

MUSÉE DU QUÉBEC du 28 janvier au 28 février 1965

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL du 19 mars au 2 mai 1965

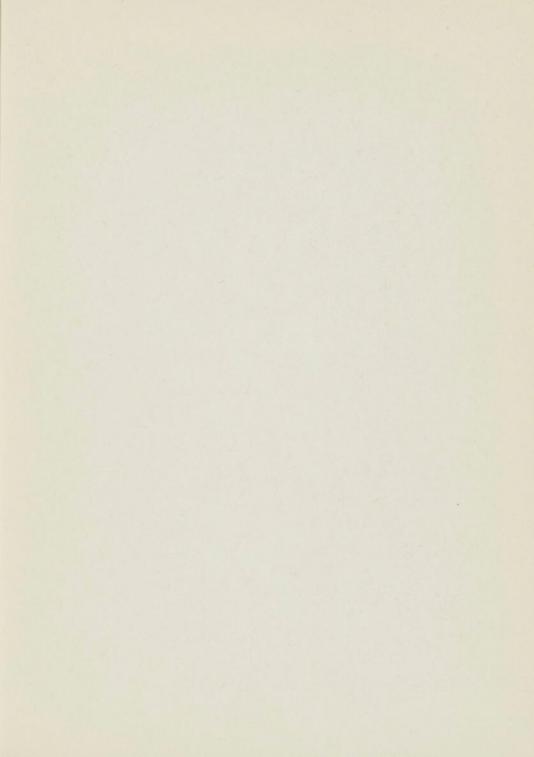


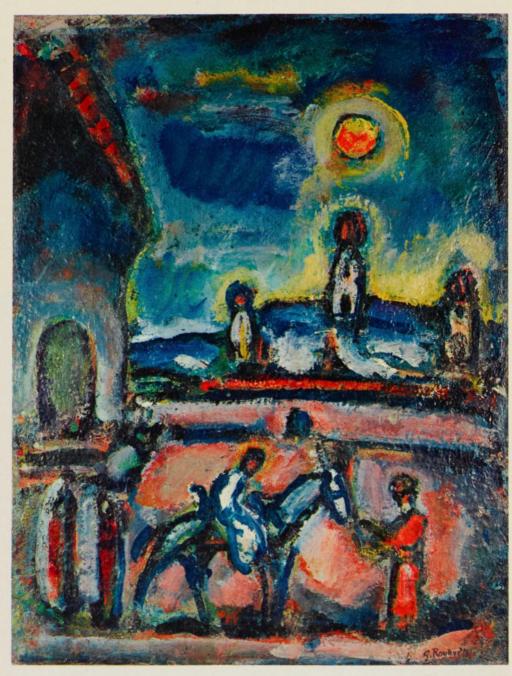
N R68 M87 1965 eq. 2



ROUAULT







Rovauit

MUSÉE DU QUÉBEC du 28 janvier au 28 février 1965 EXPOSITION M. A. C.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL du 19 mars au 2 mai 1965

Les organisateurs de l'exposition Rouault expriment leur profonde gratitude à Madame Georges Rouault et à Mademoiselle Isabelle Rouault, et remercient tous les Musées et Institutions qui ont bien voulu leur confier leurs œuvres: Stedelijk Museum, Amsterdam; Albright Art Gallery, Buffalo; Musée d'Unterlinden, Colmar; Musée des Beaux-Arts, Grenoble; École Normale Supérieure des Beaux-Arts, Paris; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris; Museum of Art — Carnegie Institute, Pittsburgh; Bridgestone Gallery, Tokyo; Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez; ainsi que Monsieur Jean Cassou, Conservateur en Chef du Musée National d'Art Moderne de Paris, et les Collectionneurs qui ont tenu à garder l'anonymat.

Le catalogue des oeuvres a été établi par Monsieur Bernard Dorival, conservateur du Musée National d'Art Moderne de Paris, et par son assistante, Madame Jacques Ménier.

Copyright by Rouault and Consorts. La reproduction des œuvres inachevées, des vitraux et des émaux est interdite.

CE CATALOGUE A ÉTÉ RÉALISÉ PAR LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.



EXPOSITION ORGANISÉE PAR LE MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC SOUS LE HAUT PATRONAGE

du comité d'honneur français

Monsieur André MALRAUX
Ministre d'État chargé des Affaires culturelles
Monsieur Maurice COUVE DE MURVILLE
Ministre des Affaires étrangères
Son Excellence Monsieur Raymond BOUSQUET
Ambassadeur de France au Canada
Madame Georges ROUAULT
Monsieur Jean CASSOU
Conservateur en chef du Musée d'art moderne de Paris

du comité d'honneur du Québec

Monsieur Jean LESAGE Premier Ministre du Québec Monsieur Pierre LAPORTE Ministre des Affaires culturelles Monsieur Guy FRÉGAULT Sous-ministre des Affaires culturelles

du comité d'organisation français

Monsieur Jacques JAUJARD, président

Conseiller d'État, Secrétaire général aux Affaires culturelles

Mademoiselle Isabelle ROUAULT Monsieur Jean BASDEVANT

Ministre Plénipotentiaire, Directeur général des Affaires culturelles et techniques

au Ministère des Affaires étrangères Monsieur Jean CHATELAIN Directeur des Musées de France

Monsieur Philippe ERLANGER

Chef du Service des échanges artistiques, Direction générale des Affaires culturelles et techniques aux Affaires étrangères

Monsieur Claude CHARPEÑTIER

Adjoint au Secrétaire général des Affaires culturelles

Monsieur Francis GOBIN

Attaché au Service des échanges artistiques aux Affaires étrangères

Monsieur Bernard DORIVAL, commissaire général Conservateur du Musée national d'art moderne de Paris

du comité d'organisation canadien

Monsieur Robert ÉLIE, président

Conseiller culturel à la Délégation du Québec à Paris

Monsieur Guy ROBERT, commissaire

Directeur du Musée d'art contemporain de Montréal

Monsieur Gérard MORISSET Conservateur du Musée du Québec Monsieur Roland BOULANGER

Directeur des arts plastiques au Ministère des Affaires culturelles

Le ministère des Affaires culturelles du Québec a eu le plaisir et l'honneur de collaborer avec la Famille Rouault et avec le ministère des Affaires culturelles de France, dans la préparation d'une grande rétrospective de l'œuvre de Georges Rouault.

Rien n'a été négligé pour que la manifestation soit à la fois d'une haute exigence artistique, et d'une grande portée culturelle. Ceux qui s'intéressent à l'art, et ceux qui en sont les spécialistes, trouveront dans cette manifestation l'occasion d'examiner une des plus grandes œuvres du vingtième siècle, sous tous ses aspects et à chacune de ses étapes.

L'exposition a été rendue possible grâce à l'étroite collaboration entre le Musée national d'art moderne de Paris et notre nouveau Musée d'art contemporain de Montréal, avec l'aide de la Délégation culturelle du Québec à Paris.

Que la Famille Rouault soit tout particulièrement remerciée de sa confiance; que Monsieur Bernard Dorival soit assuré de notre reconnaissance pour sa collaboration généreuse et la longue connaissance des œuvres de Rouault qu'il nous livre dans ses commentaires sensibles et érudits; et que les Musées et collectionneurs participant à cette manifestation soient aussi hautement remerciés.

PIERRE LAPORTE Ministre des Affaires culturelles du Québec The Quebec Department of Cultural Affairs has had the pleasure and honour of co-operating with the Rouault Family and with the French Ministry of Cultural Affairs in the preparation of a great retrospective of Georges Rouault's works.

Nothing has been spared to make this event one of high artistic quality and at the same time one of great cultural importance. Those who are interested in art and those who are specialists in this field will find in this event an occasion to examine one of the great works of the twentieth century in all of its aspects and in each of its stages.

The exhibition was made possible by the close co-operation of the Musée national d'art moderne in Paris and our new Montreal Museum of Contemporary Art, with the assistance of our Quebec cultural delegation in Paris.

May the Rouau't Family be thanked most particularly for its confidence; may M. Bernard Dorival be assured of our appreciation for his generous co-operation and the long acquaintance with Rouault's work which enabled him to supply us with this sensitive and learned comments; and may the Museums and the collectors participating in this event also be most sincerely thanked.

PIERRE LAPORTE
Minister, Quebec Department of Cultural Affairs.



LA PASSION DE ROUAULT

"Ne m'approche pas: je suis mourant. Que peut-il pour ceux qui restent, celui qui a accompli... et qui s'en va, sinon faire ce que j'ai essayé de réaliser: laisser le meilleur de lui-même?"

C'est ainsi que Rouault s'exprimait en 1910, en mettant ces mots dans la bouche d'un autre artiste qui aurait naturellement pu les dire, Cézanne.

Ce que Rouault nous a laissé, bien au-delà de ses oeuvres et de sa pensée, c'est la trajectoire d'une Passion, que d'autres nommeraient une aventure, ou un témoignage, ou un engagement.

Passion tumultueuse d'une vie ardente; passion inépuisable de l'œuvre qui se déploie dans des séquences animées d'un souffle intérieur dévorant, souffle de l'esprit et séquences du quotidien; passion tourmentée de ces personnages et de ces gestes de chaque jour qui révèlent, trop souvent en l'enfouissant sous la bêtise, l'humaine grandeur de l'homme tragiquement abandonné en lui-même et à sa pauvre, trop pauvre condition.

"Sunt lacrymae rerum", dira-t-il, en nous entretenant de ce "Dur métier de vivre", le sien et le nôtre, celui du "Miserere" apprivoisé. L'humaine réalité, Rouault l'a creusée et son labour en a révélé à la fois la dérisoire tragédie et la plus poignante poésie. Cette réconciliation profonde, dans son œuvre et dans sa vie, s'expliquerait par sa Passion, Passion qui devient une sorte d'énergie créatrice, métamorphosant le procès en confession, l'accusation en pardon, le grotesque en sublime et la détresse en espérance.

Peintre des misères, poète des misérables. Le bilan que Rouault nous dresse de l'humanité s'enracine dans les putréfactions et les bassesses de notre ordre, mais nous montre aussi, à travers ce regard cruel, la dimension vertigineuse d'un rachat s'accomplissant dans l'ordre même de l'homme.

Les ténèbres les plus sordides y voisinent avec les lumières les plus nobles; les caricatures les plus féroces n'empêchent pas la tendresse de bourgeonner; à côté des filles perdues, il y a le rédempteur; à côté des avocats pervertis, il y a les clowns accablés par leur impossible métier: faire rire les hommes. A côté de Véronique ou de Jeanne, à côté des admirables liturgies des paysages bibliques, les scènes grotesques d'Ubu ou de la Guerre.

"Impasse de la Justice". Telle lui apparaît la terre des hommes. Les hommes, inconscients, béatement satisfaits dans leur terrifiante complaisance, dans leur bestial aveuglement, à qui il demande avec insistance: "Qui ne se grime pas?"

Celui qui appelait un rêve un "songe-creux" sait nous faire voir par-dessus la déchéance qui n'est en aucune façon escamotée, l'horizon clair de ce qui en l'homme le dépasse, et qui est peut-être son âme, ou son art?

Le nom de Rouault demeure, malgré le tumulte qui sévit dans les provinces agitées de l'art contemporain, un des sommets les plus admirables et les plus étonnants. Nous trouvons en lui conjuguées les forces audacieuses aux subtilités délicates, les anecdotes triviales aux scènes sacrées. Aussi, grand peintre de la figuration poétique, dont les détails nous révèlent un virtuose de l'abstraction.

Ses œuvres achevées montrent la maîtrise technique alliée à l'inspiration du génie; ses œuvres d'atelier révèlent les états dont les ébauches, souvent aussi fortes et réussies, se trouvent dans les œuvres inachevées: c'est alors la démarche même de l'artiste qui saisit, l'endroit de ses arrêts, le moment de ses hésitations, la courbe de sa recherche, l'émotion palpitante de la matière qui se transforme en cri ou en chant, en confidence lithographiée ou en vitrail percutant.

L'anecdote ou la technique ne sont jamais pour Rouault la fin du tableau, qui ne saurait trouver sa fin en lui-même. La réalité humaine, se cachant chez d'autres peintres derrière les sujets ou les préoccupations plastiques, occupe chez Rouault la place vive de la conscience et du coeur, celle même de sa Passion.

Bien au delà des Acrobates et des Filles, des Juges et des Christs, d'Ubu et des Bêtes, des Fleurs et des Paysages, ce "Faubourg des longues peines", image panoramique du monde actuel et du monde de toujours, où l'homme, mis à nu dans sa grandiose dérision, porte en son regard intérieur la source de son espoir passionné, de sa désespérante Passion:

"L'Art était pour moi la Terre promise si lointaine . . ."

GUY ROBERT

Commissaire, Directeur du Musée d'art contemporain de Montréal.



THE PASSION OF ROUAULT

"Don't come near to me: I am dying. What of those who remain, what of him who has achieved . . . and who is leaving, unless to do what I have tried to realize: to leave the best of himself?"

It was thus that Rouault expressed himself in 1910 when he put these words in the mouth of another artist who naturally would have been able to utter them, Cézanne.

What Rouault has left us, beyond his works and his thoughts, is the trajectory of a Passion, which others would call an adventure, or a witness, or a commitment.

Tumultuous passion of an ardent life; inexhaustible passion for work which is spread out in the animated sequences of a consuming inner inspiration, spiritual inspiration expressed in daily sequences; tormented passion for those people and those everyday actions which, though too often buried in stupidity, raise the human grandeur of man tragically abandoned to himself and to his poor, too poor condition.

"Sunt lacrymae rerum," it will be said, keeping us in this "hard business of living," his and ours, that of a familiar "Miserere".

Rouault dug deep into the human reality and his work raised at the same time its absurd tragedy and its more poignant poetry. This profound reconciliation, in his work and in his life, would be explained by his Passion, that Passion that became a sort of creative energy, metamorphosing the process in confession, the accusation in pardon, the grotesque in sublimity and the distress in hope.

Painter of misery, poet of the miserable. The balance sheet that Rouault presents to us of humanity is rooted in the putrefaction and the baseness of our order, but also shows us, above this cruel vision, the exalted dimension of a Redemption even in the order of mankind itself.

The most sordid shadows are presented next to the most noble lights; the most ferocious caricatures do not exclude the tenderness of the bud; beside the lost girl is the Redeemer; beside the perverted advocates are the clowns overcome by their impossible profession of making men laugh. Beside Veronica or Joan, beside the admirable liturgies of the Biblical lands are the grotesque settings of Ubu or of War.

"Impasse de la Justice". That is how the world of men appeared to him. Men, unconscious, blessedly satisfied in their terrifying complacency, in their brutish blindness, of whom he asked insistently: "Who is not made up?"

He who called a dream a "songe-creux" makes us see, above the decline that in no way is to be conjured away, the clear horizon which stands out in man, and may be his soul or his art?

The name of Rouault remains, despite the tumult that rages in the agitated provinces of contemporary art, one of its most admirable and most surprising peaks. We find in him bold forces coupled with delicate subleties, trivial anecdotes with sacred scenes. Also, great painting of poetic figuration whose details reveal to us a virtuoso of abstraction.

