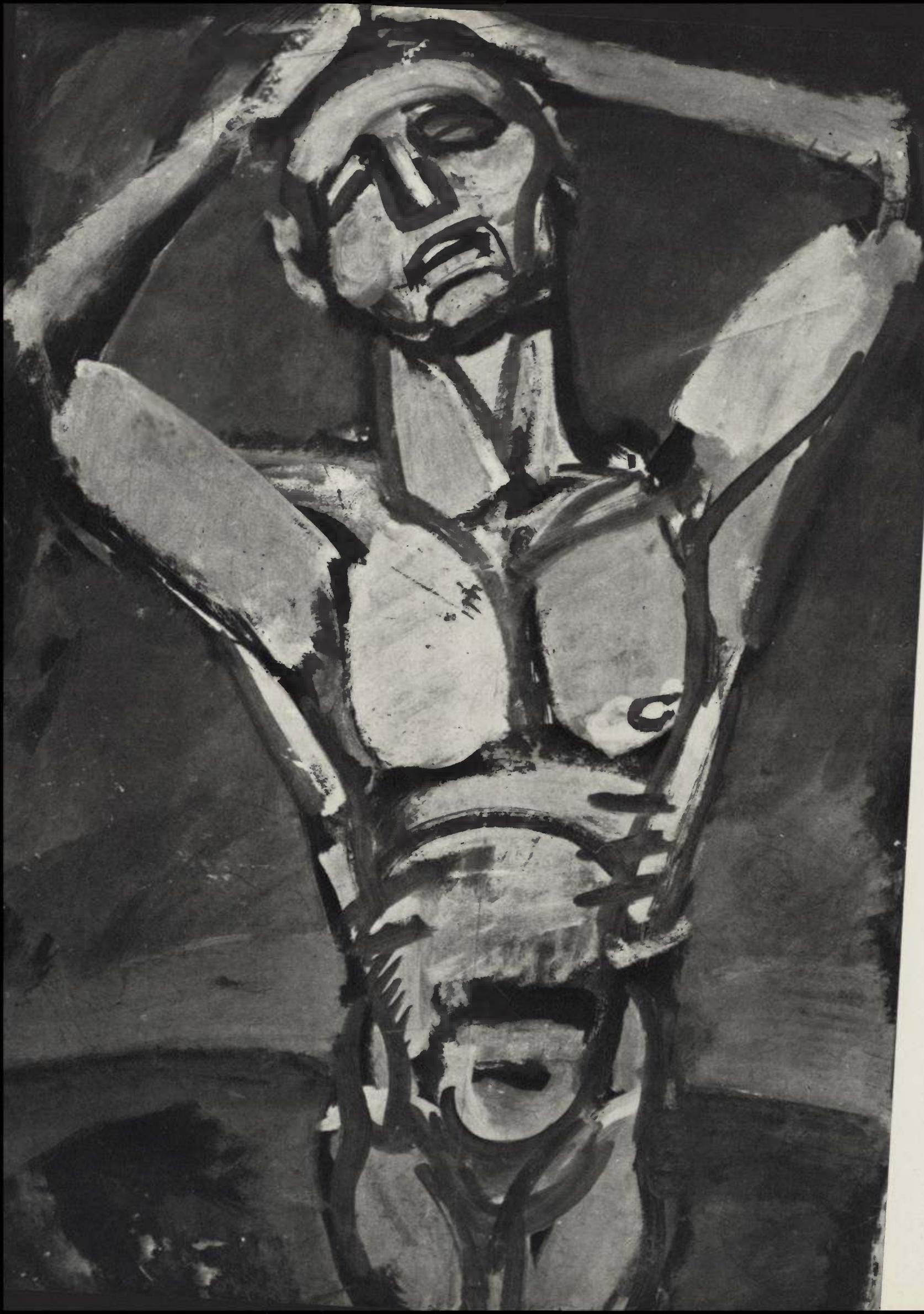
Ici Rouault s'oppose à presque tous les peintres de son temps. Il n'attend pas des couleurs un équilibre, mais une « signification », son art ne s'exprime pas en fonction du mot beau, mais du mot être. Comme Michel-Ange élevait contre la revendication de la poussière des morts les figures surhumaines de sybilles, Rouault s'efforce d'élever contre elle la contemplation de la bassesse humaine et de la charité du Christ. Acte personnel, œuvre de raison, qui ne concerne en rien le spectateur; œuvre de muet, peut-être masochiste, que la souffrance humaine jette vers Dieu et qui sait qu'il ne s'arrangera jamais avec le monde.

Reste l'art: retrouver obscurément, parce qu'on aime les formes, parce qu'on fut aidé par une formation professionnelle, un contact avec les êtres, avec ce qui vit dans le domaine des différences, c'est-à-dire entre soi-même et son accusation de la vie, entre soi-même et l'absolu...

Ucello, plus solitaire que Rouault pour des raisons sans doute très différentes, attend d'un spectateur privilégié la confirmation de son génie. Qu'une foule racontant des histoires de taches de couleurs, vienne contempler une exposition de Rouault est déjà surprenant: cinquante toiles réunies, pourtant, sont une introduction à ce monde de la tragédie où le peintre se meut avec une poignante ivresse de paralytique. Mais qu'une toile de Rouault isolée soit admirée par certains comme le serait un Renoir, cela me paraît montrer assez curieusement à quelle aberration peut atteindre le goût de l'admiration. Rouault est au cœur de son œuvre comme Rimbaud est au centre des « Illuminations ». Tous deux disent à Dieu qu'ils n'acceptent pas son univers; mais Rimbaud est assez grand pour rester dans un silence où les derniers héros se crachent au visage, et le Dieu de Rouault lui répond qu'il y a « aussi » Satan.

ANDRÉ MALRAUX





Gaëtan Picon

# Dans la lignée de Goya

On connaît l'évolution de Rouault, et l'on voit bien qu'il a respiré l'air de son temps. Il s'est mêlé aux recherches de ce temps, il s'est prêté aux camaraderies d'atelier, aux coexistences des Salons. Avec Gustave Moreau, dont il fut l'élève, et à qui ses premières peintures doivent beaucoup, il partage une conception symbolique de l'art, aux termes de laquelle il s'agit moins de représenter les apparences que d'en délivrer le feu caché. Mais de l'un à l'autre, quelle distance! Le feu caché, Moreau le cherche au plus loin, dans l'espace raréfié d'un « n'importe où hors du monde »; Rouault, en pleine vie. La matière qu'aime Moreau, c'est la froideur étincelante de la perle. Rouault est lourd de chair, lourd de terre — « solitaire attaché à la glèbe picturale comme le paysan à son champ », ainsi qu'il le dit si bien. Il connaît les Fauves, et l'on peut même croire qu'il est l'un d'entre eux. Il est solidaire de leur volonté de faire de la toile, contre l'impressionnisme dont, par ailleurs, ils viennent, non plus une fenêtre ouverte dans l'espace, animée de ses soufflets et de ses miroitements, mais le tracé d'une réaction, d'un accent que l'on a dit déformateur, qu'il vaut mieux dire révélateur (et Rouault écrira bien justement que si les subjectifs sont borgnes, les objectifs sont aveugles). Mais l'accent de Rouault ne dit ni la féerie nostalgique de Gauguin, ni l'euphorie de Matisse, ni cet effroi devant le monde, devant l'en-face, qui traque les arbres de Van Gogh. Sa lignée est celle de Goya, de Daumier, en un sens de Degas, assurément de Toulouse-Lautrec: ceux qu'obsèdent, qu'appellent les stigmates du corps et du visage humains.

Et Rouault peint d'abord des visages que l'on peut dire caricaturaux, avilis ou agressifs, pitoyables ou menaçants: clowns, prostituées, juges, enfants pâles des faubourgs. D'un côté, les juges; de l'autre, les jugés, les victimes. Et la pitié, quand il peint les uns, est aussi évidente que sa colère, peignant les autres. Mais cette colère, d'où vient-elle? De l'angoisse, il le dit lui-même, qu'il éprouve « à la pensée d'un être humain qui doit juger les autres ». Le juge sera jugé à son tour. A son tour, voici qu'il peut être objet de pitié. Le soleil rouge et or qui brûle tant de toiles, comme la charité brûle le cœur, n'est pas levé encore. Mais un rayon précoce se mêle à ces toques d'un noir mauvais, à ces robes d'un rouge de supplice, à ces



L'Orientale. 1937. Huile. 60 x 43 cm.



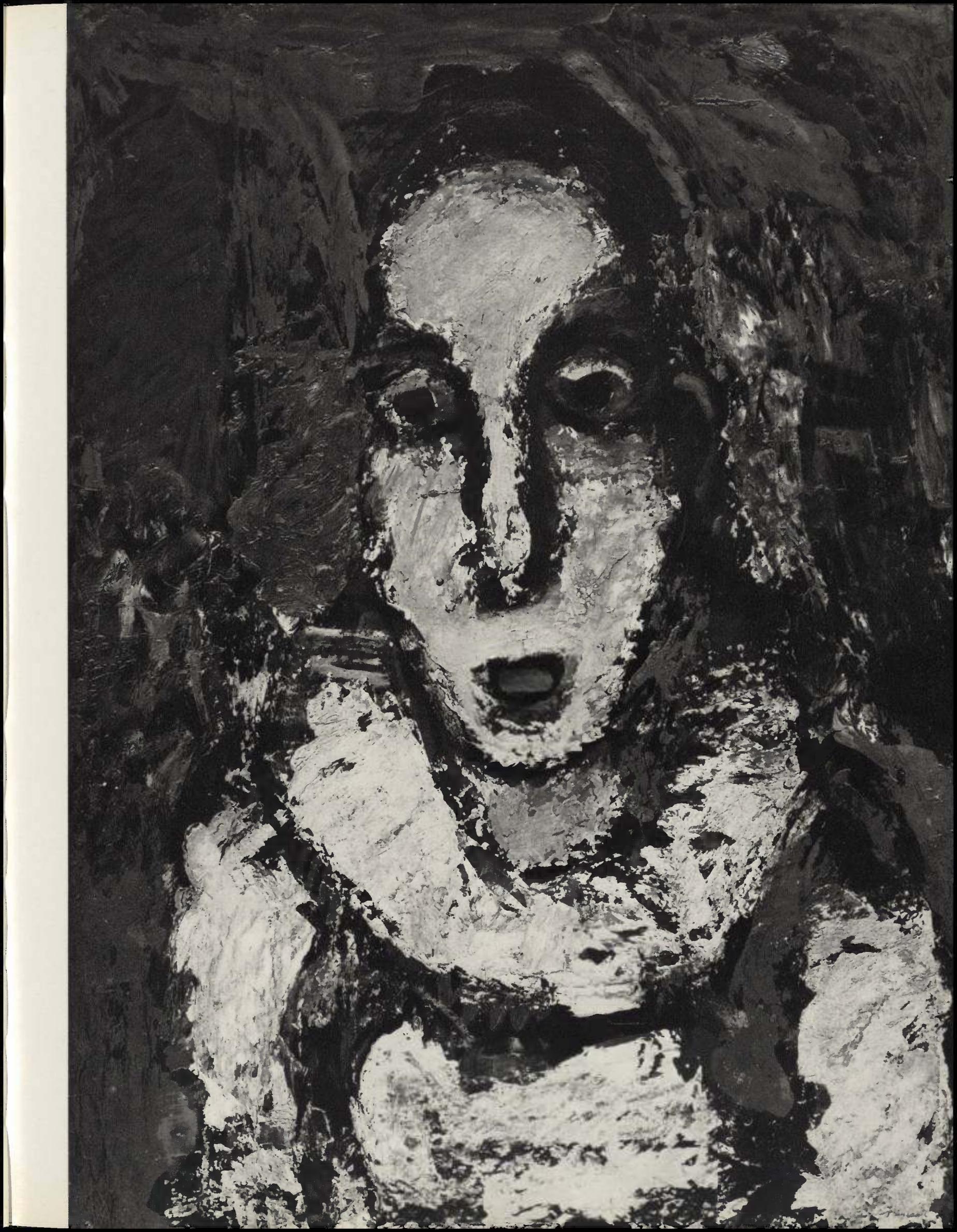
Pitre. 1938. Huile. 58 x 41 cm.

hermines boueuses. Que soient ôtés ces oripeaux de cérémonie, on voit surgir le corps, déchu, et pourtant appelé. Comme celui de la prostituée, sous sa parure. Comme celui du clown... Pourquoi cette prédilection pour le clown? Lui aussi, il a un habit, un « habit pailleté », qu'il suffit de dépouiller pour voir l'âme qui, en contraste avec ce clinquant, est « d'une tristesse infinie ». Et Rouault assure: il ne faut laisser à personne son habit pailleté. Pourtant il ne s'agit pas d'opérer simplement ce que l'on appelle aujourd'hui une démystification, fût-ce au bénéfice de la charité. Car Rouault dit: je suis clown, il s'est peint en clown, il ne s'est pas peint en juge. L'habit pailleté du pitre, du saltimbanque répond à un besoin auquel il faut répondre. Il est la fête pauvre, la fête du pauvre, vers laquelle va — dit-il en une phrase qui a l'accent de poignante compassion de celles de Bernanos — celui qui veut « oublier les longs hivers, les jours sans joie, les masques durs ou hostiles, les esprits chagrins, les cœurs desséchés ». La route du cirque familière à notre rêverie, chuchote qu'il y a un Orient dont nos cœurs ont besoin. Au visage du pitre succède la Face du Christ.

Et l'œuvre de Rouault tend à devenir l'iconographie de cette Face. Le monde n'est pas absent, le Christ étant apparu dans ce monde, étant de ce monde. Des fleurs, mais comme celles qui brûlent dans l'ombre des chapelles. Des paysages — le soleil, le ciel, une ligne d'horizon avec une barque, un lac ou une mer. Tibériade ou mer Morte. Mais non point comme un espace séparable des humbles silhouettes prédestinées, et d'abord de ce visage, mais — tel le fond d'or des peintures primitives — une sorte d'auréole solidifiée, de rayonnement solidaire, un contour matériellement adhérent à la forme, d'un seul bloc avec elle, comme la pierre avec les figures de son relief.

Car en même temps qu'il devient l'iconographie de cette face, l'art de Rouault se transforme. La période précédente, profane, si l'on peut dire, celle de visages socialement diversifiés, connaît souvent une liberté de la ligne, une sorte d'errance du dessin lancé à la poursuite de lui-même, tourbillonnant dans ses entrelacs, ses serpentins, ses cerceaux, ses zébrures, volant et dansant comme une liane détachée de son support.

Plus que le corps ou le visage, le mouvement, alors, retient Rouault. C'est qu'il n'a pas trouvé le visage le long duquel, pour ainsi dire, le dessin se couchera. Les œuvres inachevées montrent ce que Rouault aurait pu être; ceux qui parlent de sa monotonie peuvent y voir qu'elle est une diversité refusée. A toutes les époques de sa vie ce que Rouault appelle l'inachevé, c'est ce moment où la ligne court comme une liane qui n'a pas trouvé l'arbre dont elle se pliera à n'être que le contour; le moment où la forme et la couleur n'ont pas encore rencontré leur centre non point d'im-





mobilité, mais de gravité, et leur saturation. L'achèvement, c'est le moment où les lignes sont coulées dans le plomb; coulent dans le lit de la forme décisive; cernent le visage qui dit tout. Le moment où les couleurs, cessant d'être les paillettes de la fête foraine, ou les ombres transparentes du mouvement, surgissent — bleus, rouges, verts, jaunes, intenses, lourds, graves — comme les mottes épaisses d'une terre retournée, comme un soleil d'une mer rougie par la fusion de l'âme.

A la toile légère, volant au vent, se substitue une image qui a le poids et l'insécabilité de la matière, lourde et d'un seul tenant comme le verre du vitrail, le bois de l'icône, la pierre de l'ex-voto. Loin d'être point de départ, centre de diffusion, reflet engageant dans un espace de reflets, la toile est le lieu d'une convergence, le terme d'une condensation, la concentration d'un *dépôt*. Le mouvement, le regard ont trouvé leur lit, leur orbite. Mais ce n'est pas une idole qu'ils déposent devant nous. Pas même le Christ byzantin. C'est le Christ roman ressuscité. De son Christ, Rouault a su faire à la fois une image sacrée, isolée du monde, immuable, et une image humaine sachant tout de nous, parlant à notre solitude, à notre misère, à notre espoir. Cette icône hiératique, ligneuse, dit notre histoire, prédit notre passion. Cette épaisseur de la matière, cette lourdeur des couleurs, n'évoquent la terre que parce que notre chair elle-même est terre. Ce qui pèse comme le plomb, brûle comme l'huile sous le verre de la lampe, ces moires d'essence de l'eau, ces nappes de velours du ciel, ce lourd midi sur la mer Morte, dans le torride suspens de tout souffle, c'est la seule gravité de l'âme, dans l'incendie de son Orient, — et l'huile tombe du pinceau du peintre — goutte à goutte — comme les gemmes nées de sa combustion, les perles brûlantes de sa résine.

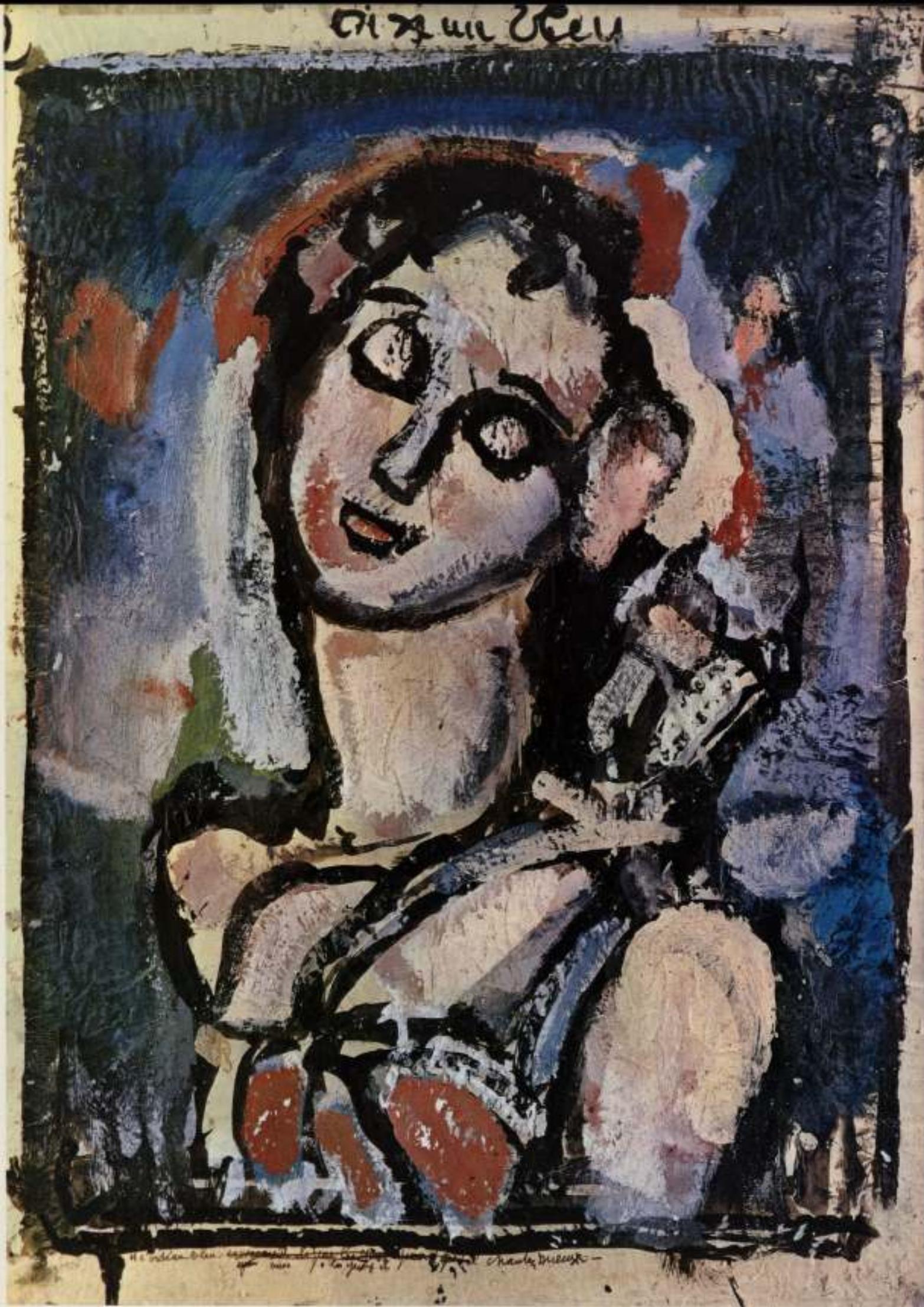
Aux moments où nous nous disons: quelle vanité que la peinture, Rouault est l'un des très rares peintres qui rassurent, et dont l'œuvre est une expression aussi totale et profonde de l'homme que celle du plus haut langage: Dante, Shakespeare, Dostoïevsky, Claudel.

Aux moments où, nous émerveillant de l'aventure de l'homme moderne, nous craignons d'y perdre la conscience, Rouault encore répond, rassure, assure qu'à tout moment, ici et maintenant, cette conscience peut être sauvée.

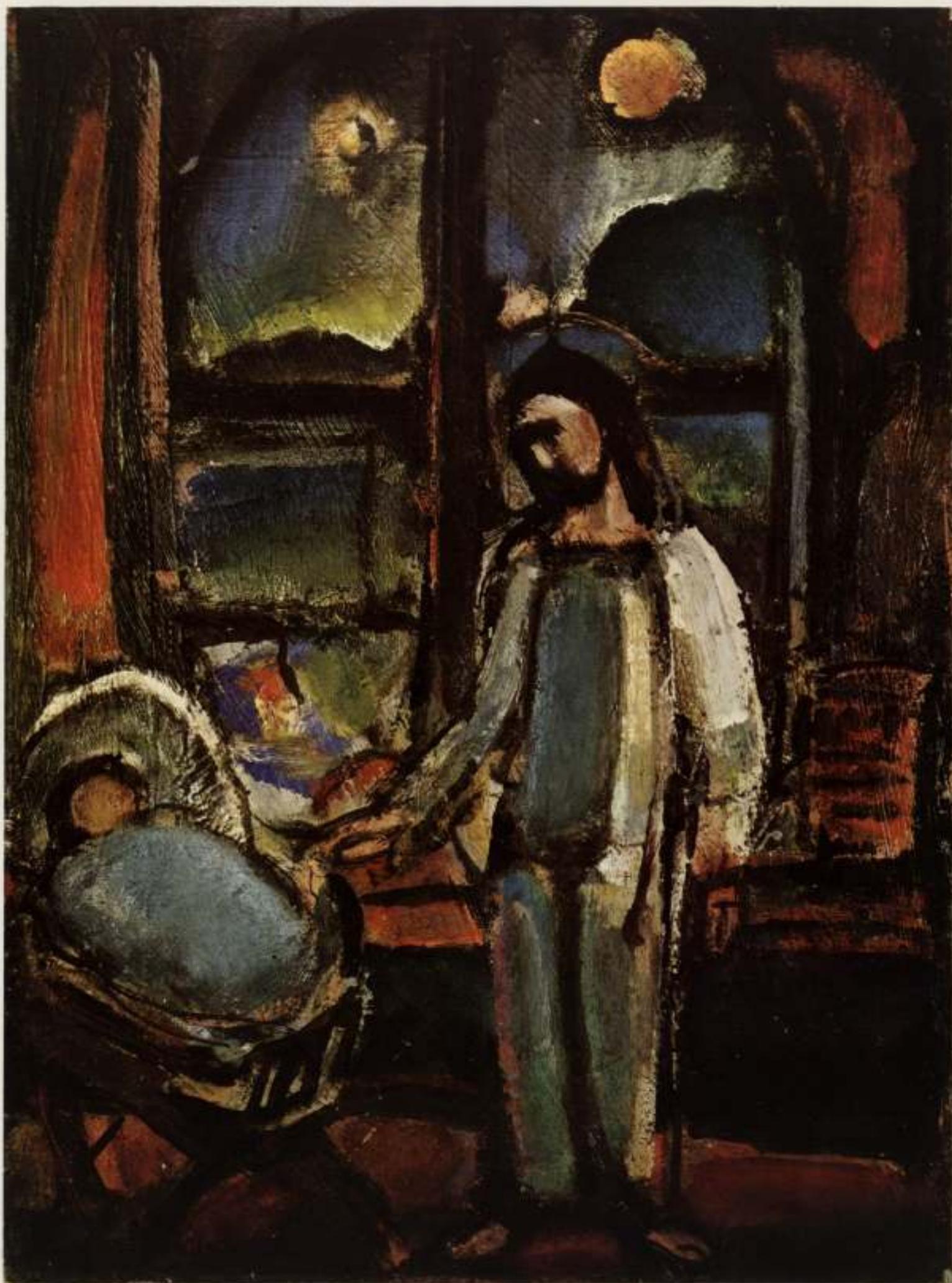
Aux moments où nous n'acceptons pas de vivre entre un art de divertissement et une technique qui n'est que matérialité de la puissance, Rouault rappelle que l'homme est là pour tout autre chose: pour se *regarder en face*.

GAËTAN PICON

*Discours prononcé lors de l'inauguration de l'exposition de Montréal en 1965 et repris lors de l'exposition de Colmar, Juillet-Septembre 1965.*



L'Oiseau bleu. Monotype, gouache, huile sur papier. 58 x 42 cm. Coll. part., Paris.



Stella Vespertina. 1946. Huile. 48 x 35 cm. Coll. part., Paris. (Photo Jacqueline Hyde).

# Rouault et Pascal

par Bernard Dorival

« Souvent il me parla de Pascal, des solitaires de Port-Royal, de Nicole aussi, de Racine », a écrit Rouault à la page 28 de ses *Souvenirs Intimes*, en évoquant Gustave Moreau et l'enseignement qu'il en avait reçu. Par la suite, il fréquenta assidûment les *Pensées* dont son maître lui avait un jour copié sur un bout de papier un passage (il le raconte à la page 35 de ces mêmes *Souvenirs Intimes*) et sa famille m'a attesté qu'il avait cons-

tamment sur sa table de chevet ce maître-livre. On ne s'étonne donc pas que le sentiment qu'il a de l'homme, de la société et de Dieu même soit voisin de celui qu'en avait éprouvé Pascal; et cela — point qui mérite d'être relevé — en dépit de l'amitié qui lia le peintre à Léon Bloy, le moins « pascalien » des chrétiens, et de l'action que ce dernier exerça sur sa vie intérieure, intellectuelle et spirituelle. « *Misère de l'homme sans Dieu (...)*,

Christ en croix. 1929-1930. Lavis, gouache et pastel. 37 x 34,5 cm. Coll. part.





Nocturne (Danse macabre). 1937. 46 x 33,5 cm.

*Félicité de l'homme avec Dieu* », (1) un Dieu que « nous ne connaissons (...) que par Jésus-Christ », (2) c'est dans ces deux formules de Pascal que l'on peut résumer l'essentiel des certitudes vécues par Rouault et proclamées par lui tout au long de sa production.

La « misère de l'homme sans Dieu », c'est surtout dans la première partie de sa carrière que le peintre l'a ressentie et exprimée, jusqu'à ce que dans le *Miserere* (et il est superflu de souligner le rapport de ce mot et de celui de misère) il en

(1) Pascal, « *Pensées* », édition Lafuma 1951, n° 6-29. (C'est toujours à cette édition que nous nous référerons, en indiquant les deux numéros qui précèdent les pensées).

(2) « *Pensées* » n° 189-380.

ramassât en une synthèse bouleversante les expressions successives: ce qui lui permet, non pas de mettre un point final au récit de cette tragédie, mais d'en être moins hanté par la suite et de la dire moins obstinément. Cette condition misérable, il la décèle, comme Pascal, sur deux plans: celui de l'individu et celui de la société, et c'est de ces deux points de vue qu'il la montre.

L'individu, il le voit et il le dénonce victime de ses péchés dont le plus évident, le plus commun — le plus excusable — paraît, à l'en croire, la luxure. Tout le monde connaît l'hallucinante galerie de filles — de « *filles dites de joie* » (3) — qu'il a peintes et gravées, et chez qui, tantôt à l'abjection des chairs flétries répond celle du regard provocant et lubrique, tantôt l'avachissement du corps et de l'expression trahit la plus morne, la plus totale désespérance. Si l'une des formes du péché consiste à ne pas reconnaître dans les autres et dans soi-même l'inaliénable dignité de la condition humaine, corollaire de la qualité d'enfant de Dieu, et de traiter autrui et soi-même en objet, quelle image saisissante du péché Rouault a-t-il laissée ici, qui a marqué d'un tel sceau le sujet de la prostituée qu'il nous semble qu'on ne peut plus le peindre après lui.

A imposer ainsi à nos regards les figures définitives qu'il en donne, il nous en fait presque oublier qu'il n'a pas moins dénoncé toute une autre gamme, pour ainsi dire, de péchés, ceux qui consistent dans la déification que nous faisons si souvent de nous-mêmes. Couvrant tout un clavier, elle va, cette gamme, de la satisfaction béate de l'imbécile content de soi jusqu'à l'orgueil de qui refuse Dieu, parce qu'il s'est fait son Dieu à soi-même, en passant par tous les degrés de l'égoïsme: Pascal disait, comme La Rochefoucauld, « *l'amour-propre* », qu'il définissait comme le fait « *de n'aimer que soi et de ne considérer que soi* » (4), ce qui conduit l'homme à concevoir « *une haine mortelle contre cette vérité qui le reprend et le convainc de ses défauts* » (5) et à « *ne les vouloir pas reconnaître* » (6). De là, chez Rouault, cette foule de pécheurs, où, dans le premier cercle infernal, pour reprendre l'image de Dante, les ganaches de professeurs ou, pour parler comme Rouault, de « *doctes* », de « *pédants* », d'« *augures* », de « *byzantins* », côtoient l'espèce aussi vide, aussi vaine, des élégantes et des mondains. Puis voici, dans le second « *bolge* », ceux en qui la richesse, la position sociale, une certaine forme de puissance a stérilisé l'amour, depuis la « *Dame du Haut Quartier* » qui, sur la planche 16 de *Miserere*, « *croit prendre pour le ciel place réservée* » jusqu'à ce *Monsieur X...* de l'Albright Art Gallery de Buffalo et à ce *Couple* de la collection Bührlé de Zurich, images génériques du « *Bourgeois* » à qui, dit Rouault, « *je ne reproche ni sa cruauté, ni son égoïsme, inconscient parfois sous*

(3) C'est le titre de la planche 14 de *Miserere*.

(4) (5) (6) « *Pensées* » n° 978-99.

une bonté feinte, mais bien plutôt son pédant sou-  
ci de croire qu'il fait tourner la terre et nous  
assure le bonheur, en songeant au sien » (7). Des-  
cendons encore un degré dans l'enfer de « l'amour-  
propre », et nous trouvons ces pharisiens qu'à la  
suite de Léon Bloy, Rouault résume dans le ména-  
ge des Poulot (collection Philippe Leclerc, Hem)  
« candides, pacifiques, miséricordieux et sages »,  
pour citer l'écrivain, et en qui le contentement de  
soi, le sentiment d'être des « justes » (au sens  
biblique du mot) anéantissent le sens du péché et  
le besoin de Dieu. Puis, à ceux qui ne reconnais-  
sent pas Dieu, succèdent ceux qui le refusent,  
toute une légion, aussi, qui s'accomplit en celui  
— Satan — à qui Rouault a consacré plusieurs  
ouvrages, dont le plus pénétrant est sans doute  
l'esquisse que sa famille a donnée au Musée Natio-  
nal d'Art Moderne.