His finished works show technical mastery coupled with the inspiration of genius; his studio works reveal the states whose outlines, often both strong and well-executed, are found in the unfinished works: thus we find the even pace of the artist who grasps the places where he stops, the moments of hesitation, the sweep of his research, the palpitating emotion of matter which is transformed whether in crying or in singing, in lithographic confidence or in percussive stained glass.

The anecdote or the technique are never the ends of painting for Rouault, who finds the end only in himself. Human reality, hidden by other painters behind subjects or plastic preoccupations, has for Rouault a living place of awareness and of heart, that even of his Passion.

Out beyond the Acrobats and the Girls, the Judges and the Christs, Ubu and the Beasts, the Flowers and the Landscapes, is this "Faubourg des longues peines," a panoramic view of the world today and the world forever, where the man, placed naked in his mockery of grandeur, takes a look at the inner source of his passionate hope, of his heart-breaking Passion:

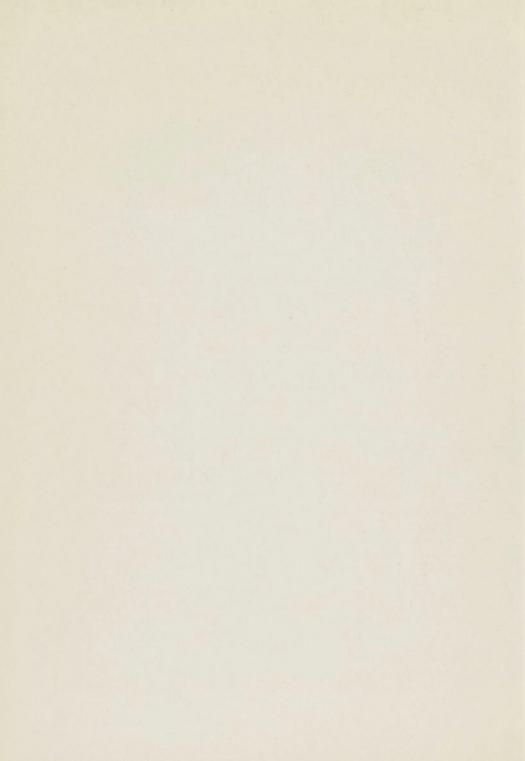
"Art was for me the Promised Land so far away . . . "

GUY ROBERT

Commissary, Director of the Montreal Museum of Contemporary Art.







TEXTES SUR ROUAULT

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'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 circonvient 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 détale, qui va avoir disparu tout de suite.

Il faut la saisir. Rouault prend de la matière pour l'y fixer, tandis qu'elle bondit. Sans bouger il la poursuit, il cherche à se rendre maître de sa fuite en l'imitant 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.

Jacques RIVIÈRE Extrait d'un article paru à la Nouvelle Revue Française, 1910.

Il est une sphère de sentiment, un univers fermé, une pensée mystique où je n'ai pas d'autre compagnon que vous. Et je sais que vous-même vous n'avez personne pour comprendre ce fond et cette ascension de votre propre nature, sur le plan supérieur où se confondent la prière et la recherche ardente d'une vérité idéale. Ce que l'on connaît le moins de vous, c'est sans doute ce désir de réaliser un sentiment religieux dans une beauté durable, parût-elle horrible aux pharisiens, et leur fût-elle un scandale. Le temple de pharisiens, en art, c'est l'Académie. Ils ne peuvent vous admettre, pour la même raison qui m'a fait saisir, du premier coup, le sens de votre vie et de vos oeuvres: vous cherchez moins la forme que l'expression, et vous ne cultivez tant la belle matière que pour en faire la servante du sentiment, ancilla Domini. J'aime cette manière et ce goût de rédemption que tantôt vous poursuivez, et tantôt vous portez dans l'enfer. Voilà ce qui tire vos gueux, vos filles, vos misérables et tous vos monstres de l'horreur et de la fange: la belle matière dont vous les avez revêtus est garante de leur âme, et que leur misère est digne aussi du salut. Le noble, le bon Moreau ne s'est pas trompé sur vous, mon cher Rouault, ni moi non plus, j'espère . . .

André SUARÈS

Extrait de: «CORRESPONDANCE» — Georges Rouault-André Suarès, N.R.F. — 1960 — Le 19 décembre 1923.

Teint pâle, oeil clair toujours en éveil, mais au regard plutôt intérieur que fixé sur l'objet, bouche violente, front bombé, vaste crâne garni jadis d'une abondante chevelure blonde (et qui ne la regrette point), il y a quelque chose d'un clown lunaire, surprenant mélange de pitié et d'amertume, de malice et de candeur, — dans la physionomie de ce peintre ennemi des coteries et des conventions, et généralement de toutes les mœurs contemporaines, et que la gloire est en train de tirer de sa cave, car il est né dans une cave, en 1871, pendant le bombardement de Paris.

On sait que Rouault, qui apprit d'abord le métier de peintre verrier, entra à vingt ans à l'École des Beaux-Arts, à l'atelier de Gustave Moreau, dont il fut l'élève préféré. «Vous n'êtes pas foutu d'en faire autant», disait Gustave Moreau à un membre de l'Institut⁽¹⁾, à propos d'une œuvre de Rouault, (le Christ mort, aujour-d'hui au musée de Grenoble), qu'on venait de refuser au concours de Rome. Ainsi la carrière de Rouault commençait dans la tempête . . . — Par la noblesse et la ferveur de son enseignement, comme par sa vive intelligence du passé, Moreau était un maître exceptionnel, plus exceptionnel encore par son souci d'éveiller chacun à sa vraie personnalité. Rouault a gardé pour son souvenir une piété, une fidélité profondes qui sont si rares aujourd'hui, et qui expliquent seules qu'un tel sauvage consente à occuper un poste officiel (celui de conservateur du Musée Gustave Moreau).

⁽¹⁾ Bonnat.

On dit couramment qu'il a un «sale caractère», entendons par là un caractère insociable. Et de fait, les relations ne sont pas toujours faciles avec lui, pour ceux du moins qui ignorent que le savant procédé d'une délicate politesse n'est pas le bon moyen de l'aborder, pour ceux aussi qui, par un empressement toujours mal récompensé, se risquent aimablement à lui poser des questions, à lui demander ce qu'il pense de la jeune peinture ou de la jeune poésie, où il passe ses vacances, ce qu'il a sur le chantier, avec quoi il peint, et surtout, ah! surtout: «Je voudrais bien voir vos dernières œuvres? ne pourrais-je pas visiter votre atelier?» Çà, çà ne se pardonne pas. Il enfouit dans le secret tout ce qui le touche et tout ce qu'il fait, il aime farouchement se cacher. C'est pourquoi il expose si rarement et sait gré aux instincts mercantiles de M. Ambroise Vollard d'interposer une vaste ténèbre entre ses œuvres et les regards du profane.

En réalité, il appartient à la catégorie des timides explosifs. Parisien par sa mère, mais celte et breton par son père, il accumule au dedans de lui, dans les régions inexprimables du coeur, d'impalpables trésors de rêve et de nostalgie, de souffrance et d'azur, que le contact d'autrui froisse et opprime. Il ne cesse de souffrir violence que lorsqu'il se trouve seul en face de l'œuvre à créer, ou qu'il amuse et moralise les enfants,

Geneviève, mon gros bourdon, Isabelle ma colombelle, Michel faible pilier de la maison, Agnès, petit pigeon,

avec une sagesse et une tendresse, une fantaisie merveilleuses. On ne comprend rien à ses fureurs, à ses éclats, si on ne les rapproche de ce lyrisme intérieur, que depuis quelques années il éprouve le besoin d'épancher au dehors, en d'étranges chansons jaillies comme des fleurs sauvages.

Avec cela un curieux instinct de prosélytisme moral, une incapacité naturelle de se résigner à la médiocrité du prochain; au fond, une insatiable sympathie pour les choses humaines, pousse ce solitaire à entrer en communication avec les gens, et du même coup à s'indigner contre eux. Sous des dehors de brusquerie, voire de brutalité, il cache une âme qui ne sait pas l'indifférence ni le dédain. De là ces féroces images, beaucoup plus sombres que la caricature ordinaire, par lesquelles, pendant une période (déjà lointaine), il lui a fallu décharger son coeur irrité. Ses plus violentes exaspérations contre la bourgeoisie et contre notre ordre social sont ainsi comme les déceptions d'une âme éprise d'un ordre intérieur qu'elle veut trop avidement retrouver dans les rues, dans les prétoires et dans le métro.

La vie de Georges Rouault n'offre pas seulement un magnifique exemple de désintéressement, de courage patient, de labeur acharné, obstiné, sans répit. Elle recèle des vertus plus profondes. Apprenti verrier (il gagnait alors cinquante centimes par semaine), son patron, quand il fallait porter un colis au loin, lui donnait trois sous pour prendre l'omnibus. L'enfant faisait la course à pied, et gardait les trois sous pour acheter des couleurs; mais pour ne pas dérober même une minute à son patron, il prenait le départ avec l'omnibus et courait sans discontinuer, afin d'arriver en même temps que le véhicule qui aurait dû le transporter. Astucieuse combinaison,

qui accordait les intérêts des beaux arts et ceux de la probité, aux dépens du muscle cardiaque. Il nous plaît de voir dans ce trait puéril un symbole de l'admirable rectitude morale, austère, scrupuleuse, héroïque au besoin, de ce grand artiste toujours resté un artisan. Il y a chez Rouault une pureté, — presque janséniste — et qui pourrait devenir cruelle, — qui fait sa force et sa liberté. Il y a aussi en lui, comme une source vive cachée, un sentiment religieux intense, une foi d'ermite entêté, qui l'a conduit à Huysmans et à Léon Bloy, et qui lui fait découvrir l'image de l'Agneau divin en tous les abandonnés et tous les rejetés sur lesquels il s'apitoie. C'est la religion qui est à l'origine de sa tendresse et de sa révolte, de sa haine contre tous les genres de pharisaïsme. Ajoutez à cela les qualités d'un oeil prodigieusement sensible, et le don d'une observation sans pitié, vous comprendrez la vraie signification de ses véhémences.

Mais avant tout il est peintre, exclusivement peintre. Nous ne parlons pas seulement ici de sa science technique, ni de sa déconcertante habileté manuelle. Nous parlons de l'esprit de la peinture, dans sa plus vivace réalité intellectuelle et sensible. Un phillosophe pourrait étudier en lui la vertu d'art comme à l'état pur, avec toutes ses exigences, ses mystères et ses pudeurs. S'il blesse bien des gens par ses réactions sans douceur, s'il protège contre tous les genres d'assujettissement, avec une violence méticuleuse et vigilante, une indépendance ombrageuse et superbe, c'est pour maintenir en lui cette vertu dans son intégrité. Il aime à redire après Poussin: «Nous faisons un art muet», et bien que bouillonnant toujours d'un flot confus de pensées, bien que possédant un sens exquis des beautés des anciens maîtres, et trouvant parfois les mots les plus significatifs (le dessin, dit-il, est un jet de l'esprit en éveil), il ne s'explique jamais, laissant son œuvre se défendre seule, respectant à ce point son art qu'il n'y veut toucher par nulle parole. Obstiné dans son sillon, on ne saurait le classer dans aucune école. Sa peinture si humaine et si expressive a une éloquence purement plastique, sans rien de littéraire. Son amour de la matière rare, qui aurait pu l'égarer dans une recherche sans terme, ses préoccupations humaines et son goût de la satire, qui auraient pu le détourner vers l'anecdote, il n'a pas supprimé tout cela, il l'a dominé par son art qui, d'en triompher, en est devenu d'autant plus robuste et d'autant plus pur.

Ayant devant lui, après son «Enfant Jésus parmi les docteurs» (1) le plus facile et le plus profitable avenir, il a rompu les amarres et scandalisé ses premiers admirateurs, pour entrer dans une nuit obscure dont il ne voyait pas la fin, mais où il sentait que se purifierait sa force. Gustave Moreau, étonné de ses premières recherches «réalistes» (car elles avaient commencé dès lors, avec des bouchers qu'il voyait passer sur des Fourneaux sur leurs grandes voitures, puis avec des clowns, qu'il allait épier à la fête de Grenelle, la parade terminée), Gustave Moreau comprenait qu'après tout, mieux valait qu'il suivit sa vision. Mais plus tard ses amis devaient lui reprocher de faillir à sa tâche; bien peu, un moment, se refusèrent à douter de lui. Je l'ai vu alors supporter courageusement quelques trahisons, et, ce qui est plus dur, la réprobation d'amis vrais et fidèles. Bloy, affectueusement, mais sans ménagements, l'accusait de tomber dans un art démoniaque, de se complaire dans la laideur et la difformité. Il écoutait, immobile, blanc et muet. Et qu'aurait-il pu répondre? Il obéissait à une nécessité de croissance, plus forte que lui. Filles, pitres, juges, mégè
(1) 1894 — Actuellement au musée de Colmar.

res, c'est lui-même qu'il cherchait, je veux dire son propre accord intérieur dans l'univers de la forme et de la couleur. Il s'est trouvé; mais c'est là un chemin qu'il faut faire tout seul.

Patience! Si passionné qu'il fût pour son art, Rouault ne s'est jamais pressé, ni de réussir auprès du public et d'obtenir les consécrations officielles, ni de réaliser toutes les virtualités qu'il lui fallait mener à leur point d'unité. Il n'a jamais violenté ses dons. Il a laissé la sève monter, le fruit mûrir. Ni sa vision, ni sa technique n'ont subi le contre coup des modes passagères. Il sait le prix de la verve et de l'improvisation, mais aussi la pauvreté du facile et des faux accords qui plaisent une saison; le prix de la science, mais aussi le vide de la virtuosité, des recettes et amulettes d'école. Il a horreur d'un ordre artificiel reconstitué par des moyens imités ou mécaniques; il s'est toujours senti réclamé par un certain ordre spirituel lié à une mesure exquise, à des nuances furtives, qu'il s'agit de retrouver du dedans.

Il a saisi dans le réel et fait jaillir pour nous un certain éclat que nul encore n'avait ainsi découvert; ces filles et ces clowns, ces chairs monstrueuses et misérables, captées en les accords sourds et les précieuses transparences de la plus complexe matière, c'est la blessure du Péché, c'est la tristesse de la Nature déchue, pénétrée par un regard sans connivence et un art qui ne plie pas. Ainsi cet art pathétique a une signification profondément religieuse. Car la qualité religieuse d'une œuvre ne dépend pas de son sujet, mais de son esprit. Aussi bien dès l'époque où Moreau fut nommé à l'École des Beaux-Arts professeur chef d'atelier, c'est-à-dire dès 1892, Rouault peignait-il des sujets religieux. Il a toujours continué depuis lors. Son passage à travers le monde des abîmes humains ne doit pas faire oublier cette orientation essentielle de son coeur, ce mouvement profond vers le calme et la clarté. Comme ses admirables paysages, son œuvre religieuse, et toute la grande production accumulée en trente ans de labeur ininterrompu, peintures, céramiques, eaux-fortes, lithographies, que sais-je encore, — réserve bien des surprises, même à ceux qui suivent ses travaux depuis longtemps.

Jacques MARITAIN Extrait de «Art et Scolastique», 1927.

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 fut. 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 les contrastes du blanc et du 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 Christs 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 fond 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.

Marcel ARLAND

Extrait d'un article paru dans: «HOMMES ET MONDE», Les Arts, mars 1949.

«Oui, même devant cette hideur; à travers la malédiction 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.»

... 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'oeil a distingué impitoyablement, pour les mettre face à face avec notre conscience, les tares que nous cherchons sans cesse à nous dissimuler.»

«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 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».

François MAURIAC Extrait d'une interview recueillie par André PARINAUD — «Arts», 10 juillet 1952.

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 coeur.

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 oeuvre 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'Église 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 oeil plus attentif les efforts de toute la peinture vivante. Et l'on peut dire sans crainte que si, deci delà, 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'Église, 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'Église de plus jeunes artistes que lui.

Alfred MANESSIER

«Jugements sur Rouault», extrait de L'Art d'église, 1953.

Ce qui reste et restera de Rouault, c'est ce qui nous est le plus nécessaire aujourd'hui, ce dont nous aurons besoin dans les jours qui viennent, c'est d'abord ce qui est le plus difficile à livrer sans outrance et donc sans trahison par un disciple de Jésus-Christ, ce qui exige le plus de sainteté, c'est d'abord une colère. Une colère aussi violente, mais plus métaphysique que celle de Goya, une colère non de révolté ou de justicier mais de prophète, telle en effet que nous en livrent les grands envoyés de Dieu dans l'Ancien Testament, une colère qui touche au Mal avec le plus de profondeur, mais aussi avec le plus de pureté, qui le dénonce au plus secret de tout homme, une colère contre tout avilissement, contre toute infidélité, mais une colère d'autant plus pitoyable au pécheur que contrairement aux nôtres, à nos petites colères, elle était plus sévère au péché. Une colère qui comme chez Bernanos aboutit à la douce pitié de Dieu. Oui, l'auteur du «Miserere» n'aura dénoncé nos turpitudes que pour nous affirmer qu'à une grande misère répond une miséricorde incomparablement, infiniment plus grande, celle-là même qui nous est certifiée par le scandale, par la folie de la Croix . . .

Cher Rouault, vous la voyez maintenant cette Face que vous avez tant et si longuement cherchée, tel un mystique, dans la solitude de votre atelier, avec un ascétisme qui ne le cède guère à celui du contemplatif, mais vous ne cesserez pas de nous aider à la découvrir jusqu'à transformer pas sa seule vision notre vie, là où cette Face est le plus cachée non seulement dans les caricatures qu'en offre encore l'iconographie courante, mais dans tous les va-nu-pieds du malheur et de la peine».

Abbé Maurice MOREL Saint-Germain-des-Prés, 17 février 1958.

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.

Jacques MARITAIN Extrait d'un texte de J. Maritain, 19 mai 1958.

TEXTES DE ROUAULT

"NOLI ME TANGERE" (CÉZANNE) Trois Artistes — Mercure de France, 16 novembre 1910.

Dans ce texte, publié en 1910 au Mercure de France, Rouault, sans avoir connu Paul Cézanne, fait allusion à l'horreur que le peintre d'Aix avait qu'on le touchât. Rouault faisant parler Cézanne, certains critiques se sont imaginés qu'il y avait là conversation entre les deux artistes. Ils ne se sont jamais rencontrés. Il s'agit, en réalité, d'un hommage à Cézanne.

"Ne m'approche pas, ne me touche pas: je porte en moi toute la beauté que le monde ignore ou qu'il méconnaît . . .

"Ne m'approche pas: je suis le lépreux qui fuit les hommes et que les hommes fuient; loin d'eux, j'ai connu la joie d'un effort total vers l'absolu de mon âme. C'est peu. Mon art était un moyen, non une fin; je me suis rejeté sur lui comme le lion sur sa proie et je n'ai jamais été pleinement heureux; j'eusse vécu plusieurs siècles qu'il en eût été ainsi. Quelques rares artistes ont jugé mon œuvre belle et profonde; je ne les ai pas connus, j'ai vécu avec les Morts, avec les grands morts, ceux qui ont laissé transparaître une petite flamme d'éternité dans leur œuvre.

J'ai communié avec eux et avec la Nature; ç'a été là ma vraie joie; mais l'idéal qui m'emplissait le cœur était si haut que la copie la meilleure de ce que j'avais sous les yeux et que je me suis épuisé à réaliser imparfaitement n'était qu'un reflet fugitif tel un beau visage transparaît dans une onde claire qu'un léger souffle peut troubler et faire disparaître à l'instant.

"Ne m'approche pas: Je suis mourant. Que peut-il pour ceux qui restent, celui qui a accompli . . . et qui s'en va, sinon faire ce que j'ai essayé de réaliser: laisser le meilleur de lui-même?

"Ne m'approche pas: je ne puis rien t'apprendre; ma vie fut cachée mais lumineuse et pure, modeste et grave et recueillie; mon art en a été l'expression la plus absolue, la plus discrète. Cherche dans mon œuvre imparfaite ce que tu demandes inutilement à l'homme vieux, infirme et souffrant.

"Ne m'approche pas: si tu le veux, si tu le peux, fais bien ta besogne à ton tour, loin des hommes ou au milieu d'eux, mais sans trop croire à leurs enseignements, à leurs consécrations, car, si tu vivais deux ou trois existences consécutives, tu les verrais inlassablement occupés à brûler ce qu'ils ont adoré et à adorer ce qu'ils brûlèrent. Cependant sois plein de miséricorde envers eux, car tu es faible aussi, et peut-être après m'avoir admiré sincèrement me renieras-tu demain! Qui peut sans orgueil répondre absolument et pour toujours de lui-même?

"Ne crois pas que notre très haut et très noble art s'enseigne ou s'apprenne aux écoles, aux académies: ce que tu sauras là sera déformé dès que tu pourras observer avec amour les formes et les couleurs. Crois encore moins aux pontifes qui vivent les erreurs qu'ils enseignent qu'à ces erreurs; elles ne sont quelquefois qu'une ancienne vérité déformée qui apparaîtrait magnifique si on enlevait les scories qui la recouvrent et qui la cachent.

"Crois moins encore à ceux qui après ma mort parleront en mon nom ou se disputeront sur mon malheureux cadavre qu'à la plus mauvaise et à la plus imparfaite de mes œuvres. Il y aura toujours après la bataille et à la nuit propice, des chacals et des hyènes qui rôderont . . ."

Pour moi depuis la fin d'un beau jour où la première étoile qui brille au firmament m'a je ne sais pourquoi . . . étreint le coeur, j'en ai fait inconsciemment découler toute une poétique. Cette voiture de nomades arrêtée sur la route, le vieux cheval étique qui paît l'herbe maigre, le vieux pitre assis au coin de sa roulotte en train de repriser son habit brillant et bariolé ce contraste de choses brillantes, scintillantes, faites pour amuser, et cette vie d'une tristesse infinie si on la voit d'un peu haut . . . Puis j'ai amplifié tout cela. J'ai vu clairement que le "Pitre" c'était moi, c'était nous . . . presque nous tous . . . Cet habit riche et pailleté, c'est la vie qui nous le donne, nous sommes tous des Pitres plus ou moins, nous portons tous un "habit pailleté" mais si l'on nous surprend comme j'ai surpris le vieux pitre, oh! alors qui osera dire qu'il n'est pas pris jusqu'au fond des entrailles par une incommensurable pitié. J'ai le défaut, (défaut peut-être . . . en tout cas c'est pour moi un abîme de souffrance . . .) "de ne laisser jamais à personne son habit pailleté" fît-il roi ou empereur, l'homme que j'ai devant moi, c'est son âme que je veux voir . . . et plus il est grand et plus on le glorifie humainement et plus je crains pour son âme . . .

Je me suis laissé entraîner à vous parler intimement, la voie où je vais est périlleuse, elle est bordée de chaque côté par des précipices . . . et une fois en route, il est plus dangereux de retourner en arrière que de marcher en avant . . . Tirer tout son art d'un regard d'une vieille rosse de saltimbanque (homme ou cheval) c'est d'un orgueil fou ou d'une "humilité parfaite" si "l'on est fait pour faire cela."

J'en ai déjà eu une petite récompense sans que j'aie rien expliqué de tout ce que je vous dis là, un de mes amis en qui j'ai extrêmement confiance — (comme jugement) a dit en voyant une tête de clown de moi "que c'était extrêmement touchant et nouveau ce sourire et ces yeux navrés conscients de leur misère". Je pense avoir au Salon d'Automne (vers le 15 octobre au 15 novembre) un tableau dans ce sens, pour l'instant je viens de terminer 18 pastels, dans cette note, sitôt cela soldé, en Août probablement, je voyagerai enfin un peu et je sens très intensément que c'est de la vie et des émotions qu'elle me donne que je tirerai tout mon art.

Extrait d'une lettre de Georges Rouault à Édouard Schuré Texte publié dans "Les Créateurs et le Sacré" (Bourniquel et Guichard-Meili) Éditions du Cerf 1956 "Les sujets les plus nobles sont rabaissés par un esprit bas, mais les réalités modestes et simples peuvent être surélevées et magnifiées. Un art dit inférieur peut trouver tout à coup son rédempteur."

"Le langage des formes et des couleurs demande à être sérieusement appris, il y faut toute une vie d'amour et par surcroît des dons véritables. L'on passe sa vie à déchiffrer imparfaitement avec un esprit d'humilité et d'amour la Nature et l'Humanité. Comment dire cela aux jeunes rois fainéants de l'art? A peine nés, ils nous convient à proclamer leur génie transcendant qui dans deux ou trois mois sera agonisant déjà."

"Quand l'Art était pour moi la Terre promise si lointaine (il l'est toujours jusqu'à la mort), Forain a éveillé chez l'enfant que j'étais alors, avec un blanc et un noir, une lueur, l'intuition intérieure d'une chose rare . . . qui me faisait, après les besognes des dessins bien faits du cours du soir, me rattacher à l'espérance . . . Si j'étais joyeux, c'est que je sentais un écho infini en moi par une phrase entendue, un mot, un geste, l'attitude d'un passant; je n'avais pas les moyens de le dire, j'étais ignorant, mais j'avais un instinct secret qui me faisait sentir qu'il y avait là une source vive . . ."

* *

"Penser", pour un peintre, ne serait-ce pas avoir une vision "sensible et créatrice" de la forme et de la couleur et la faculté de s'exprimer avec plus ou moins de bonheur picturalement. Expliquer l'art c'est un peu sot. "Trouver des directives comme on dit, en se croyant indispensable commentateur des anciens et des modernes, c'est bien vain — Ingres, Degas, Renoir, Cézanne se suffisent; ils ont dit à leur manière et le plus complètement possible ce qu'ils avaient à dire, maintenant vous pouvez instruire leur procès et essayer de défendre votre propre cause en les attaquant ou en les glorifiant. — Il n'est pas nécessaire en art d'avoir des juges et celui-ci condamne d'ailleurs qui devrait être jugé lui-même si souvent."

. . . Toque noire, robe rouge font de belles taches de couleur, c'est tout ce qu'il faut et ici le bon juge n'a qu'à s'en aller coucher.

L'œuvre d'art est une confession autrement touchante qu'on ne saura jamais dire.

Le moindre trait ou frottis nous instruit plus que tant d'indigestes bouquins: cela d'ailleurs ne veut pas dire qu'une hiérarchie et un ordre intérieur n'existent pas.

Extraits de GEORGES ROUAULT Les peintres français nouveaux, No 8 Éditions de la "Nouvelle Revue Française", 1921.

- ... Je porte en moi un fond de douleur et de mélancolie infinie que la vie n'a fait que développer et dont mon art de peintre, si Dieu m'exauce, ne sera que l'expression bien imparfaite et l'épanouissement.
- . . . J'ai pu être "bagnard" une partie de ma vie et pris aux rêts de la nécessité sans dévier d'une certaine ligne intérieure ni vendre ma liberté spirituelle inaliénable, seul bien auquel je crois; bien solide et invisible aux yeux de tant de gens renseignés sur ce qu'ils croient chimérique.

Extraits de la "Correspondance" Georges Rouault-André-Suarès N.R.F., 1960 — Lettre du 13 mai 1939.

"Et ils me disent
ces bonnes gens
Peintre de la Mort
amoureux des Ténèbres
Nuit froide et mortelle
j'en ai horreur
et j'adore tout ce qui vit
sous le ciel".

Extrait de "DIVERTISSEMENT" Éditions de la Revue Verve, 1943.

"Loin des records de vitesse des virtuoses, l'art demande et commande pour certains quelque détente.

* *

Évite de donner leçon; ayant si souvent à redresser ton jugement assez précaire. Ne tourne pas le dos à ton temps, en hargne et dépit, et ne va pas toujours te défendre en polémiques bien inutiles, si tu n'es pas en communion constante avec tes contemporains, et même s'ils font de toi moins de cas que d'un caillou sur le chemin. Peut-être ont-ils raison, et fallait-il qu'il en soit ainsi pour ton bien spirituel, sinon pour ta réussite matérielle?

... "Je fus comme paysan en son champ, attaché à la glèbe picturale, comme pendu à la corde de chanvre, comme bœuf à l'attelage, bien que rétif en diable, ne levant le nez de mon ouvrage que pour fixer la lumière, l'ombre, la demi-teinte, les traits des curieux visages de certains pèlerins, et pour enregistrer formes, couleurs, harmonies fugitives, jusqu'à croire que j'en garderais au-delà du tombeau fidèle souvenance . . ."

* * *

... "Je ne crois en effet, ni aux théories ni aux idées vagues et énormes qui se traînent dans un monde extra-terrestre et qui n'ont en définitive, ni vie ni forme viable. J'ai horreur en particulier de ce laisser-aller de la pensée et de l'action qui aboutit à cet idéalisme moite, poisseux et facile, qui rend les angles mous et tout dessin inconsistant . . ."

... "C'est aussi un défaut bien moderne que de décrier ceux qu'autrefois on nommait "les petits maîtres" et de ne vouloir regarder que les très grands. On se guinde, on se dessèche par là autant que par les théories, et l'on se tend comme corde à violon, surtout si l'on est fait soi-même pour pratiquer un art intime ..."

* * *

Tu fêteras tout ce qui vit sous le ciel:

Le sourire de l'enfant nouveau-né Quand il commence à bégayer

La première verdure au printemps Le parfum de l'aubépine

La première œuvre sortie de tes mains Apprenti, la fêter même ratée

Avec l'espoir de mieux œuvrer

Deux ou trois tons harmonieux Qu'on croyait accord hasardeux En jouir sans mystère

La route longue et dorée Par le soleil d'été Et au bord du petit sentier La maison blanche, accueillante Peuplée de gens gais et bons Qui font tous oraison À vos succès imaginaires

Les prémices d'une œuvre qui sommeille Lentement naît et s'épanouit Portée par vents et marées contraires Des tourments quotidiens

L'eau qui sort de la source vive La barque qui passe sans bruit Sur les eaux dormantes

Le blé qui ondule sous la houle du vent Et qui demain sera fauché.

Tout est prétexte De joie sereine ou de peine Suivant l'orientation de ton coeur et de ton esprit.