De tous ces riches — riches en prétendu savoir,  
en vain argent, en haute opinion de soi, en orgueil  
— il nous est facile de passer, sur les traces de  
Rouault, aux « puissants », agents du mal dans la  
société. Ici encore, le peintre n'est pas éloigné  
de Pascal, qui avait déjà stigmatisé la farce de la  
justice humaine: « Nos magistrats ont bien connu  
ce mystère. Leurs robes rouges, leurs hermines  
dont ils s'emmailotent en chaffourés, les palais  
où ils jugent, les fleurs de lys, tout cet auguste  
appareil était fort nécessaire » (8) parce que,  
« n'ayant que des sciences imaginaires il faut  
qu'ils prennent ces vains instruments qui frappent  
l'imagination à laquelle ils ont affaire et par là en  
effet ils s'attirent le respect » (9). Comment ne pas  
rapprocher de ce passage, si fameux, des *Pensées*  
les juges peints par Rouault et où la majesté des  
toges et des toques ne rend que plus horribles  
les visages porcins ou cruels, et plus scandaleux  
le droit que la société reconnaît à des hommes  
d'en juger d'autres qui ne sont pas plus pécheurs  
qu'eux? Comme les péchés des individus, ceux de  
la collectivité présentent plusieurs degrés, et, sur  
le dernier, trône Ubu — un Ubu qui ricane sur la  
planche 7 de *Miserere* et qui se change en *Vieux  
Roi* dans le chef-d'œuvre du Carnegie Institute  
de Pittsburgh, mais qui demeure toujours le terri-  
fiant symbole de l'oppression des petits par les  
grands, de la volonté de puissance, de l'ambition  
de régenter non seulement les corps, mais encore  
les âmes, et de l'éternelle tentation qui sollicite  
César d'usurper la place de Dieu: c'était cela  
précisément ce que Pascal appelait « tyrannie » et  
définissait comme le « désir de domination uni-  
versel et hors de son ordre » (10) ou encore comme  
la volonté « d'avoir par une voie ce qu'on ne peut  
avoir que par une autre » (11).

Comment, dès lors, de ce désordre d'une société  
où règne le mal, les fruits pourraient-ils être au-  
tres que la guerre et la misère à laquelle les nantis

(7) G. Rouault, « Souvenirs intimes », p. 82.

(8) (9) « *Pensées* » n° 44-81.

(10) « *Pensées* » n° 58-106.

(11) « *Pensées* » n° 58-106.

condamnent ceux qu'ils exploitent? Pour n'avoir  
développé que rarement ce second thème, Pascal  
n'en a pas moins tracé à son sujet les lignes ful-  
gurantes que l'on connaît bien: « Ce chien est à  
moi, disaient ces pauvres enfants; c'est là ma place  
au soleil — Voilà le commencement et l'image de  
l'usurpation de toute la terre » (12), tandis que  
Rouault l'a peint à satiété, faisant succéder les  
*Exodes aux Pauvres Familles* et la *Rue des Soli-  
taires* (13) à tant de *Faubourgs des Longues Peines*.

(12) « *Pensées* » n° 64-112.

(13) *Miserere*, pl. 23.

La Mère de famille. 1912. Détrempe. 38 x 25 cm. Coll. part.





Vieux faubourg. 1937-1938. Huile.

Quant à la guerre, personne ne l'a plus haïe qu'eux, tant étrangère que civile. L'un déclare celle-ci « le plus grand des maux »<sup>(14)</sup> et consacre à celle-là maintes pensées dont personne n'ignore la plus percutante: « Pourquoi me tuez-vous à votre avantage? Je n'ai point d'armes — Eh quoi! ne demeurez-vous pas de l'autre côté de l'eau? Mon ami, si vous demeuriez de ce côté, je serais un assassin et cela serait injuste de vous tuer de la sorte; mais puisque vous demeurez de l'autre côté, je suis un brave et cela est juste »<sup>(15)</sup>. Tout de même, l'autre consacre à la guerre une place de choix dans la cohorte des misères humaines dénoncées dans *Miserere* (dont le titre primitif était, souvenons-nous en, *Guerre et Miserere*), avant d'en résumer toutes les horreurs dans la toile fameuse du Musée National d'Art Moderne, *Homo homini lupus*.

C'est que la guerre est le triomphe de la mort, et que Pascal et Rouault savent bien que la mort, c'est la misère par excellence. « Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste; on jette enfin de la terre sur la

tête, et en voilà pour jamais »<sup>(16)</sup>, « Qu'on s'imaginer un nombre d'hommes dans les chaînes et tous condamnés à mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue de tous les autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant les uns et les autres avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour. C'est l'image de la condition des hommes »<sup>(17)</sup>. A ces pensées de l'écrivain font écho maintes toiles et maintes gravures de l'artiste, comme les planches 28, 37, 43, 45, 46, 47, 48, 54 de *Miserere*. Comment, dès lors, ne pas conclure, avec Pascal, que « la nature est corrompue. Sans Jésus-Christ il faut que l'homme soit dans le vice et dans la misère (...) Hors de lui, il n'y a que vice, misère, erreur, ténèbres, mort, désespoir »<sup>(18)</sup>.

Mais, personne ne l'ignore, l'auteur des *Pensées* trouve dans le sentiment que l'homme éprouve de sa misère la preuve même de sa grandeur, une grandeur qu'il place dans l'existence et l'exercice de la pensée. « La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable; un arbre ne se connaît pas misérable. C'est donc être misérable

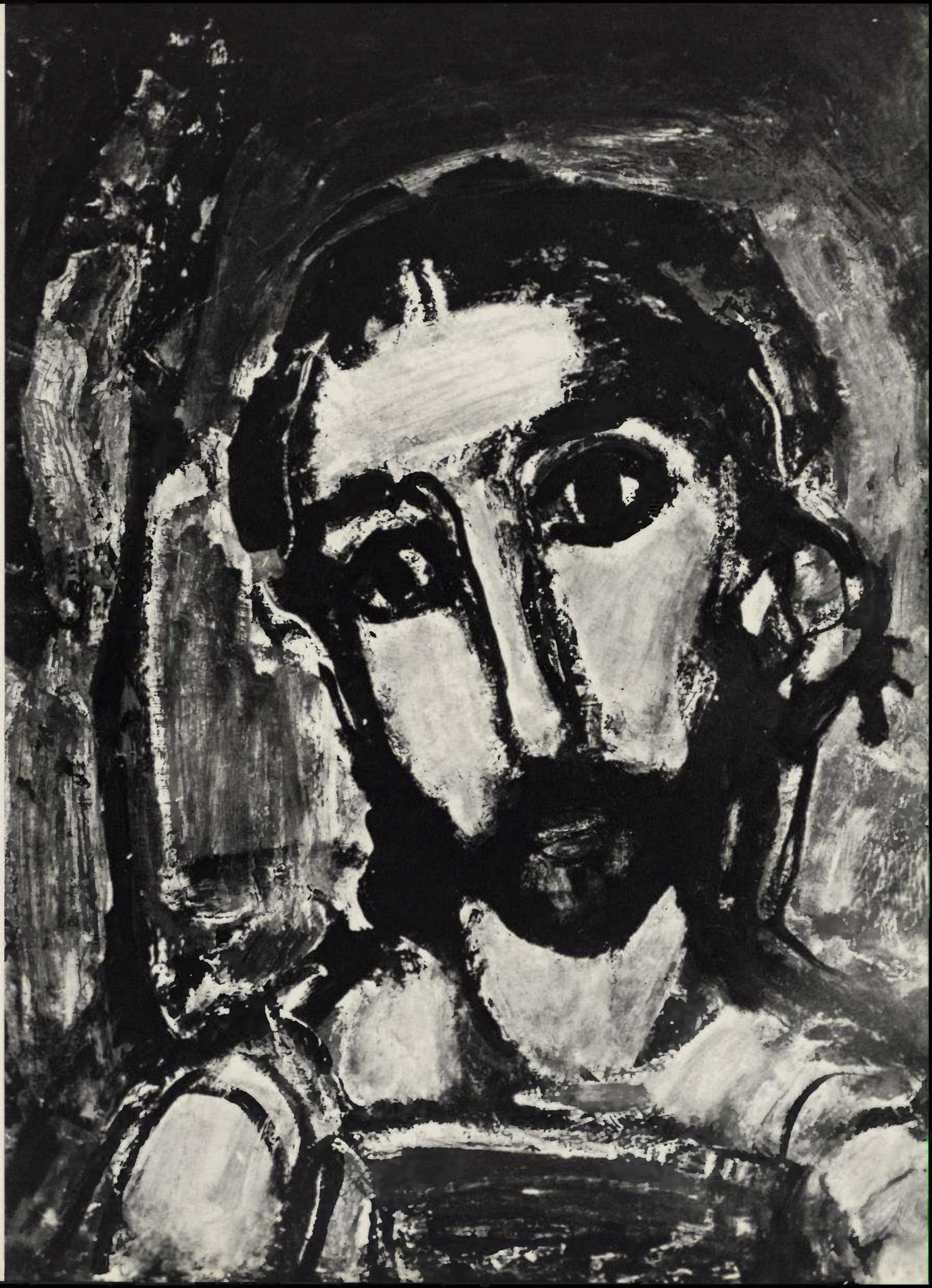
(14) « *Pensées* » n° 977-208.

(15) « *Pensées* » n° 51-88.

(16) « *Pensées* » n° 165-341.

(17) « *Pensées* » n° 434-314.

(18) « *Pensées* » n° 416-601.



que de se connaître misérable, mais c'est être grand que de connaître qu'on est misérable » (19). « Toute la dignité de l'homme est en la pensée » (20). De tels textes ne laissent aucun doute sur ce point. Appartenant à un siècle intellectualiste, s'il en fut, et influencé, encore qu'il le détestât, par le rationalisme de Descartes, il est normal que Pascal ait vu dans la pensée et, plus précisément, dans la raison (au sens qu'avait le mot à son

(19) « Pensées » n° 114-218.

(20) « Pensées » n° 756-232.

La Fuite en Egypte. Vers 1938. Huile. 41,5 x 27 cm. (Photo Yvonne Chevalier).



époque) la force par quoi l'homme participe à la nature divine. Fils, quant à lui, d'un temps qui a donné au sentiment la place privilégiée dévolue antérieurement à l'intellect, Rouault découvre ce lien dans l'amour. Aussi cette conviction que, par l'amour, l'homme se soustrait à son essentielle misère, l'artiste n'a-t-il cessé de l'affirmer dans toute une série de peintures et d'estampes où, ayant déposé sa colère et sa douleur, il n'est plus que tendresse et paix. L'importance est patente du thème, dans son œuvre, de la Maternité, qu'il n'a pas seulement célébrée par le pinceau, mais aussi par la plume dans des vers tels que ceux-ci:

*Dors, mon amour, disait la tendre mère,  
Rêve que le gai printemps  
Succède au rude hiver  
Häï des pauvres gens (...)  
Dors, mon amour,  
Tu n'as sur cette terre  
Que mes deux bras fragiles pour soutien,  
Mais ne crains pas le mauvais grain,  
Je suis là qui veille soir et matin.  
Dors, mon amour.*

Mais on a moins remarqué la présence, dans son art, d'œuvres qui chantent l'amour conjugal et dont la plus émouvante est sans doute la planche 27 de *Miserere*, qu'il convient de rapprocher de son poème: *Eurydice! Eurydice!* « Dieu est amour », avait professé saint Jean. Fort de cette affirmation, Rouault voit dans l'amour le dénominateur commun à l'homme et à Dieu, par quoi l'un échappe à la misère et retrouve son origine: l'Amour divin.

Or, pour le chrétien, cet amour a un nom, cet amour est une personne, cet amour est Jésus-Christ. Les chrétiens Pascal et Rouault le savent, qui voient dans Jésus-Christ non seulement « la voie, la vérité, la vie », ainsi qu'il se définissait lui-même, mais encore Celui de qui, par qui, en qui tout l'univers reçoit sa signification: « Nous ne connaissons Dieu que par Jésus-Christ. Sans ce médiateur est ôtée toute communication avec Dieu. Par Jésus-Christ, nous connaissons Dieu » (21). « Non seulement nous ne connaissons Dieu que par Jésus-Christ, mais nous ne nous connaissons nous-mêmes que par Jésus-Christ; nous ne connaissons la vie, la mort que par Jésus-Christ. Hors de Jésus-Christ, nous ne savons ce que c'est ni que notre vie ni que notre mort, ni que Dieu, ni que nous-mêmes » (22). Pour avoir affirmé moins explicitement que Pascal cette certitude, Rouault ne l'a pas moins partagée, qui sait que tout au monde, « etiam peccata », comme disait saint Augustin, ne trouve son sens qu'en Jésus-Christ. C'est en lui que se découvre la portée, la nature, l'essence de l'injustice, de la pauvreté, de la mort, du cosmos — et le peintre d'illustrer ces idées par une pléiade de peintures et de gravures parmi lesquelles je ne relèverai que quelques cas particulièrement significatifs. S'il a, dans le tableau

(21) « Pensées » n° 189-380.

(22) « Pensées » n° 417-602.



Paysage biblique (aux deux groupes). Vers 1947. Huile. 36 x 41 cm. Coll. part., France. (Photo Yvonne Chevalier).

de la collection Leigh B. Block de Chicago intitulé *Passion* (1943), donné à Jésus la même place qu'au prévenu de *l'Accusé* (1907) du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, c'est qu'il voit dans l'un la Victime à l'épreuve de qui participe tout homme, même coupable, dès lors que les hommes l'accablent, et qui le fait bénéficier de sa Rédemption. Ce n'est pas hasard non plus si à la planche 3 de *Miserere* qui montre Jésus « toujours flagellé », répond la planche 18, « Le condamné s'en est allé » où il a plu au graveur de donner à son personnage la même disposition, la même allure, le même geste qu'au Christ. Ainsi entend-il affirmer la parenté de l'un avec l'autre et situer la justice — ou l'injustice — des hommes dans sa lumière surnaturelle: celle d'une dérision à l'amour de Dieu. Tout de même, en peignant le chef-d'œuvre de la collection Fukushima de Tokyo, auquel il a donné le titre significatif de *Christ dans la banlieue*, il a voulu affirmer que le Pauvre par excellence, c'est Dieu, Dieu en qui pauvreté, oppression, misère reçoivent leurs dimensions et leur explication. Il en va pareillement de la mort, comme le prouve, entre autres exemples, la planche 47 de *Miserere* où, au-dessus du cadavre du soldat raidi dans son sacrifice, rayonne l'image de la Sainte Face, tandis que, plus loin, au fond, les

vivants, les hommes, déversent leurs flots d'éloquence sordide. « Nous... c'est en sa mort que nous avons été baptisés », professait, en parlant de Jésus, saint Paul, dont Rouault a donné ces paroles pour titre à la planche 30 de *Miserere*. Mais l'univers lui-même, terre, soleil, étoiles, galaxies, ne prend ses mesures et sa nature que du Verbe incarné, et c'est ce que, surtout dans la dernière partie de sa carrière, Rouault n'a cessé de répéter inlassablement, dans ce qu'il a appelé ses « *Paysages Bibliques* », images lyriques d'un monde formidable de dynamisme et de majesté et où le nimbe du Christ répond au disque des astres. Essentiellement christocentrique, le christianisme de Rouault rejoint, à cet égard, celui de Pascal et de tant de chrétiens du XVII<sup>ème</sup> siècle français.

Mais ce Christ, pivot du monde, clef de la vie, lieu médian de l'histoire — Pascal ne parlait-il pas de « *Jésus-Christ que les deux testaments regardent, l'ancien comme son attente, le nouveau comme son modèle, tous deux comme leur centre* »<sup>(23)</sup> — l'écrivain et l'artiste n'en appréhendent jamais davantage le « *mystère* » que dans sa *Passion*. Non content de parler de « *cette morale qui a en tête*

(23) « *Pensées* » n° 388-600.



Véronique. Vers 1945. Huile. 50 x 36 cm.

un Dieu crucifié»<sup>(24)</sup>, c'est sur son agonie au Jardin des Oliviers que médite Pascal, qui en trouve alors les plus belles pages, sans doute, qui soient sorties de sa main. De même, pendant longtemps, la production sacrée de Rouault n'est qu'une longue réflexion sur la Sainte Face et sur le Crucifix; et lorsque, plus tard, d'autres épisodes de la vie terrestre du Sauveur ou telles figures de saintes solliciteront ses pinceaux, la Passion n'en continuera pas moins à l'inspirer perpétuellement, dans laquelle il persiste à voir la manifestation la plus exemplaire de l'amour de Dieu pour les hommes, celle qui leur permet d'en prendre la vraie mesure.

(24) « Pensées » n° 966-782.

Qu'il en ait débouché dans le bonheur ou, pour parler comme Pascal, dans la « félicité de l'homme avec Dieu »<sup>(25)</sup> et, plus précisément, avec Jésus-Christ « en qui est toute notre vertu et toute notre félicité »<sup>(26)</sup>, tous ceux-là le savent qui, attentifs à la production, si méconnue, de sa vieillesse, ont dans les yeux ces *Nativités*, ces *Fuites en Egypte*, ces *Intimités chrétiennes*, cette *Sainte Marthe*, cette *Véronique*, cette *Jeanne d'Arc*, sans oublier ces *Paysages bibliques* (et cosmiques) évoqués tout à l'heure, non plus que ce *Christ au berceau* qu'il a nommé *Stella Vespertina*, toutes œuvres dans lesquelles il laisse éclater sa jubilation et chante son Magnificat. On serait tenté alors d'opposer le vieillard qui peint sa Neuvième Symphonie à l'homme jeune rongé par la souffrance et qui paraît n'avoir jamais connu cette allégresse. C'est oublier que ce malade a mis dans la bouche de son Seigneur la parole apaisante entre toutes: « Ne t'inquiète donc pas »<sup>(27)</sup> et que, favorisé par l'expérience de la nuit du Lundi 23 Novembre 1654, il a confié à ce Mémorial où il l'avait consignée: « Joie, joie, joie, pleurs de joie »<sup>(28)</sup>. Encore prisonniers des idées reçues à son sujet depuis le Romantisme, nous ne pensons pas assez qu'il a connu, dès ici-bas, une part de béatitude, et que c'est dans cette lumière que s'est accomplie son œuvre, comme s'est achevée aussi celle de Rouault.

Sans doute d'immenses différences les séparent-elles, qu'il serait naïf de ne pas discerner et malhonnête de taire: non seulement celles qui opposent un homme — et un monument — du XVII<sup>e</sup> siècle à un homme — et un monument — du XX<sup>e</sup> siècle, mais celles aussi qui distinguent un ouvrage expressément écrit dans une intention apologétique d'une production que n'effleura jamais l'idée d'un pareil dessin. Il serait absurde, d'autre part, de prétendre faire de l'artiste un philosophe comme le fut, et pas seulement pour s'être moqué de la philosophie, l'auteur des *Pensées*. Lui-même aurait tôt fait, si nous avions été tentés de verser dans cette confusion, de nous rappeler sa fameuse distinction des « ordres » et de nous enseigner que, *mutatis mutandis*, expression littéraire et expression picturale relèvent justement de deux « ordres » distincts. La parenté, néanmoins, de sa pensée et de la pensée de Rouault nous paraît s'imposer à qui essaye de pénétrer un art auquel ce serait se condamner de comprendre seulement peu de chose que de se limiter à n'y regarder que les aspects plastiques. Quelle qu'en soit la cause, la relation est étroite de leurs deux expériences humaines, de leurs deux expériences chrétiennes, et peut-être n'est-il que d'en prendre conscience pour prendre également conscience aussitôt de la richesse, de la grandeur, de la taille vraie de l'artiste.

BERNARD DORIVAL

(25) « Pensées » n° 6-29.

(26) « Pensées » n° 416-601.

(27) « Pensées » n° 929-751.

(28) « Pensées » n° 913-737.

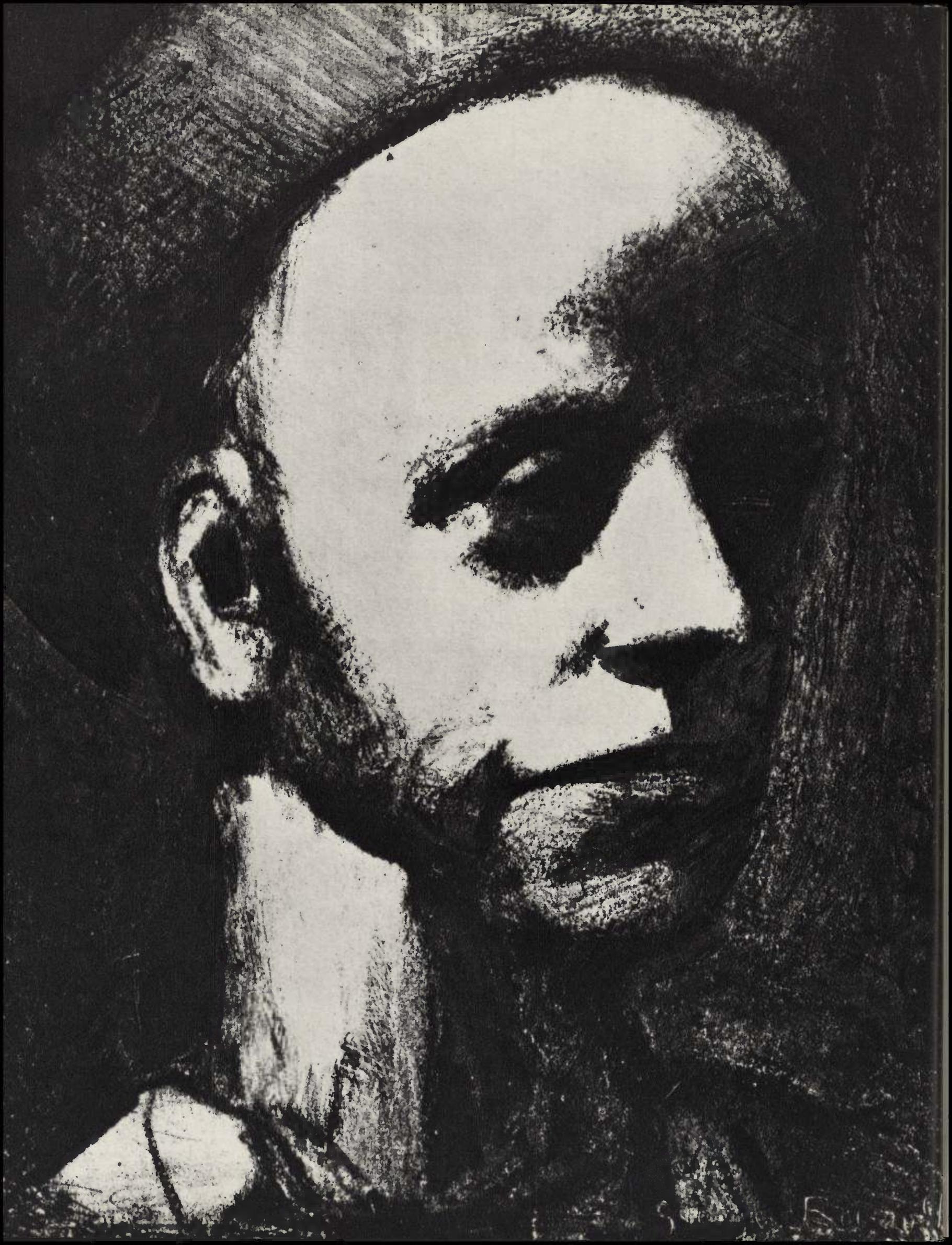
*Maurice Morel*

# Physionomie de Rouault

Certains génies ne nous montrent dans leur intimité que masque ou grimace de leur vraie figure, de celle que nous saisissons dans l'ombre de leur œuvre. Ils souffrent et nous souffrons avec eux de cette mascarade, de ce personnage de pacotille, de cet automate qui se substitue à eux dès qu'ils se commettent avec nous et dont ils ne peuvent se dégager que dans la solitude ou la mort. Mais d'autres délivrent du secret ou du mensonge jusqu'à leur face la plus quotidienne. Ils n'ont pas à attendre que l'éternité les change. Déjà, ils ont réussi ce miracle d'éterniser la cara-

Pierrot blanc. 1911. Aquarelle rehaussée de pastel.  
78 x 65 cm. Galerie Beyeler, Bâle.







Clown (au nez rouge). Vers 1926. Huile. 75 x 52 cm. Coll. part.



Diplomate. 1938. Huile. 31 x 22 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

pace en l'imprégnant du meilleur d'eux-mêmes.

Ainsi Rouault pourrait-il, sans risquer de trop se trahir, quitter son ermitage. Mais parce qu'il s'obstine dans sa réclusion ou n'en sort que furtivement, on donne de lui, à défaut de portraits, des caricatures aussi adventices que celles qui ne retiennent de Briand que sa cigarette et d'Herriot sa pipe. Elles courent les boutiques et jusqu'aux tribunaux. L'une en fait un banal grincheux, l'autre un velléitaire fantasque. Dans certaine il paraît misogyne, dans les suivantes misanthrope. Un avocat le montre en chicaneur professionnel et son compère en paresseux. Sous prétexte que l'intéressé avoue devant deux candidats ne pouvoir choisir entre deux « étrons » on le déclare anarchiste. Et comme il a une horreur physique du téléphone, de l'ascenseur et de la machine à écrire, on le range dans les réactionnaires. Bref, une fois de plus, se justifie la loi qui veut qu'entre les divers jugements qu'il peut porter sur l'être

qui lui échappe, le malin choisisse toujours le plus stupide.

En vérité l'on peut dire que nul peintre n'est davantage l'homme de sa peinture. Non seulement en ce sens qu'il se donne le plus farouchement, le plus totalement à elle, mais en celui qui permet d'affirmer que l'outil fait la main autant que la main fait l'outil. En convertissant en signe cette boue posée sur une palette, l'esprit anime semblablement ici cette autre boue qu'il habite, et la vie se conjugue si étroitement à l'œuvre qu'il est presque impossible de distinguer dans les sentiments qu'elle suscite communément ceux qui vont à l'une de ceux qui vont à l'autre. L'homme et le peintre sont tellement spontanés qu'ils renouvellent sans cesse à qui les suit les émotions du premier abord. On ne saurait certes prétendre que ce maître gagne à être connu, car il lui a bien fallu hélas! parvenir à se passer de ce qu'on pouvait lui ménager. Mais il est bien sûr que l'on ne cesse de gagner à le connaître. Qui n'écoute qu'en courant ses longs monologues ne le croit intéressé qu'à des querelles de marchand ou de notaire, mais qui lui prête quelque attention discerne en lui le plus généreux tourment que puisse susciter une création plastique. Qui jette sur ses manuscrits un regard superficiel ne voit en eux que brouillons, mais qui fouille un peu ces pages aussi chargées de ratures que les tableaux de leur auteur le sont de repentirs, décèle l'expression d'un être aussi émouvant par sa candeur que par sa conscience. Et ce solitaire a beau se retrancher derrière « ce sourire de clown et d'ecclésiastique » qui pour certains fait toute sa distinction, il ne saurait cacher cette bouleversante innocence que nous révèle par ailleurs la moindre de ses toiles. Ce vieillard voile en vain ces yeux bleus qu'ont frappés tant d'horreurs, il ne peut dissimuler leur inaltérable puissance d'émerveillement et d'épouvante. Que ce regard nous fixe au travers d'une photographie d'écolier en blouse noire, d'un autoportrait crayonné à vingt ans ou qu'il tombe aujourd'hui tout droit sur nous hors de ces arcades qui semblent relevées par une observation constamment en effort, il y a toujours cette intériorité incommensurable et cette même défense agressive. Simplement, avec des années de tourment, celle-ci s'est faite plus continue, plus avertie, plus douloureuse.

Ainsi, ce qui empêche cet homme d'être des nôtres, ce qui le fait s'embrouiller dans nos conventions, se fâcher dans nos arrangements, refuser nos à peu près comme nos mécaniques, ce qui lui interdit de pactiser avec nos paresseuses, nos lâchetés, nos pharisaïsmes, ce qui le pousse à nous fuir, à se murer dans un atelier introuvable, c'est cette ingénuité qui permet à Mozart de ne point vieillir, à un Rimbaud de ressusciter dans l'écume d'une agonie, un premier communiant.

« Mes premières années m'ont marqué comme l'eau-forte », avoue-t-il. Et, de fait, si ses souvenirs ne dépassent guère l'adolescence, ils ont une hallucinante précision. Il est demeuré plein de visions

banlieusardes, de cauchemars faubouriens, de réflexes de pauvre, mais aussi de chansons de grand-père, de monologues de patronage laïc. Il garde les stigmates de la misère mais aussi le langage et l'accent de Belleville. Bref, ce qui apparaît d'abord chez cet aristocrate artisan, dont le travail a courbé l'échine et le souci sillonné la face, chez ce sage et chez ce moine, c'est un gamin de Paris, un gavroche tout à la fois primesautier, loquace et pudique, coléreux et timide, téméraire et prudent, qui déteste la sentimentalité et l'effusion parce qu'il éprouve trop bien ce qu'est le sentiment et qui se voit contraint de transposer son émotion dans la blague quand il ne peut la délivrer aussitôt dans sa peinture. Plus sévère pour son œuvre que les critiques, il est le premier à se moquer

de lui-même. Lui aussi « dégonfle » les exagérations, dépoétise les échasses, introduit la caricature dans les grossissements épiques. Ce n'est pas qu'il soit prosaïque, loin de là, mais il remplace la vision solennelle par la fantasmagorie farce. Il retrouve ainsi la sagesse rageuse d'un Pascal, la raillerie sombre d'un Molière, le rire énorme de Rabelais, l'humour pitoyable d'un Villon.

C'est dire la magnificence et la noblesse de son arbre généalogique. Il est le fils de ce menuisier dont il suffit de savoir ce beau mot: « Ah! ces femmes qui font souffrir le bois! ». Il est un survivant de ces hommes dont Péguy a pleuré la disparition, de ces travailleurs qui chantaient sur les chantiers et qui, à force de conscience, retrouvaient dans le plus humble métier, dans la plus

Juge. 1940-1948. Huile. Coll. part., Marseille.





Fonctionnaire. 1938. Huile. 22,5 x 17,5 cm.

pauvre matière, le sens le plus religieux. Il est de la famille de ces artisans qui sculptaient les meubles destinés à la prière sur les stalles, sur les prie-Dieu, sur les miséricordes, des grotesques et des anges, des scènes de beuverie et des images de l'Évangile. Plus haut encore, il rejoint les tapissiers et les verriers gothiques. Et au-delà même, les grands imagiers romans. Il est de cette race. Il a sa fraîcheur. Il a sa verve. Il a son honneur.

Rouault n'apparaît aussi profondément révolutionnaire que parce qu'il est non moins profondément traditionnel. Il appartient à un passé et peut-être à un futur trop lointains pour ne point déconcerter un monde qui n'ose même plus appeler l'âme par son nom.

MAURICE MOREL

« Etudes », Mai 1947.

*Georges Chabot*

# L'artiste et son marchand



Portrait d'Ambroise Vollard. 1925. Lavis.