* *

Dors mon amour, disait la tendre mère Rêve que le gai printemps Succède au rude hiver Haï des pauvres gens.

Rêve qu'en ce triste quartier Tout est beau, tout est lumineux D'un bout à l'autre de l'année Et que rats, souris, cancrelas Sont d'antiques fées Qui demain reprendront Leur brillante livrée.

Dors mon amour. Comme père et mère Tu auras de la misère Mais rêve qu'il n'en sera rien. 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.

Extraits de «SOLILOQUES»

Ides et Calendes, Neuchâtel — 1944.

La machine envahit terre et ciel, va aux profondeurs de la mer et jusqu'au désert, sans crainte de troubler l'air du matin.

On va de plus en plus vite, on n'a même plus le temps de soupirer à l'instant de disparaître. L'art en ce siècle mécanique, ne serait-il pas parfois le miracle?

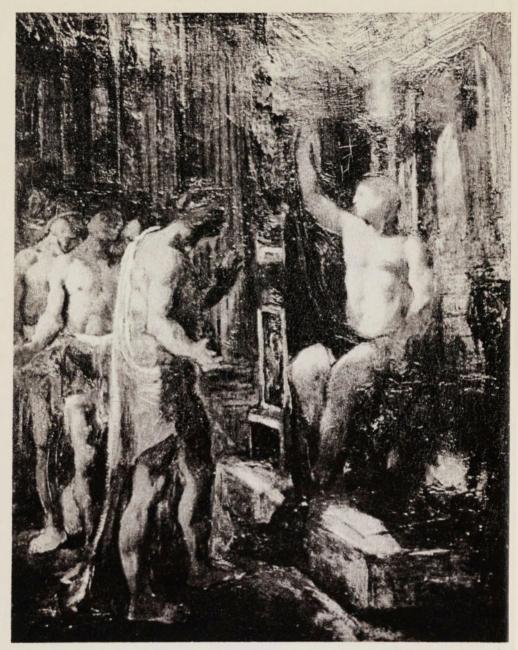
Un savant a pu dire: "Il n'y a plus de mystère". On peut être très savant et très sot en même temps. Tout est impondérable dans les régions spirituelles où s'aventure l'artiste, mais il y règne un ordre plus vrai que celui du contrôleur des poids et mesures.

Il faut un long, un persévérant et, parfois, un tragique effort pour succomber seulement en vue de la Terre Promise. Heureux ceux qui y parviennent. On peut repousser du pied le diamant dans sa gangue, en le prenant pour une pierre. L'art est source cachée, oasis dans le désert. Nous croyons arriver à tout savoir, en ces temps fastes, tout en ignorant l'essentiel qui est amour de tout ce qui vit sous le ciel et de toute beauté visible ou cachée. Certains anciens, bien que simplistes, ne l'ignoraient point.

L'ordre, c'est du dedans qu'il rayonne et non du dehors.

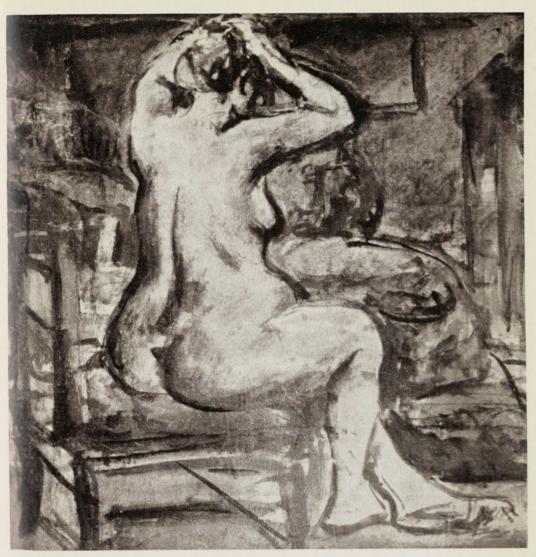
Extraits de «STELLA VESPERTINA» René Drouin — Paris — 1947.

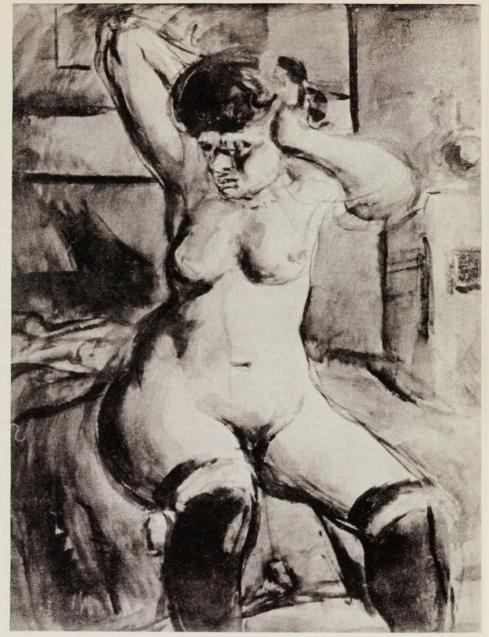
















PRÉFACE



Prononcer le nom de Georges ROUAULT, c'est évoquer tout de suite — tant sa personnalité est forte et son art original — un monde bien défini d'êtres et de formes qui n'appartiennent qu'à lui. Prostituées dont le visage flétri et les stigmates de la chair disent à la fois la déchéance et la détresse, riches suant la vanité, la suffisance, l'égoïsme, la bassesse d'esprit et le dureté de coeur; pauvres accablés par l'existence, moins encore que par la société; juges immondes et terrifiants, pontifes patentés de l'idolâtrie sociale; clowns aux regards chargés de toute la souffrance du monde; ROUAULT les convie tous à se présenter devant le Christ le plus humain et le plus divin tout ensemble que l'art ait suscité depuis le Moyen Âge: Un Christ qui est à la fois l'homme de douleur chargé de nos péchés et de nos peines et le Dieu dont le regard immense rayonne la majesté. Car l'antique race, éteinte depuis la Renaissance, des artistes qui vivaient dans le surnaturel comme dans leur élément propre, cette famille renaît avec Rouault, dont André Malraux pouvait écrire avec raison en 1929 dans "Formes": "Rien ne saurait mieux montrer à quel point l'oeuvre de Rouault est peu soumise au monde 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 par lesquels un homme se libère, des exorcismes. Et non pas 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".

Ce Rouault, habité par le surnaturel et habitant de l'absolu, qui ne le connaît à jamais, ne l'eût-il rencontré qu'une fois? Mais attention: cette rencontre, si elle nous permet de le connaître, elle ne suffit pas pour nous le faire connaître bien, dans sa complexe vérité. Cet art, en effet, d'apparence monolithique, et qui s'impose d'abord à nous, comme il est, en réalité, plus divers, plus secret, plus riche!

* *

De sa richesse, un des éléments vient d'être récemment mis en pleine lumière par ces centaines d'oeuvres inachevées renfermées dans son atelier, qu'avec une générosité exemplaire, Madame Georges Rouault et ses enfants ont naguère données au Musée National d'Art Moderne de Paris. Non seulement, en effet, ces oeuvres ont mieux affirmé certains aspects, moins familiers, de son génie, en nous montrant, par exemple, un Rouault qui sait rire, et rire d'un rire joyeux, triomphant, énorme, et un Rouault rêveur qui aime à s'évader dans les poétiques royaumes de la fantaisie; mais elles nous ont également appris comment la vie de son art, sa densité, son épaisseur, sa qualité, sa vérité, résultaient du dialogue entre le prophète inspiré, qui jette sur le papier ses fulgurantes conceptions, et l'artisan qui les soumet ensuite aux exigences d'une incarnation lente, docile aux lois de sa technique, comme au goût au besoin, d'un travail bien fait.

Bien plus, à côté du Rouault hanté par certains thèmes et exprimant par eux sa conception de l'existence, de l'univers, de Dieu, ces ouvrages inachevés — en dépit souvent de tant de labeur — nous font apparaître un autre Rouault, habité, lui, par tels motifs plastiques, telles ordonnances de prédilection, tels rythmes auxquels il aime plier les formes, dès qu'elles sont ébauchées, tels accords de couleur auxquels il revient, encore et sans cesse, parce que ceux là seuls le satisfont pleinement. Dès lors, de stade en stade de l'accomplissement de l'ouvrage, pouvons nous suivre le travail de l'artiste, au coeur du génie de qui nous pénétrons ainsi: c'est nous le rendre,

du coup, plus proche, plus fraternel, et prendre aussi, en même temps, une mesure plus juste et de l'éminence exceptionnelle de ses dons et de la conscience, exceptionnelle aussi, de son labeur toujours insatisfait.

* *

Ce Rouault, mieux connu, la réunion d'un important ensemble de ses ouvrages achevés, et achevés dans les techniques variées qu'il s'est plu à cultiver, nous met, elle, à même, d'en acquérir une connaissance encore meilleure, en en suivant l'évolution artistique et spirituelle. Passées les années d'apprentissage où le rayonnement d'un maître vénéré — Gustave Moreau — l'aide et le gêne tout ensemble pour devenir vraiment lui-même, le premier Rouault qui se présente à nous au cours des années 1902-1914, riche des lecons combinées de Daumier, de Cézanne et de Toulouse-Lautrec, c'est un jeune Rouault débordant de colère et d'amour exigeant, blessé par le hiatus qu'il ne découvre que trop entre la vie et l'absolu dont il a faim, et criant sa souffrance par maintes aquarelles péremptoires, comme si cette technique était, par sa rapidité, son instantanéité presque, le seul véhicule qui convînt à la traduction de ses sentiments explosifs. Lacis de lignes et grandes arabesques zébrant le papier comme un éclair; sobres accords de bleus, de noirs, de blancs, rehaussés parfois d'une note de rose; formes puissantes modelées par la couleur; clair-obscur illustrant, symbolisant, concrétisant le drame qui déchire les personnages représentés: avec ces quelques moyens simples, Rouault parvient à une intensité plastique qui s'accorde à l'intensité de son émotion et en constitue l'équivalent intense.

Puis, au cours des vingt années suivantes, voici que l'émotion, sans rien perdre de sa force, se concentre et s'intériorise. Délaissant l'aquarelle, Rouault adresse un recours, bien significatif, à la peinture à l'huile, plus lente, mais plus dense, et plus propre à recevoir toute

une foule de sentiments longuement, lentement vécus. Le dessin se simplifie, à base désormais de lignes évidentes et d'autant plus utiles pour conférer aux formes la cohésion et l'unité que la couleur devient, elle, plus variée, riche de mille nuances qui assurent à chaque ton une vibration profonde.

Suscitées par le chromatisme, les formes se détachent vigoureusement du fond grâce au cerne qui les souligne, et qui s'acquitte en plus de deux autres rôles non moins importants: il sert d'abord à rythmer l'oeuvre, à lui donner pour ainsi dire sa respiration, donc sa vie, et à lui conférer ensuite l'allure décorative, la qualité monumentale que les vitraux gothiques recevaient de leurs plombs: Rouault n'a pas travaillé en vain, pendant son adolescence, dans l'atelier d'un maître-verrier chez qui il avait restauré les verrières de Chartres. Leur grandeur et leur majesté sont désormais l'apanage de son art.

Mais, à partir de 1935, cette majesté se détend, cette grandeur se fait moins farouche. La paix pénètre l'oeuvre et l'âme du maître, une paix qui s'exprime par une palette plus fleurie, des formes moins hiératiques, un amour surtout de plus en plus exigeant pour la matière du tableau. Alchimiste prodigieux, Rouault sait transformer cette boue sale qui sort du tube de couleur en des gemmes opulentes qui, au lieu de recevoir la lumière, semblent au contraire l'irradier.

Passé de la colère à la crispation et de la crispation à la sérénité, il ne lui restait plus qu'une découverte à faire: celle de la joie; et cette découverte, le vieux maître la fit, lorsqu'à quatre-vingts ans, il jeta sur ses toiles les ors d'une palette nouvelle. Familier jusqu'ici des instruments à cordes, c'est aux cuivres maintenant qu'il donne la préférence, pour mieux chanter sa jubilation. Son art se fait un hosannah à la gloire de la Création — cette Création dont le rythme cosmique devient celui-là même des grands paysages inspirés qui forment alors, avec les figures mystiques, l'essentiel de sa production. Comme Beethoven, Rouault compose, au terme de sa carrière, une Neuvième Symphonie.

Étrange itinéraire, ainsi, que celui qu'il a suivi, et qui l'a fait monter des cercles infernaux, où règne le péché, jusqu'à cet empyrée de ferveur et de gratitude. Ne ressemble-t-il pas au chemin qu'avait foulé de l'Enfer au Purgatoire, puis au Paradis, Dante? C'est une Divine Comédie aussi que Rouault a écrite de ses pinceaux et de ses burins, la Divine Comédie de notre XX^e siècle — dont son oeuvre constitue un des monuments et, peut-être même, la cathédrale.

BERNARD DORIVAL

Conservateur du Musée National d'Art Moderne de Paris. Commissaire général de l'Exposition Rouault au Canada.



CATALOGUE



Oeuvres achevées

1891-1901

1 JOB

Huile sur toile. H. 0,54; L. 0,67; peint en 1892; porte la suscription: Dernière esquisse atelier Gustave Moreau Job; signé en bas, à droite: G. Rouault.

Bibl. et repr. Courthion, p. 35

Coll. part., Paris.

2 GETHSEMANI

Huile sur toile. H. 0,41; L. 0,33; peint en 1892; signé en bas, vers le centre, sous une inscription: À mon vieux Létra, souvenir affectueux.

Hist. A appartenu à M. Létra, gardien du Musée G. Moreau après l'avoir été à l'École des Beaux-Arts où il avait la charge de G. Rouault aux moments où celui-ci montait en loge pour le Prix de Rome.

Bibl. et repr. Courthion, p. 407, nº 1.

Coll. part., Paris.

3 ERMITE

Huile sur toile. H. 0,41; L. 0,33; peint en 1893; inscription: À mon vieux Létra.

Hist. A appartenu à M. Létra (cf. nº précédent).

Bibl. et repr. Courthion, p. 407, nº 3.

Coll. part., Paris.

4 L'ENFANT JÉSUS PARMI LES DOCTEURS

Huile sur toile. H. 1,64; L. 1,30; signé en bas à droite Henri Georges Rouault et daté juillet 1894. Prix Chenavard en 1894 et Médaille de bronze à l'Exposition Universelle.

Hist. Acquis par l'État en 1917; Déposé au Musée de Colmar.

Bibl. et repr. Le Rouault du Musée de Colmar, La vie en Alsace 1935, p. 250-251; Le Point, août-octobre 1943, pl. 29; Brion, pl. 13; Venturi 1948, p. 26 et p. 47-48, fig. 4; Cat. New York, Cleveland, p. 7 (texte); Grenier, L'oeil, avril 1957, p. 32, Idées de Georges Rouault; Venturi 1959, p. 35-36; Vallery-Radot, préface au catal. de l'exposition de l'Albertina, Vienne 1960, pl. 12; Roulet, Rouault, souvenirs, 1961, p. 151-52, pp. 162, 172; Zverina, rep. n° 2; Vergniet Ruiz et Laclotte, Petits et grands Musées de France, 1962, p. 200; Courthion, p. 68, 118-120, 170.

Exp. 1895 Salon des Champs Élysées; 1910 Galerie Druet, Paris, nº 1; 1952 Bruxelles, Amsterdam, nº 2; 1952 Musée National d'Art Moderne, nº 3; 1953 New York, Cleveland; 1954 Milan, nº 3; 1960 Marseille, Gustave Moreau et ses élèves, nº 94.

Ce tableau est comme le précédent évoqué dans le texte général Art Chrétien de la section des œuvres inachevées, mais voir aussi dans la même section la notice du n° 133 la Descente de croix.

Musée de l'Unterlinden, Colmar.

5 LE CHRIST MORT

Fusain sur papier. H. 1,12; L. 1,43; signé G. Rouault et daté 1897.

L'artiste a peint le tableau dont ce fusain est l'esquisse pour le concours du Prix de Rome. Le jury ne l'agréa pas et, devant cet échec, son maître Gustave Moreau qui avait déclaré: «Il aura le Prix de Rome ou rien», lui conseilla de quitter l'École des Beaux-Arts.

Bibl. et repr. Venturi, pl. 15; Courthion, p. 72 (texte).

Exp. 1953 Tokyo, G. Rouault, daté de 1895; 1960 Albertina nº 7. Sur ce tableau aussi, cf. dans la section des œuvres inachevées, le texte de présentation intitulé Art chrétien.

Coll. part., Paris.

6 PAYSAGE

Fusain et pastel sur papier. H. 0,83; L. 1,20; signé et daté au bas, à droite, 1897.

Hist. Ancienne collection Sembat; Collection particulière, Paris.

Bibl. et repr. B. Dorival, Rouault, p. 77; Cat. Dieppe.

Exp. 1963 Dieppe, nº 2.

Pour ce Paysage cf. dans la notice de présentation des Paysages (section des œuvres inachevées) ce qui est dit du retour de Rouault paysagiste, à la Tradition.

Coll. part., Paris.

7 AUTOPORTRAIT

Fusain sur papier. H. 0,72; L. 0,525; 1895; œuvre détériorée en 1942 par les troupes allemandes d'occupation.

Bibl. et repr. Le Point, p. 11; Soby, repr. p. 9 (daté de 1896); B. Dorival, Autoportraits et portraits de Rouault, Revue des Arts, Décembre 53, p. 230, repr. n° 3; Cl. Roulet, Rouault, souvenirs, p. 125; Courthion, p. 37, rep. avant la détérioration; repr. dans catal. de Dieppe, état actuel.

Exp. 1963 Dieppe, nº 3; Albertina, nº 9.

Cf. à propos des portraits en général et des autoportraits le texte de présentation des Têtes et portraits dans la section des œuvres inachevées.

Coll. part., Paris.

8 LA PLAINE

Lavis sur papier. H. 0,17; L. 0,18; signé et daté en bas, à droite, 1900.

Bibl. et repr. Courthion, p. 59. Coll. part., Paris.

9 PARIS, LA SEINE dit aussi LES QUAIS

Aquarelle sur papier. H. 0,165; L. 0,28; 1901; signé et daté en bas, à droite, G. R. 1900.

Bibl. et repr. Cat. exposition Tokyo, Georges Rouault, pl. 6; Courthion, p. 407, no 9.

Exp. 1953 Tokyo, Georges Rouault, nº 6.

Cf. dans la section des œuvres inachevées le texte de présentation des Paysages. Collection particulière.

1902-1914

10 FEMME AU CHAPEAU

Aquarelle sur papier. H. 0,22; L. 0,17; signé et daté en haut à gauche, 1905.

Bibl. et repr. Courthion, p. 416, nº 106; Cat. Dieppe.

Exp. 1960 Albertina, nº 14; 1960 Marseille, nº 7; 1961 Gand, nº 2; 1962 Bâle, galerie Beyeler, nº 6; 1963 Dieppe, nº 6.

Cf. dans la section des œuvres inachevées, dans le texte sur les Têtes et portraits ce qui est dit du goût de Rouault pour les accessoires, chapeau ou autre, dont il affuble ses têtes.

Coll. part., Paris.

11 A TABARIN, dit aussi LE CHAHUT

Aquarelle et pastel sur papier. H. 0,70; L. 0,54; signé en bas à gauche G. Rouault et daté 1905.

Hist. Coll. Girardin; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Bibl. et repr. Maurice Raynal, etc. Histoire de la Peinture moderne, Skira, Genève, Paris, 1950, pl. 107; Cat. de la présentation du legs Girardin, Paris 1954, page de couverture; B. Dorival, 1956, pp. 13 et 37; Cat. Exp. Marseille, pl. 5; Cat. Exp. Albertina, pl. 6; F. Zverina, p. 6; Courthion, p. 158 et pl. 70.

Exp. 1906 Salon des Indépendants; 1924 Galerie Druet, Paris, n° 26; 1937 Les Maîtres de l'art indépendant, Paris, Petit Palais, n° 6; 1950 Galerie Marigny, Paris; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 15; 1954 Présentation du legs Girardin, Paris, Petit Palais, n° 289; 1958 Exposition Internationale de Bruxelles, Pavillon français; 1960 Marseille, n° 5; 1960 Albertina, n° 19.

Cf. sur ce tableau en particulier et sur les figures en mouvement en général la notice du n° 93 (section des œuvres inachevées).

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

12 FAUBOURG, dit aussi MARCHANDE DE QUATRE SAISONS

Aquarelle gouachée. H. 0,285; L. 0,245; signée et datée en bas, à gauche, G. Rouault, 1906.

Bibl. et repr. Catal. de l'exposition De Toulouse Lautrec à Chagall, Bruxelles, 1956, pl. 25; Catal. Tokyo, 1953; B. Dorival, 1956, p. 62; Courthion, p. 416, nº 109.

Exp. 1953 Tokyo, n° 11; 1956 Bruxelles, De Toulouse Lautrec à Chagall (dessins, aquarelles, gouaches), n° 158; 1958 Musée National d'Art Moderne Paris, De l'Impressionnisme à nos jours, n° 232; 1960 Albertina, n° 23; 1960 Marseille, n° 8; 1961 Gand, n° 3; 1962 Bâle, galerie Beyeler, n° 4; 1963 Dieppe, n° 8.

Cf. À propos de Rouault peintre de ceux qui «gagnent leur pain à la sueur de leur front» le texte de présentation, dans la section des inachevés, des œuvres groupées sous le titre: Faubourg des longues peines. Ici toutefois le caractère de la «chose vue» l'emporte sur tout sentiment évangélique.

Coll. part., Paris.

13 PARADE

Huile sur papier collé sur toile. H. 0,27; L. 0,44; signé en bas à droite, 1906.

Bibl. et repr. Cat. Tokyo, 1953, nº 13; Cat. de l'ancienne collection Fukushima, Tokyo, avril 1955, repr. p. 48.

Exp. 1953 Tokyo, nº 13.

Le catalogue de Georges Rouault, Oeuvres inachevées données à l'État, Paris, Musée du Louvre, 1964, signalait à propos des parades la rareté de celles où les personnages sont en pied et en présentait un double exemple (n° 16 – 16 bis du cat. du Louvre) mais qui est très différent de la Parade présentée ici. (Au Louvre deux personnages masculins, format en hauteur.)

Bridgestone Gallery, Tokyo.

14 LA FILLE

Gouache, aquarelle et pastel sur papier. H. 0,71; L. 0,55; signé d'un monogramme dans l'angle supérieur droit et daté 1906.

Hist. Ancienne collection Dr Girardin; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Bibl. et repr. Venturi p. 59 et pl. 59 p. 25; Venturi 59, p. 54, pl. p. 36; Charensol pl. 9; J. Maritain, Plastica n° 9, Bogota, 1957; Cat. Dieppe.

Exp. 1954 Présentation de la Coll. Girardin, n° 295; 1959 Première biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, section Jeunesse des maîtres, n° 6; 1960 Vienne, n° 21; 1963 Dieppe, n° 7.

Cf. dans la section des œuvres inachevées, le texte de présentation des tableaux groupés sous le titre général, «Filles».

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

15 ENTR'ACTE ou LA LOGE

Encre, aquarelle, pastel. H. 0,26; L. 0,36; vers 1906?

Bibl. et repr. Jamais reproduit.

Exp. Albertina, nº 24, sous le titre: Die Loge.

Coll. part., Paris.

16 L'ACCUSÉ

Huile sur carton. H. 0,74; L. 1,04; signé et daté, en bas, à droite, 1907.

Hist. Ancienne collection Girardin; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Bibl. et repr. Venturi, repr. nº 66; Cat. Zurich, pl. 4; Cat. Coll. Girardin, pl. 7; B. Dorival 1956, pp. 44, 46 et 48; Cat. Exp. Art Français, Tokyo, repr. p. 107.

Exp. 1924 Galerie Druet, Paris, n° 61; 1948 Zurich, n° 20; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 24; 1954 Présentation coll. Girardin; 1957 Amsterdam, Exp. Europe 1907; 1961/62 Tokyo-Kyoto, Exp. Art Français 1840-1940, n° 286; 1963 Dieppe, n° 10.

Le catalogue des œuvres inachevées présentées au Louvre rapprochait cette toile d'un Christ au prétoire (n° 130 du catal. du Louvre repr. au catal.) peint après 1949 et qui est une reprise de la célèbre Passion de la coll. Leight B. Bloch de Chicago de 1943. Il est révélateur du tempérament plastique de Rouault et de sa spiritualité que ces œuvres sacrées reprennent, dans un format différent, la composition de l'Accusé présenté ici. La figure principale apparaît, comme ici, de profil au centre de la partie supérieure, entourée à droite, à gauche et en dessous, par quatre autres personnages, celui qui occupe l'angle supérieur gauche regardant cette figure centrale, les autres tournant leurs regards vers la gauche.

Cf. aussi à la fin de la notice d'introduction à la section des *Juges*, ce qui est dit du Christ, l'Accusé, la Victime de la justice des hommes.

Cf. uniquement pour la disposition en buste, le parallélisme des figures, le balancement des figures latérales par rapport à la figure centrale habituels dans les scènes de prétoire le n° 113 du présent catal., *Tribunal*.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

17 NU AUX BRAS LEVÉS ou NU SE COIFFANT

Aquarelle et pastel sur papier. H. 0,309; L. 0,305; signé en bas, à gauche et daté 1907.

Bibl. et repr. Zverina, pl. nº 4; Courthion, p. 160 et pl. 117; Cat. Dieppe.

Exp. 1954 Présentation Coll. Girardin, nº 297, Petit Palais, Paris; 1956 Musée de Tournai, Art Contemporain, nº 76; 1960 Albertina, nº 26; 1963 Dieppe, nº 9.

Cf. dans la section des œuvres inachevées, le texte d'introduction aux Nus. D'autre part l'exposition au Louvre des œuvres inachevées présentait, sous le nº 38, un Nu de dos dont la notice soulignait que les personnages vus de dos sont moins fréquents que ceux peints de face, Rouault recherchant à la fois le caractère monumental, mais aussi la puissance expressive moins facile à obtenir ainsi. Dans le tableau présenté ici, Rouault a toutefois pleinement réussi l'alliance de ces deux éléments.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

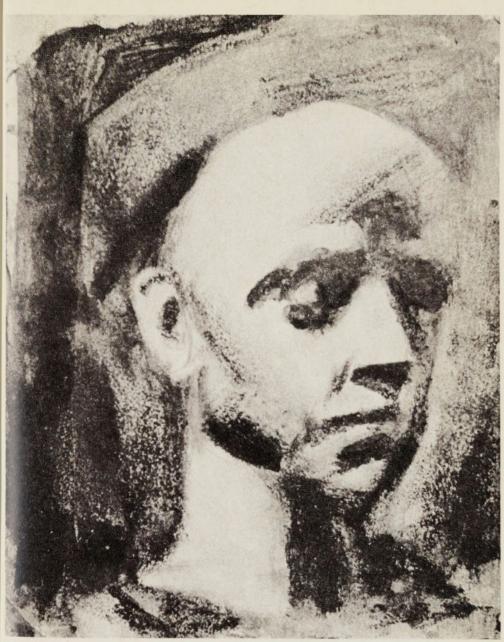
18 AUTOMOBILISTES

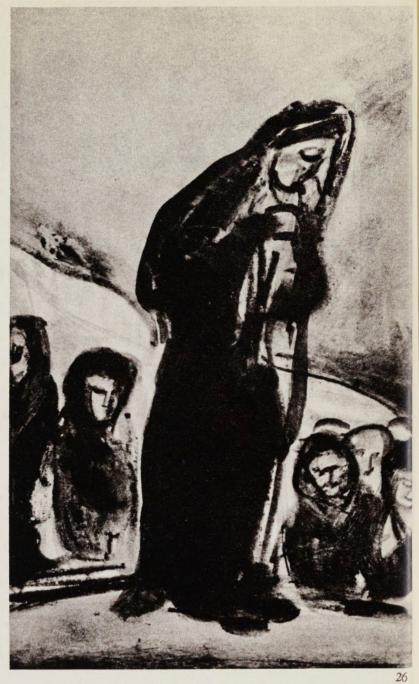
Encre et aquarelle. H. 0,30; L. 0,185; signé et daté en bas à gauche: G. Rouault, 1908. Bibl. et repr. Courthion, p. 415, n° 93; Catal. Dieppe.

Exp. 1961 Gand, n° 2; 1962 Beyeler, Bâle, n° 12; 1963 Dieppe, n° 12.

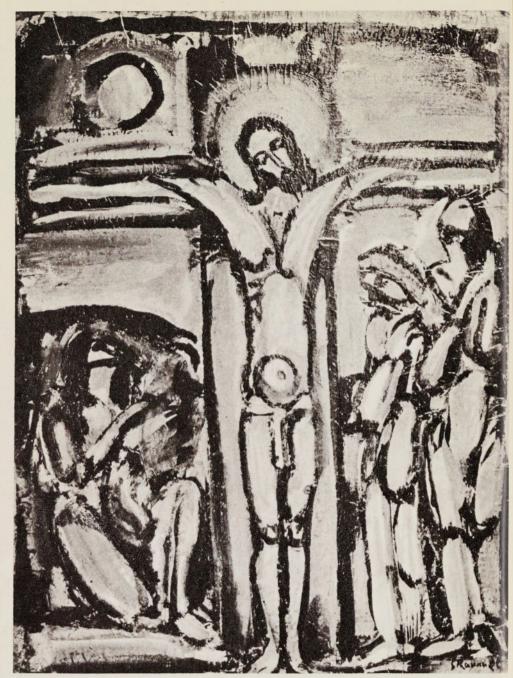
Cf. le texte de présentation les «Grotesques» dans les œuvres inachevées. Sur ces automobilistes bouffons, Rouault exerce ainsi sa gouaille typiquement parisienne.

Coll. part., Paris.