Le premier marchand de Georges Rouault fut Druet chez lequel il exposa en 1910. Marcel Sembat, député de Montmartre, et sa femme furent parmi les premiers acheteurs. Dès 1897 ils avaient fait l'acquisition du « Christ pleuré par les Saintes Femmes ». Ils complétèrent peu à peu leur collection et la donnèrent au musée de Grenoble où l'on peut voir notamment « La Péniche », une des plus belles, des plus fluides aquarelles du maître. Parmi les autres acheteurs de la première heure il convient de citer Olivier Saincère, Stéphane Piot, Dutilleul, Bagnères, Girardin, Leclanché, John Quinn de New-York et Hahnloser de Winterthur.

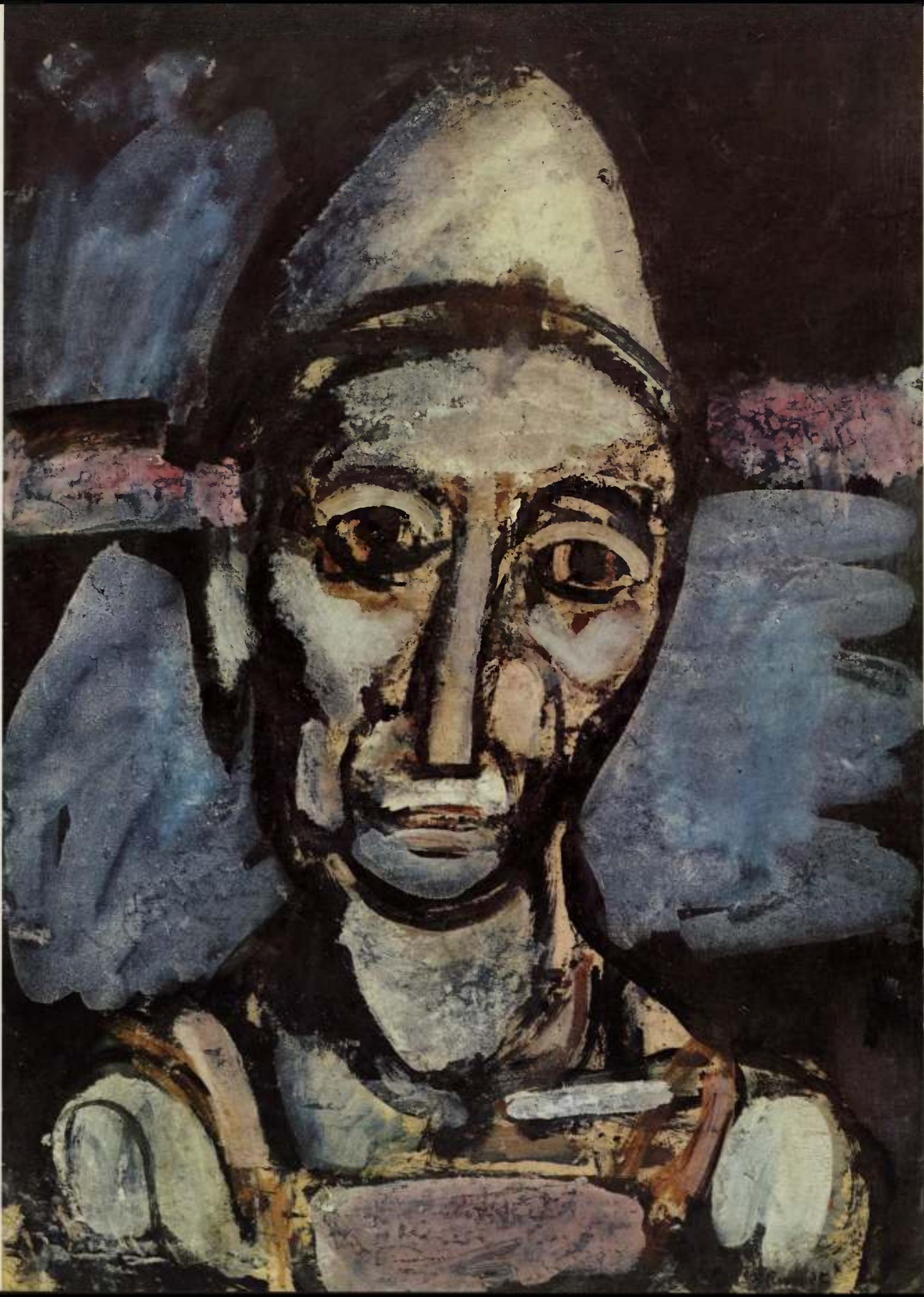
Dès 1913, le critique d'art Gustave Coquiot recommanda Rouault au célèbre marchand de tableaux Ambroise Vollard qui entra en relations avec lui. Ce fut Rouault qui, réformé pour santé déficiente pendant la guerre de 1914, garda à Saumur les belles œuvres de Cézanne, Gauguin, Degas, Renoir, etc., que possédait Vollard.

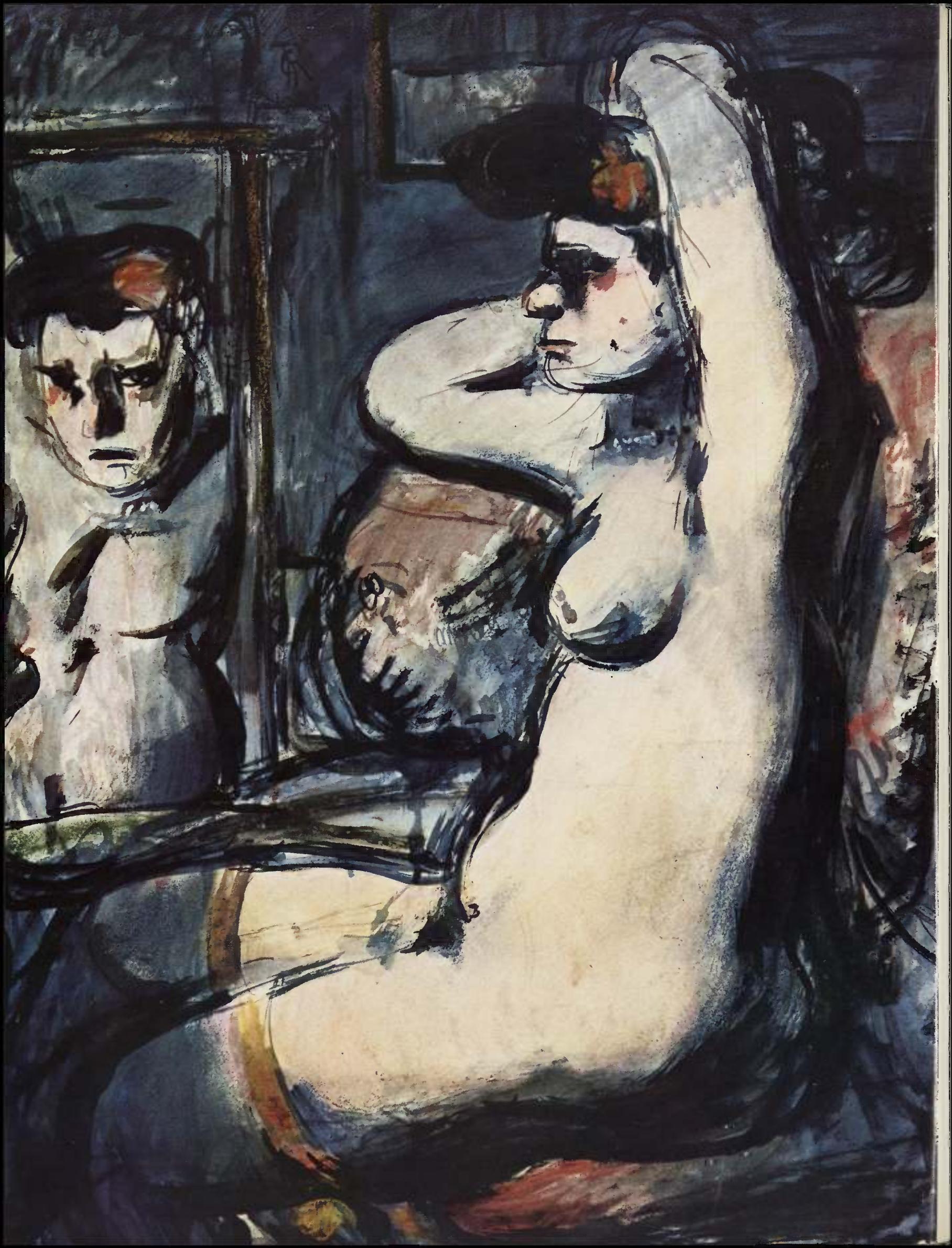
En 1917, Rouault avait alors déjà 46 ans, Vollard acheta tout l'atelier de l'artiste. « Tout ou rien » avait dit Vollard. Le marchand céda trois pièces tout en haut de son hôtel rue Martignac à Paris, pour servir d'atelier au peintre. Pendant un certain nombre d'années les relations des deux hommes furent normales, Rouault tirant cependant en silence sur la chaîne, souffrant des surcharges de gros ouvrages en cours et exigeant un certain nombre d'heures pour les retouches d'œuvres anciennes. En 1930, l'artiste faillit être brûlé vif en Suisse. « Vous avez passé par les flammes; votre peinture en sera d'autant plus belle » disait Vollard. Comme il s'était costumé en Père Noël, la ouate de son vêtement prit feu aux bougies de l'arbre et il eut les mains gravement brûlées. Vollard, très ému par l'accident, adressa une belle lettre à son peintre, le désignant comme un « bourreau de travail ». A la longue parfois, les relations des deux hommes se tendirent. Qui connaît Rouault sait la conscience de celui-ci, sa manie de la retouche, ses hésitations à considérer une œuvre comme terminée, valable, et la signer. Il ne fournissait pas à la satisfaction du marchand. Rouault ayant finalement livré un certain nombre d'œuvres, la situation s'éclaircit et on établit un *modus vivendi*. Malheureusement, Vollard fut tué dans un accident d'automobile en 1939. L'artiste fut obligé d'intenter un procès aux héritiers d'Ambroise Vollard, procès retentissant s'il en fut et qui fit peut-être encore plus connaître Rouault en France et à l'étranger que n'avaient fait ses

œuvres. L'avocat de Rouault invoqua les termes dont s'était servi Vollard: « bourreau de travail », tandis que le défenseur de la partie adverse parla d'un « génie paresseux ». Il importait de circonscrire le droit spirituel de l'artiste sur son œuvre. En 1947, la première chambre de la cour d'appel de Paris, confirmant un jugement de la première chambre du tribunal civil, donna gain de cause à l'artiste, celui-ci restant propriétaire de son œuvre tant qu'il ne l'a pas détachée de lui par une livraison librement effectuée. La Cour considéra, en effet, que les toiles inachevées chez Vollard, n'avaient que le caractère d'œuvres « futures », qu'elles ne pouvaient, dès lors, faire l'objet d'un transfert définitif, mais tout au plus d'une sorte de sollicitation, d'une promesse. Le chiffre de l'astreinte, fixée à 100.000 francs par toile non restituée, fut maintenu par l'arrêt de la cour d'appel. Pour prouver qu'il avait agi avec désintéressement, l'artiste brûla en 1948, dans un four d'usine, quelques centaines de toiles restituées par les héritiers de Vollard. Après avoir été le « maudit », puis le « nouveau Machiavel », il devint alors pour certains « Bernard Palissy ».

Vollard, qui aimait sincèrement d'ailleurs l'art de son peintre, aurait désiré contribuer pour une large part à la mise en valeur de l'œuvre de Rouault. On aurait mauvaise grâce à le nier. Il avait même ménagé plusieurs ateliers à celui-ci dans son propre hôtel. Le peintre était devenu en quelque sorte un prisonnier volontaire. Rouault dit plus tard: « Avec Vollard, qui ne partait pas d'un mauvais esprit, aurait-on vécu trois siècles qu'on aurait toujours été en déficit par cette manière de toujours entreprendre du nouveau ». Vollard pressait son peintre, lui adressait des lettres comminatoires. Une grande partie des toiles achevées disparut dans les réserves du manager pendant de nombreuses années si bien que les critiques ne connaissaient qu'une infime partie des œuvres du peintre et ne pouvaient apprécier son effort véritable et entier. Rouault était devenu indisponible, aussi sa correspondance de l'époque reflète-t-elle son trouble: « Croix pesante - je suis dans les barbelés - Enchaîné! Comment travailler normalement? » Ce fut pis encore après le décès de Vollard. La guerre éclata et le peintre se vit alors privé de centaines de toiles auxquelles il travaillait, de tout son «clavier pictural» resté rue Martignac. Conçoit-on à quel point une telle situation devait être dramatique pour un artiste ne vivant que pour son art?

GEORGES CHABOT





# Hors des chemins battus

par Pierre Courthion

Sa naissance il y a un siècle, rue de Belleville, pendant la Commune de Paris, au moment des fusillades et des incendies de l'insurrection, avait placé Georges Rouault, dès ses premiers jours, dans cette atmosphère obsidionale d'inégalité humaine contre laquelle il s'est toujours insurgé en peignant les maisons des miséreux et l'exode sans fin des sans-logis sur les routes.

Entré en art comme on entre en religion, Rouault fut de cette escouade de peintres qui, au moment de la troisième et de la quatrième République s'affranchit avec hardiesse des juges académiques, lesquels, après ses ratages successifs au concours pour le Prix de Rome, en 1893 et 1895, persistent à couronner des rapins.

Au moment où Rouault y entrait, l'École des Beaux-Arts était marquée par l'héritage dépassé et compassé de la peinture historique. La facture pseudo-grecque et glycéreineuse de Gérôme, roi du pompiérisme empoisonnait l'enseignement officiel qui trouvait ses modèles dans les grappes de nu-

dités féminines que le pinceau de William Bouguereau avait envoyées dans les airs. Quant à Bonnat, qui vendait à prix d'or le centimètre carré du moindre de ses portraits, il disait: « Je vais perdre deux mille francs », quand il se rendait aux toilettes.

Comme toujours, la peinture d'avenir était celle qui, sur le moment, ne trouvait pas d'acheteurs. Entre l'art vivant et l'art officiel le fossé ne fut jamais aussi nettement creusé. « Il y avait les *pompier*s et il y avait *nous* », me disait Rouault.

Lorsque ce dernier expose le *Christ mort pleuré par les saintes femmes* à l'ultime Salon de la Rose-Croix (1897), organisé par le Sâr Péladan, mage d'un « tiers-ordre de ligueurs esthètes », Rouault se distingue de la jeunesse snob, qui s'est prise de toquade pour des Esseintes, le personnage d'*A Rebours*, le roman de Huysmans, et pour ces précieux de valeur qu'on appelait les Décadents. Rouault est alors un passionné de Léon Bloy, l'aboyeur de Dieu dont il a lu *Le Désespéré* et *La Femme pauvre*. Malgré le peu de compréhension

L'Olympia. 1905. Aquarelle et pastel. 27 x 43 cm. Coll. part., Paris. (Photo Yvonne Chevalier).





Fille au fourneau. 1906. Aquarelle et pastel. 28 x 23 cm.

des arts plastiques de celui que l'on surnommait *le mendiant ingrat*, le peintre se sentait avec lui « en communion d'impatience avec tous les révoltés, tous les déçus, tous les inexaucés, tous les damnés de ce monde ». Aussi, Rouault était-il réfractaire aux influences qui imprégnaient alors la jeunesse avisée. Celle-ci avait trouvé une sorte d'entraîneur dans Puvis de Chavannes dont le *Pauvre pêcheur*, malgré ses couleurs éteintes, ramenait l'attention sur la composition délaissée par les impressionnistes; elle se rappelait le séjour dramatique de Gauguin à Arles, auprès de Van Gogh, qui

s'était donné la mort à Auvers quelques années après; elle reconnaissait aussi une touche fraternelle dans les brouillardeuses *maternités* de Carrière.

Pour les nouveaux venus à tenir un pinceau, c'était le moment du symbolisme. Whistler relevait les minuties enjolivées des préraphaélites dans les larges touches de ses portraits argentés. Fantin-Latour égarait son talent de peintre de fleurs et d'assemblées d'artistes dans une féerie d'hommages à Berlioz, à Wagner, à Schumann. Odilon Redon éparpillait en pollen magique son présurréalisme et frappait les imaginations par

les hallucinantes chimères de ses allégories. Quant à Gustave Moreau, le professeur de Rouault, arrivé par raccroc à l'École des Beaux-Arts, il peignait en érudit trop renseigné ses maléfiques danses de Salomé et ses apparitions de Sémiramis sur les marches jonchées de fleurs et de sang de palais imaginaires. « Je ne crois ni à ce que je touche, ni à ce que je vois, disait-il à ses élèves. Je ne

crois qu'à ce que je ne vois pas et uniquement à ce que je sens. » De l'enseignement de ce maître admirable, obsédé de domination féminine, Rouault devait retenir surtout qu'il n'aimerait jamais tant son art que quand il le ferait pour lui seul.

Après la mort de Gustave Moreau (1898), alors que les Nabis sont épaulés par la Revue Blanche

Trois clowns. Vers 1917. Huile. 105 x 75 cm. Coll. part., St Louis, U.S.A.





Les Réprouvés. 1915. Aquarelle, gouache et encre. 19 x 30,5 cm.

Trois juges. 1932. Huile. 75 x 105 cm.



qui publie leurs dessins, Rouault, désormais sans protection, délaisse à tout jamais la tour d'ivoire de son maître pour s'incorporer à l'humanité de la rue, du cirque et du prétoire, jetant des coups de sonde dans la misère et l'hypocrisie de la société, ouvrant tout grands — et pour la première fois avec une aussi terrible violence — les rideaux sur les clowns, les prostituées et les juges dont il peint l'épouvantable misère ou les inexplicables endurecissements.

Ce *coup de barre*, comme il appelait cette violente satire de la vie et des mœurs de toujours, aucun autre de ses contemporains ne l'a donné avec autant d'audace. Ni Bonnard dans sa peinture d'effusion et sa découverte ingénue de la féminité, ni Matisse dans sa volonté de faire de son art un absolu n'ont, autant que Rouault, déclenché une révolution aussi fondamentale, oubliant tout acquis pour se lancer à la conquête d'une nouvelle forme et d'une expression inconnue. On ne sent, chez lui, aucune nécessité hors du besoin de peindre, aucune envie de se chercher dans le présent, si engageante que soit l'actualité. Pas trace en lui de Gauguin dont l'influence a été si générale chez les Nabis et les Fauves; de ce Van Gogh dont Raoul Dufy reprit avec élégance la tragique écriture colorée; de ce Signac qui convertit momentanément Matisse au divisionnisme. Il n'y a rien derrière

Rouault, si ce n'est un rapport lointain avec les maîtres qu'il a aimés quand il était à l'atelier de Gustave Moreau: Signorelli, Rembrandt, les mosaïstes ravennates (il m'a dit avoir lu, alors, un livre sur Ravenne).

\* \* \*

Au cours de sa création, Rouault a été hanté par un certain nombre de thèmes qui reparaissent dans son œuvre à diverses époques, depuis les premières années de sa peinture. Ces thèmes peuvent se résumer dans les motifs suivants: *Le Cirque et les forains - Les Prostituées et les bas-fonds - Les Juges et les tribunaux - Les Grotesques - Paysages - La Peine des hommes - Pierrots et arlequins - Le Christ et les scènes bibliques - Le Misere - Têtes finales.*

Ces thèmes, voyons en quoi Rouault a pu leur conférer une vision singulière. N'est-il pas le seul qui ait su transmettre aux personnages du cirque qu'il a peints une humanité aussi saisissante? Luteurs, danseuses, écuyères, clowns, illusionnistes, caissières de baraques foraines, Rouault leur a donné à tous un caractère universel. On peut dire qu'il a fait entrer dans la peinture ceux qu'on appelle les « gens du voyage », sujet souvent traité avec une insignifiante vulgarité. A ce point de vue, sa frappante réalisation de ce thème difficile entre tous rappelle ce qu'avec son étrange intuition

Le Financier. 1911. Huile. 26 x 18,5 cm. Coll. Part., U.S.A.



Tête d'homme. 1931. Gouache. 38,5 x 31 cm. Musée des Beaux-Arts, Bruxelles.





Vieux Faubourg. 1937-1938. Huile.

Gustave Moreau disait à son élève: « Vous êtes du pays de Shakespeare ».

C'est sans érotisme que Rouault nous présente la fille dite de joie (*Eve déçue*, 1905). Le peintre voit en elle une lèpre de notre condition. Sa *Fille au miroir*, qui découvre dans la glace, le reflet tragique de son visage me fait penser au projet de Léon Bloy qui aurait voulu montrer « pour l'étonnement des âmes médiocres, la miraculeuse con-

nexité qui existe entre le Saint-Esprit et la plus lamentable, la plus méprisée, la plus souillée des créatures humaines ». C'est dans un esprit de douloureuse compréhension que Rouault a peint ses prostituées.

Qu'elle s'appelle odalisque ou Olympia, toujours, la « fille » de Rouault touche aux bas-fonds où le peintre trouve aussi l'attitude de l'*Ivrognesse*. Plus tard, les nus seront rares dans son œuvre; après

être devenus ceux de baigneuses, ils auront, avant de devenir décoratifs, leur apogée dans le *Grand nu* de 1925.

Autre thème fourni au peintre par la défaillante organisation de la société: les juges, les accusés, les tribunaux. Rouault l'a dit: il n'aurait jamais voulu être juge. Il voyait dans cette profession — à moins que l'homme ne prenne à la légère cette impossible charge — une terrible responsabilité. Dans *Le Condamné* (1907) — le plus effrayant réquisitoire visuel que je connaisse contre l'approximation de la justice humaine —, on ne distingue pas la face du réprouvé de celle des arbitres qui le flanquent.

Déjà, en 1914, Apollinaire signale les albums où Rouault s'amuse à esquisser les idées biscornues qui lui passaient par la tête. Ces grotesques vont de 1910 à 1918 et sont repris ensuite, de 1916 à 1937. Les premiers, ceux du début, le poète d'*Alcool* les compare aux *laudi*, ces strophes populaires et parfois dialoguées que récitaient les franciscains appelés *giullari di Dio* (jongleurs de Dieu) pour exhorter les gens à la charité. Sans doute, ces albums ont-ils été démembrés depuis leur assemblage sous un titre général. John Quinn, le collectionneur américain, possédait plus de vingt-cinq de ces

Jacques Bonhomme. 1940-1948. Huile. 32 x 23 cm.



Paysanne. 1938. Huile. 104 x 74,5 cm.

croquis satiriques datés de 1915 à 1918, parmi lesquels figure la *Mère Ubu* en bigoudis.

La terrible ironie de Rouault se donne libre cours dans ces croquis caustiques, de la lignée gauloise des gravures sur bois faites au XVI<sup>e</sup> siècle par François Desprez pour les *Songes drolatiques de Pantagruel*. Juges, avocats bureaucrates, régisseurs, financiers, hommes au cigare, *Monsieur X*, le *Super-homme*, c'est sans cruauté que Rouault cloue à son pilori tous ceux qui portent une étiquette. Il les montre en robe de chambre, en tenue d'automobiliste, en famille comme celle de Zéphirin, sachant attraper un nez en l'air, un regard arrondi de stupidité, une attitude ventrue. Parmi les femmes, il campe les nanties, les mijaurées, la « *Dame du haut quartier qui croit prendre pour le ciel place réservée* ».

Toujours — et depuis ses débuts —, Rouault a été sensible à la nature extérieure. Son *Paysage de nuit* de 1897 est suivi de plusieurs *Versailles*, de compositions mythologiques et du *Paysage de Noël* qui les résume tous avec les « vieux fau-



Allégorie. Planche XIV des « Fleurs du Mal ».

bourgs », lesquels rappelaient au peintre l'endroit de sa naissance. Les derniers paysages ont des fins d'automne, des nocturnes et des lieux inspirés où le Christ apparaît au milieu de quelques travailleurs.

Cela nous amène à cet autre thème de Rouault qu'est la peine des hommes et qui se traduit par la commisération du peintre pour les pauvres et les frustrés. La même année (1911), il peint la *Tête d'ouvrier blessé* et les *Fugitifs*. Puis, c'est la vieille femme qui croule sous le fardeau, la grappe des enfants miséreux autour de la mère, les zones rouges de banlieues où, devant les cheminées d'usines, se dressent en amalgame les noires silhouettes des protestataires.

Georges Rouault a toujours été du côté de ceux

qui triment ou qui trimardent, les pourchassés, les expulsés, ceux qui souffrent de l'injustice, comme on le voit concrétisé dans *Homo homini lupus* (l'homme est un loup pour l'homme), le pendu, innocente victime de la guerre (1948).

Le *Miserere* dont Rouault grava les cuivres de 1917 à 1927, suite de 58 eaux-fortes, monument de la gravure moderne, rassemble les thèmes de l'artiste dans une série monumentale et saisissante qui va de l'Ubu de *Nous croyant roi* au *De Profundis*. On y sent partout rôder la mort et la destruction. Ce sont là les mêmes thèmes que ceux des *Fleurs du Mal* (1926-27) ainsi que des peintures du *Squelette étendu* et de la *Baie des trépassés*.

De 1937 à 1938, c'est une succession de Pierrots, coupée de quelques Pierrettes et Pierrottins. Ces personnages de pantomime sont accompagnés parfois d'arlequins et de polichinelles. Rouault en présente le visage de face ou de profil. On les voit plus rarement debout, ou assis devant un bouquet de fleurs. Enjoués ou dramatiques, sages ou malicieux, ils ont été pour le peintre un divertissement. Leur cortège se ferme par les Pierrots de 1953, peints dans de hautes pâtes, et qui voisinent avec les derniers clowns.

Les sujets de la fin sont surtout des visages et quelques natures mortes, traités dans une substance remuée, savoureuse, presque volcanique. Les tons sont cuivrés, mouchetés de blanc. De grandes figures historiques ou bibliques. Théodora, Sarah — qui font penser aux portraits du désert de sable — côtoient les personnages de cirque que sont *Douce-Amère*, *Magloire*, *Songe Creux*.

Mais il est un thème qui, dans l'œuvre de Georges Rouault, réunit tous les autres. C'est celui du Nouveau Testament que le Christ remplit d'une lueur secrète. Là encore, de tous les peintres religieux des Temps modernes, Rouault me paraît être le plus pénétrant. Du *Baptême du Christ* (1911) aux apparitions de la tunique sans couture, qui se devinent devant les barques de pêcheurs de 1952-1953, combien de *Passion*, de *Christ aux outrages!* Le Christ, Rouault nous le montre aussi, entouré de docteurs de la loi. Et ce sont les deux *Fuite en Egypte* (1945, 1952), *l'Intimité chrétienne* (vers 1945) où le Christ apparaît dans une cuisine de pauvre et les *Sainte Face* qui abondent de 1931 à 1938 pour préparer celle de 1946, la plus émouvante; elle montre en Rouault le seul homme qui, depuis le Greco, depuis Rembrandt soit parvenu à donner une vision nouvelle, absolument frappante et personnelle de cet immense thème.

\* \* \*

Qui était donc ce Rouault?, me direz-vous. A-t-il souvent peint son visage? Depuis le fusain de 1895, qui nous montre, en chapeau de feutre rond, l'élève barbu de Gustave Moreau, il n'y a guère — avec quelques autres études et gravures — que *L'Apprenti ouvrier* de 1925 qui soit véritablement un autoportrait. Mais — et c'est là encore une preuve de la sincérité qu'il avait à méditer ses thèmes — il y a dans son œuvre une sorte d'iden-



L'Accusé. 1907. Huile sur carton. 74 x 104 cm. Musée Municipal d'Art Moderne, Paris.

tification du peintre avec ses personnages. Rouault, je le retrouve dans les traits de son père, sous le chapeau en pointe de certains clowns (*La Petite famille*), dans le regard atrocement douloureux de l'innocent condamné. Comme chez Rembrandt, il tendait à s'assimiler avec ses personnages.

Après ses premières années de scolarité, Rouault est aussitôt *lui*, lui tout à fait, comme on le voit déjà dans le *Paysage de nuit (Le Chantier)*, peint quand il était encore aux Beaux-Arts, *lui*, tel qu'il sera jusqu'à la fin avec, bien entendu, les mues inévitables dans la conception et la matière de son art. Aussi, le peintre nous place-t-il devant son univers sans date, sans costume d'un moment ou d'un autre, sans rapport non plus avec l'histoire

contemporaine. Son monde resserre l'épaisseur du temps qui a pu s'écouler de l'Ancien au Nouveau Testament, et du Christ à nos jours. La permanence de son actualité me fait penser à ce qu'est la présence réelle dans l'eucharistie. L'art de Rouault est une sorte de coagulé d'années, de distance et de substances animées; au point qu'il échappe au contrôle de l'analyste qui chercherait à le rattacher à un instant déterminé. Il est beaucoup plus intemporel que celui de Daumier où se reconnaissent encore des allusions à la chronique de la révolution de 1848 et du Second empire.

Dans le Paris cosmopolite, ouvert à l'exotisme, le Paris affreux de la Belle Époque où les nantis font ce qu'on appelait la « tournée du grand duc »,



La Sibylle de Cumes. 1947. Huile. 52 x 37 cm. Coll. part., Paris. (Photo Jacqueline Hyde).



Petite Ecuycère. 1942. Huile. 53 x 40 cm.



Pierrot sage. 1943. Huile. 75 x 56 cm. Coll. part., New York.

Rouault fait son chemin hors de tous les chemins. S'il figure dans la salle des peintres novateurs, la fameuse cage aux Fauves, avec *Forains*, *Cabotins*, *Pitres*, au Salon d'Automne de 1905, il demeure impénétrable aux influences qui marquent d'une étiquette certains de ses compagnons. Il n'est même pas effleuré par le japonisme. Le cubisme et l'art nègre n'ont sur lui aucune influence. Des artistes nés vers le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, il me semble être celui dont la vocation a été le moins marquée par les courants de la mode et de l'événement.

Rouault a son idée, sa conception, sa technique. L'environnement — ce mot dont on se sert beaucoup de nos jours — ne parvient pas à l'encercler, pas même à l'effleurer. Solitaire au milieu des tribulations du siècle, il prouve à lui seul le peu de prise que peut avoir sur un homme ce qu'on appelle le *déterminisme historique*. Ce n'est pas qu'il n'y ait eu, dans sa famille, un certain humus pour préparer sa venue: ce grand-père qui collectionnait les lithographies de Daumier, ces tantes qui coloriaient des éventails pour Duvelleroy. Mais, avant tout, il y a un homme, le fils d'un Breton de Mont-

fort qui, poussé par la passion du dessin et de la couleur, fait l'apprentissage du vitrail, accède à l'École des Beaux-Arts où il est admis et encouragé par un maître exceptionnel, et où, après avoir été un studieux et docile apprenti, il est saisi tout d'un coup par une terrible intuition. Naît alors sous sa main la vision d'un monde saisissant, engagé dans les profondeurs de l'homme, comme on ne l'avait pas vu en art depuis Rembrandt, avec lequel Rouault n'est pas sans affinités. Je pense aux débuts du fils du meunier de Leyde, quand son pinceau accusait les minutieux détails des scènes, avant que son art ne prît cette ampleur d'ébauche dans une ombre frappée d'une lueur d'au-delà. De même, le fils du vernisseur de pianos de Belleville, après un essai de soumission au convenu de l'École, impose, à une époque d'égoïsme rigolard, son humanité de visionnaire. Comme celui de Rembrandt — dont il feuilletait, à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, les albums de reproductions — l'art de Rouault est *intemporel*. Dégagé de l'éphémère, son créateur fut celui dont l'art, empreint de la grande commisération du christianisme reconnaissait dans le criminel sa propre image en pensant à la torture du Crucifié, de laquelle, avec l'humanité tout entière, il se sentait responsable. Aussi, la peinture de ce croyant dépasse-t-elle toute démonstration pour prendre le relief à la fois positif et transcendant de la spiritualité.