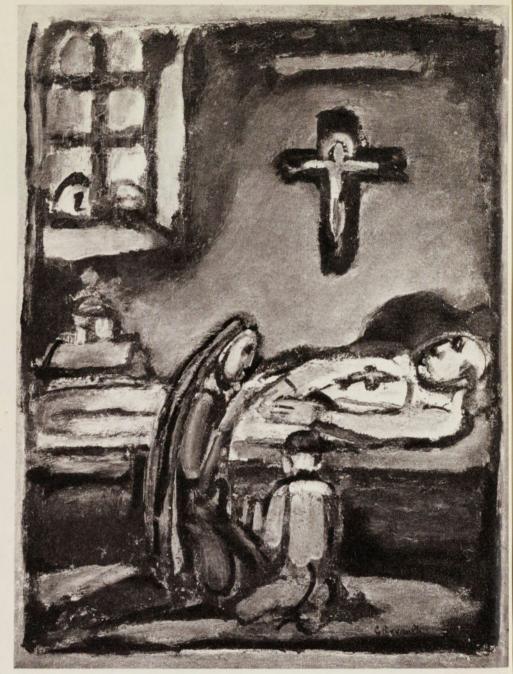












19 EN PLEINE ENVOLÉE

Aquarelle. H. 0,19; L. 0.31; signé et daté au bas, à droite: G. Rouault, 1908.

Bibl. et repr. Courthion, p. 414, nº 89; Catal. Dieppe.

Exp. 1961 Gand, nº 6; 1962 Bâle, Beyeler, nº 9; 1963 Dieppe, nº 11.

Cf. le même texte sur les «Grotesques» que pour le n° précédent. La notice du n° 93, Clown, acrobaties, du présent catalogue signale la rareté, chez Rouault, des figures en mouvement. Ce qui est vrai des clowns, l'est aussi des avocats qui sont en règle presque générale, statiques.

Coll. part., Paris.

20 LA FOULE

Aquarelle, gouache et lavis. H. 0,22; L. 0,165; signé et daté en bas, à gauche: G. Rouault, 1909.

Bibl. et repr. cat. Dieppe, nº 14.

Exp. 1961 Gand, nº 8; 1963 Dieppe, nº 14.

Coll. part., Paris.

21 HIVER

Peinture à l'essence et pastel sur papier. H. 0,19; L. 0,31; signée en bas et à droite et datée 191 (angle déchiré) 1910.

Hist. Collection Girardin; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Bibl.et repr. Le Point, p. 67; B. Dorival, 1956, p. 68; Courthion, p. 172 et pl. nº 63, p. 412; Catal. Albi, Pl. III; Catal. Dieppe.

Exp. 1954 Présentation de la collection Girardin, Paris, Petit Palais, n° 301; 1956 Albi, n° 53; 1958 Metz, Musée, *La peinture en France* de 1905 à 1914, n° 42; 1960 Marseille, n° 14; 1960 Albertina, n° 28; 1963 Dieppe, n° 16.

Cf. dans les sections des Inachevés, l'Exode hivernal, n° 120 qui est rapproché d'un Exode de 1946. Les personnages du centre de ce tableau présentent de grandes similitudes, mais dans une disposition inversée, avec ceux de l'Exode de 1948.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

22 PORTRAIT DE MONSIEUR X.

Huile sur papier entoilé. H. 0,785; L. 0,585; signée en haut vers la gauche et daté 1911.

Bibl. et repr. Puy, pl. 47; Charensol, pl. 23; C. Einstein, Die kunst des 20 Jahrhunderts, Berlin, Propyläen, 1928, rep. p. 249; Le Point, pl. 47; Rouault, ed. Antea, Milan, 1945, pl. 23; Soby, p. 18, pl. 57; Venturi, 1948, pp. 46-48 et pl. 39; Brion,

pl. 25; Zervos, Approches de l'œuvre de G. Rouault, Cahiers d'art 1952, pp. 64 et 101; Cat. Exp. Bruxelles Amsterdam, pl. 27; Cat. Exp. Musée National d'Art Moderne, Paris, pl. 5; Cat. Milan, pl. 17; B. Dorival, 1956, p. 58; Courthion, pl. 109.

Exp. 1937 Les Maîtres de l'art indépendant, Petit Palais, Paris, n° 16; 1940 Institute of Modern Art, Boston; 1940 Philippe Memorial Gall., Washington; 1941 San Francisco Museum of Art; 1941 Mary Harriman Gall., New York, n° 27; 1945 Museum of Modern Art, New York; 1946 The Toledo Museum of Art (Ohio); 1947 Toronto, Art Gallery, The spirit of Modern Art; 1951 The Cincinatti Art Museum; 1952 Amsterdam Bruxelles, n° 19; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 23; 1953 New York, Cleveland, ss n°, cat. p. 28; 1954 Milan, n° 24.

Cf. à propos de ces «portraits imaginaires», le texte sur les «Têtes et portraits» dans la section des œuvres inachevées.

Albright Art Gall. Buffalo (U.S.A.).

23 LA PAUVRE FAMILLE

Huile sur papier entoilé. H. 0,65; L. 0,50; signé en bas à gauche, vers 1911.

Bibl. et repr. Charenson, pl. 21; Cahiers d'art, 1928, nº 3, pl. III; B. Dorival 56, p. 64; Vergnet-Ruiz et Laclotte, p. 201; Courthion, p. 418 et pl. 129.

Exp. 1912 Salon des Indépendants (sous le titre Hiver . . ., n° 2791); 1950 Salon de Mai, Paris, n° 164.

Le catal. du Louvre «Oeuvres inachevées données à l'État» rapprochait de ce tableau de 1911 un Paysage hivernal à qui sa bordure décorative fait assigner une date d'achèvement postérieure à 1930. Les deux personnages campés dans la partie droite des deux œuvres se ressemblent fort, de même que la figure en hauteur qui apparaît au centre, l'arbre médian et l'élément vertical qui se profile à l'horizon. On serait ainsi porté à croire que, à peu près, en même temps que la Pauvre famille présentée ici, Rouault a peint ce paysage, presque identiquement tout d'abord, et qu'il modifia profondément par la suite, sur une très longue période.

Musée de l'Annonciade, Saint Tropez.

24 PAYSAGE ou LA PÉNICHE

Gouache. H. 0,19; L. 0,31; vers 1910-1912.

Hist. Collection Girardin; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Bibl. et repr. Courthion, p. 412, nº 64.

Exp. 1963 Dieppe, nº 84.

Cf. la notice n° 126, sur le caractère exceptionnel des représentations de bateaux chez Rouault, ailleurs que dans les scènes bibliques.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

25 LA VEUVE

Crayon et encre sur papier. H. 0,295; L. 0,18; ni signé, ni daté; vers 1912; inscription en bas à droite dans la marge: la veuve.

Hist. Ancienne coll. Girardin; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Bibl. et repr. Cat. Albi, pl. IV; Cat. Dieppe; Courthion, p. 364, repr. p. 146.

Exp. 1954 Présentation coll. Girardin, p. 313; 1956 Albi, n° 57; 1960 Albertina, n° 36; 1960 Marseille, n° 20; 1962 Rennes, Aspects insolites et tragiques de l'art moderne, n° 18; 1963 Dieppe, n° 17.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

26 L'ACROBATE

Encre, gouache et mine. H. 0,104; L. 0,73; vers 1913.

Bibl. et repr. Cat. Dieppe.

Exp. 1961 Gand, nº 15; 1963 Dieppe, nº 20.

Cf. la notice du n° 97 *Lutteur* qui rapproche cette œuvre de la série des inachevés, de lutteurs reproduits dans Courthion. Plus encore que l'œuvre inachevée, l'Acrobate exposé ici est très proche du lutteur reproduit dans Courthion p. 411, au n° 32, dans une attitude identique, mais une disposition inversée.

Coll. part., Paris.

27 PAYSAGE

H. 0,20; L. 0,30; 1913.

Bibl. et repr. Cat. Tokyo-Kyoto, p. 156 nº 156.

Exp. 1961/62 Tokyo-Kyoto, p. 292.

Coll. part., Paris.

28 PAYSAGE

Huile sur carton. H. 0,205; L. 0,31; 1913; signé en bas, à gauche: G. Rouault.

Tokyo — Bridgestone Gallery; Fondation Ishibashi.

1915-1930

La relative rareté des œuvres peintes de cette période est due à l'intense activité de graveur et d'illustrateur que Rouault déploie alors et dont l'exposition montre de nombreux exemples.

29 ESQUISSE POUR UN AUTOPORTRAIT

Lavis. H. 0,605; L. 0,42.

Hist. Atelier de Georges Rouault.

Bibl. et repr. Repr. Catal. Dieppe; Jean Grenier, L'Oeil, avril 1957, repr. p. 31.

Exp. Dieppe, nº 24.

Coll. part., Paris.

30 AUTOPORTRAIT (esquisse)

Peinture à l'essence. H. 0,48; L. 0,31; 1921; jamais reproduit.

Exp. Dieppe, nº 25.

Coll. part., Paris.

31 AUTOPORTRAIT

Lavis et rehauts de crayon lithographique. H. 0,21; L. 0,165; 1925.

Bibl. et repr. Courthion, pl. p. 185.

Coll. part., Paris.

32 FILLES DE CIRQUE ou DEUX NUS

Huile sur carton monté sur panneau. H. 0,52; L. 0,65; signé et non daté; vers 1925.

Bibl. et repr. Catal. de la coll. Ayala et Sam Zacks.

Exp. 1955 Jérusalem — Tel Aviv — Ein Harod — Haïfa, Art français moderne dans la coll. Zacks, n° 69.

33 PROJET DE TITRE POUR GUERRE

Lavis d'encre et aquarelle. Double face. H. 66; L. 49; 1915 à 1930.

Hist. Atelier G. Rouault.

Bibl. et repr. Catal. Tokyo-Kyoto, p. 156, nº 313; Catal. Dieppe.

Exp. 1960 Marseille, nº 28; 1960 Albertina, nº 45; 1961-62 Tokyo-Kyoto, nº 293; 1963 Dieppe, nº 27.

Cf. dans la section des œuvres inachevées, dans le texte de présentation de Miserere, ce qu'il est dit du projet de Rouault, dans les années 25, de faire deux volumes, Miserere et Guerre.

Coll. part., Paris.

34 FIGURE POUR LE MISERERE

Lavis d'encre. H. 1,02; L. 0,73; 1915-1930.

Hist. Atelier de G. Rouault.

Bibl. et repr. Catal. Tokyo-Kyoto, p. 256, nº 287; Catal. Dieppe; Catal. galerie Creuzevault; Courthion, p. 197.

Exp. 1960 gal. Creuzevault; 1961-62 Tokyo-Kyoto, nº 287; 1963 Dieppe, nº 26.

Cf. dans la section des œuvres inachevées le texte de présentation de Miserere.

Coll. part., Paris.

35 PIERROT

Huile. H. 1 m. L. 72; vers 1920.

Bibl. et repr. Courthion, pl. p. 192.

Stedelijk Museum d'Amsterdam.

36 PIERROT.

Huile sur carton. H. 0,755; L. 0,515; signé en bas, à gauche: G. Rouault.

Bibl. et repr. L. Venturi, p. 109, pl. 33; Catal. Tokyo, pl. 18; B. Dorival, 1956, p. 21; B. Dorival, Connaissance des arts, 1958, p. 61; Catal. de la Bridgestone Gall., Tokyo, 1959 (non paginé); Catal. de l'Exposition au Musée National d'Art Moderne de la Collection Ishibashi, p. 67.

Exp. 1953 Tokyo, nº 18; 1962 Musée National d'Art Moderne, La peinture française de Corot à Braque dans la collection Ishibashi de Tokyo.

Bridgestone Gall. Fondation Ishibashi, Tokyo.

1931-1939

37 LE SQUELETTE ÉTENDU

Gouache exécutée pour la gravure, p. 146 du Cirque de l'Étoile filante. H. 0,80; L. 0,22; signé et daté en bas à droite, 1932.

Hist. ancienne collection Ambroise Vollard; collection particulière, Paris.

Bibl. et repr. Courthion, p. 355.

Exp. 1960 Albertina, nº 66; 1960 Marseille, nº 31; 1961 Gand, nº 13; 1963 Dieppe, nº 33.

Héritier spirituel des sculpteurs de gargouilles lorsqu'il donne l'être artistique à un bestiaire fantastique, Rouault relève aussi de la tradition médéviale lorsqu'il peint et grave, à son tour, sa Danse Macabre. Ce sont surtout Miserere d'une part, et son projet, de l'autre, entrepris en 1926 d'illustrer les Fleurs du Mal qui l'amenèrent à déchaîner dans l'art contemporain tout un peuple de squelettes grotesques et terribles, grimaçant et majestueux, et toujours d'une humanité fraternelle — on connaît également de lui une eau forte en couleur de 1939, la Baie des Trépassés, n° 83 du catalogue.

En plus de ces estampes, il a peint aussi des squelettes à la gouache comme celui-ci, à l'aquarelle (ainsi le *Projet de titre pour Miserere* n° 71 du catal.) et à l'huile.

L'exposition des œuvres inachevées au Louvre présentait aussi un Squelette sur fond bleu (gouache peinte sur une gravure illustrant les Fleurs du Mal) et une huile Squelette dansant.

Coll. part., Paris.

38 L'OISEAU BLEU

Lavis, gouache, huile sur papier. H. 0,58; L. 0,42; titre: «à l'oiseau bleu, crève les yeux, il chantera mieux»; sujet prévu pour Miserere — non exécuté vers 1933 (?)

Bibl. et repr. Courthion, p. 221; Catal. Dieppe.

Exp. 1934 Exposition privée à l'hôtel Georges V, organisée par la Princesse Bassiano et l'épouse de l'ambassadeur des États-Unis en France, Mrs. Jesse Isidor Straus; 1960 Marseille, n° 29; 1960 Albertina, n° 46; 1961 Gand, n° 17; 1962 Bâle, Beyeler, n° 19; 1963 Dieppe, n° 36.

Cf. dans la section des œuvres inachevées, la notice du nº 99, Tête de Pierrot, fond bleu. Coll. part., Paris.

39 FLEURS ROUGES

Huile sur papier entoilé. H. 0,115; L. 0,81; signé vers le bas à droite; au revers, de la main de Rouault «modèle tapisserie».

Exp. 1934 Exposition privée à l'hôtel Georges V, organisée par la Princesse Bassiano et l'épouse de l'ambassadeur des États-Unis en France, Mrs. Jesse Isidor Straus. 1936 La Haye, Musée de la Ville et Amsterdam, Société Arti et Amicitiae, Exp. d'art contemporain; 1960 Marseille, n° 35; 1963 Dieppe, n° 38.

Coll. part., Paris.

40 PAYSAGE BIBLIQUE (MARINE)

Huile sur toile. H. 0,45; L. 0,71; signé en bas, à gauche; vers 1935.

Bibl. et repr. Vergnet-Ruiz et Laclotte: p. 200 et pl. 225; nº spécial d'Art et Style sur le Musée de l'Annonciade — 1959, p. 28.

41 LE VIEUX ROI

Toile. H. 0,755; L. 0,53; signé en bas, à droite et daté de 1916.

Bibl. et repr. Waldemar George, La Renaissance, octobre décembre 1937, p. 17; John O'Connor, Carnegie Magazine, septembre 1940; Soby, reproduction en couleurs sur la couverture; Jewell, pl. 19 (en couleurs); Venturi, pl. 87, fig. 111.

Exp. 1939 Carnegie Institute, Pittsburg; 1940 Institute of Modern Art, Boston; 1941 Philipps Memorial Gallerie Washington; 1941 The San Francisco Mus. of Art, San Francisco; 1941 Grand Rapids Art Gall., Grand Rapids; 1944 Virginia Mus. of Fine Arts, Richmond; 1945 Museum of Modern Art, New York, no 74; 1946 Nebrasca Art Association, The University Nebrasca, Lincoln; 1946 The Denver Art Museum, Denver; 1949 The Century Association, New York; 1950 Philadelphia Mus. of Art, Philadelphia; 1951 Joslyn Mem. Art Mus., Omaha; 1952 The Columbus Gall. of Fine Arts, Columbus; 1952 Amsterdam; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris no 41; 1954 Milan, no 57.

42 PASSION

Huile sur toile. H. 61; L. 51; signé dans l'angle inférieur droit, non daté.

Bibl. et repr. Cat. Musée National d'Art Moderne, pl. 15; Cat. Munich, pl. 8.

Exp. Depuis Bonnard, Musée National d'Art Moderne, 1957, n° 161; Von Bonnard bis heute, Munich 1961, n° 95.

Cf. dans la section des œuvres inachevées le texte général d'introduction intitulé art chrétien. Le thème de la Passion sous diverses formes occupe une place presque exclusive dans l'inspiration religieuse de Rouault de 1918 à 1939, avec à partir de 1935, une sérénité nouvelle qu'illustrent les deux Passions, (celle-ci et le numéro suivant) présentées ici.

Coll. part., Paris.

43 TÊTE DE CHRIST

Huile sur toile. H. 0,67; L. 0,48; signée en bas, à droite, non datée; 1937 ou 1938. Bibl. et repr. Waldemar George, La renaissance des arts. Georges Rouault, œuvres récentes, oct. déc. 1937, p. 15; Venturi, pl. 133, fig. 159; Catal. Bruxelles Amsterdam, p. 42; Catal. New York-Cleveland, pl. 7; Catal. Milan, pl. XXX; Catal. Exp. Depuis Bonnard, Musée National d'Art Moderne, Paris, pl. 14; Catal. Exp. Marseille 1960, pl. 37; Catal. Milan, pl. XXV.

Exp. 1952 Bruxelles-Amsterdam, n° 47, repr. p. 42; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 53; 1953 Cleveland-New York, sans n°; 1954 Milan, n° 59; 1960 Marseille, n° 37.

Coll. part., Paris.

44 Esquisse pour le vitrail CHRIST À LA COLONNE

Huile sur toile sur châssis. H. 0,56; L. 0,445; 1939; n'a jamais été exposé ni reproduit. Coll. part., Paris.

45 LA CRUCIFIXION

Huile. H. 0,65; L. 0,49; 1939.

Hist. Ancienne collection Ambroise Vollard; Collection A. Farra; Collection particulière, Paris.

Bibl. et repr. Catalogue Bruxelles, Amsterdam; Catalogue Milan, pl. XXXII; Catalogue Albi, pl. VII; Venturi 56, p. 96 et repr. p. 97; Catalogue Dieppe; Courthion, pl. p. 250.

Exp. 1952 Bruxelles, Amsterdam, n° 38; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 59; 1954 Milan, n° 63; 1956 Albi, n° 3; 1963 Dieppe, n° 41.

1940-1948

46 LA FUITE EN ÉGYPTE

Huile sur panneau parqueté. H. 0,61; L. 0,47; signé en bas à droite; vers 1945.

Bibl. et repr. Venturi, pl. 169, fig. 198; Venturi 59, p. 106 et repr. p. 104; Catal. Milan, pl. XXXVI; Catal. Albi, pl. XIV; Courthion, p. 307; Catal. Dieppe, nº 52.

Exp. 1946 Gal. René Drouin, Paris, n° 14; 1947 Gal. des Garets, n° 15; 1947 Gal. du Cercle des Intellectuels, Prague; 1948 Zurich, n° 35; 1948 Venise, Biennale, n° 7; 1949-50 Anvers — La Louvière — Liège, etc., n° 49; 1951 Musée National d'Art Moderne, Art Sacré, n° 105; 1951 Eindhoven, France religieuze Kunst; 1952 Bruxelles, Amsterdam, n° 56; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 63; 1953 Tokyo, n° 42; 1954 Milan, n° 70; 1956 Albi, n° 7; 1958 Delft, Nieuwe religieuze kunst, n° 43; 1963 Bâle, Beyeler, n° 23; 1963 Dieppe, n° 52.

Coll. part., Paris:

47 INTIMITÉ CHRÉTIENNE: LE CHRIST DANS LA MAISON DE MARTHE ET DE MARIE

Huile, panneau parqueté. H. 0,46; L. 0,65; vers 1945; signé en bas à droite.

Bibl. et repr. Venturi, pl. 163, fig. 192; R. Cogniat, Arts plastiques, Bruxelles, nº 4, janvier-février 1952, p. 256; Zervos, Cahiers d'art, 1952, Approches de l'œuvre de G. Rouault, p. 147; Cat. Tokyo; Cat. Dieppe; Cat. Milan, pl. XXXVII; Courthion, p. 309, rep.

Exp. 1946 Gal. Drouin, Paris, n° 8; 1947 Prague, Gal. du Centre des intellectuels; 1948 Zurich, n° 140; 1948 Biennale de Venise, n° 6; 1949/50 Anvers, la Louvière, n° 49; 1951 Musée National d'Art Moderne, Paris, Art Sacré, n° 106; 1951 Eindhoven, Art sacré en France, n° 62; 1952 Bruxelles, Amsterdam, n° 57; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 64; 1953 New York-Cleveland, sans n°; 1953 Los Angeles Conty Museum; 1953 Tokyo, n° 38; 1961 Bale, Beyeler, n° 24.

Coll. part., Paris.

48 LA SAINTE FACE

Huile sur panneau parqueté. H. 0,54; L. 0,395; signé en bas à gauche; vers 1946.

Bibl. et repr. Catal. Art Sacré, Vezelay; Catal. Tokyo; Courthion, p. 311; Dieppe.

Exp. 1951 Grenoble Musée; 1951 Musée National d'Art Moderne, Art Sacré, nº 118; 1951 Eindhoven, nº 73; 1952 Bruxelles-Amsterdam, nº 61; 1953 Tokyo; 1956 Albi, nº 9; 1963 Dieppe, nº 54.

Coll. part., Paris.

49 DE PROFUNDIS.

Huile sur toile. H. 0,655; L. 0,51; signé en bas à droite; entre 1945 et 1947. Bibl. et repr. B. Dorival, Georges Rouault au Musée National d'Art Moderne S.D. (1955); Courthion, repr. p. 443, n° 419.

Exp. 1946 Gal. Drouin, Paris, Art sacré contemporain; 1951 Exp. Art Sacré, Eindhoven, nº 74; 1951 Exp. Art Sacré, Besançon; 1951 Exp. Art Sacré, Reims; 1952 Exposicion de arte religiosa, Musée de Sao Paulo, nº 64; 1956/57 Exposition circulante, Valenciennes, Dijon, Besançon, Strasbourg, Reims. 50 chefs-d'œuvres du Musée National d'Art Moderne; 1957 Exp. Cardiff, nº 57, Londres, nº 51; 1957 Tours, Musée; 1957 Delft, Art Sacré.

Musée National d'Art Moderne, Paris.

50 LA SIBYLLE DE CUMES

Huile. H. 0,52; L. 0,37; signé en bas à droite; 1947.

Bibl. et repr. Brion, pl. 37; Catal. Bruxelles-Amsterdam, pl. 44; Zervos, p. 149; Catal. Tokyo, nº 54; Catal. Milan, pl. XLIII; Catal. Albi, pl. XIII; Catal. Marseille, exp. G. Moreau et ses élèves.

Exp. 1950 Copenhague; 1952 Bruxelles-Amsterdam, n° 58, 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 69; 1953 Tokyo, n° 54; 1954 Milan, n° 61; 1956 Albi, n° 12; 1962 Marseille, Gustave Moreau et ses élèves, n° 101.

Coll. part., Paris.

51 EXODE

Huile. H. 0,49; L. 0,60; signé en bas, à droite; 1948.

Bibl. et repr. Cat. Marseille, exp. G. Moreau et ses élèves, pl. 100; Courthion, p. 453, n° 525; Art sacré, n° 516, Janvier-Février 64, n° spécial G. Rouault, p. 5.

Exp. 1948 Zurich, nº 157; 1948 Venise, Biennale; 1956 Albi; 1962 Marseille, Gustave Moreau et ses élèves, nº 100. Coll. part., Paris.

52 FEMME DE PROFIL

Huile sur toile. H. 0,46; L. 0,33; signé; vers 1945.

Bibl. et repr. Catal. de la collection Ayala et Sam Zacks.

Exp. 1955 Jérusalem — Tel Aviv — Ein Harod — Haïfa, Art français moderne dans la coll. Zacks, n° 70.

53 PIERROT

Huile sur panneau parqueté; H. 0,55; L. 0,38; signé à droite, à mi-hauteur; vers 1948. Bibl. et repr. Venturi 1956, p. 117; Zvérina, pl. de couverture; Catal. Dieppe; Courthion, p. 446, nº 455.

Exp. 1957 Gal. Charpentier, Paris. 100 Chefs-d'œuvre de l'art français; 1962 Gal. Kaganovitch, Paris. Oeuvres choisies du XX^e siècle; 1963 Dieppe, nº 56.

Le catal. de l'exposition des œuvres inachevées au Louvre faisait remarquer dans la notice consacrée au n° 29, Pierrot, buste, harmonie verte, que les figures de trois quarts fréquentes dans l'art de Rouault avant 1914 en disparaissent presque complètement à cette date pour laisser place à des personnages présentés, soit rigoureusement de face (comme ici), soit intégralement de profil (comme dans le Pierrot présenté au Louvre). On y notait d'autre part que les présentations les plus fréquentes sont celles réduites à la tête ou celles à mi-jambes, plus rarement en buste. Coll. part., Paris.

53 bis DUO (CLOWNS)

Huile. H. 0,64; L. 0,42; signée en bas, vers la gauche; vers 1948.

Bibl. et repr. Courthion, p. 447, nº 457; Catal. Tokyo; Catal. Marseille.

Exp. 1953 Tokyo, nº 46; 1960 Marseille, nº 46; 1960 Menton, Biennale; 1961 Bâle, Beyeler, nº 26; 1961 Moscou, exposition d'art français.

L'exposition des œuvres inachevées de Rouault au Louvre présentait plusieurs tableaux de Pierrot (n° 32/33 du catal.) et d'Acrobates (n° 23 du même catal. du Louvre) où comme ici une figure importante présentée frontalement ou presque trouve une rime plastique dans une autre figure moins grande placée sur un autre plan. Rouault aime également encadrer ses personnages dans une sorte d'ouverture en plein cintre qui en souligne l'aspect monumental et que l'on retrouve dans diverses œuvres. Coll. part., Paris.

54 MAÎTRE TESTU

Huile, papier marouflé sur toile. H. 0,28; L. 0,20; non signé, non daté; avant 1947.

Bibl. et repr. Courthion, p. 450, nº 500; Catal. Tokyo.

Exp. 1947 Galerie des Garets, n° 10; 1948 Zurich, n° 169; 1953 Tokyo, n° 50; 1954 Milan, n° 85; 1956 Albi, n° 26; 1963 Dieppe, n° 53.

Coll. part., Paris.

55 HOMO HOMINI LUPUS (titre donné par Rouault)

Huile sur papier entoilé et parqueté. H. 0,64; L. 0,46. Signé en bas vers le centre, sur la droite: G. Rouault. En bas, l'inscription Homo homini lupus, de la main de Rouault.

Hist. Offert par Rouault au Musée National d'Art Moderne en 1949.

Bibl. B. Dorival, Bull. Musées de France, novembre 1950 (repr. couverture); L. Venturi, 1948, pl. couleurs, p. 81; J. Lassaigne, Rouault, Genève, 1952, pl. 7, couleurs; B. Dorival, L'École de Paris au Musée National d'Art Moderne, Paris, 1961, p. 120, repr. couleurs, p. 121.

Exp. 1946, Berlin-Vienne, la Peinture française, nº 97, repr. 1948, Venise, Biennale. 1948, Zurich, nº 160. 1949-1950, Anvers, Liège. 1952, Cent chefs d'œuvre du Musée National d'Art Moderne.

Amsterdam-Bruxelles, nº 76, repr. 1953, New York, Cleveland, sans numéro. 1956, Berlin-Francfort-Luxembourg, nº 99. 1957, Rennes, La Résistance. 1959, Varsovie-Cracovie, De Gauguin à nos jours, nº 136, repr. 1960, Marseille, Rétrospective Rouault. — 1964. Louvre nº 2.

Alors que la guerre de 1914 avait inspiré à l'artiste de nombreux ouvrages, celle de 1939 ne lui dicta que cette seule œuvre. Du moins est-elle, avec le Guernica de Picasso, l'évocation la plus bouleversante des horreurs de la guerre moderne. On notera cependant qu'à l'épouvante se mêle une certaine paix, exprimée par le geste d'acceptation fait par les mains du pendu, ainsi que par l'étoile qui brille dans l'angle supérieur gauche de la composition, comme au dernier vers de l'Enfer de Dante, et y est chargée de la même signification. Quant au titre, la célèbre formule de Hobbes avait fait une telle impression sur Rouault qu'il l'utilisa à plusieurs reprises pour dénommer des ouvrages de sa main. Cf. dans Soby, la figure supérieure de la page 97 qui reproduit la planche 44 de Miserere avec cette appellation, à laquelle Rouault préféra par la suite la dénomination qu'elle porte désormais dans le recueil, où la planche 37 a pris en revanche ce titre; cf. également dans Courthion, page 212, les paroles de Rouault reprenant cet adage latin. — Sur le thème de l'étoile, cf. le poème de Soliloques, p. 150.

Musée National d'Art Moderne, Paris.

56 PAYSAGE

Huile sur panneau de bois. H. 0,44; L. 0,60; vers 1948.

Exp. 1955 Avril-Mai, Tableaux des collections particulières de Paris, Galerie des Beaux Arts-Paris.

Coll. part., Paris.

57 AUTOMNE ou PAYSAGE BIBLIQUE

H. 0,53; L. 0,72; signé en bas à droite. Non daté; vers 1949.

Bibl. et repr. Courthion, p. 454, nº 539.

Exp. 1950 Rome-Florence-Milan, exp. Art religieux français; 1960 Marseille, nº 45; 1962 Gal. Kaganovitch, Paris. Oeuvres choisies du XXème siècle.

L'exposition des œuvres inachevées au Louvre présentait 2 paysages. (nos 119 et 120, Paysage oriental et Paysage légendaire) qui peuvent être datés des années 1929/30. Quoique avec des modifications cet Automne de 1949 présente toujours bien des traits qui étaient mis en évidence dans le catalogue du Louvre; format en largeur, route axiale aboutissant à un clocher, maisons à droite, etc. . . schéma qui peut se compliquer comme ici par l'adjonction d'arbres, d'un soleil et surtout de personnages dont le groupement en masse semi sphérique rime avec celle des constructions.

Coll. part., Paris.