PIERRE COURTHION

Pierrette. 1937. Huile. 22 x 16 cm.





Paysage légendaire (Christ et forains). 1938. Huile. 66 x 102 cm.

Christ (et deux personnages). 1937-1938. Huile. 75 x 105 cm.



*une enquête de Maurice Brilliant*

# Ce que Rouault pensait de l'art sacré

*Constatez-vous un décalage entre l'art « moderne », c'est-à-dire vivant, et l'art employé ordinairement à l'église? Ce divorce (qui joue aussi dans le domaine profane) est-il particulièrement regrettable dans le domaine religieux? Quelles en sont les causes?*

*Et quelles raisons voyez-vous d'introduire à l'église l'art moderne? Une des plus essentielles ne serait-elle pas que, comme autrefois, notre temps doit offrir à Dieu ce qu'il estime le plus précieux et qui véritablement l'exprime lui-même?*

« Ce n'est pas parce qu'il est moderne qu'il est vivant. Oui, certes, et ce n'est pas un décalage, mais un "abîme". La cause du malentendu profond que vous constatez, il faut la chercher (dans le domaine profane) dans le divorce existant entre les Oréades de Bouguereau, par exemple, et l'œuvre de Dominique Ingres. Au cours d'une conversation où l'on discutait de Bouguereau et de Manet, Gustave Moreau concluait: "L'un est artiste, l'autre ne l'est pas". C'est le malentendu constant à cette époque.

« Ne demandez pas cependant à Dominique Ingres, si fort en sa ligne, de vous donner au sens religieux ce que nous donnèrent certains primitifs, même ceux-là des cavernes, par exemple; je pense aux silhouettes épiques des compositions des cavernes, à certains traits magnifiques des bergers primitifs.

« Regardez Bouguereau, et à côté, Cézanne — quand on voit les Oréades, par exemple, on constate qu'il y a de l'acquis, mais un acquis mauvais, un acquis détestable.

« Il y a dans ces œuvres un mérite dérisoire, mais un mérite évidemment, puisque tout le monde ne peut le faire. Et c'est cela qu'on a confondu avec les chefs-d'œuvre des maîtres anciens, parce que c'est fini.

« Maintenant il y a la contrepartie. Les causes du divorce viennent de ceux qui triomphaient vers 1900. Nous assistons un peu à un "choc en retour". Il faut avoir vécu la génération précédente pour savoir qu'il y avait un Salon unique dont Manet et Courbet étaient exclus.

« Introduire l'art moderne à l'église?

« Cela ne peut se faire comme par un coup de



La Route. 1947. Huile. Coll. part., Stockholm.  
(Photo Yvonne Chevalier).

baguette magique. Il faut commencer par aimer la peinture, et puis ensuite, quand on aime la peinture, on devient clairvoyant.

« Combien peu de gens aiment la peinture. Combien peu.

« Pour offrir à Dieu ce que l'artiste estime de plus précieux il faudrait qu'il ait la faculté et aussi qu'un certain art, en telle ou telle directive, ne fût pas, oserais-je dire, une langue étrangère pour tant de ses contemporains, cultivés ou non. J'ai connu des gens très érudits mais très insensibles à forme, couleur, harmonie et d'autres moins cultivés, qui auraient pu facilement, je crois, y être sensibles, avoir en puissance le flair d'un bon chien de chasse picturale, face aux anciens et à certains modernes.

« On peut être religieux et ne rien sentir. On peut prier pour essayer de mieux sentir, mais il y a la part du don. Il faut peut-être des dons particuliers surtout en ce qui concerne l'« art sacré ». »

*Si c'est une carence fâcheuse, comment y remédier? Comment rapprocher les fidèles de l'art authentique de notre époque?*

*Quelle peut être l'action du clergé à cet égard?*

« En art, certaines questions demandent de longs, persévérants et amoureux efforts.

« Quand Huysmans revint avec moi de Ligugé, lors de la séparation de l'Eglise et de l'Etat, il rêvait pour certains artistes d'un effort lent, persévérant, près d'un cloître, loin des honneurs, faveurs, récompenses officielles et des Salons.

« Les temps modernes sont troubles en ce qui concerne une vue un peu suivie et persévérante.

« On se demande si la bombe atomique ne sera pas la nouvelle idole... quand on ne croit plus à un élan spirituel et que la force matérielle l'emporte trop souvent visiblement ou hypocritement. »

*Quel rôle assignez-vous à la décoration de l'église (peinture, sculpture, vitrail, etc.) comme au surplus à son architecture?*

*Peut-on donner ici une place à l'art non figuratif?*

« Figuratif, subjectif, ce sont des étiquettes.

« Je suis, disait le peintre inconnu, objectiviste et subjectiviste presque dans le même instant.

« Gustave Moreau, après une visite aux Gobelins, pendant laquelle il s'était intéressé à la technique de la tapisserie, aux ressources dont on disposait à l'époque, me déclara: "Mon pauvre enfant, ils ont ce qu'avaient les anciens, et davantage, encore, mais hélas! il sont du tableau vivant. Il ne s'agit pas d'avoir plus de ressources mais de savoir accorder cinq ou six tons". »

*A quelles conditions l'art peut-il entrer dans l'église? Et quel est son « cahier de charges »? A l'égard en particulier des fidèles une certaine lisibilité n'est-elle pas ordinairement requise?*

« A genoux, en silence.

« Ceux-là qui viendront après nous, si on parle encore de nous demain, nous jugeront tout autrement que les contemporains. Pauvre La Tour!... Pauvre Corot, qui, avec son bon sourire d'enfant, mangeait la carcasse du poulet, quand il eût préféré l'aile, trop heureux de peindre au lieu de vendre du drap.

« Hier, seulement, grâce à "l'Enseigne" de Watteau, on a bien voulu s'apercevoir qu'il avait peint aussi "l'Embarquement pour Cythère", mais de son vivant, c'était plutôt Boucher qui, semble-t-il, avait tous les suffrages.

« Mais même sur ce point, Cézanne avait encore raison de dire: "N'est pas Boucher qui veut". »

*Estimez-vous que l'art dit vulgairement « de Saint-Sulpice », bien qu'il soit extrêmement répandu, n'est plus défendu aujourd'hui par les esprits quelque peu cultivés? Mais dans ce cas ne reste-t-il pas deux grands ennemis de l'art moderne, l'aca-*

La route. 1947. Huile. (Photo Yvonne Chevalier).





Christ et Docteurs. 1937-1938. Huile. Coll. part., Mexico.

*démisme (fausse tradition, tradition morte) et, plus redoutable, le faux modernisme (formules prises aux artistes originaux, mais privées de vie, devenues poncifs qui égarent et donnent le change)?*

« L'art de Saint Sulpice n'existe pas.

« L'académisme? Les trois quarts des académiques nous affirment qu'ils sont classiques. L'académisme ne meurt pas. Il renaît toujours de ses cendres pour se dire classique à jamais. »

#### CONCLUSION

« En d'autres termes, certes, il y eut les vieux compagnons dont on ne sait plus les noms *nobis Domine sed nomini tuo da gloriam*.

« Ainsi se résumaient bienheureusement les polémiques.

« On ne parlait pas d'art sacré, on en faisait. »

« La Croix », 11 et 12 mai 1952.

*François Mauriac*

*Interview  
recueillie  
par  
André Parinaud*

# Un geste d'amour

« Je ne sais pas "parler" peinture, je ne pourrais seulement que vous faire confiance des réflexions qui me sont venues en esprit, comme à tout le monde, je pense, devant des œuvres... »

François Mauriac a laissé retomber sa tête sur sa poitrine, comme pour se pencher sur des souvenirs et son profil, dans la pénombre de la pièce, dessine brusquement pour moi l'étonnante figure du « Christ aux outrages » de Rouault. De Rouault dont on nous annonce une exposition au Musée d'Art moderne et qui est le sujet de notre conversation.

Sa voix est basse, un peu plus tendue que d'ordi-

naire. Il m'a avoué, un instant auparavant, que la température l'oppressait. Cet homme du midi craint la chaleur. Il aime le ciel gris et les temps secs.

« C'est cependant sous ce soleil qu'il faut regarder la peinture de Rouault. Cette œuvre, qui est un geste d'amour, un des plus authentiques cris de pitié de l'art, a besoin du contraste avec la réalité éclatante... »

François Mauriac, du doigt, feuillette sur le divan une planche des œuvres de Rouault et distingue la « Fille » (1906) de la collection Girardin.

« Oui, même devant cette hideur, à travers la ma-

Passion. 1937-1938. Huile.





De Profundis. Vers 1946. 65 x 51 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

lédiction étalée sur cette toile, on entend un appel: "Voyez ce que nous avons fait d'un être". Nous sommes d'ailleurs dans la grande année de la peinture de Rouault, celle de sa délivrance. Derrière l'outrage de ce nu s'affirme le sentiment de l'artiste: et c'est bien l'amour. »

#### PAR-DELA L'HORREUR

« Non, il n'y a pas chez Rouault l'arrière-pensée qu'on distingue chez un Degas, par exemple, dans la fameuse toile où l'on voit une fille achevant son bain de siège. Cette œuvre fait entendre une sorte de ricanement comme un relent de vengeance, une volonté d'humilier et peut-être de désir malgré l'ignominie et l'abjection du personnage... Rien de tel chez Rouault; le ton est pur, cinglant, sans compromission. Cette vulgarité voulue laisse parler une âme. »

De ses longues mains, l'illustre écrivain accompagne d'un geste chacune de ses phrases, il réunit souvent, comme dans un geste de piété, l'extrémité de ses index.

« ... Chez Rouault l'arc tendu d'un magnifique sentiment d'amour se confond avec la plus sordide réalité. Il est vrai par-delà l'horreur... Je me trouvais hier soir à la terrasse du Flore et, de temps à autre, sur les vagues du flot humain qui frôlait nos tables, apparaissait comme la face brusquement retournée d'un noyé... une gueule impossible, une des têtes de pécheresse de Rouault ou une grimace de clown... Une tête qui suffirait à condamner un monde. Et c'est bien là l'intention de Rouault dont l'œil a distingué impitoyablement, pour les mettre face à face avec notre conscience, les tares que nous cherchons sans cesse à nous dissimuler. »

François Mauriac s'est levé et s'approche de la fenêtre. Il me tourne le dos et son front s'appuie contre la vitre. Je dois faire un effort pour distinguer le timbre sourd de sa parole.

#### A TRAVERS LA PITIE

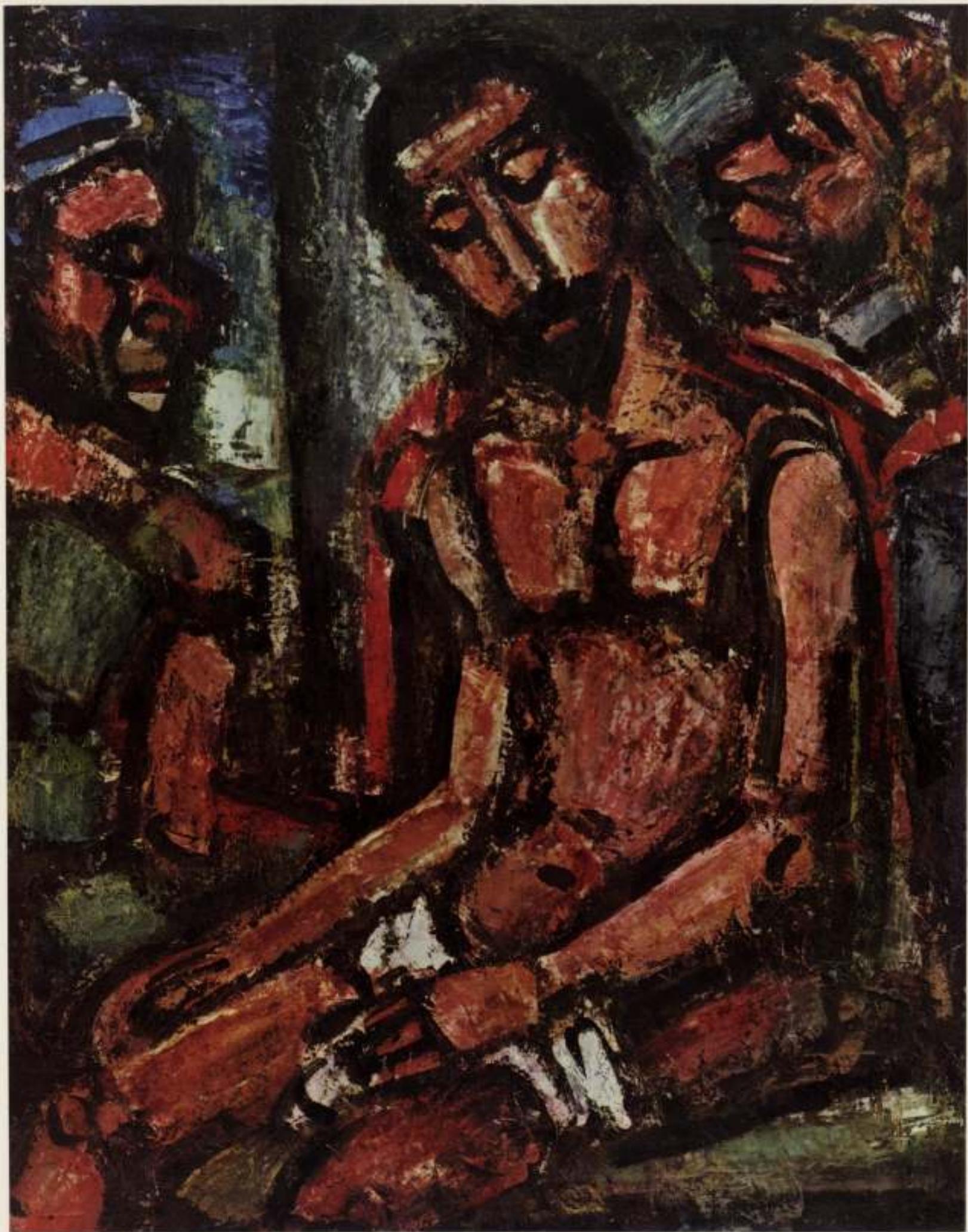
« C'est Léon Bloy, n'est-ce pas, qui se demandait si Rouault n'était pas attiré par le vertige de la hideur? "Si vous étiez un homme de prière, lui écrivait-il, vous ne pourriez pas peindre ces horribles toiles". Je ne crois pas ces jugements exacts. Au contraire, la profondeur de Rouault c'est son épouvante. Son génie, c'est de nous présenter des personnages imaginés, recréés, vus, peints à travers les larmes de sa pitié... »

Un silence et puis se retournant, François Mauriac ajoute presque confidentiel:

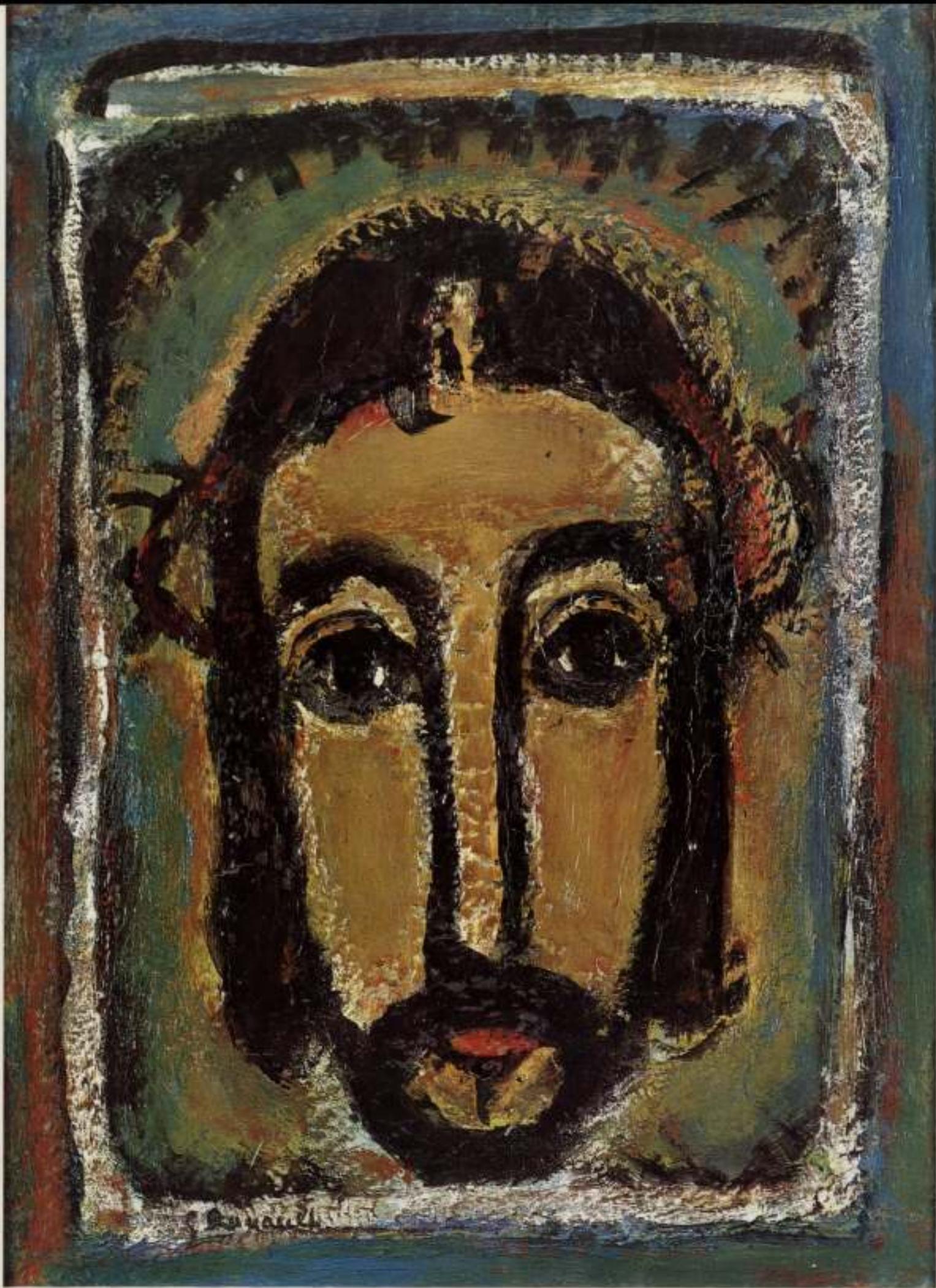
« Rouault est un peintre selon mon cœur ».

Il s'assoit maintenant à mon côté et parle en regardant ses mains.

« Il est à la fois trop près de Dieu pour lancer l'anathème, mais trop loin de Satan pour ne pas juger... Mais juger sans cette crispation de colère que l'on trouve chez Goya, où le monstrueux est presque toujours trop vraisemblable. Rouault, lui, par sa peinture dépasse le bien et le mal et nous



Le Christ aux outrages. 1932. Huile. 91 x 72,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.



La Sainte Face. 1946. Huile. 54 x 39,5 cm. Coll. part., Paris.



Pierrot bleu. 1937-1938. Huile.



Profil de Christ. Vers 1949. Huile.

fait pénétrer dans un royaume où n'existent que les créatures de Dieu, dépouillées, humbles, graves devant l'absolu de leur condition. Ses indignations, sa véhémence, sa volonté de scandale ont leur origine dans la foi solide de l'homme. Et ce croyant nous met en face de l'épouvante du monde, en face des horreurs, non pas seulement pour nous faire honte, pas seulement pour nous faire peur, peut-être pour nous faire prier. »

Mon interlocuteur a maintenant trouvé son sujet. Ses phrases restent toujours courtes, un peu hachées, mais le débit est plus rapide, plus net aussi.

« C'est l'âme des primitifs qui baigne ses toiles. Ses clowns ont des visages de Christ ravagé et sublime, et ses prostituées sont des Marie-Madeleine parvenues au bout de la nuit. La laideur artificielle des toiles de Picasso me gêne souvent, celle peinte par Rouault m'émeut. Il est le primitif le plus authentique du siècle. C'est un peu comme s'il nous présentait par son art les personnages de notre purgatoire terrestre. Je ne sais plus qui a remarqué que dans les cathédrales romanes, Satan avait quelque chose de Dieu. Eh bien, je dirais que dans les vertiges de hideur de Rouault, à travers son enfer, il y a la promesse d'un paradis. Aux frontières de l'univers peint par Rouault la grâce commence. »

Je cherche à orienter mon dialogue sur la critique du talent de Rouault. François Mauriac accepte le jeu.

« Qui peut faire la part du feu? Lui seul le dira un jour. Chaque artiste tôt ou tard, éprouve le désir d'achever son image de créateur. Rouault n'est peut-être pas loin de ce moment. Rappelez-vous qu'il a interdit aux héritiers Vollard de disposer des toiles qu'il jugeait inachevées. A ce moment-là il se penchera sur son génie. Mais pourra-t-il déterminer l'influence qu'eut sur lui son père, l'humble ébéniste, farouche défenseur de Lamennais, quelle attraction eurent sur son art les vitraux de Saint-Séverin? Non! Sa technique se confond avec son être même. Dans sa peinture, la souffrance et la création dépassent la science et le métier. Les contours sombres de ses toiles sont comme l'aura mystique de sa peinture. Il ne cerne pas seulement les couleurs, qu'il fait d'ailleurs ainsi chanter mais délimite de l'Univers une part de vérité. La palette de Rouault, c'est une sorte de doigt de Dieu sur les plaies du monde.

Pour Rouault, chacune de ses toiles, on l'a dit, est un entretien avec lui-même. Mais l'important, dans cet entretien, c'est moins ce que l'artiste veut cacher que ce qu'il veut avouer. Rouault a beau endeuiller le soleil avec ses cercles noirs, ses tableaux les plus vulgaires sont malgré tout l'aveu d'une immense espérance, la reconnaissance d'une paix, de la paix du croyant après la confession. Rouault est le juste qui s'accuse au nom de tous les hommes et chacune de ses œuvres affirme la preuve du pardon de Dieu. »

« Arts », 10 juillet 1952.

# L'Alchimiste

par Jean Cassou

Le 27 avril 1913, samedi soir, Rouault écrit à Suarès: « Je crois avoir une *matière*, une *matière*... » Sa plume reste en suspens, puis il poursuit: « à quoi bon chercher un qualificatif, une *vraie* matière; par exemple dire de quoi elle est faite, ça, je vous en défie. »

La correspondance de Rouault et de Suarès nous émeut, étant celle de deux esprits analogues, tous

deux solitaires et fiers de leur solitude, en fureur contre le monde, pour l'un parce que, surtout, ce monde est mauvais; pour l'autre parce que, surtout, ce monde ne le comprend pas. Je veux dire que cette fureur a peut-être quelque chose d'un tout petit peu plus personnel chez Suarès, et qu'elle serait plus largement généreuse et comme plus marquée de juste indignation chez Rouault, sinon plus candide... Pourtant Rouault ne s'est pas fait faute, au cours de sa vie, de se plaindre de la méconnaissance dont il était victime et de fort grandes et âpres difficultés quotidiennes. Récriminations fondées, certes, — comme celles de son ami. Notons à ce propos un trait bien touchant de cette correspondance: souvent, c'est Suarès qui y fait figure d'homme raisonnable et s'efforce d'apaiser Rouault, l'invite à l'harmonie et à la lumière. Mais pourquoi pas? Car va-t-on jusqu'au fond de ces deux grandes âmes irritées, on doit reconnaître tout ce qu'il y a de méditerranéen et

Trio clowns. Vers 1910. Céramique.





Rue de la Solidarité. 1911. Céramique.

d'hellénique chez le massilien Suarès: « Non, non, je suis grec! » s'était-il récrié un jour que je lui parlais des Jansénistes, ses compagnons d'un moment (l'un d'eux surtout). A ce point de son monologue véhément et par conséquent du dialogue qu'il a entretenu avec l'autre monologueur, Rouault, on comprend que les outrances expressives et les noirceurs de celui-ci l'aient, en fait, souvent choqué.

Prenons-les tous deux tels qu'ils furent, sans nous arrêter à leurs différences, pourtant savoureuses et significatives, et reconnaissons, parmi leurs caractères communs — et celui-ci fondamental — un farouche entêtement. Donc une extraordinaire puissance de concentration sur un point, sur un unique objet. Cette puissance de concentration atteint chez Rouault à un degré suprême; c'est chez lui qu'elle nous frappe... Il faut dire qu'elle est particulièrement apparente chez un artiste plasticien. Particulièrement et plus fortement que

chez un écrivain. Car l'objet de la concentration de l'artiste est visible, sensible: c'est une matière.

On entend dès lors l'accent, vivace, passionné, de Rouault dans cette lettre où il annonce à l'ami écrivain qu'il tient sa matière, la possède, en dispose. Il s'agit, en l'occurrence, de céramique. L'artiste est tout à la joie de produire en cette technique une grande abondance d'ouvrages. Et sans doute en cette technique la matière se révèle-t-elle plus évidente encore, plus réelle ou, comme il dit, plus « vraie » que dans les calculs, les concertations et les finesses de la peinture. L'agent en est le feu, comme dans les opérations des alchimistes. Et comme en celles-ci on ne voit pas seulement un objet se former: on voit aussi et avant tout la matière, c'est-à-dire un morceau ou un résumé de la matière universelle, un microcosme, se transformer. L'intérêt principal, essentiel de l'opération est dans l'opération même. Au cours d'une autre lettre



Plaise à la Cour... 1911. Céramique.

à Suarès, celle du 28 décembre 1911, Rouault insiste sur son drame, son drame radical: les *moyens*, ceux avec lesquels il veut « faire de la céramique, de la peinture sur verre et même de la peinture... » La peinture, on le voit, vient pour lui en dernier, car ce sont les *métiers*, primordialement et principalement, qui l'occupent, c'est-à-dire les opérations où l'on est plus directement et strictement en contact avec la matière. Et il ajoute: « ... je ne parle pas de luttes cérébrales et intérieures, mais simplement d'une *technique* et des moyens matériels... » On remarquera ce ton naïf et si sincère, si véritablement sérieux avec lequel il écarte « les luttes cérébrales et intérieures » et autres fariboles littéraires, et cela est d'autant plus saisissant chez un génie qui s'est élevé si haut dans la spiritualité. Mais cette spiritualité prend son départ dans la matière. Et on ne la comprendra et on n'en suivra les sublimes développements que si l'on

à soi-même commencé par considérer Rouault dans sa cave d'alchimiste, au lieu et dans l'instant de sa concentration sur un point de substance en fusion.

Alchimiste, artisan, ouvrier, apprenti, il n'est allé si haut en esprit que parce qu'il a lutté non avec l'ange, mais avec la matière. Dans cette lutte il s'est obstiné à la recherche, à la connaissance et à la pratique des moyens, s'est acharné à inventer et perfectionner des procédés, à acquérir des secrets, tout un répertoire, un trésor de secrets. Non pas des secrets d'idées, non pas de ces vérités ignorées que l'on se communique en chuchotant et avec un peu d'effroi, mais des secrets de fabrication. Et ceux-là ne se confient point (car l'autre saurait-il s'en servir?), ni ne risquent de s'envoler et de se perdre à tout jamais. L'objet fabriqué en constitue la preuve. Le secret y est inclus. Georges Rouault ou le moins théoricien des artistes. Mais le plus praticien et de toutes les pratiques. Car toutes, et

jusqu'à celles qui produisent non plus des objets, non plus des choses concrètes et maniables, mais, sur la feuille blanche, des peintures ou des images en noir et blanc, sont autant de façons d'approcher la matière et de la travailler, quintessencier, transmuter. Ainsi identifiée à l'univers et à ce titre absorbant tout le génie de l'artiste, la matière ne peut inciter celui-ci à la diviser en représentations. De tous les aspects que peut prendre l'univers-matière Rouault ne retiendra que celui-là où, sans se désigner en représentations nommables, l'univers-matière garderait son unité et ne désignerait et ne

nommerait que lui-même: cet aspect sera un visage.

Et d'abord et, pourrait-on justement dire, *au premier chef*, le visage du Christ, Dieu fait homme, incarné en notre matière. Ceci déclaré et proclamé, le visage se multiplie en tous les visages possibles de l'homme. Par leur diversité s'expriment tous les sentiments. à commencer par les plus sacrés, la douleur, la pitié, et l'insondable innocence de la jeune fille. Mais aussi les péchés, sottise, lâcheté, vulgarité, méchanceté, cruauté, et l'on aura la galerie hideuse des juges, des bourgeois, des despotes. Mais, hélas, il n'y a pas que ceux qui mentent par

Céramique. Musée National d'Art Moderne, Paris. (Photo Yvonne Chevalier).





Céramique. Musée National d'Art Moderne, Paris. (Photo Yvonne Chevalier).

nature et par profession, les maléfiques accusateurs, suppôts du grand accusateur, *Diabolos*: il y a aussi les accusés, les condamnés, et qui mentent, non de par leur autorité, puisqu'ils n'en ont aucune, mais bien parce qu'ils subissent l'autorité, ceux qui mentent par contrainte, et là est leur damnation. Et ce mensonge forcé est le plus amer des mensonges, car par lui ils ne contredisent pas

la vérité, mais *leur* vérité; et ils savent — leur pauvre regard le confesse suffisamment — que c'est eux-mêmes que, pour le plaisir d'autrui, ils dénigrent et calomnient. Tels sont les filles et les pitres.

Les paysages aussi sont des visages, chacun avec sa physionomie, chacun avec son âme. Et sans doute ceci est-il plus évident si ces paysages sont dénués de figures, encore que celles-ci, quand il y



Céramique. 1908. 44 x 60 cm. Coll. part., New York.

en a, loin de se détacher, s'intègrent au paysage, en sont chacune un trait, un caractère, une lettre, un signe de plus. Et sans doute ces saintes présences accroissent-elles la réalité religieuse du tableau. Mais celle-ci atteint à un plus parfait accomplissement dans un tableau sans figures, tels ceux dont, le 22 mai 1915, il expose le projet à son ami, et « où les lignes du paysage dominant, mais où l'atmosphère cependant comptera très peu ». C'est qu'elle n'a jamais compté pour l'alchimiste qui fixe son attention et son soin sur des corps, et c'est de leurs combinaisons, triturations, macérations, épaissements, mixtures, que naîtra cette ascension spirituelle, cette métamorphose morale qui, chez le croyant non artiste, ne peuvent naître que de la seule oraison.

Mais la prodigieuse opération peut se faire aussi avec des figures sans paysages: 'd'où les ténébreuses images du *Miserere*, l'une des plus sublimes expressions du pathétique terrestre. Matière encore et métier de matière, métier de dénudation poussée à l'extrême, comme un son d'orgue ou un cri d'âme peuvent résumer tout un discours de vie souffrante.

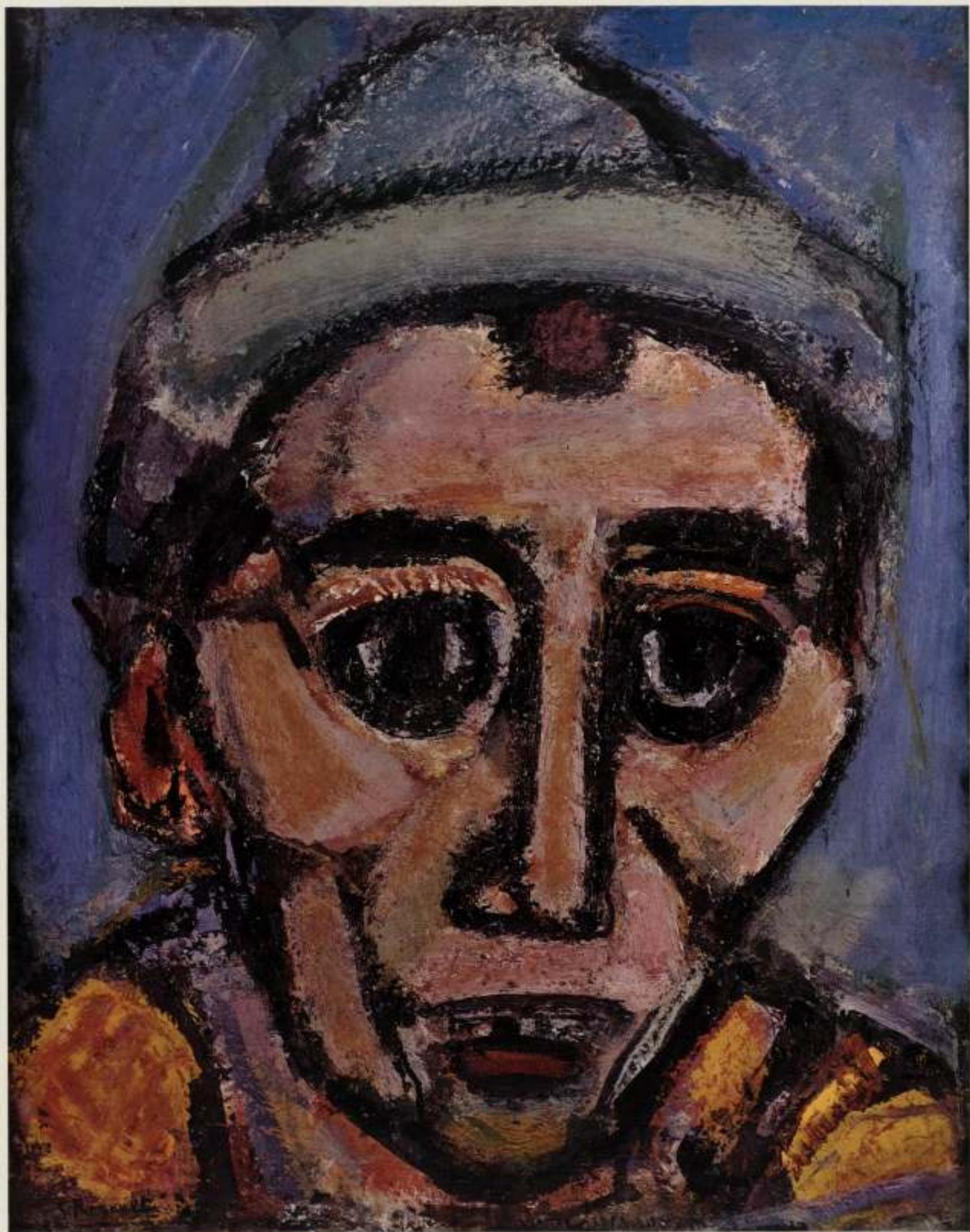
Ainsi le paradoxe de Rouault — mais l'art de tout grand artiste est un paradoxe, et la fin de toute critique n'est que de mettre au jour ce paradoxe — ainsi donc le paradoxe de Rouault consiste-t-il dans l'étroitesse où il s'est, dès le principe, tenu, cette fixation à une opération matérielle, cette communion la plus intime et jalouse avec

absolument rien d'autre que matière. Et voilà l'admirable du paradoxe: en cette féroce limitation, et dont la férocité procédait d'un terrible penchant à la solitude et aussi à la non moins exclusive considération des plus atroces misères du corps et du cœur humains, cet art de Rouault trouve son tremplin pour s'élever aux plus amples épanouissements spirituels. Mais ceux-ci ne relèvent pas de l'ordre strict de la transcendance et de la méditation abstraite et séparée: ils sont dans l'élaboration même de la matière, cette élaboration humble et passionnée, menée dans un sombre caveau pareil à celui où naquit Rouault durant les fulgurants orages de la Commune. Et par cette élaboration couleurs et pâtes s'animent, s'illuminent, se font joyaux, tendent à cette *phosphorescence* que Lionello Venturi avait signalée dans certaines œuvres de la fin, exemples prestigieux du Grand-Œuvre. Là enfin éclatent les miraculeux effets d'une science très lentement acquise et accumulée.

Une telle science, matérielle, technique, ouvrière, en arrive à mériter un autre nom, qui est amour. Elle a été gagnée durement, mais l'amour aussi a été, de même sorte, par mêmes voies, gagné durement. Au prix de la connaissance des plus déchirantes douleurs comme des plus abominables malignités. Dans les transmutations de la matière qu'a réalisées Rouault deux infinis se rencontrent et agissent, qui sont corrélatifs l'un à l'autre: l'infini de l'amour et l'infini de l'horreur.

JEAN CASSOU





Benito. 1937. Huile sur toile. 67 x 53,5 cm. Coll. part., Paris

# Une nature ardente

par Raymond Cogniat

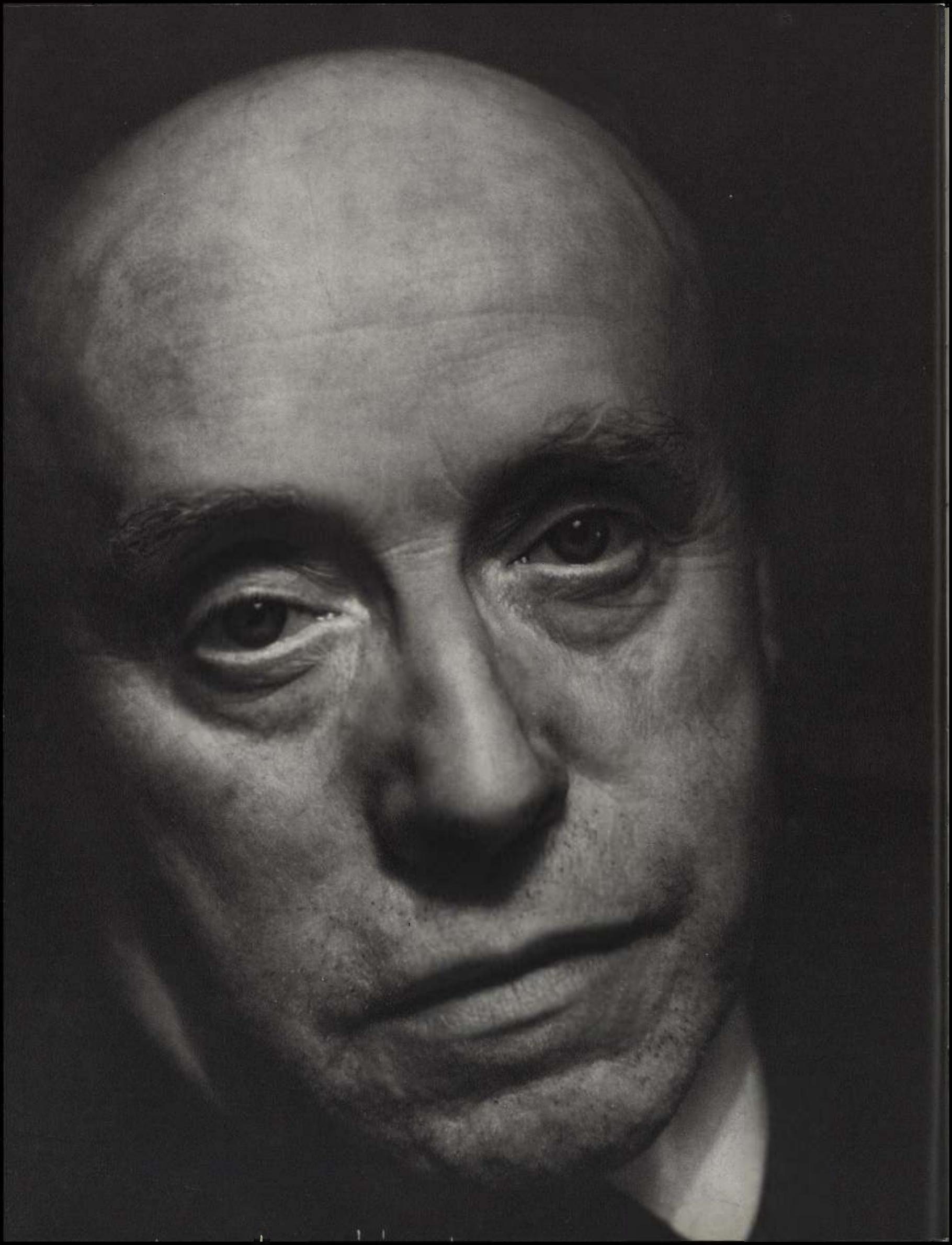
J'ai eu plusieurs fois l'occasion de rencontrer Rouault et de m'entretenir avec lui, mais j'en n'étais pas de ses familiers. Pourtant j'ai l'impression de l'avoir bien connu, tant sa présence, son visage, s'imposaient avec la netteté d'une médaille, tant sa voix est restée vivante dans ma mémoire. Je crois surtout qu'il m'accordait une certaine confiance car chaque fois que je lui demandais de le voir il acceptait sans difficulté la rencontre, soit chez lui, soit chez moi, et toujours en la présence fervente de sa fille Isabelle, attentive et discrète.

J'attendais ces rendez-vous avec autant d'inquiétude que de curiosité. L'admiration que j'avais, que

j'ai toujours pour son œuvre, ne me permettait pas de le tenir pour un homme comme les autres. L'était-il? Rien en lui ne sentait l'affectation ni le désir de mettre la moindre distance entre lui et son auditeur. Dès les premières questions il réagissait avec enthousiasme et passion, laissant surgir et s'enchaîner ses souvenirs. Il n'y avait plus qu'à l'écouter sans l'interrompre et le suivre dans les méandres de sa pensée pendant de longs moments. Alors, le monde extérieur s'estompait; l'instant se refermait sur lui-même, isolé de tout ce qui lui était étranger et devenu imperméable à toute autre chose qu'à lui-même.

Georges Rouault, âgé de 82 ans, dans son atelier. (Photo Yvonne Chevalier).





On a pu croire que Rouault s'entourait volontiers de mystère. En fait, ce qui semblait être un goût du secret, était probablement un moyen de défense contre les dispersions et les agitations de la ville; et peut-être plus encore une précaution contre lui-même. Je l'imagine volontiers craignant de trop facilement se laisser entraîner par sa nature ardente car on sentait que, lorsque la conversation se prolongeait, sa passion allait au-delà de sa réserve.

On le croyait difficile à saisir parce qu'il avait dressé entre lui et les autres une série d'obstacles matériels qu'il fallait accepter de franchir comme on subit des épreuves pour une initiation. Son adresse restait à peu près inconnue. Tant qu'il fut conservateur du musée Gustave Moreau, il fallait pour le voir, lui écrire à ce musée d'où le courrier suivait jusque chez lui. Ce détour mettait déjà une note particulière, une distance dans les rapports qu'on espérait avoir avec lui. Mais, lorsqu'on avait obtenu une entrevue, il venait, très simplement, et se laissait volontiers aller aux échanges d'idées et même aux confidences. Car il était, avons-nous dit, riche de souvenirs et passionné dans ses admirations autant que dans ses haines.

Et chaque souvenir faisait naître d'autres souvenirs, longue chaîne remontant la chronologie des événements, des générations. Les minutes s'écoulaient sans que l'on ait conscience de la mesure du temps. La première fois qu'il vint chez moi c'était un début d'après-midi. Les heures passant, il accepta une tasse de thé; puis vint l'heure du dîner, et parce qu'il n'avait pas épuisé l'exposé de ses réminiscences, il voulut bien, très simplement, partager le repas improvisé, prolongeant tard dans la soirée cette succession d'histoires vécues.

On l'écoutait sans ennui, sans tentation de l'interrompre. Impulsif, intarissable, il évoquait ses débuts difficiles, ses combats, ses enthousiasmes, ses déceptions. Deux noms revenaient plus que tous autres: celui de Gustave Moreau, qui avait été son maître et à qui il avait voué une fervente admiration; celui de Vollard, son marchand pendant longtemps et dont il était comme obsédé.

De l'un et de l'autre, il parlait si volontiers qu'on présentait entre eux et lui de plus ou moins conscientes affinités, des sentiments instinctifs plus que raisonnés. Le fantastique et la mystique des couleurs de Gustave Moreau trouvent d'évidents échos dans la peinture de Rouault et Vollard est pour Rouault quelque chose comme une version vivante d'Ubu. D'ailleurs, en voyant, en écoutant Rouault on éprouvait la vague et étrange sensation qu'il existait une certaine parenté entre lui, Vollard et Ubu, chacun constituant, à sa façon, un bloc monolithique, une entité fermée sur elle-même et à peu près impénétrable, une forme dense comme un galet, sur quoi le monde extérieur n'a pas de prise. Cette forme, simple en apparence, est en soi un mystère difficile à déchiffrer parce qu'on ne sait par quoi commencer le déchiffrement.

Ainsi Rouault, parlant longuement de lui-même, paraissant faire des confidences, ne livrait que des apparences. Pour comprendre l'ambiguïté de l'hom-



Georges Rouault à 71 ans. (Photo Papillon).

me il faut penser à l'ambiguïté de sa peinture, d'une brutalité sensuelle dans ses puissants empâtements pour exprimer des sentiments hautement spirituels et une grande pitié pour l'humanité; d'une simplicité apparente et brutale dans les contrastes de couleurs, mais faite de superpositions et de transparences infiniment subtiles, avec des personnages obsédants aux visages impassibles, aux regards fixes, tous de la même famille, qu'il s'agisse de monstres ou de saints.

Lui-même n'était probablement pas conscient de ce qu'il y avait d'étrange dans son apparence de simplicité, qu'il s'agisse de sa personne ou de son art. Un jour, devant moi, il s'étonnait de la diversité de son œuvre malgré l'unité des moyens: « Voyez, disait-il, la violence du caractère de ce visage (il s'agissait, je crois, d'un personnage biblique) et la candeur, la tendresse de ce Pierrot ». Or, tous deux, étaient peints avec la même passion, les mêmes surcharges de pâte, les mêmes couleurs dont l'amalgame créait de somptueuses harmonies; tous deux avaient le même regard fixe, implacable, cruellement ouvert sur le néant. Pourtant Rouault n'avait pas complètement tort car on sentait entre eux une différence de sentiments dont il était impossible de dire ce qui la provoquait.



(Photo Roger Hauert, Coll. *Les Grands Peintres*, Ed. René Kister, Genève).

Rouault portait sur lui le reflet de cette ambiguïté humaine, de cette superposition de la face et du revers, avec son visage rond de moine grave, attaché à sa foi comme à une évidence qui ne se discute pas; un visage qui aurait pu être celui, innocent, d'un Pierrot ou celui blasé et résigné d'un clown. Mais tout cela n'était pas immédiatement perceptible et se devinait comme en filigrane au-delà de

l'apparence cordiale et de la bonhomie bougonne.

Tout, avec Rouault, prenait ce caractère de lucidité inconsciente, de réalité fantasque, de contradiction logique et l'on comprenait que seule la foi — celle qui mêle dans une même passion Dieu et l'art — pouvait satisfaire ce bouillonnement de sentiments.

RAYMOND COGNIAT

*Christian Zervos*

# Les dernières œuvres

Rouault, peu d'années avant que le temps de sa vie ait pris fin, a peint des œuvres dont la création paraît se jouer dans les parties les plus jeunes de l'imagination. Avec une fougue et une ardeur qu'on souhaiterait à la plupart des jeunes il a exécuté des œuvres qui témoignent de l'état perpétuel d'alerte où il se tenait.

La valeur exceptionnelle de ses peintures dont on commence mieux à deviner maintenant les ambitions, vient de ce que Rouault jusqu'à la fin, n'a pas cessé un seul instant de mener le combat contre tout ce qui pouvait restreindre les limites de son invention.

Il me plaît néanmoins que l'artiste, lors même que ses œuvres débouchent sur des virtualités qui n'ont pas été encore en acte, ne se soit pas acharné à vouloir sortir de l'espace historique. Mais s'il n'en a pas abandonné les sentiers, il évite de s'y attarder outre mesure.

On peut constater qu'une telle attitude va à l'encontre de celle de plusieurs jeunes peintres que j'ai entendu dire, avec la naïveté qui leur est propre et dans laquelle se confondent de vagues idées sur la science, de confuses visions, d'incertains pronostics d'avenir, qu'en franchissant le mur du son, l'homme a passé par-delà l'ère historique, qu'il est par conséquent du devoir de l'artiste de diriger contre les normes esthétiques antérieures des négations destructrices de leurs apports.

Que peut-on dire de sérieux sur une telle manière de concevoir l'avenir de l'art? Rien, sinon donner en exemple le souci de Rouault d'apporter à l'art un rayonnement nouveau, de créer dans son propre style des images tissées de poésie, de pensée, de signes émouvants, d'accords colorés et de donner ainsi à entendre que tous ces facteurs s'entraident pour faciliter à l'artiste les transpositions ainsi que les passages d'une étape à l'autre et lui donner la clairvoyance nécessaire pour le discernement de l'avenir et des métamorphoses à mener à bonne fin.

Les nécessités picturales de Rouault et les pensées très hautes qui les ont animées démontrent qu'il faut vivre intégralement son temps pour pouvoir le dépasser.

Rouault n'a jamais prêté l'oreille aux vociférations de ceux qui soutiennent dans un jargon pseudo-historique et pseudo-scientifique le vide éthique, spirituel, esthétique qui se fait cruellement et profondément sentir chez eux et qui les voue à



Pierrot aristocrate. 1941. Huile. 112 x 70 cm.

la stérilité. Grâce à la haute qualité de sa nature, il est sans cesse conduit à penser que les transformations les plus audacieuses ne sauraient être annoncées par des violences de plume ou spectaculairement déployées, que l'artiste doit tenir compte d'une vraie prise de conscience de ses décisions et des conséquences de celles-ci. La vaste plénitude de Rouault n'a que faire d'une attitude systématiquement subversive et se refuse à en déduire une méthode pour créer dans le domaine de l'art. Il répugne à se convertir en homme à problèmes. Le mot même de problème l'irritait comme il irrite Braque et Picasso. De même, il répugne à l'idée de se faire un dogme de la toute-puissance du possible et du problématique, juste bons pour les hommes en proie à l'incertain et à l'incohérent. Il s'oppose encore de tout son instinct et de toute son imagination à la rupture de l'objectif et du subjectif. Chez lui, l'esprit et la sensibilité pénètrent le réel et agissent vivement sur son œuvre.

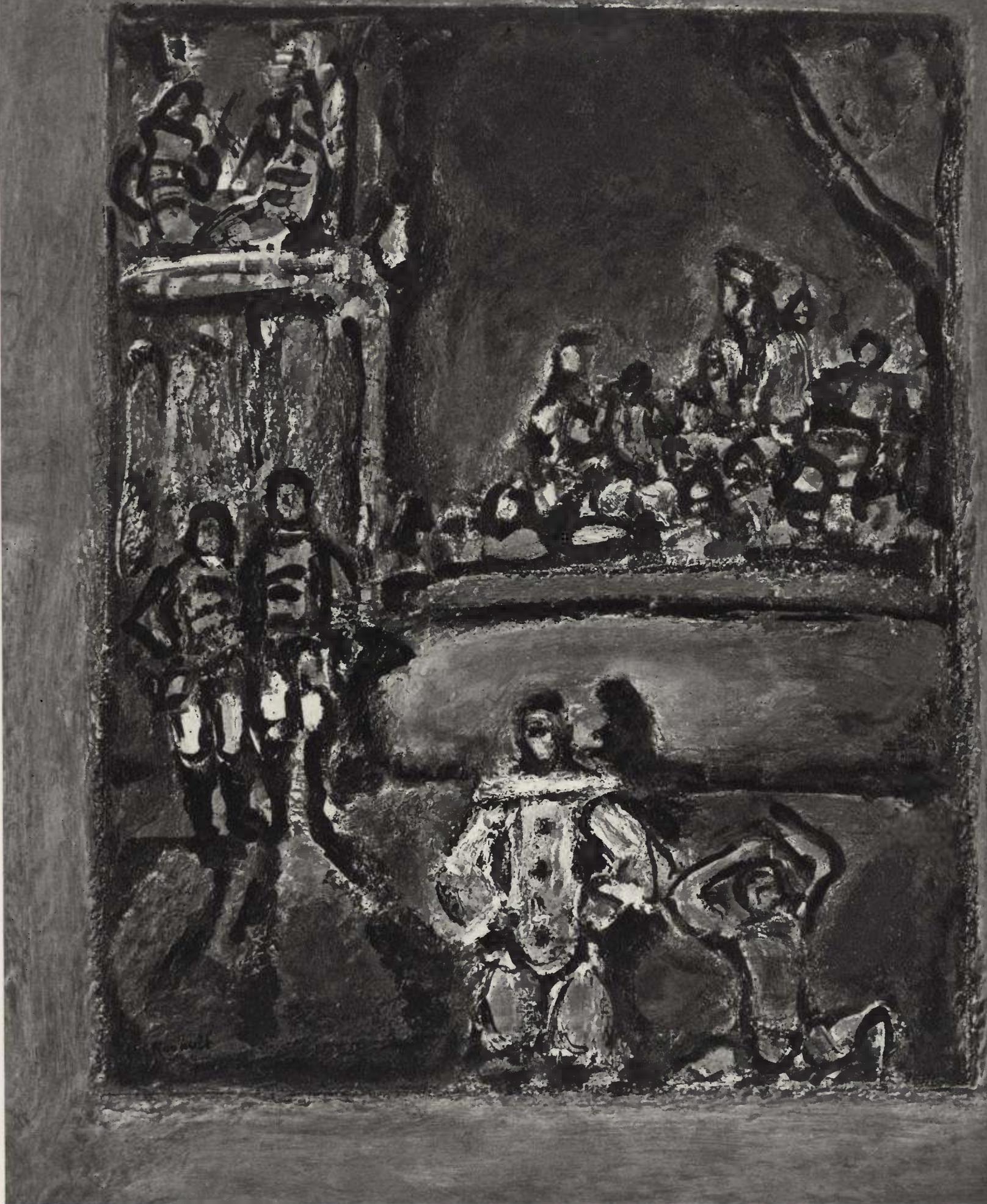
Cette position spirituelle et esthétique de Rouault, s'explique par son amour des valeurs intrinsèques de la vie. Il n'a pas simulé la vie et ne l'a jamais rêvée à distance. A l'encontre de la plupart des artistes de la nouvelle génération, il a vécu constamment dans la jouissance et dans la douleur



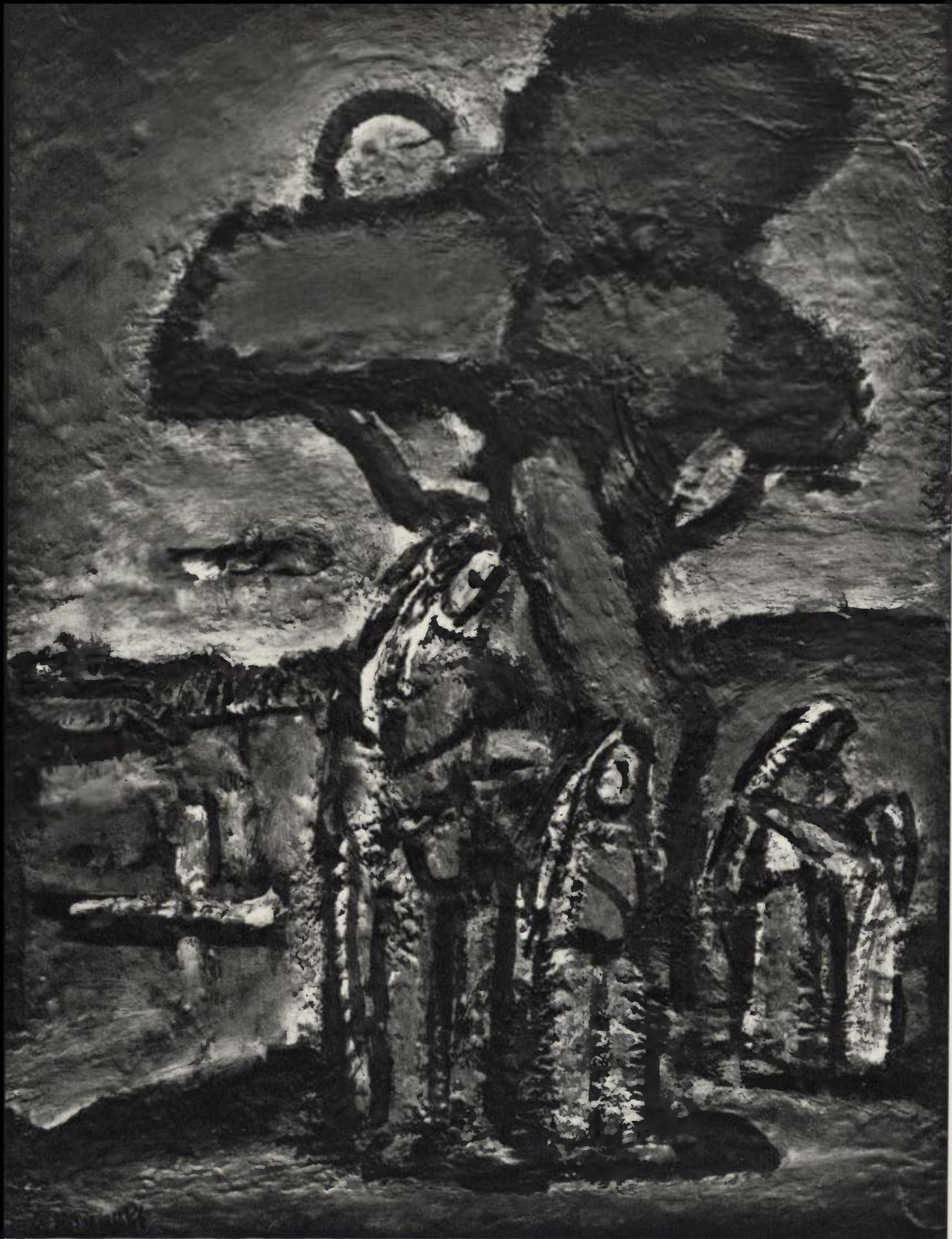
Clown. Vers 1945. Huile. Coll. part.



Pamphile. 1945. Huile. 33 x 26 cm. Coll. part.



Cirque. 1942. Huile. 68 x 52 cm. Coll. part., U.S.A.



Aux rives du Jourdain. Vers 1947. Huile. 44 x 34 cm. Musée de Dijon. (Photo Yvonne Chevalier).

de la vie qu'il a étreinte du plus fort de son instinct. Ceux qui ne sont pas saisis devant ses peintures par la chaleur d'un feu qui brûle, par sa sympathie vivace pour les êtres humains dont la force s'impose à certains, irrésistiblement, ceux encore qui ne consentent pas à lui accorder cette part de flamme et de mystère où se font les rencontres des grands créateurs, sont à jamais hors de sujet.

De tout temps, Rouault s'est donné pour principale tâche de sa mission d'artiste de conserver son humanité contre la pression des forces qui vont perpétuellement dans la perspective du pouvoir matériel et de sa démesure toujours grandissante, forces susceptibles d'amoinrir et de contraindre sa dignité.

Aussi l'art, tel qu'il l'a conçu, débouche-t-il sur un humanisme situé à égale distance entre la spiritualité et la matière, entre le rêve et la connaissance. Cet humanisme lui imposait de se soustraire en art à ce qui est au seul bénéfice de la matière picturale, de la tache à prétentions exagérées, de l'ara-

besque prenant son départ à l'aventure, de la rature déchiquetée, du griffonnage, et de rétablir par-delà tous les obstacles les liens entre l'artiste et le cosmique comportant équilibre mutuel et pénétration réciproque, que les jeunes s'efforcent de plus en plus d'exiler de leur esprit.

Quelques sincères qu'aient pu être ses sentiments religieux Rouault n'a jamais plongé dans le bénié. Il a constamment renoué connaissance avec la vie, avec l'homme lancé à la face du monde, l'homme aux prises avec le destin et il tient en son cœur et son pinceau l'image claire de son salut.

Il n'est certes en rien un brillant imaginaire à l'état pur, comme Picasso, créateur de figures insolites. Mais il a su faire s'élever de ses images des présences aux expressions à la fois discrètes et illuminantes. Rien donc de plus normal que ses personnages qui, pour la plupart, expriment des confessions secrètes, comportent une dimension qui les fait rejoindre le rythme de l'inspiration créatrice.

Tibériade (au portique). Vers 1948. Huile. 39 x 61 cm. Musée d'Art Moderne, Venise. (Photo Yvonne Chevalier).





Pedro. Vers 1948.  
Huile. 66 x 45 cm.  
Coll. part.  
(Photo Y. Chevalier)



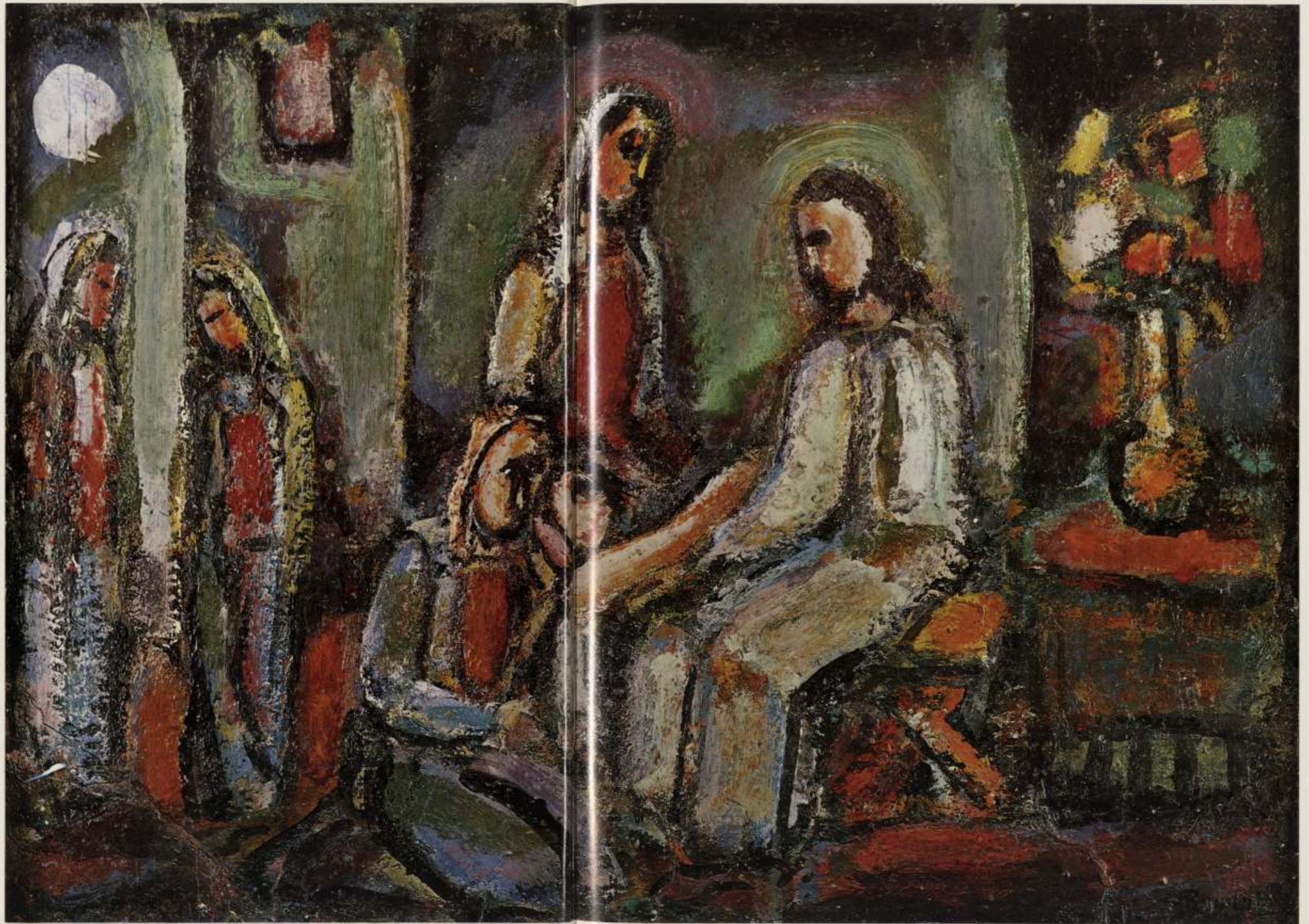
Carmencita. 1947.  
Huile. 50 x 32 cm.  
Coll. part., Milan.  
(Photo Y. Chevalier).



Crucifixion. 1950. Huile. 63 x 48,5 cm. Coll. part., Paris.



Homo homini lupus. Vers 1948. Huile. 65 x 46 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris. (Photo Jacqueline Hyde).



Intimité chrétienne.  
Vers. 1945. Huile. 46 x 65 cm.  
Coll. part., Paris



◁ Fleurs décoratives. 1946. Huile. 37 x 26 cm. Coll. part., Paris.

Dans son langage préhensif, suprasensible, toujours venu de l'intérieur, Rouault réduit l'image à ce qu'elle a de plus simple tout en lui donnant le pouvoir de signifier ce qu'il y a de secret en lui, d'entrer en relation avec l'art à venir et l'inachèvement qu'il recèle en lui, de déterminer des conclusions plastiques qui excitent l'intérêt.

Les peintures de Rouault qui furent les suites de sa position esthétique représentent simultanément les images fulgurantes et des blocs de silence, de grandes richesses qui se mettent aussi de propos délibéré, dans de grandes pauvretés, des idées et des sentiments d'un goût âpre et passionné transmutés en représentations poétiques.

La tendresse et la passion violente ont toujours été l'impulsion première de ses œuvres. Le pathétique sans trémolo, l'attendrissement, la sympathie humaine d'une part, le répulsif, l'amertume changée en agressivité, le cocasse des attitudes humaines, les jugements sévères, la causticité féroce d'autre part, se rassemblent toujours chez lui aux frontières de la vie et du rêve, selon qu'il entre exprime la joie paisible d'un monde biblique, la majesté de reines imaginaires, la libre nécessité d'une formation d'images de pierrots, d'arlequins, et de tous ceux qui veulent prendre la lune avec les dents, ou bien la sensibilité hérissée devant les juges au cœur dur qui jouent l'injustice et devant tous les hommes qui brûlent leur vie sans jamais se réchauffer.

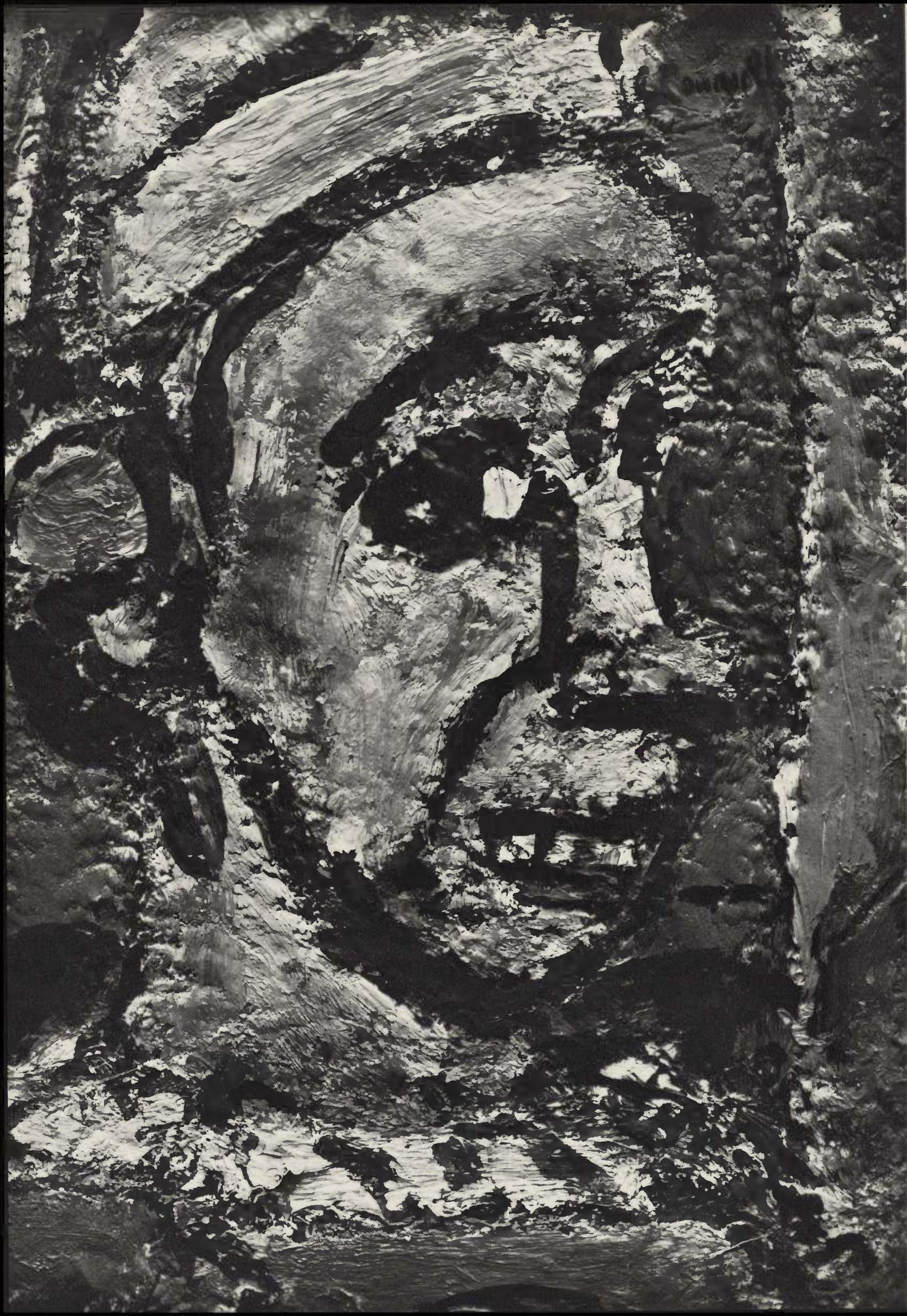
Par l'orchestration des sentiments avec les multiples expressions qu'ils suscitent, Rouault nous prend à l'imprévu de ses inventions, nous fait participer à ses propres émotions et nous entraîne à



Fleurs décoratives. 1947. Huile. 57 x 39 cm. Coll. part., France.  
(Photo Yvonne Chevalier).

Nature morte. 1953. Huile. 34 x 47 cm.





L'Ahuri.  
1948-1952.  
Huile.  
35,5 x 24 cm  
Coll. part.



Profil. 1953.  
Huile. 38,5 x 25,5 cm.  
Coll. part., Paris.  
(Photo Y. Chevalier).



Pierrot et Polichinelle. Vers 1953. Huile. Coll. part., Japon.

nous solidariser avec son destin d'homme et d'artiste. Ces sentiments sont gouvernés par lui en maître. Il se garde bien d'en forcer le ton et en exclut tout manquement de retenue et tout descriptif pittoresque pour se préoccuper de l'unité de l'expression par l'emploi d'un langage plastique propre à faire tomber sur les hommes, les paysages, les choses, la claire lumière du poète.

L'on doit reconnaître que, pour s'exprimer en une si grande simplicité, il fallait des vertus singulières et très rares, dans une époque où les truquages et les fausses découvertes occupent le devant de la scène, où les images sont autant d'épiphénomènes, de leurres, de masques d'une réalité qui ne cesse de se désagréger.

Il s'agissait pour lui de traduire des expériences spirituelles avec des formes, d'extraire des matières colorées, les échanges de l'artiste et du monde, ainsi que le mélange de sens et de tons, de fixer les illuminations de « l'esprit ». Il est en effet évident que dans ses dernières œuvres, peut-être mieux qu'autrefois le rêve et la matière maintiennent des relations de réciprocité ininterrompues. On ne peut en demander davantage pour entrer dans le jeu de celui qui voit la matière devenir des images inégalables, déployées dans la durée, et se livre entièrement à la mise en formes de sa faculté hypersensitive et de sa vérité spirituelle.

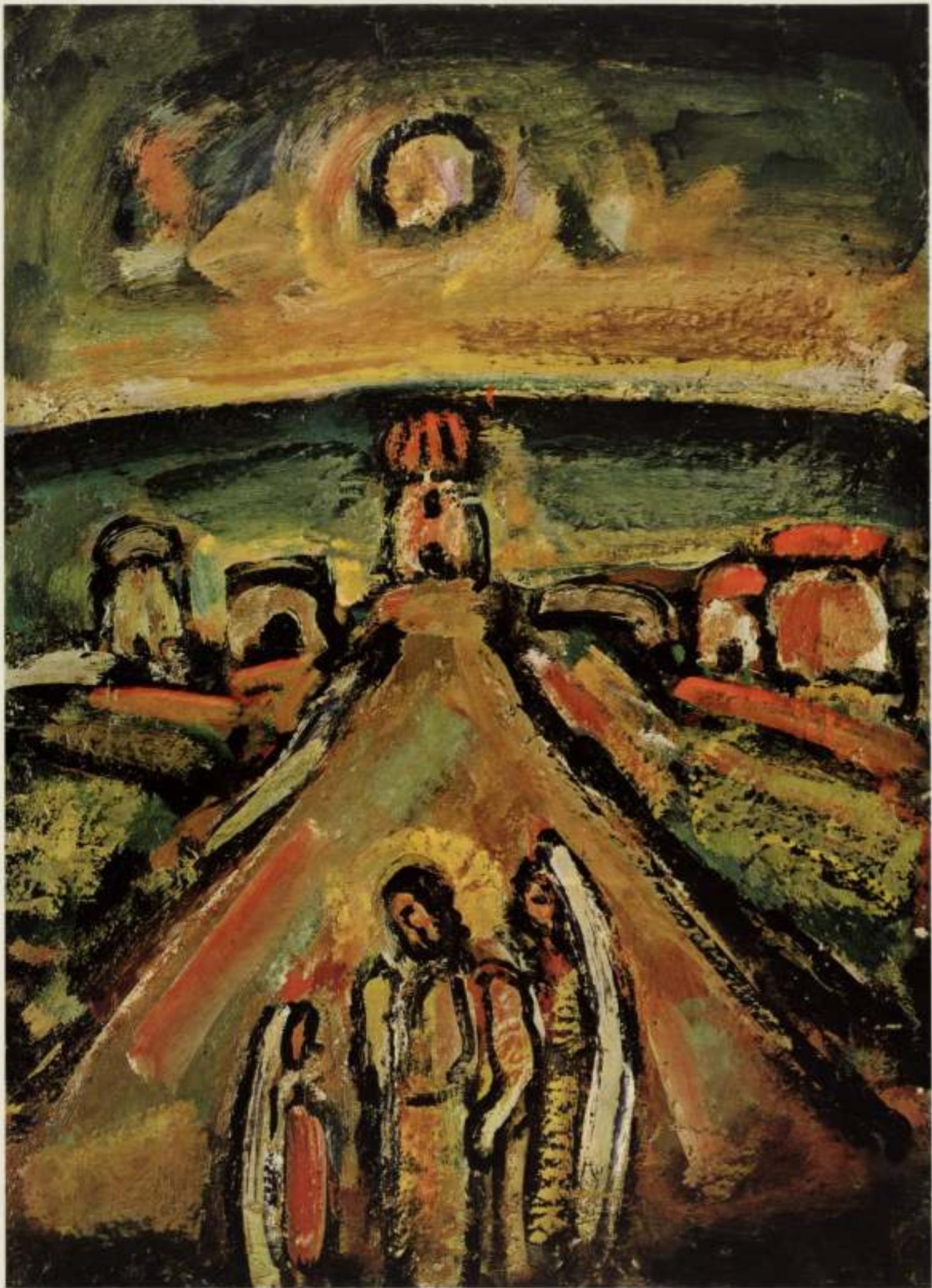
Il est indéniable qu'en faisant de son langage l'interprète du rêve et de la connaissance qui n'emploie jamais sa force séparatrice, Rouault y a concilié le jamais acquis et la technique personnelle. Cette technique, véritable glorification de la matière ouverte en toute sa profondeur, devenue la profondeur même de son œuvre, la projection directe de son esprit, ne laisse pas d'apporter un langage ouvert à ce qui n'a pas encore été divulgué, langage élevé aux expressions les plus sereines, encore qu'elles conservent parfois des pointes de véhémence.

Le miracle de son pinceau, c'est d'avoir donné tant de variété dans le rythme et dans l'harmonie de sa couleur qui nous propose tout un jeu d'échos, d'interpellations, d'échanges d'accords rutilants, de combinaisons du rêve et de la matière, les deux organisés avec justesse.

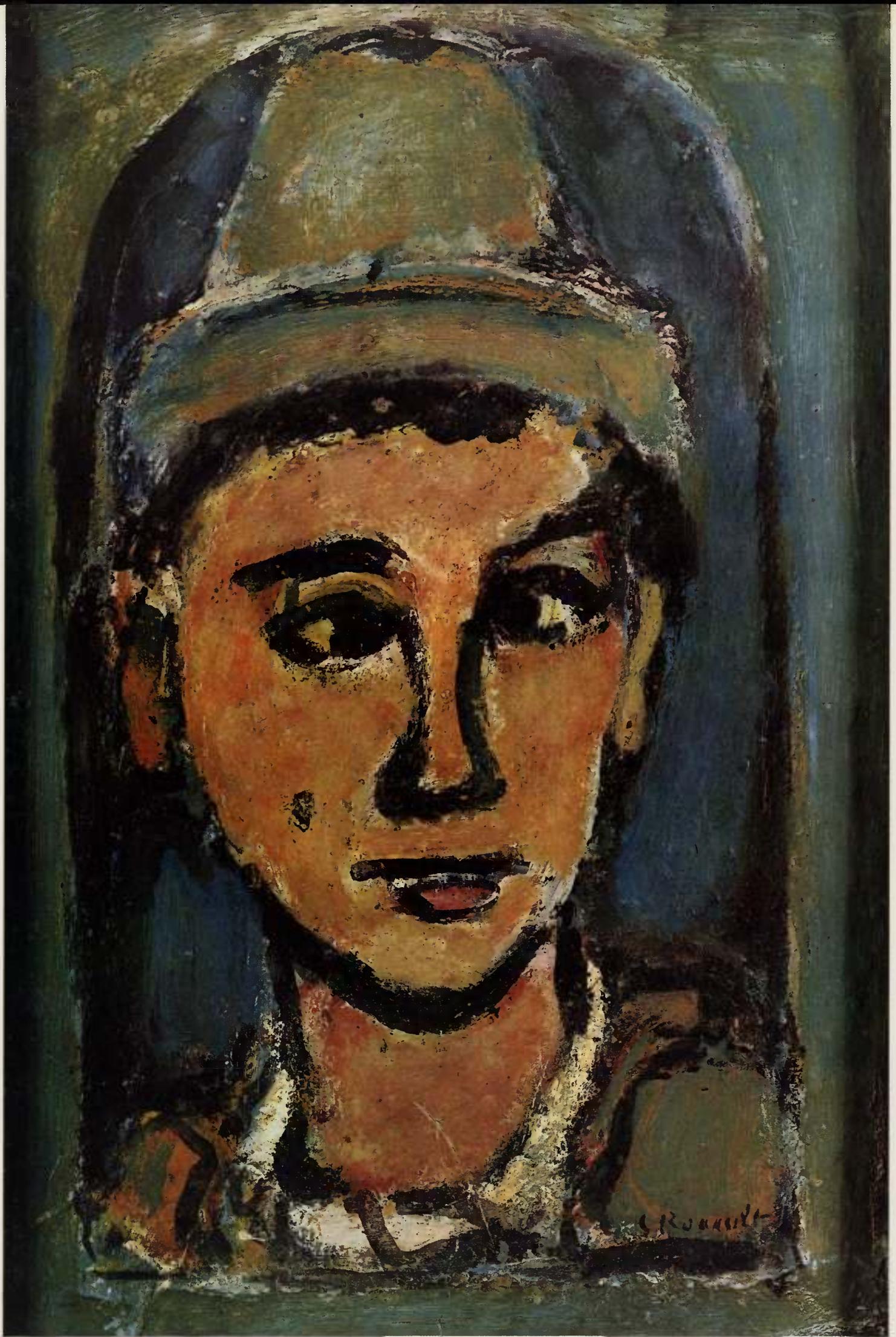
L'on peut aussitôt observer que, si riche que soit son métier, Rouault ne se l'impose jamais comme créateur par lui-même de l'œuvre d'art. Il considère les formes et les couleurs comme faisant partie de l'ensemble des moyens à la disposition du créateur. Quelle leçon pour ceux qui choient et glorifient la technicité, les tachistes et les partisans de matière pour la matière. Ainsi vont ensemble avec une totale connivence les moyens de Rouault dans les œuvres de la fin de sa vie. Encore qu'elles en appellent si brillamment à toutes les ressources de la couleur, elles n'en sont pas moins des messages de haute spiritualité et qui font se lever des matins radieux.

CHRISTIAN ZERVOS

« Cahiers d'Art », 1960, 33-35<sup>e</sup> années.



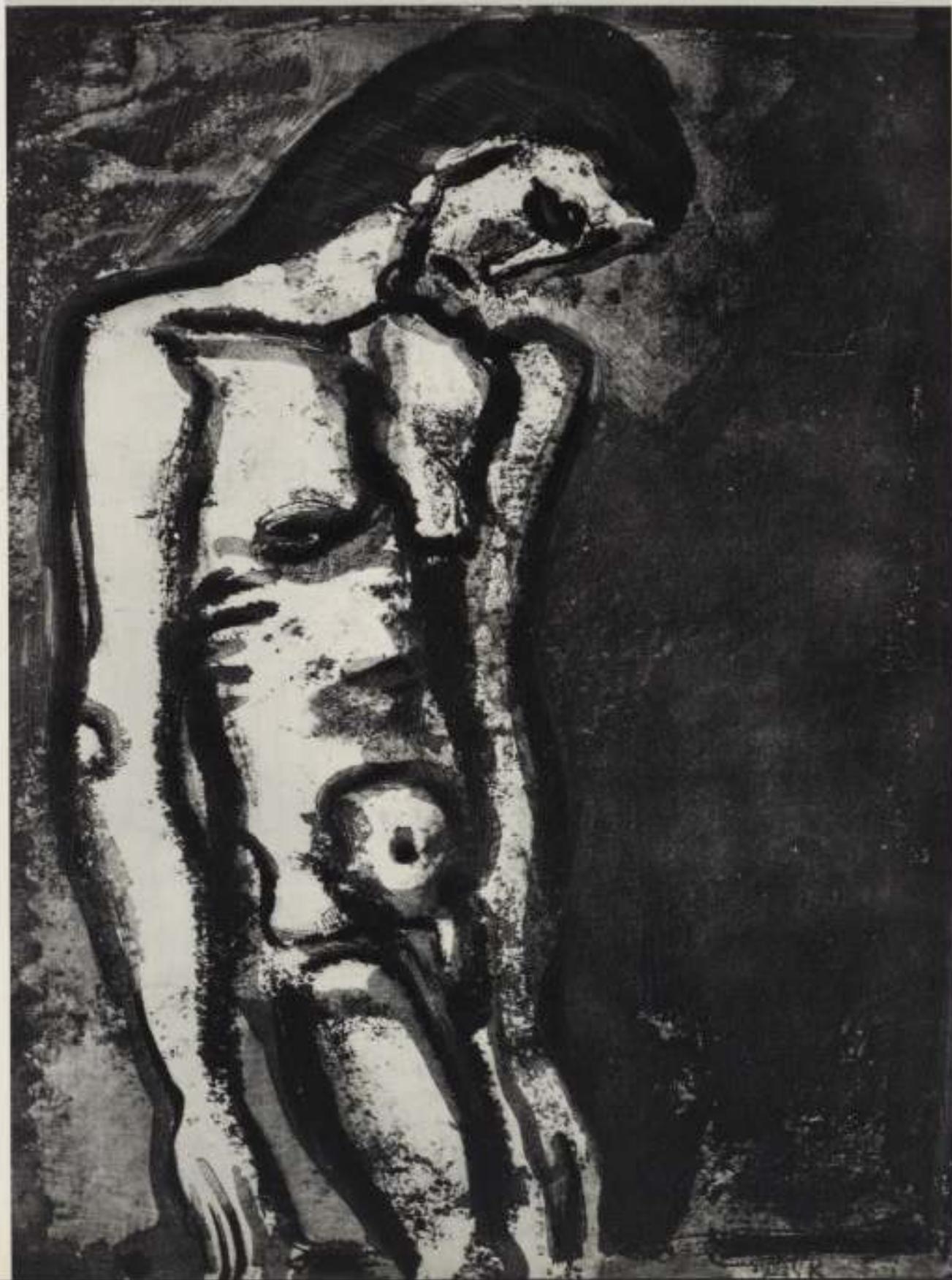
Crépuscule. 1937-1948. Huile sur toile. 76 x 56 cm. Galerie Beyeler, Bâle.



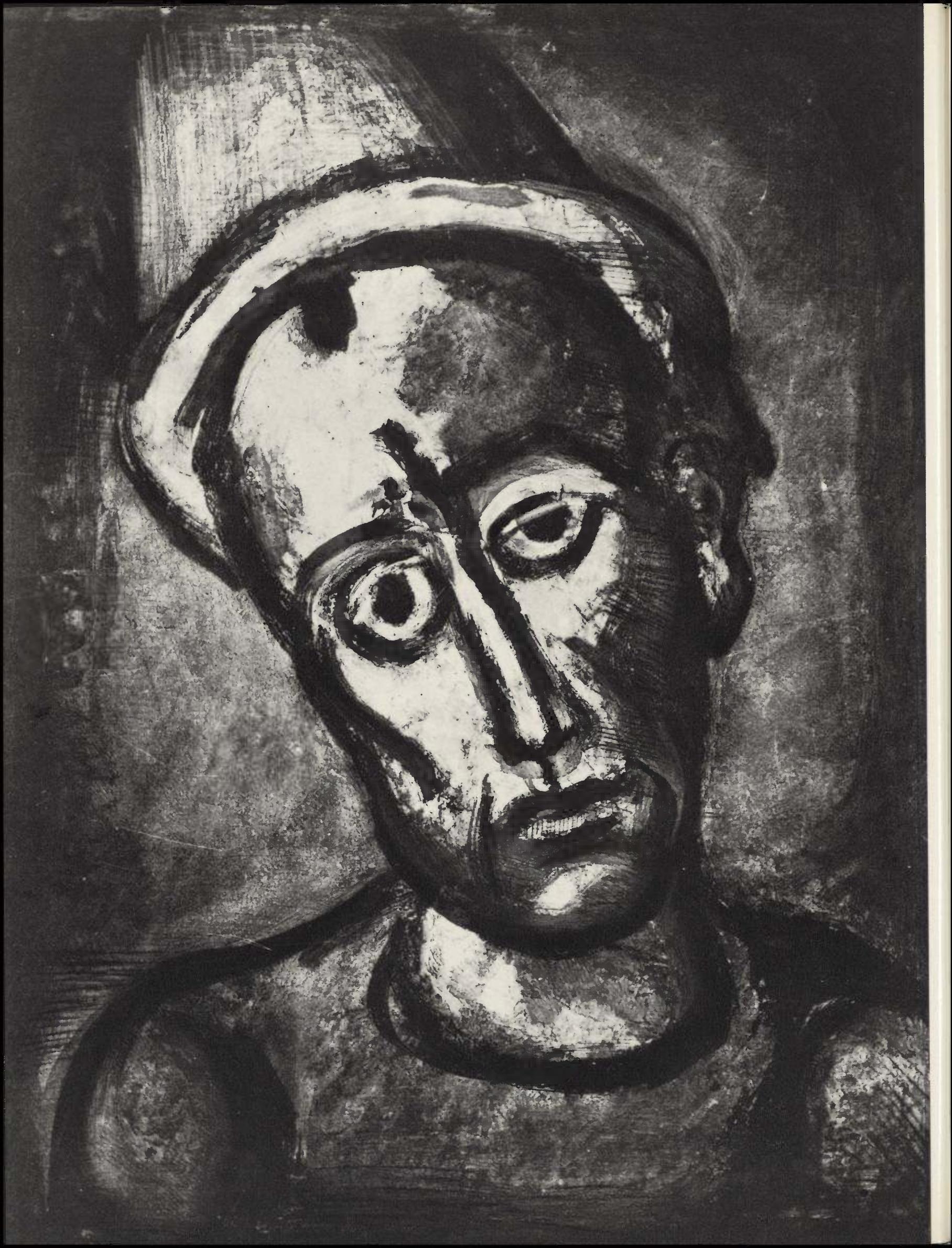
Le Napolitain. 1945. Huile. 46 x 32 cm. Coll. part., Paris.

*Marcel Arland, R.P.R. Th. Calmel O.P.,  
Claude Roger-Marx*

# Le Miserere



Toujours flagellé...  
1922. Miserere, Pl. 3.  
48,9 x 36,9 cm.



Marcel Arland

## Grandeur de l'art, Grandeur humaine

... Peintre, depuis la violence satirique ou tragique de ses premières œuvres jusqu'aux œuvres récentes où se confondent la ferveur spirituelle et la souveraine beauté de la matière, Rouault, est, on le sait, l'une des plus grandes figures de l'art moderne. Mais quelque admiration que l'on ait pour le peintre, on se demande devant les cinquante-huit planches du « Miserere » si le génie de Rouault n'atteint pas ici à sa plus forte expression. Sans doute, devant telles de ces planches on songe encore au peintre et l'on devine de quelles couleurs il eût pu les charger; mais précisément, c'eût été là un poids, si somptueux qu'il fût. Le noir et le blanc lui suffisent dans leur pureté ou leurs infinies nuances, dans leur large coulée ou leur lente élaboration. Son art y gagne en sobriété et en grave puissance. On a toujours senti chez Rouault, sous la richesse de la pâte, une sorte d'austérité tout ensemble brûlante et solennelle; ici, délivrée de la couleur, elle s'affirme dans l'équilibre et le rythme de l'œuvre, dans le contraste du blanc et noir, dans l'étirement d'un corps ou la nudité d'un visage; elle trouve enfin son style naturel et son vrai nom: qui est grandeur.

... Qui n'est jamais application à la grandeur, jamais procédés ni convention de grandeur. Ce qui m'émeut le plus dans cette œuvre c'est que, si haute, elle soit si humaine et si proche de son créateur. Il y reprend aussi bien tous ses thèmes; voilà ses juges, ses filles, ses clowns, ses paysages désolés; voilà ses Christ en croix ou ses voiles de Véronique. Et l'on y perçoit tous ses accents qu'il s'agisse de satire ou de pitié, de drôlerie ou d'adoration, aucun heurt pourtant entre toutes ces figures et ces voix qu'il rassemble au milieu de sa vie; il les dépouille et les porte à leur plus grande intensité; davantage, il les unit, il les fonde pour en faire son chant d'homme et d'artiste. Peut-être au reste, conçues pour la plupart pendant la guerre de 1914, ces planches ont-elles trouvé dans cette atmosphère tragique à la fois leur violence et leur unité.

On retrouve dans leur technique la même diversité d'apparence et la même unité fondamentale. Parfois une tête emplit toute la page: Sainte Face, Vierge aux sept glaives, tête de clown douloureux ou d'avocat plaidant contre l'artiste; des corps nus affaissés ou tendus par la souffrance (les corps de Rouault, tantôt gonflés et ricanants comme de monstrueuses poupées, tantôt d'une élégance hié-



Il serait si doux d'aimer. 1923. Miserere, Pl. 13.  
57,7 x 41,3 cm.

ratique de primitif, double face d'un même style); Jésus au corps d'ivoire, démesurément étiré sur une croix dans la campagne et abandonné (très exactement « planté là ») ou bien ramené à un signe ou tout proche de nous et nous faisant toucher ses plaies; deux masses de crânes devant la croix d'une porte, et, sous ces crânes, l'innombrable poussière qui attend de renaître; dans le cadre d'une maison orientale, un Chinois idyllique qui songe aux bienfaits de la poudre, une mère et une fille qui s'étreignent... Ça et là, d'amples compositions: le Baptême du Christ, la réconciliation dans l'amour au pied de la croix, le corps du juste porté par les anges... et l'on ne sait ce que l'on doit admirer le plus: l'audace de la composition ou sa rigueur et son équilibre. Soudain quelques traînées de blanc, de gris ou de noir; quelques volutes qui suggèrent un corps, un arbre, une terre; une tache blanche à peine ronde, chevelue: le soleil; cela s'intitule: « Demain sera beau, disait le naufragé », ou bien: « Chantez Matines, le jour renaît » — et par-

mi toutes ces planches il n'en est pas qui nous bouleversent davantage, ni qui, dans la simplicité paradoxale de leurs moyens, atteignent à une grandeur plus authentique.

Car ce mot de grandeur, on ne cesse de le répéter à mesure que l'on tourne les pages du « Miserere ». Grandeur de l'art et grandeur humaine, mais toujours, quel que soit le sujet traité, grandeur religieuse.

Il ne suffit pas de dire que cette œuvre est l'œuvre essentielle de Rouault, donc l'œuvre capitale de l'art contemporain. Dans son registre, elle peut être comparée à celle de Van Gogh et à celle de Goya; il ne me paraît pas impossible que l'avenir la juge, depuis Rembrandt, sans égale.

MARCEL ARLAND

« Hommes et Monde » n° 32, mars 1949, « Les Arts ».

Dame du Haut-Quartier croit prendre pour le Ciel place réservée. 1922. Miserere, Pl. 16. 50 x 35 cm.



## Détresse de l'homme

Je ne pense pas avoir vu beaucoup d'œuvres aussi riches d'humanité. Ce qui m'a le plus frappé, c'est la profondeur, la densité, l'épaisseur du mystère qui est fixé dans ces gravures. Et cela par des moyens extrêmement sobres. C'est un des cas typiques où l'on peut mesurer la distance entre l'indigence et la simplicité. La plupart des gravures ne contiennent qu'un seul personnage, voire la tête seulement de ce personnage; elles sont à peu près dépourvues d'éléments anecdotiques et pourtant chaque gravure est un monde et la théologie toute entière de la chute et de la rédemption n'est pas de trop pour l'expliquer.

Cette procession bouleversante de l'inimaginable détresse des hommes est rythmée par des stations devant le Crucifix et la Sainte Face. Comme ses frères humains et plus qu'aucun d'eux, le Christ est abaissé et humilié et il les sauve par ses meurtrissures. Ce *Miserere* est tragique, mais il est tout enveloppé d'espérance. Cette coexistence de la détresse et de la paix en font un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien.

La douleur humaine est pour le moins aussi grande que le suggère Rouault, qui oserait le nier? Comment lui reprocher d'être tragique? « Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, repletus multis miseriis ». Mais aussi la paix du Christ est pour le moins aussi calme et aussi pénétrante que le suggère Rouault. « Et gaudium meum nemo tollat a vobis ». Il ne fallait donc rien enlever à la douleur, rien enlever à la paix, et cependant il fallait montrer qu'elles existent ensemble. C'est pour l'avoir réalisé que Rouault est un peintre vraiment chrétien. La plupart des peintres chrétiens lui sont inférieurs parce qu'ils n'arrivent pas à tenir ensemble les deux termes.

La misère et le péché sont exprimés de tellement haut qu'ils ne peuvent l'être qu'avec une pudeur souveraine. Rouault est un visionnaire du malheur et des bas-fonds aussi puissant que Goya, mais il n'est ni morbide, ni troublant. Une paix et une pureté apparentées à celles de l'Angelico enveloppent tant d'horreurs. La comédie, la luxure, la lâcheté, la vanité, Rouault nous en donne une vision religieuse; son *Miserere* est un équivalent plastique de la pudeur extrême et de l'ironie formidable de l'Évangile en face des péchés de la chair et de l'esprit.

Combien d'autres artistes ont essayé de voir et de nous faire voir les rois et les artisans, les filles de joie et les clowns, les grandes dames et les paysages, la mort et le crucifix. Rouault a vu plus loin que presque tous les autres; il en sait plus long



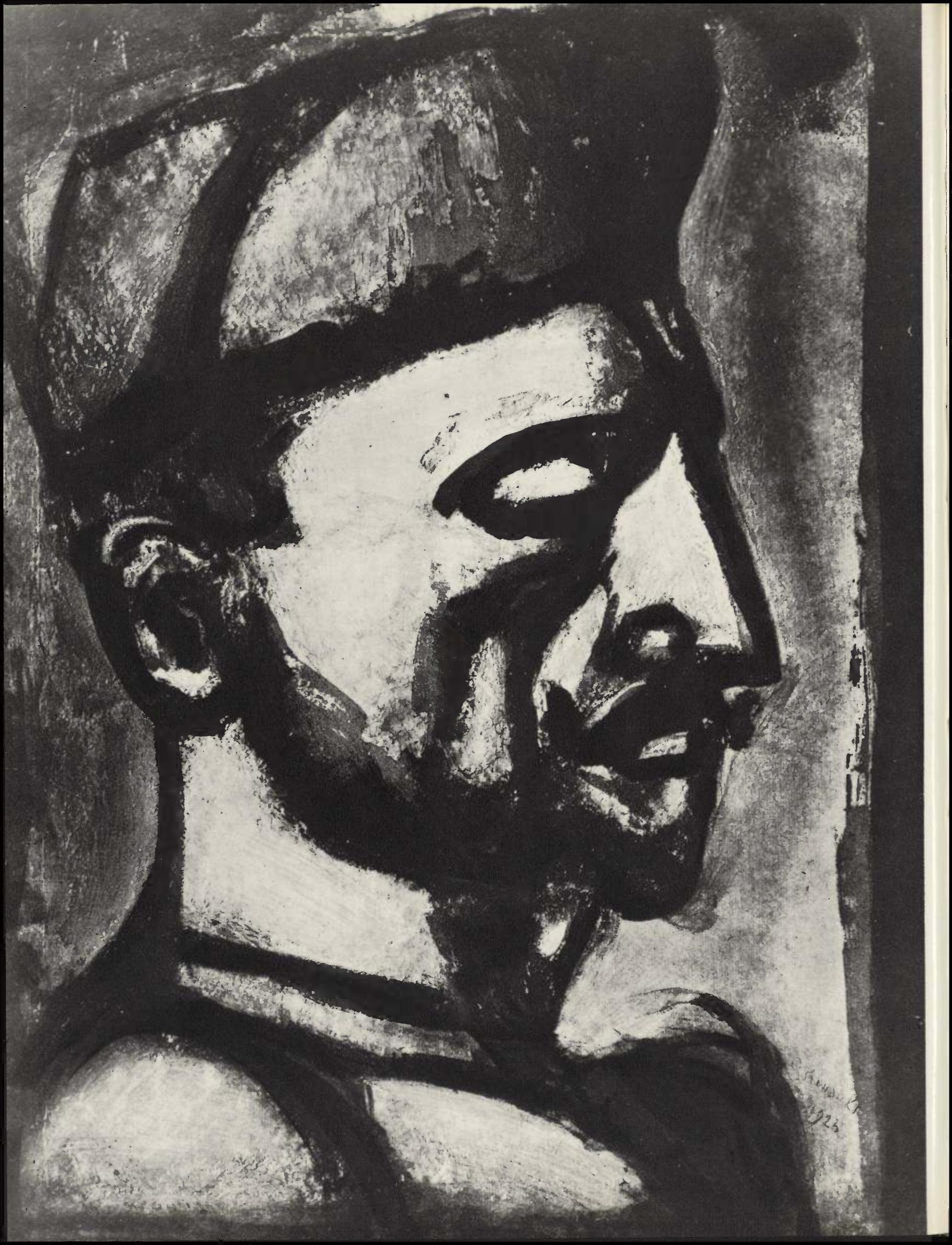
« Nous... c'est en sa mort que nous avons été baptisés ». *Miserere*, Pl. 30. 54,9 x 42,2 cm.

sur le mystère de l'homme, il a mieux vu et il fait mieux voir la vérité totale.

J'avais été un moment un tant soit peu impressionné par l'idéal de bien des modernes, d'un peintre qui ne serait que peintre, qui ne serait pas un homme parmi les hommes, qui, dans son œuvre, devrait faire abstraction le plus possible de ses joies, de ses peines et de tout ce qui fait la condition humaine. De la sorte, il serait parfaitement fidèle aux lois de la peinture. Il ferait de la peinture pure. En réalité, c'est là une prétention absurde, il n'existe pas « d'art sur rien » (Maritain). Il y a peut-être dans cette prétention une véritable exigence de probité artistique; il y a peut-être aussi une impuissance cachée à donner une expression picturale à toute sortes d'éléments qui tournent souvent à la littérature; quoi qu'il en soit, la peinture chez un grand artiste est capable, sans dévier, sans gauchir, sans plier, de prendre en charge tout le mystère humain, elle est capable de se charger de l'exprimer. Le *Miserere* de Rouault en est une preuve éclatante.

FR. R. TH. CALMEL O.P.

Extrait de « La France Catholique », 11 janvier 1952.



1925

Claude-Roger Marx

## Le testament de Rouault

Le «Miserere» c'est le Grand Testament du peintre. Malgré la splendeur de ses toiles — où règne la trinité bleu-vert-rouge des vitraux gothiques — la dominante n'en est-elle pas toujours le brouet noir de la souffrance? De tous temps il fut attiré par les magies de l'encre. « Vous voudriez que je vous parle du blanc et noir » nous confiait-il dans un de ses poèmes familiers que sont si souvent ses lettres. « Riche sujet ma foi! Certains primaires s'évertuent à faire entendre à toute occasion que mille nuances diverses, c'est le plus riche clavier. Moi, têtue, j'en doute. L'essentiel, n'est pas pour un peintre d'avoir cent tons à sa disposition mais quelques-uns seulement harmonisés à son chant particulier. »

Le « Miserere » comprend cinquante-huit eaux-fortes. Rarement, excepté chez Piranèse, l'estampe réclama pareil format. Chaque gravure a la dimension d'une toile et l'ouvrage lui-même, dont le poids dépasse vingt et un kilos, ressemble à une pierre tombale. Mais il pèse surtout par la somme de détresses qui s'y trouve accumulée. Nous retrouvons rassemblée là toute la troupe grand-guignolesque du visionnaire; princes, clowns, prostituées, plongeant dans les mêmes ténèbres et comme égalisés par elles.

Faut-il rappeler l'histoire de ce chef-d'œuvre: Ambroise Vollard obtint du peintre, il y a vingt-cinq ans, qu'on exécutât d'après un ensemble de ses tableaux et de ses dessins, des héliogravures qui serviraient de point de départ au graveur. Cette base photomécanique disparut vite sous les interventions fiévreuses, je dirais presque furieuses, de Rouault qui, au mépris de toutes les règles, bouleversa son dessin initial, recourut à tous les instruments, à toutes les chimies, attaquant le cuivre sans couverture à l'aide d'un pinceau chargé d'acide afin d'accentuer tels contours ou d'épaissir telle nuit, usant tour à tour du burin, du papier de verre, de la roulette pour donner plus d'éclat et de solennité aux blancs.

De profundis... 1927. Miserere, Pl. 47. 43,6 x 60,2 cm.





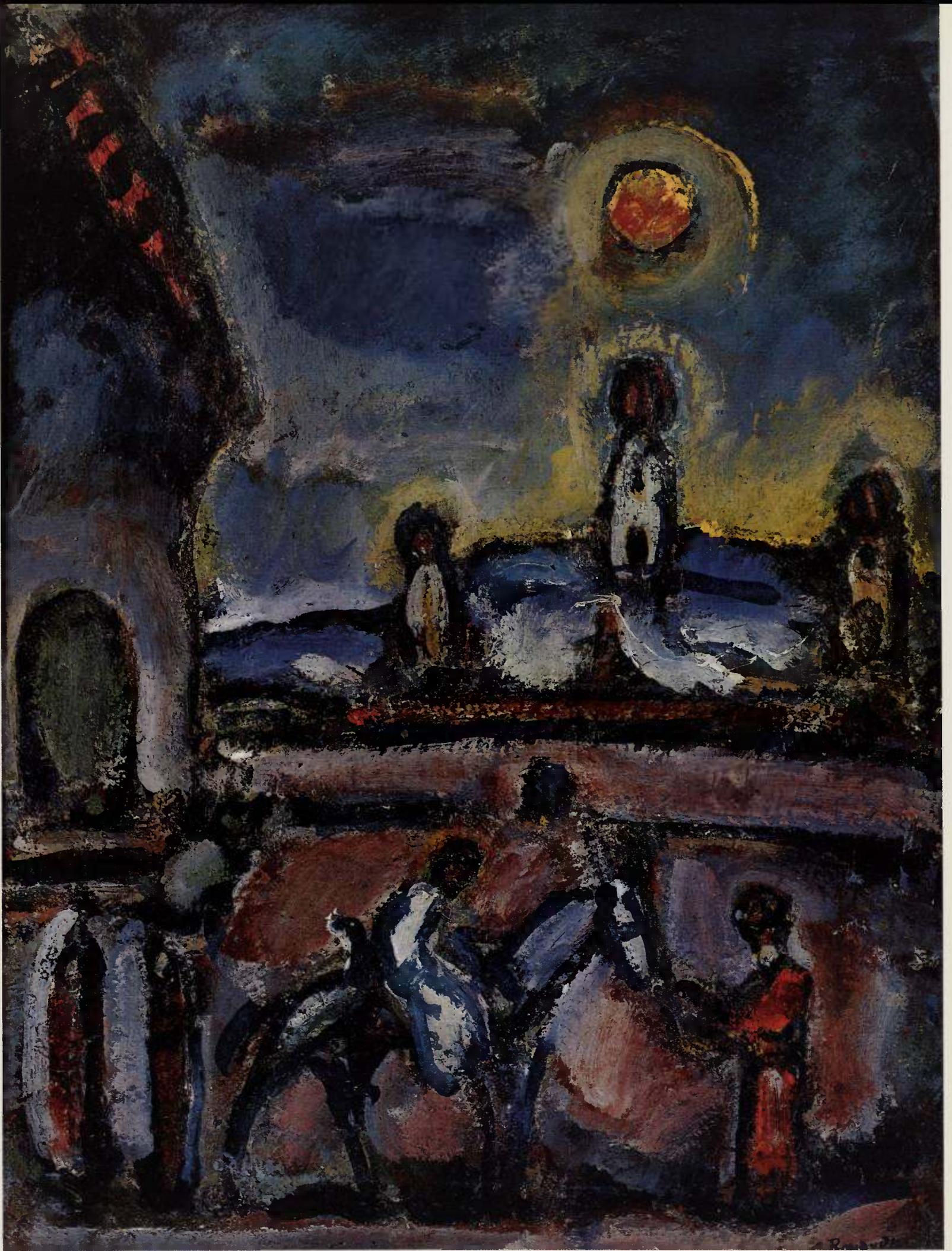
« Le juste, comme le bois de santal, parfume la hache qui le frappe ». 1926. Miserere, Pl. 46. 59 x 42,3 cm.

Bien que dans beaucoup de planches isolées, groupées sous trois rubriques (*Adam et Eve déchus; Saltimbanques; Pitreries et Cirque; Forains; Grotesques ou Démagogie*), Rouault, comme dans ses *Paysages légendaires* et sa *Petite Banlieue*, ait eu recours à la lithographie, l'eau-forte et ses morsures, semblent mieux convenir à son tempérament belliqueux. Jamais il ne s'est senti plus libre que sur ces vastes planches où il accumule

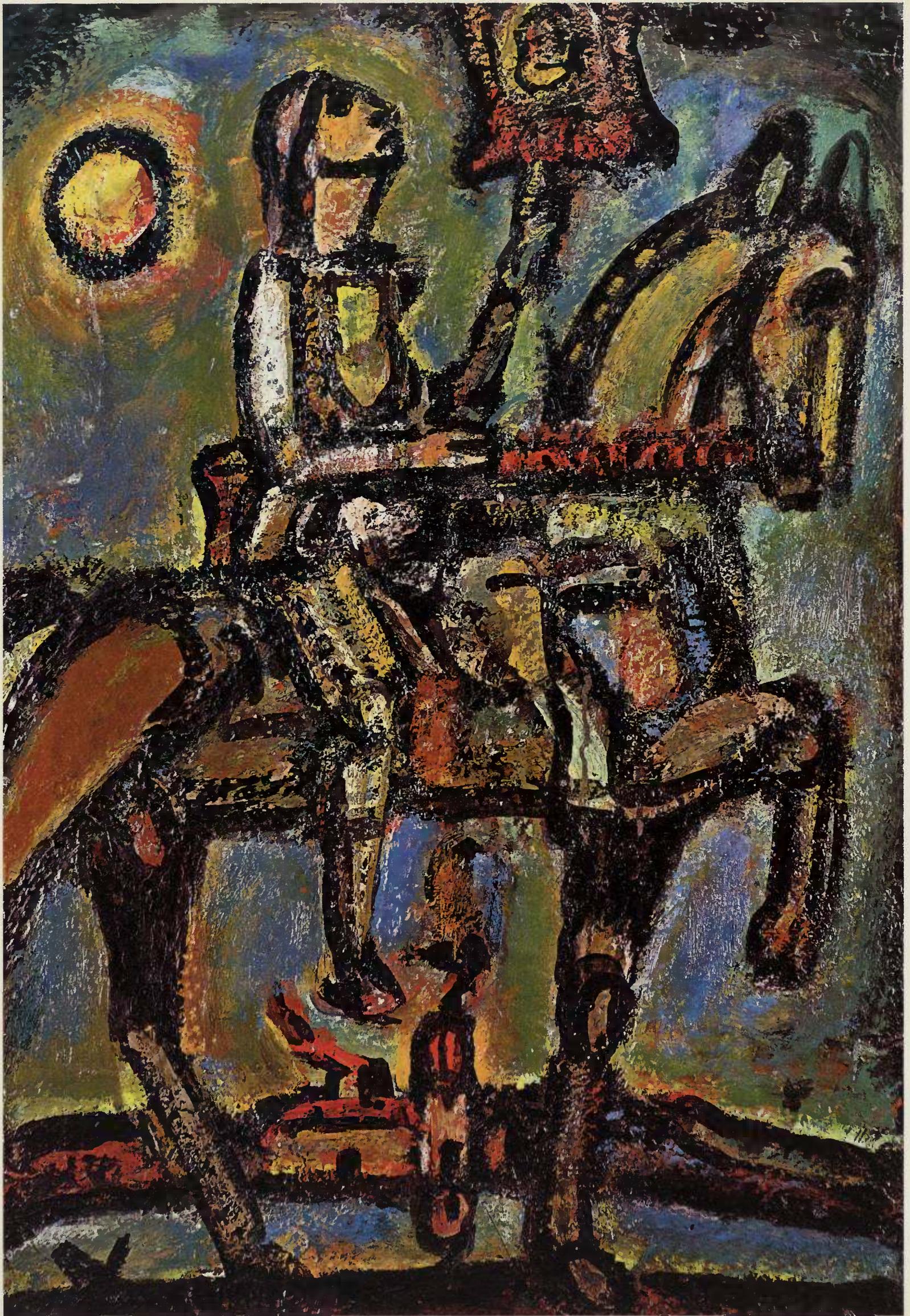
ses craintes, ses remords, ses haines, et ses rêves démesurés. Aussi s'est-il surpassé en gravant ce chemin de Croix qu'est le « Miserere » où nous le voyons marcher à tâtons, tituber, se cogner à la terre, au ciel, tout gluant d'une encre qui a la densité et l'éclat du sang.

CLAUDE-ROGER MARX

« Rouault », *Médecines-Peintures*, n° 86, vers 1956.



La Fuite en Egypte. Vers 1945. Huile. 61 x 47 cm. Coll. part., Paris.



# La célébration du Palais de Chaillot

---

René Huyghe

---

Chercher à situer Rouault dans l'art contemporain, c'est fatalement prendre conscience d'une certaine dimension par où il le déborde. Au premier abord, la génération à laquelle il appartient, la puissance passionnée de son art incitent à accoler son nom au fauvisme. Et pourtant s'il en a la violence, il la porte dans des zones plus lointaines et plus profondes. Il a fallu alors élargir la définition; et on parlé d'expressionnisme français. L'art de Rouault nous frappe en effet par la projection irrésistible et véhémence de l'être intérieur. Mais les spasmes de l'expressionnisme n'atteignent pas ces vastes résonances. Peut-être Rouault ne doit-il pas être jugé seulement à l'échelle de l'art contemporain. Peut-être son art porte-t-il en lui certaines exigences auxquelles notre temps n'a guère songé à répondre.

S'il fallait chercher par où Rouault fait exploser les définitions, par où il se trouve si mal à l'aise dans tous ces classements dans lesquels on est tenté de le faire entrer, peut-être aurait-on à évoquer un mot quelque peu tombé en désuétude et qui s'appelle l'âme.

Le fauvisme, c'est l'expression d'un tempérament; l'expressionnisme, c'est le jaillissement d'un moi torturé et qui se confesse. Et voilà où gît la différence: entre eux et Rouault, il y a toute la distance d'un individu, si passionnant soit-il, à une âme, qui ne se manifeste que pour s'élargir au-delà d'elle-même, jusqu'à incarner celle d'une société, d'une époque, ou d'une foi. Nous savons bien; l'âme

est un mot dévalué. Certains en ont abusé, ont démonétisé le terme au point qu'il reste une pudeur à l'employer. D'autres au contraire, l'ont écarté parce qu'il ne correspondait plus à leur notion du monde actuel. Or, maintenant que l'art moderne a développé la plénitude de sa courbe, si l'on voulait tenter de le juger, en le définissant, sans doute devrait-on lui reconnaître un des grands mérites de l'histoire de l'art: il a voulu la pureté. Mais peut-être aussi a-t-il manqué du sens de l'âme. La grandeur de Rouault sera d'avoir restitué à celle-ci sa valeur et son sens pléniers.

Peut-être touchons-nous là le problème central où se débat l'art moderne: c'est précisément en poursuivant l'excessive pureté qu'il a perdu la conscience de l'âme. Le XIX<sup>e</sup> siècle nous a légué un art surchargé, étouffé de traditions détournées de leur sens et qui se voulaient d'autant plus impérieuses qu'elles étaient plus aveugles et parfois absurdes. Les richesses authentiques se distinguaient mal au milieu de ce flot de fausse monnaie. Les hommes qui ont créé l'art moderne l'ont senti. Toute leur entreprise a été d'y voir clair, de revenir à la table rase pour y rebâtir, de rendre à la peinture sa pureté en lui rendant sa définition.

Et, en effet, l'histoire de l'art moderne se ramène à une suite de définitions essayées successivement, avec une égale et intransigeante rigueur, et aboutissant à un scrupule dans une certaine mesure stérilisateur. L'impressionnisme s'en est tenu à la définition réaliste mais il a voulu la pousser jusqu'au plus exigeant dépouillement; il a cherché une sorte d'ascèse du réalisme et il a cru la trouver dans la véracité absolue de

la sensation optique. Comme cette définition apparaissait trop restrictive à ses successeurs, comme ils lui reprochaient de pousser l'artiste à recevoir et à prendre dans le monde plus qu'à lui donner, comme ils constataient que les plus grands impressionnistes précisément faisaient d'eux-mêmes éclater ces limites par la nécessité de s'exprimer, alors est venu le fauvisme; il a donné de la peinture une définition non plus objective mais individualiste; il a fait de l'art une projection de la réalité intérieure. Les Fauves ont bouleversé la nature à l'image de ce qu'ils sentaient, de ce qu'ils étaient, mais ils ont réduit le moi au tempérament, et à nouveau leur définition est apparue trop restrictive.

Alors est venu le cubisme. Il s'est dit qu'en poursuivant ces définitions on avait négligé la principale, celle de l'œuvre d'art elle-même, qui est d'abord et essentiellement un fait plastique, celle du tableau qui est constitué de lignes et de couleurs. Il a suffi d'aller jusqu'au bout de cette définition et de la rendre plus sévère encore pour arriver, plus récemment, à l'art abstrait. Mais elle aussi, on l'a vite perçu, comportait une étroitesse, donc un sectarisme; trop stricte et trop pure, elle excluait des zones valables de la réalité humaine, qui ont droit, elles aussi, à se manifester dans l'art.

Alors est venu le surréalisme; il s'est retourné vers la vie des profondeurs, mais, dans la quête de l'absolu, à son tour, il s'est astreint à la ramener au seul inconscient et à l'inconscient le plus physiologique.

Rouault n'a rien refusé des conquêtes de l'art moderne; lui aussi il a voulu la pureté; il sait que l'art ne peut se passer d'aucune

des conquêtes de notre temps. Oui, il est impossible qu'il s'en passe, mais nécessaire qu'il les dépasse. Le grand vent et la main qui exécute, par-delà l'inconscient, et par-delà l'intelligence, par-delà même la sensibilité, et pourtant il les inclut tous, parce que précisément il réside dans l'âme. C'est pour la rejoindre que Rouault a tout dépassé. Il a aimé le réel, il l'a possédé, jusqu'à un âpre naturalisme de ses sujets, mais il l'a dépassé. Il a aimé, il a possédé la plastique, la puissance des formes, la splendeur de la couleur, mais il les a dépassées. Il a aimé la projection du moi, du tempérament dans sa brutalité, il a possédé l'expression de l'être intérieur, mais il les a dépassées.

Optera-t-il entre le monde extérieur ou le monde intérieur? Sera-t-il l'homme qui regarde ou celui qui exprime sa vision profonde? Il comprend que ces deux réalités s'alimentent l'une par l'autre, que le réel extérieur n'est rendu valable que par le choc qu'il produit intérieurement et qui se prolonge dans une vibration: la vision. « En vérité, dit Rouault, j'ai peint en ouvrant et de jour et de nuit les paupières du monde sensible, mais les fermant de temps à autre pour mieux voir la vision s'épanouir, s'ordonner. »

Sous sa plume le mot vision revient sans cesse: ne donne-t-il pas raison à ceux qui ne voient en lui qu'un expressionniste? Et, en effet, il proclame: « la grandeur est dans la vision ». Mais aussitôt, avec son instinct humain, il sent le danger: si son univers n'était que subjectif, toute

une part de l'art s'effondrerait: l'objet, la matière, la forme, le côté concret. Et il complète sa pensée: « la grandeur est dans la vision » oui, mais encore « dans la nuance et l'accent pictural, et aussi, en autre directive technique dans la qualité de la matière, qu'il s'agisse d'un vitrail, d'une tapisserie ou d'une peinture ».

Voilà déjà énoncé l'équilibre qu'il maintiendra sans cesse. Quand il invoquera l'expressionnisme de ses *Juges*, de ses *Prostituées*, il rétorquera, et non sans malice: « Toque noire, robe rouge font de belles taches de couleur ». Mais qu'on vienne alors à vanter la splendeur du métier et de ses matières, il rectifiera: « J'entends aussi par métier l'accord entre le monde sensible et certaine lumière intérieure. »

Lumière intérieure, vision, tels sont bien les centres de ralliement de sa pensée. Cette « lumière intérieure » nous ramène-t-elle donc à l'expressionnisme? A nouveau, il dira « non »; il conviera à chercher plus loin. Il n'entend pas réduire l'univers à être le miroir plus ou moins déformant de ce qu'est l'artiste, car, « la Tour d'ivoire romantique est démodée ». Il va même avec une singulière clairvoyance, cet homme qui est un des maîtres de l'art moderne, nous dire justement le défaut de certains de ces obsédés du moi, qui ne songent qu'à s'affirmer, et d'abord par le moyen le plus facile, la contradiction: « Il est à la portée de tout venant de se révolter, plus difficile d'obéir en silence à certains appels intérieurs ».

Faut-il, à l'opposé de l'affirmation

du moi, entendre là le ralliement à une foi collective? La religion est-elle donc la clef de Rouault? Solution trop simple. « Il ne suffit pas de prier avant de peindre pour égaler l'Angelico, ni de croire aux seuls moyens spirituels pour faire œuvre viable. »

L'œuvre de Rouault n'est pas faite pour plaire, pour flatter les habitudes, les complaisances du goût. Du spectateur elle exige le même dépassement que de l'artiste. Devant elle s'effareront toujours les inertes, pour qui la beauté est une lâcheté devant l'effort. Cette beauté-ci le requiert: il faut suivre ou nier. Beauté et laideur perdent leur sens accoutumé, de même que lumière et ténèbres y renversent leurs signes.

« Et chantons encore *Matines à Ténèbres*

« En ces temps de misère spirituelle... »

Ce tumulte de l'effort, cette tension insatiable du dépassement, cette paix gagnée dans les batailles, ces clartés intérieures qui ne naissent que de la Nuit et ne sont méritées que par elle, ne les connaissons-nous pas ailleurs? Elle est, depuis des siècles, la démarche des mystiques, qu'ils soient d'Orient ou d'Occident. Le mystique ne conquiert-il pas, lui aussi, la vérité par le rejet implacable de tous les moyens faciles de capter son apparence? Evoquons saint Jean de la Croix, poursuivant des lumières, mais ces lumières éclatantes et foudroyantes, qui ne s'atteignent qu'après avoir parcouru le long chemin de la Nuit; il exige d'abord la nuit des sens, puis la nuit de l'intelligence, puis enfin, la nuit de l'âme, trop personnelle encore, pour arriver à ce que les gnostiques appellent « l'illumination dans les Ténèbres », et découvrir alors la clarté sans limite de cette nuit qu'il invoquait.

« Cette obscure nuit du feu d'amour

... sans lumière pour guide

Que celle qui dedans mon cœur brûlait. »

La parenté est si grande que parfois, Rouault, quand il prend la plume, trouve les mêmes accents que les grands mystiques. Déjà, avant saint Jean de la Croix, Denys l'Aréopagite s'écriait: « Menez-nous au sommet... où les secrets de Dieu apparaissent dans la ténèbre, plus clai-

Automne. Lithographie originale. 1933. 43,5 x 57 cm. Ed. Volland.



re que la lumière, du silence... » et quinze siècles plus tard, Rouault écrit :

« Tragique est la lumière.  
O bonheur! Sourd je suis,  
Je n'entends plus le moindre  
bruit  
Que les battements de mon cœur  
Dans la nuit... »

N'existe-t-il pas d'étranges rapports entre l'exigence des mystiques et celle des peintres qui ont pénétré dans les profondeurs de la vie de l'âme, ceux-là qui précisément ont été tentés par des lumières qui n'étaient pas faites pour les yeux humains? Tous ceux qui ont voulu aller jusqu'au bout de l'âme, qu'ils s'appellent Greco ou Zurbaran, Rembrandt ou La Tour, ou Goya, ont traversé le silence et les ténèbres avant de parvenir aux portes qu'ils cherchaient; ils ont accompli ce seul valable voyage au bout de la nuit. Qu'on se rappelle certaine anecdote rapportée par le peintre dalmate Giulio Clovio, un jour qu'il venait de rendre visite à Greco. « Le temps était très beau avec un soleil printanier, délicieux, qui mettait tout le monde en joie. Toute la ville avait un air de fête. Mais dans l'atelier obscur (aux rideaux des fenêtres tirés, si complètement qu'on pouvait à peine distinguer les objets, a-t-il précisé plus haut), loin des lumières du monde, Greco, assis, méditait. Et Greco ne voulut pas sortir, car la lumière du jour troublait sa lumière intérieure. »

Que nous voici loin des problèmes de doctrines et d'écoles! Ici Rouault retrouve ses compatriotes selon l'âme. Pourtant Rouault a eu des initiateurs en cette voie. Il a été le disciple fervent, le disciple filial de Gustave Moreau et il est resté son fils spirituel. Une de ses premières découvertes, lorsque tout jeune il collait son visage aux vitrines des marchands de tableaux, ce fut un Gauguin, et lequel? « Le Christ jaune ». Qu'il y aurait à dire sur cette étrange Bretagne, Bretagne sombre et fermente, Bretagne celtique, qui a joué un si grand rôle, à la fin du siècle, dans les rêveries des artistes! C'est auprès d'elle que les peintres ont cherché le refuge contre les offusquantes clartés de l'impressionnisme, depuis les symbolistes amis de Gauguin jusqu'à la Bande Noire de Cottet. C'est là, au pied de ses

rudes calvaires, que Gauguin a entrepris cette quête du sacré qui devait le mener jusqu'aux dieux barbares des cultes primitifs. Or nous n'oublions pas que Rouault, par son père, a en lui le sang breton.

Il devait donc mieux que quiconque percevoir la leçon toute intérieure de Gustave Moreau. Qu'a-t-il manqué au maître que son élève a, lui, perçu? Gustave Moreau était trop profondément engagé dans le milieu de haute culture du XIX<sup>e</sup> siècle. Il était homme trop éclairé pour trouver l'accès de la porte étroite, au-delà de laquelle la lumière connue devient ténèbres pour les yeux à qui s'est révélée la lumière inconnue. Rouault, lui, y est parvenu; et la mort même de son maître, le drame qu'elle fut pour lui, orphelin spirituel jeté dans un monde désormais hostile, lui ont peut-être découvert le passage nocturne. C'est alors qu'il peignit, vers 1903, les *Juges*, les *Prostituées*, les *Clowns*. Le monde et la peinture lui imposèrent l'épreuve des ténèbres: noirceur des êtres, noirceur du coloris, où, par moments, un bleu étouffé, un rouge tragique, surgissent, comme une splendeur minérale sortie des profondeurs obscures de la terre. Il a tout dépouillé, science, tradition, réalisme; il est remonté aux racines de son cœur. Cette épreuve passée, cette initiation à la nuit accomplie, Rouault se dirige lentement vers la lumière qu'il désirait. Peu à peu, il accède à la maîtrise et à la plénitude de soi, à une sorte de paix dans la splendeur qu'on ne saurait pourtant nommer sérénité, car cette splendeur est intensément vibrante. Elle est faite de couleurs, d'où émane, comme dans les mosaïques byzantines, une lumière palpable, devenue la substance du réel et qui a fini par supplanter les ténèbres, dont il ne subsiste plus que ce cerne, cette frange noire pour la sertir. Telle la pierre taillée dont les feux s'enchaînent encore dans la gangue de sa matière originelle. Une beauté reforgée, refondue, méritée naît de ces lueurs profondes et inconnues.

L'octogénaire Rouault compte parmi les plus actuels et les plus jeunes des maîtres d'aujourd'hui. Qui en aurait douté à le voir, le soir de son anniversaire, souffler les 80 bougies du gâteau commémoratif? Trois reprises lui ont suffi pour éteindre tou-



Parade. Lithographie originale.  
30,5 x 22,5 cm. Ed. Frapier.

tes les flammes, sauf une, qui, image de la vitalité, continuait à se dresser et se refusait à disparaître. C'est qu'elle était un symbole. Le sens des recherches de l'art ne se trouve pas dans les clartés frelatées des définitions; il n'est jamais acquis, il ne se mérite que par une certaine flamme. Peut-être faudrait-il invoquer un autre mot, qui, lui aussi, a été bien démonétisé: l'engagement.

Certes, il n'y a pas de peinture valable qui ne soit engagée; mais du seul engagement qu'elle ait à connaître, l'engagement humain. La plus belle leçon que nous puissions recueillir aujourd'hui, nous qui tâtonnons aussi dans des ténèbres et qui aspirons à des clartés, c'est que chaque homme doit de toutes ses forces, de tout son cœur, de toute son intelligence, de tous les dons matériels dont il peut être pourvu, chercher, comme Rouault, cet engagement total de son être, qui ne s'obtient qu'à force de se mériter.

RENÉ HUYGHE



Passion. Eau-forte originale en couleurs. 1936. Ed. Vollard.

Cirque de l'Etoile Filante. Eau-forte originale en couleurs. 1935. Ed. Vollard.



## Jacques Maritain

Je pense à une visite que je fis à Rouault il y a peu d'années. Nous parlâmes des jours passés, et de sa gloire présente; je lui dis ma joie de constater le tribut d'admiration universelle qu'il recevait. Il ne semblait pas impressionné par cette gloire — plutôt légèrement surpris — n'est-ce pas un sujet d'inquiétude pour un artiste aussi profondément consciencieux que lui et pour un homme solitaire, d'être reconnu par le public.

Eh bien, le souvenir des longues années d'épreuves et d'abandon, pendant lesquelles tout le monde déploirait l'obstination avec laquelle il « gâchait ses dons et se plongeait dans la laideur », pouvait le rassurer en vérité. Sa gloire présente est la gloire la plus pure qu'un grand peintre ait jamais connue.

Rien n'est plus significatif et plus émouvant que le développement constant, patient, indomptable, de l'expérience artistique et spirituelle et de l'œuvre immense de Rouault.

Dans ses tout premiers tableaux, aussitôt qu'il s'est libéré de l'influence des maîtres de sa jeunesse, nous sommes déjà en présence d'une étonnante maîtrise. Mais ce qui apparaît aujourd'hui d'une manière particulièrement frappante, c'est la continuité vivante et naturelle de son œuvre — de même que de celle de Cézanne — avec la grande peinture classique. Quoique renouvelant tout, elle prend place au centre des œuvres impérissables.

Comment se fait-il qu'à la vue de certaines œuvres d'art, nous ayons conscience de recevoir « une blessure immortelle »? La peinture de Rouault est exclusivement peinture, uniquement préoccupée de la recherche passionnée des exigences de la matière picturale, de la sensibilité de l'œil, de la précision la plus sagace et la plus raffinée des moyens techniques. Et en même temps, elle tire sa vie de l'univers intime de l'âme, des profondeurs de la vision intérieure et de l'intuition poétique, saisissant obscurément, dans l'émotion, à la fois la subjectivité du peintre et le mystère du monde visible. Ceci est le grand enseignement de Rouault.

A quatre-vingts ans, Rouault travaillait avec plus d'opiniâtreté que jamais; et pendant ses dernières

années, il a complètement renouvelé sa manière. A première vue nous sommes surpris par la paisible clarté de ses dernières œuvres, par l'exquise délicatesse de leurs blancs, de leurs jaunes, de leurs verts. Contemplons attentivement ces subtiles et lumineuses peintures, dont la matière épaisse a la solidité rocheuse du grand art primitif; nous nous sentons pénétrés par un mystère plus profond, une poésie transcendante, une hardiesse absolue de la liberté et de la science picturales, qui nous révèlent une ardente sérénité.

Ce que je viens de dire concerne avant tout l'art admirable de ce grand peintre. Mais en ce moment, c'est vers lui-même, vers sa personne, vers son âme, que se tourne mon cœur. Rouault a tenu une si grande place dans ma vie que le coup porté par sa mort m'est difficile à supporter. Je me rappelle notre longue amitié, son héroïque persévérance à l'époque où chacun méconnaissait son œuvre et le traitait d'insensé, les histoires qu'il racontait avec ardeur et indignation, ses merveilleuses conversations sur ses recherches de chaque jour. Il est toujours resté pour moi le modèle de l'intégrité absolue, de la patience acharnée et du travail dévorant, de l'inflexible fidélité à la « vision intérieure » qui sont les premières exigences de l'art. Il a aussi témoigné du fait qu'une scrupuleuse droiture morale — la droiture morale obstinée d'un artisan breton méditatif, solitaire et religieux — peut ne faire qu'un avec le génie et le don total de soi-même à l'art. La technique la plus impitoyablement exigeante servait chez lui à exprimer l'intense pénétration intuitive d'un esprit hanté par la pitié. A l'époque amère et sombre de ses juges, de ses prostituées, et de ses bourgeoises fières d'elles-mêmes, quand il peignait la monstruosité et la misère du péché, sa compréhension pleine d'amour des pauvres et des abandonnés était visible dans ses clowns, et dans toutes les figures du délaissement humain et de la douleur humaine qu'il nous montrait. Déjà, il aspirait à la paix et à l'harmonie intérieure de cet art religieux dont il est devenu le plus grand maître de notre siècle. Dans son « Miserere » et ses « Crucifixions » poignantes, tout est attiré par la miséricorde du Christ, tout la désigne.

# Témoignages

---

## André Lbote

---

Catholique fervent et d'un catholicisme peu suspect puisqu'il date du temps où de tels sentiments ne posaient pas leur homme, Rouault n'a qu'un désir: devenir un peintre religieux. Pour ma part, je crois peu à une renaissance dans ce sens, mais si elle est possible nul doute que Rouault n'en soit l'artisan élu. Depuis Murillo, la fadeur saint-sulpicienne a envahi cet art, et Ingres lui-même n'a pas échappé à cette fatalité. Fait-il penser que trop de lucidité chez les artisans modernes prépare mal l'âme aux effusions de la foi? On inclinera à le croire devant les monuments religieux du passé où l'ornement perd de sa valeur expressive au fur et à mesure que le goût s'amenuise. Ces peintres primitifs et ces imagiers habiles à entourer leurs saints personnages de créatures monstrueuses, puérides et un tantinet irrévérencieuses, possédaient une certaine «enfance» intérieure qui disparaît subitement avec l'ère classique. Nous voyons donc d'un côté l'art plein d'expression et de rusticité des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, et de l'autre le style jésuite, le baroque, où le raisonnement se montre, où la candeur nécessaire a totalement disparu, emportant avec elle les derniers témoignages plastiques de la foi.

Peut-être que les beaux et émouvants soucis de Rouault porteront les fruits qu'il souhaite. Ceux que je connais déjà suffisent à mon goût, qui ne répugne pas à ce qui l'effarouche. En évoquant ce peintre curieux, qui porte son crâne comme un casque, je le compare involontairement à ce Jérôme Bosch dont on n'a pas assez chanté la verve et la puissance d'invention. Comme lui, je le vois menant paître, dans les prairies du songe, son extraordinaire troupeau de créatures caricaturales, afin que vierges et saintes transparentes en fassent leurs joujoux. Je mentirais si je disais que j'ai vu naître sous le

pinceau de Rouault des visages divins aussi purs que ceux que créa le grand Flamand, mais je connais telles baigneuses, vers 1910, s'ébattant dans le soleil, qui me font rêver à la lumière dont ce peintre, un jour d'extase, pourrait auréoler ses figures sacrées. Et puis je ne peux me rappeler sans émotion cette soirée passée chez le peintre des juges coupables, alors qu'il habitait — ironie des mots — impasse des Gendarmes, à Versailles. Etant entré à sa suite dans la chambre des enfants, je vis, agenouillés sur leur lit, ou ébauchant leur sommeil, trois ou quatre créatures délicieuses, aux têtes chargées de mèches blondes, au teint pâle, aux yeux bleus; il ne leur manquait que des ailes. Comment, avec de tels modèles devant les yeux, Georges Rouault ne pourrait-il pas peindre au moins des anges?

*Extrait de « L'Amour de l'Art »,  
Librairie de France, 1923, décembre, n° 12.*

---

## Maurice Vlaminck

---

Ce que peut contenir en puissance la peinture de Georges Rouault, l'essence de son émotion, la qualité de ses sentiments, des mots ne sauraient l'exprimer. Il faut son dessin, sa couleur.

Un portrait, un « Nu » de Rouault, c'est tout le drame intérieur, le drame sexuel, le drame du démon de la chair et aussi, tout le tragique des iniquités sociales.

La véritable peinture n'a rien de littéraire et c'est là le miracle. Alors un portrait de Georges Rouault, un simple portrait, peut être terrible...

Tout Rouault est dans sa peinture. Il est le moine aux mains froides qui regarde danser la Esmeralda. Il est le saint Antoine aux doigts maigres, au crâne chauve et luisant, qui se frappe le front sur les dalles du cloître pour repousser les visions animales, charnelles, obscènes. La concierge nue. La lutteuse de baraque de foire aux grosses cuisses?...

Il y a, dans la peinture de Georges Rouault, à la fois le désir, l'appât et

l'horreur de la luxure; même complexe que l'on retrouve chez les artistes du Moyen Age, qui sculptèrent au douzième siècle les personnages des cathédrales.

Une couleur sombre et violente, satanique...

Conjonction de religion et d'anarchie qui s'étreignent dans ces toiles, se heurtent et se joignent.

S'il y a chez Rouault, du moine, du saint, il y a aussi du libertaire martyr, vêtu du noir complet de cheviotte. Verlaine habillé en garçon de café: faux-col blanc et dur sur lequel tranche une petite cravate noire...

Rouault est un grand bonhomme.

*(Corréa), « Désobéir », 1936.*

---

## Alfred Manessier

---

Notre seul langage à nous peintres est bien celui des couleurs, des formes, des glacis, des empâtements ou des repentirs. Or, Rouault a su admirablement et toute sa vie pratiquer ce langage, et c'est toujours par le dernier glacis (voilant ou exaltant un ton), le dernier cerne, rapide, nerveux et passé en fluide sur un long empâtement, qu'il nous transmet le message essentiel de sa pensée et qu'il nous livre son cœur.

Là est la source de sa richesse et aussi celle de son dur combat, car il a connu la solitude, la misère, les marchands, l'injustice humaine. Il a été très longtemps le peintre incompris, rejeté ou délaissé de presque partout. Et s'il a connu l'âpre combat du forum, il a connu aussi le dur combat intérieur, le doute crucifiant de soi-même, le tâtonnement dans la nuit, la solitude spirituelle.

Au travers de toutes ces initiations, de tous ces travaux douloureux, il a su faire grandir, mûrir son œuvre de peintre, essentiellement de peintre.

Cette grandeur dans la solitude commence à porter ses fruits au-delà de lui-même et de son œuvre. Le monde entier lui rend maintenant hommage et l'Eglise qui l'a ignoré

pendant presque toute sa vie (lui qui était si manifestement fait pour elle), commence à s'apercevoir de la hauteur de son message. Et c'est bien grâce à lui, au poids énorme de son intransigeance et de sa pureté, qu'elle semble regarder maintenant d'un œil plus attentif les efforts de toute la peinture vivante. Et l'on peut dire sans crainte que si, de-ci de-là, des tentatives sont faites depuis quelques années pour retrouver un art chrétien digne de notre époque, que si certains d'entre nous ont pu à quarante ou cinquante ans œuvrer pour l'Eglise, il y a à l'origine de ce renouveau le sacrifice silencieux de Rouault qui a comme payé d'avance le droit de cité dans l'Eglise de plus jeunes artistes que lui.

Extrait de « *L'Art d'Eglise* », 1953.

---

### Thierry Maulnier

---

Aie pitié, aie pitié de l'homme. Aie pitié du pauvre et aussi du riche parce qu'il ignore le pauvre, le dédaigne et l'opprime. Aie pitié de celui qui n'a pas pitié parce que le mal est en lui et qu'il ne le sait pas. La tragédie enveloppe dans ses plis de nuit l'innocent et le coupable, le malheur et le bonheur qui n'est que le masque dont le malheur nous mystifie, et toute vie et jusqu'à ces paysages désespérés, jusqu'à cette terre déserte sur laquelle se lève un livide soleil dont le feu même semble glacé. Un rayon pourtant descend sur la condition funèbre des hommes. Un rayon qui n'est pas de ce monde. Un rayon qui n'est pas la joie: peut-être un croyant aurait-il le droit de dire qu'au christianisme de Rouault manque précisément la joie, mais ce n'est pas mon affaire. Un rayon qui vient poser une amitié fragile et fugitive sur la désolation de toute créature: et qui est peut-être invincible, qui aura peut-être raison de tout, qui a peut-être raison de tout. La lumière de visitation qui passe par la fenêtre du cachot, qui tombe sur le lit de l'agonisant de la lampe masquée de Georges de La Tour, la lumière de Rembrandt. Pas une des planches de Rouault qui ne reçoive cette bénédiction presque fugitive de la lumière: cette bénédiction de la pitié.

Mais la pitié, pour être la pitié, ne saurait tomber de trop haut. Qui pourrait savoir mieux que Rouault,

homme du peuple, qui n'a jamais cessé de l'être et de vouloir l'être, que la pitié dont la richesse fait l'aumône à la misère, la beauté à la laideur, la force à la faiblesse, ressemble un peu trop au mépris? L'homme dans le malheur, aussi longtemps que le malheur n'a pas dégradé en lui la dignité humaine, effacé la qualité humaine, ne veut pas de cette pitié accablante. Il n'est pas d'autre pitié véritable que celle qui assume en elle, qui prend sur elle le mal des hommes et la faute des hommes, il n'est pas d'autre pitié que celle qui rétablit entre celui qui la donne et celui qui la reçoit une égalité mystérieuse, de telle façon que celui qui la reçoit ne s'en sente pas abaissé. Le vrai pain de pitié ne se donne pas, il se partage. Commisération dit communion. Il ne s'agit pas de laisser tomber une pièce dans la main du pauvre, il s'agit de sauver le monde, ou d'être avec lui jusque dans sa perte et dans sa protestation dernière, s'il ne peut être sauvé.

Extrait de la *préface du catalogue de l'exposition Carré*, 1922.

---

### Jean Grenier

---

Si l'on voulait s'en donner la peine, l'on trouverait dans l'œuvre écrite de Rouault des images de l'eau, non pas de l'eau familière à l'homme, que ce soit une source, une rivière ou un canal. Tels sont souvent les thèmes de ses poésies — et parfois de ses derniers paysages. N'est-ce pas singulier? Il y a un côté bucolique de l'âme de Rouault, quand elle espère la venue du Roi « semblable à la pluie qui tombe sur la prairie fraîchement coupée, semblable à une onde qui arrose la terre... », quand elle prédit: « Les justes croîtront comme le palmier, ils s'élèveront comme le cèdre du Liban ... il se couvriront de fleurs et porteront des fruits jusque dans leur blanche vieillesse. »

Mais cela, c'est le Rouault intime et secret. Celui qui se manifestait dans l'œuvre, c'était un homme en apparence tout opposé à celui qui flagellait la monstrueuse hypocrisie de son temps (« la belle époque ») et qui assistait impuissant aux massacres de la guerre. « Mon âme, aurait-il pu dire avec David, est au milieu des lions: j'habite avec des hommes qui vomissent des flammes, dont les

dents sont des lances et des flèches, et dont la langue est un glaive acéré ». Il cherche à démasquer cet ennemi perfide: « Son langage a plus de douceur que la crème, mais la guerre est dans son cœur; ses paroles sont plus onctueuses que l'huile, mais elles sont acérées comme des glaives. »

Extrait de « *Preuves* », avril 1958.

---

### Jean Wahl

---

« Le peintre aimant son art est roi dans son royaume ».

Toute la vie picturale de Rouault s'explique par des appels intérieurs qui font craquer les règles établies. Cela se voit surtout à l'époque des Juges, des Filles et des Lutteurs. C'est pour cela que Jacques Maritain a pu dire « qu'on pourrait étudier dans Rouault la notion d'art à l'état pur ».

Différent des décorateurs que sont souvent ses confrères il veut l'art du constructeur, « un art intime, héroïque ou épique ». Je n'insisterai pas sur ses couleurs: il y a des couleurs qui sont, dans Rouault, des couleurs d'arrière-ciel, des couleurs qu'on ne peut pas nommer.

Il faut retrouver ce qu'il appelle « les grands rythmes ». Il dit « les beaux rythmes sont partout », « il faut montrer la naissance de la forme. »

Il y a un passage de Rimbaud, où Rimbaud dit: « Il faut donner une forme à ce qui a forme et montrer sans forme ce qui n'a pas de forme », mais je crois que la pensée de Rouault est qu'il faut donner forme à ce qui n'a pas de forme.

Aussi, quand il se met en face du problème: faut-il que le peintre vive dans le monde du contemplatif ou dans le monde objectif? Il dira d'abord: « Il faut observer la nature, il faut une observation pénétrante et continue ». Mais ensuite, il dit qu'il faut transposer, il faut transfigurer. « La plus misérable matière, on peut la transfigurer et lui donner odeur et saveur des fleurs du paradis. »

De la boue de la matière et de sa misère intérieure, il formera ces rosaces, ces ogives, ces vitraux picturaux, ces grands paysages sacrés, ces cimetières dans la lumière du soir. En regardant récemment des soleils de Rouault, je pensais à Cézanne, à

la Pomme de Cézanne. Par Rouault, grâce à Rouault, la Pomme de Cézanne est devenue soleil.

Il faudra, dit cet homme de métier, des moyens d'expression adéquats; mais d'autre part, il sait très bien qu'aucun moyen d'expression n'est adéquat, que le désir de montrer est ce qu'il appelle « une lèpre inguérissable », que l'artiste sera toujours à une certaine distance de la terre promise. Il y a en lui cette tension entre la volonté de l'adéquat et cette connaissance de l'inadéquation, et cela, c'est l'esprit lui-même, l'esprit, un mot qui revient souvent sous la plume de Rouault: c'est l'esprit qui doit dominer tout.

En parlant de métier, nous avons déjà parlé d'autre chose. Revoyons ces Juges, ces Filles, ces Clowns, ces Lutteurs. « C'est effrayant ce que je fais », a-t-il écrit. Et ces Juges, ces Filles, ces Clowns, ces Lutteurs, éveillent en nous de multiples sentiments: d'abord, il y a en eux une cruauté: en même temps, c'est plutôt la pitié qu'ils et elles éveillent. Ils sont découragés. Il y a en eux une stupeur. Disons un mot de ce réalisme socialiste de Rouault, qui est en même temps un idéalisme. « Il est tard. La mère est là-bas et le père ne rentre pas. »

Finalement toutes ces peintures sont le portrait de Rouault lui-même. C'est lui qui se cache en elles, artiste, clown suprême, jongleur sur le parvis.

*Extrait de son allocution au Palais de Chaillot, 1958.*

### A. M. Cocagnac O. P.

Il y a chez Rouault une confiance profonde en la matière parce qu'il la sait conduite par Dieu. Une seule de ses toiles, prise à part, est souvent déchirante, mais l'ensemble de son œuvre retrouve la sécurité tranquille de la sagesse infinie, seule capable de tirer le bien du mal et le ciel le plus serein des phosphorescences de la décomposition. On accordait volontiers au jeune peintre, dès ses premières expositions, qu'il avait le goût des « matières rares ». Cette époque baudelairienne voyait certainement là un compliment. Elle voulait reconnaître au jeune artiste un raffinement qui passait alors pour une extrême sensibilité. Pourtant, si

Rouault s'est plu très jeune à illuminer la matière, c'est dans un état d'esprit bien différent de son maître Moreau. L'esthétisme de la fin du siècle ne pouvait que déclarer forfait devant les chocs de la misère. Les reflets de l'ambre et des perles s'éteignent devant les haillons et les plaies. La matière lumineuse de Rouault est d'un autre ordre: elle retrouve dans sa transparence le toucher de Dieu capable de recréer un monde perdu dans les ténèbres du péché! Rouault ne perdra jamais de vue ce reflet de la lumière incréée qui maintient toutes choses de l'existence, et si la diaphanéité profonde de la matière que chante le Père Teilhard a quelque sens, elle a trouvé dans ce peintre de la gloire et de la misère son poète le plus inspiré.

Rouault deviendra ainsi le peintre d'une apparente contradiction entre la matière et la forme. Son dessin puissant ne se dérobera devant aucune turpitude, devant aucune image du péché. Les sujets qu'il évoque ne sont jamais utilisés dans des buts plus ou moins décoratifs; il ne se laissera jamais aller à des transpositions idéalistes, à des compositions rassurantes. Les sujets sont, en définitive, des sujets de compassion quand ils ne sont pas des objets d'horreur. Mais la matière lumineuse du peintre semble, au plus profond de leur misère, les vêtir déjà d'un reflet de la gloire à laquelle les a toujours voués l'amour de Dieu. Seul peut-être Dostoïevsky a su laisser paraître tant de clarté au sein même des pires déchéances. Les contradictions spectaculaires du péché et de la grâce que l'on est prêt à mettre sur le compte du comportement slave apparaissent ici au cœur de l'œuvre d'un des peintres les plus français. La pensée du peintre se situe à une telle profondeur biblique qu'elle trahit en définitive une expérience spirituelle aussi bouleversante que celle du romancier russe. Ainsi, dans le secret d'un cœur lucide sur la misère du monde mais confiant en la miséricorde de Dieu, se résout d'une manière inexplicable mais saisissante l'opposition qui affronte le mal du monde aux premiers reflets de sa gloire, et que traduisent à merveille ces images de souffrance et de mort modelées dans la pâte glorieuse de sa peinture.

*Extrait de « Art Sacré », janv.-fév., 1964.*



Verlaine. Lithographie originale. 1933. 42 x 31,5 cm. Ed. Vollard.

La Petite Banlieue. Lithographie originale. 1929. 33 x 22 cm. Ed. des Quatre Chemins.



# Œuvres graphiques

MISERERE. 58 planches gravées sur cuivre, tirées en 1927. Editions de l'Etoile Filante, Paris, 1948.

PETITE BANLIEUE. 6 lithographies et 100 reproductions. Ed. des Quatre Chemins, Paris, 1929.

CARNETS DE GILBERTE. Une typographie originale et 5 gravures en couleur. Texte de Marcel Arland. Nouvelle Revue Française, 1931.

LES REINCARNATIONS DU PERE UBU. 22 eaux-fortes et 104 bois gravés de Aubert. Texte de A. Vollard. Ed. Vollard, Paris, 1932.

PASSION. 17 eaux-fortes en noir et 82 bois gravés de Aubert. Texte d'André Suarès. Ed. Vollard, Paris, 1939.

MISERERE. Reproduction en fac-similé et en petit format de l'édition originale avec une introduction de l'abbé Morel et une note de Rouault. Ed. du Seuil, Paris, 1951.

# Œuvres littéraires

SOUVENIRS INTIMES. Texte de Rouault et préface d'André Suarès. 6 lithographies originales. Ed. Frapier, 1926; 2<sup>e</sup> édition avec une lithographie originale, 1927.

PAYSAGES LEGENDAIRES. Poèmes de Rouault. 6 lithographies originales et 50 reproductions de dessins. Ed. Porteret, 1929.

CIRQUE DE L'ETOILE FILANTE. Texte de Rouault. 17 eaux-fortes originales en couleur et 82 bois gravés de Aubert. Ed. Vollard, Paris, 1938.

DIVERTISSEMENT. Texte de Rouault. 15 reproductions en couleur. Ed. Tériade, Paris, 1943.

SOLILOQUES. Texte de Rouault, préface de C. Roulet. 9 reproductions en couleur. Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1944.

STELLA VESPERTINA. Texte de Rouault, préface de l'abbé Morel. 12 reproductions en couleur. Ed. B. Drouin, Paris, 1947.

1871 Naissance de Georges Rouault à Paris (Belleville).

1885 Entre comme apprenti chez Tamoni, verrier. Puis chez Hirsch, restaurateur de vitraux. Suit les cours du soir de l'Ecole des Arts Décoratifs.

1890 Entre à l'Ecole des Beaux-Arts le 3 décembre. Le professeur est Elie Delaunay.

1891 Mort d'Elie Delaunay le 5 septembre.

1892 Gustave Moreau succède à Delaunay. Il devient le maître de Rouault, Matisse, Marquet, Manquin...

1893 Rouault concourt pour le Prix de Rome avec « Samson tournant la meule ». Sans succès.

1894 Deuxième prix du concours Fortin d'Ivry, le 6 février, avec « Coriolan se découvrant devant Tullius ». Premier prix Chenavard, en juillet, avec « L'Enfant Jésus parmi les Docteurs ».

1895 Concourt pour le Prix de Rome avec « Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes ». Refusé.

1898 Mort de Gustave Moreau le 18 avril.

1901 Séjour à l'Abbaye de Ligugé avec Huysmans.

1902 Séjour en Haute-Savoie pour raisons de santé.

1903 Inauguration du musée Gustave Moreau à Paris le 14 janvier. Rouault est nommé conservateur.

1904 Rencontre avec Léon Bloy.

1906 Exposition chez Berthe Weil en février.

1907 Voyage à Bruges. Première rencontre avec Ambroise Vollard chez le céramiste Mathey.

1908 Le 27 janvier, Rouault épouse Marthe Le Sidaner, dont il aura 4 enfants: Geneviève, Isabelle, Michel et Agnès.

1910 Première exposition personnelle à Paris, Galerie Druet (24 février-5 mars).

1911 Avec sa famille, Rouault s'établit à Versailles. Rencontre Jacques et Raïssa Maritain chez Léon Bloy. Devient l'ami d'André Suarès. Exposit-

tion personnelle à la Galerie Druet.

1912 Exposition personnelle à la Galerie Druet.

1913 Vollard achète tout l'atelier de Rouault, et s'assure les droits exclusifs sur sa production.

1917 Vollard installe Rouault au dernier étage de sa maison, rue Martignac. « L'enfant Jésus parmi les docteurs » est acheté par l'Etat.

1920 Exposition à la Galerie de la Licorne.

1922 Exposition personnelle à la Galerie Berbazanges.

1924 Grande exposition à la Galerie Druet (22 avril-2 mai). La Revue Universelle publie un texte de Jacques Maritain sur Rouault.

1929 Préparation des scènes et costumes du ballet de Serge Diaghilew « Le Fils Prodigue », musique de Prokofiev, chorégraphie de Balanchine, présenté au théâtre Sarah Bernhard.

1930 Premières expositions à l'étranger: Londres, Munich, New York et Chicago.

1933 Exposition à la Pierre Matisse Gallery de New York.

1937 A l'Exposition de l'Art Indépendant du Petit Palais Rouault présente 42 tableaux.

1938 Exposition de l'œuvre graphique de Rouault au Museum of Modern Art de New York.

1939 Vollard meurt le 22 juillet des suites d'un accident d'automobile. Rouault s'installe à Beaumont-sur-Sarthe, puis, lors de la débâcle, il se réfugie à Golfe Juan.

1941 Expositions à Washington (Phillips Memorial Gallery), San Francisco (Museum of Modern Art) et Boston (Institute of Modern Art).

1942 Exposition à la Galerie Louis Carré (15 avril-9 mai). Retour à Paris.

1945 Libération de Paris le 25 août. Grande rétrospective au Museum of Modern Art de New York. Pour l'église du Plateau d'Assy, les ateliers Hébert-Stevens exécutent 5 vitraux d'après des

# Biographie

cartons et des toiles de Rouault.

1946 Exposition avec Braque à la Tate Gallery de Londres.

1947 Rouault gagne son procès contre les héritiers de Vollard. 700 œuvres environ lui sont rendues.

1948 Avril-juin. Grande rétrospective au Kunsthaus de Zurich. Exposition à la Biennale de Venise. Voyage en Suisse et en Italie. Une partie des gravures du Miserere sont exposées à la Galerie Odette des Garets.

Le 9 novembre, dans l'atelier Chapal de Montreuil-sous-bois, devant huissier, Rouault brûle 315 tableaux parmi ceux que lui ont restitués les héritiers de Vollard.

1949 Préparation de croquis pour les émaux qui seront exécutés à l'Abbaye de Ligugé. Voyage en Belgique et en Hollande.

1951 Pour les 80 ans de l'artiste, le Centre catholique des intellectuels français organise un Hommage à Rouault au Palais de Chaillot. Projection du film exécuté par l'abbé Morel sur le Miserere.

1952 Exposition à la Galerie Louis Carré de 58 eaux-fortes du Miserere; présentation de Thierry Maulnier. Expositions rétrospectives à Bruxelles (Palais des Beaux-Arts), Amsterdam (Musée Municipal) et à Paris (Musée d'Art Moderne).

1953 Expositions rétrospectives à Cleveland (Museum of Art), New York (Museum of Modern Art), Los Angeles (County Museum), Tokyo (Musée National) et Osaka.

1954 Exposition au Musée d'Art Moderne de Milan.

1956 Exposition au Musée Toulouse-Lautrec d'Albi.

1957 Reproduction en tapisserie de sa « Sainte Face » pour l'autel de la Chapelle de Hem, décorée par Manessier.

1958 Agé de 87 ans, Rouault meurt à Paris le 13 février. L'Etat décrète des funérailles nationales. La cérémonie a lieu dans l'église de Saint-Germain-des-Prés, avec un discours de l'abbé Morel.





# XX<sup>e</sup> siècle

Cahiers d'art publiés sous la direction de  
G. di San Lazzaro

2 numéros par an

186 pages 31 x 24 cm  
reliés sous couverture pelliculée

16 à 20 illustrations en couleurs

150 à 200 illustrations en noir et blanc

1 ou 2 lithographies originales  
exécutées spécialement pour XX<sup>e</sup> siècle.

Prix du numéro: F 85

Prix de l'abonnement 1971

(N<sup>os</sup> 36 et 37): F 160

## NUMÉROS SPÉCIAUX

Dans le même format  
et avec la même présentation que la revue  
mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.

### HOMMAGE A MARC CHAGALL

avec une lithographie originale de l'artiste: Epuisé.

### HOMMAGE A HENRI MATISSE

avec fac-similé d'une linogravure exécutée  
pour XX<sup>e</sup> siècle en 1938 - F 70 T.T.C.

### HOMMAGE A MAX ERNST

avec une lithographie originale  
de l'artiste - F 80 T.T.C.

*En préparation:*

HOMMAGE A FERNAND LÉGER

HOMMAGE A PABLO PICASSO

HOMMAGE A JOAN MIRÓ