1949-1958

58 SAINTE JEANNE D'ARC

Huile sur papier entoilé. H. 0,30; L. 0,24; signé en bas, à droite; 1951.

Bibl. et repr. Catalogue Gand, pl. XII; Catalogue Dieppe; Courthion, p. 339.

Exp. Exposé pour la première fois à Gand en 1961, n° 21 du catalogue; 1963, Dieppe, n° 58.

Le catalogue de l'exposition des œuvres inachevées au Louvre, en 1964, montrait deux Jeanne d'Arc (nºs 136 et 137 du catalogue) et soulignait l'importance du thème de Jeanne d'Arc dans l'inspiration de Rouault puisqu'il lui avait consacré plusieurs peintures et aussi des poèmes (cf. dans Verve, sept. nov. 1940, le texte intitulé Visage de la France), relevant la parenté de ces nobles figures équestres avec les Ecuyères peintes antérieurement dont l'exposition du Louvre présentait aussi deux exemples (nºs 20 et 21 du catalogue).

Les deux Jeanne d'Arc exposées au Louvre ont la même attitude que celle présentée ici. La première Jeanne d'Arc harmonie verte, est peinte dans des tons que l'on retrouve dans diverses œuvres de Rouault comme le Gilles de 1939. Dans l'autre,

peinte dans une harmonie grise des détails apparaissent, bannière que Jeanne tient en main, clocher au bas de la composition. Ces détails, précisés, se retrouvent dans la peinture de 1948-49, intitulée Notre Jeanne pour disparaître de nouveau de la Sainte Jeanne de 1951 présentée ici. Coll. part., Paris.

59 PETIT LOUIS ou VIEUX CIRQUE FORAIN

Huile sur toile. H. 0,385; L. 0,245; signé en haut, à droite; 1952.

Bibl. et repr. Venturi, p. 124; Cat. Bruxelles-Amsterdam, pl. 52; Catal. Albi, pl. XXI; Zverina, n° 64; Courthion, p. 55, n° 550; Art Sacré n° 5/6, Janvier-février 64, n° spécial sur Rouault, p. 17.

Exp. 1952 Bruxelles-Amsterdam, nº 75; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 79; 1956 Albi, nº 35.

Cf. Dans les œuvres inachevées, la notice d'introduction intitulée Cirque. Sur l'évolution de ce thème dans l'œuvre de Rouault, passant du pathétique, dans ses œuvres de jeunesse, à un art d'évasion, à une poésie fantaisiste et mélancolique, à la fin de sa vie. Coll. part., Paris.

60 ECCE HOMO

Huile sur panneau parqueté. H. 0,50; L. 0.45; signé en bas à gauche; 1954.

Bibl. et repr. Zervos, Cahiers d'art, 1952, Approches de l'œuvre de G. Rouault; Zodiaque, Octobre 1952; Joseph Pichard, Art de l'Église, Bruges 1953, l'œuvre de Rouault, p. 154; Venturi 56, p. 112; Catal. exp. Gustave Moreau et ses élèves, Marseille; Catal. Dieppe; Courthion, p. 453, n° 531; Art Sacré janvier-février 1964, n° 5/6, n° spécial sur Rouault, p. 26.

Exp. 1953 Los Angeles — County Museum, n° 31; 1953 New York-Cleveland, sans n°; 1954 Milan, n° 112; 1956 Albi, n° 45; 1962 Marseille — G. Moreau et ses élèves, n° 103; 1963 Dieppe, n° 59.

Cf. Le texte intitulé «Art chrétien» dans la section des œuvres inachevées sur le caractère christocentrique de l'art et de la spiritualité de Rouault.

Coll. part., Paris.

61 FIN D'AUTOMNE n° 2

Huile sur panneau parqueté. H. 0,643; L. 1m.; signé en bas, à droite; 1952.

Bibl. et repr.; Catal. Dieppe; Zervos. Cahiers d'Art 1932. Approches de l'œuvre de G. Rouault.

Exp. 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 90; 1952 Bruxelles-Amsterdam, n° 71; 1960 Nice — Pala's de la Méditerranée: Peintres à Nice et sur la Côte d'Azur, n° 124; 1963 Dieppe, n° 60.

Le titre Automne ou Fin d'automne est une des appellations les plus fréquemment données par Rouault à ses œuvres à partir de 1937 alors qu'il entre lui-même

dans l'automne de son existence. Il l'applique toujours à des œuvres harmonieuses, d'une majesté grave (la plus belle est celle de 1948 à la Pinacothèque du Vatican), comme s'il associait l'idée d'automne à celle d'apaisement. À noter que si la dénomination d'Hiver se rencontre à plusieurs reprises chez Rouault, celle de Printemps et celle d'Été ne se trouvent jamais en revanche. Coll. part., Paris.

62 INTIMITÉ CHRÉTIENNE.

Huile. H. 0,70; L. 1,10; signé dans le bas, à droite; 1952.

Bibl. et repr. Courthion, p. 454 nº 537.

Exp. 1952 Musée National d'Art Moderne, nº 77; 1954 Milan, nº 109; 1956 Albi, nº 33; 1961 Gand, nº 26.

Cf. le texte d'introduction intitulé art chrétien dans la section des œuvres inachevées, sur l'apaisement de l'art et de l'inspiration de Rouault à la fin de sa vie. Cf. aussi ce qui est dit du caractère évident de sacralité de personnages pourtant dépourvus de tous les attributs traditionnels de leur iconographie. Coll. part., Paris.

63 FLEURS DÉCORATIVES

Huile sur panneau parqueté. H. 0,94; L. 0,64; signé à droite, vers le bas; vers 1953. Bibl. et repr. Catalogue Gand, pl. XV; Catalogue Dieppe; Courthion, pleine page couleurs p. 344.

Exp. 1961 Gand, nº 32; 1963 Dieppe, nº 61. Coll. part., Paris.

64 SARAH

Huile sur panneau parqueté. H. 0,53; L. 0,42; 1956.

Bibl. et repr. Courthion, couverture et pl. 352.

Exp. 1963 Dieppe, nº 68.

Cf. la notice du n° 151 (Caïn) dans la section des œuvres inachevées, sur la quasi absence de l'Ancien Testament dans l'inspiration de Rouault. Comme la Reine de Saba, cette Sarah est une figure de fantaisie et non une image biblique.

Coll. part., Paris.

65 PIERROT PRÉVENU

Huile sur panneau. H. 0,59; L. 0,79; un des derniers tableaux peints par Georges Rouault.

Bibl. et repr. Catalogue Dieppe.

Exp. 1963 Dieppe, nº 68.

Cf. le n° 113 du catalogue Tribunal qui est rapproché du Pierrot prévenu. Coll. part., Paris.

Oeuvres de l'atelier Rouault

66 ESQUISSE POUR UN BESTIAIRE

Encre de Chine et peinture à l'essence sur papier entoilé. H. 0,38; L. 0,28; vers 1915.

De l'amusement, Rouault glisse souvent dans la fantaisie et le fantastique. Retrouvant la veine des imagiers qui sculptèrent les gargouilles de nos cathédrales et celle de ces enlumineurs qui peuplèrent les manuscrits médiévaux d'une faune imaginaire, il a fréquemment, de 1914 à 1925 surtout, donné l'être artistique à un Bestiaire où il laisse libre cours à une invention pleine de verve et de poésie.

Coll. part., Paris.

67 EXODE

Lavis, encre de Chine. H. 0,52,5; L. 0,71.

Bibl. et repr. Catal. Exp. Tokyo-Kyoto.

Exp. 1961-62 Tokyo-Kyoto, nº 294.

Coll. part., Paris.

68 LA LOGE

Huile sur toile. H. 0,81; L. 0,64.

Bibl. et repr. Catal. Galerie Creuzevault; Catal. Coll. Beyeler, Bâle; Catal. Dieppe.

Exp. 1961 Galerie Creuzevault; 1961 Gand, n° 18; 1962 Bâle, Beyeler, n° 20; 1962 Marseille, Gustave Moreau et ses élèves, n° 104; 1963 Dieppe, n° 46.

Coll. part., Paris.

69 VERSAILLES

Huile sur papier entoilé. H. 0,74; L. 0,475.

Bibl. et repr. Catal. Dieppe.

Exp. 1963 Dieppe nº 45.

Coll. part., Paris.

Livres illustrés et gravures

70 LES RÉINCARNATIONS DU PÈRE UBU

32 planches gravées sur cuivre par G. Rouault; 104 dessins de G. Rouault gravés par Aubert; Texte d'Ambroise Vollard; Ed. Ambroise Vollard, Paris, 1932.

Bibl. et repr. Soby, pp. 104 à 107; Venturi, pp. 61 à 63, 73, 76, 80 et pl. 59; W. S. Liebermann, texte catal. New-York — Cleveland, p. 30; B. Dorival, 1956, pp. 60, 61 et p. 71; Courthion, pp. 378, 379 et p. 180, 209, 278.

Exp. 1945 New-York, n° 139 à 145; 1948 Zurich, n° 261; 1951 Stockholm, n° 25 à 39; 1952 Bruxelles — Amsterdam; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 97; 1953 New-York — Cleveland, sans n°; 1954 Milan, n° 155; 1960 Albertina, n° 149-170; 1961 Gand, n° 38; 1961 Los Angeles, n° 91-113; 1963 Dieppe, n° 76.

Les eaux-fortes, commencées en 1916, sont dans leur état définitif, datées de 1928.

Cf. dans la section des inachevés, le texte d'introduction à Ubu. L'exposition des œuvres inachevées au Louvre présentait un *Ubu roi* dont la notice signalait la ressemblance avec la pl. 7 du Miserere, qui figure à la présente exposition, et avec le vieux Roi n° 41 de ce catalogue.

Coll. part., Paris.

71 MISERERE (titre donné par Rouault)

Album de 58 planches de $0,65 \times 0,50$.

Hist. Il s'agit ici de l'exemplaire n° 88 de Miserere que l'auteur offrit au Musée National d'Art Moderne en 1956. Celui que possède le Cabinet des Estampes donne, écrites à la main par Georges Rouault sur la page de garde, les intéressantes indications que voici.

Justification du tirage. Les 58 planches de cet album ont été gravées par Georges Rouault, tirées de 1922 à 1927 par Jacquemin, maître imprimeur à Paris, à l'initiative de Ambroise Vollard et conservées par lui jusqu'à sa mort. Des circonstances de guerre ayant entraîné la perte ou la détérioration d'un certain nombre d'épreuves, l'édition du présent ouvrage a été limité à 425 exemplaires numérotés de 1 à 425 et 25 exemplaires hors commerce de I à XXV.

Exemplaire de passe Georges Rouault

Bibl. Abbé Maurice Morel: Le Miserere de Georges Rouault, Paris 1948 (Nouv. éd. 1963).





Exp. Indépendamment des innombrables expositions de Miserere, l'exemplaire du Musée National d'Art Moderne a été présenté dans les manifestations suivantes: 1959, mai, Zagreb; 1960, février-juin, Lisbonne; Institut Français; 1960, Exposition circulante à travers le Portugal; 1960, 15 décembre – 1961 février, Pau, Musée; 1962, fin mai – 15 septembre, Sarrebourg, Musée Régional; Louvre, 1964, n° 4.

Musée National d'Art Moderne, Paris.

72 SUITE FRAPIER

18 lithographies originales; Ed. Frapier 1925-27; 10 pièces exposées.

Bibl. et repr. Cogniat, p. 27, 28, 29, 31; Brion, p. 44 et 50; Cat. Los Angeles, pl. 65, 67, 77; Courthion, p. 373, 374, 376, 377.

Exp. 1930 Munich, nº 2 et sq.; 1945 New-York, nºs 118 à 125; 1952 Paris, Musée National d'Art Moderne, in extenso, nº 98; 1953 New-York—Cleveland, sans nº; 1953 Tokyo, nºs 89 à 106; 1960 Albertina, nºs 197, 198, 199, 200, 205, 208, 209, 210; 1961 Gand, nºs 39-47; 1961 Los Angeles, nºs 59-78; 1963 Dieppe, nº 71.

4 des lithographies sur le thème du Cirque ont été éditées tout d'abord par Frapier dans les années 1925 à 27; Pour le Christ en croix, un premier état, signé et daté sur la pierre G. Rouault 1925; Le même thème a été repris sur une autre pierre entre 1930 et 1935. Coll. part., Paris.

73 SOUVENIRS INTIMES

Texte de G. Rouault et préface d'André Suarès; 64 lithographies de G. Rouault; Ed. Frapier, Paris, 1926.

Bibl. et repr. L'art et les Artistes, 1926, n° spécial sur G. Moreau, p. 219-249; Cogniat p. 20; Soby, pp. 13 et 20; Brion, pl. p. 43; William S. Liebermann, texte, New-York — Cleveland Prints, p. 30.

Exp. 1945 New-York, n°s 128 à 132; 1948 Zurich, n°s 225 à 233; 1952 Bruxelles — Amsterdam, n° 82; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 99; 1953 Tokyo, n° 147; 1953 New-York — Cleveland, sans n°; 1954 Milan, n° 153; 1957 St. Gall, Kunstverein, Malende Dichterdichten de Maler, n° 645; 1960 Albertina, n° 171; 1961 Gand, n°s 48-53; 1963 Dieppe, n° 74. Coll. Part., Paris.

74 LES FLEURS DU MAL

14 eaux fortes imprimées par Roger Lacourière, commandées par Ambroise Vollard et non publiées.

Exp. 1960 Albertina, n^{os} 263-274; 1961 Los Angeles, n^{os} 132-143; 1961 Tokyo-Kyoto, n^{os} 295-306; 1963 Dieppe, n^{o} 73.

Les planches, mises sur cuivre, ont été reprises à l'aquatinte et à l'outil par l'artiste. 14 ont été ainsi terminées et tirées, datées de 26 et de 27 sur la quarantaine prévue par G. Rouault. Non publiées par A. Vollard, elles le seront en 1965. Coll. part., Paris.

75 PAYSAGES LÉGENDAIRES

Poèmes de G. Rouault; 6 lithographies originales; 50 dessins en rep.; édit. Porteret, Paris, 1929.

Bibl. et repr. Soby, p. 109; Jewell, pl. nº 33.

Exp. 1948 Zurich, nº 233; 1952 Bruxelles — Amsterdam, nº 80; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 103; 1953 Tokyo, nº 148; 1954 Milan, nº 154; 1960 Albertina, nº 219.

Coll. part., Paris.

76 LA PETITE BANLIEUE

Six lithographies originales (2 exposées ici). H. 0,32; L. 0,22 env. Exécutées autour de l'année 1929; Éd. des quatre chemins, Paris, 1930 — 100 exemplaires; pas de titres.

Bibl. et repr. Cogniat, p. 32; Soby, p. 108; Jewell, pp. 15 et 31.

Exp. 1953 New-York — Cleveland, sans n°; 1953 Tokyo, n°s 119, 124; 1954 Milan, n° 147; 1955 Rouen, Musée, Art 1955, n°s 231 à 234; 1960 Albertina, n°s 213-218; 1960 Marseille, n°s 96 à 101; 1961 Los Angeles, n°s 113-118; 1963 Dieppe, n° 72.

Coll. part., Paris.

77 VERLAINE

Lithographie originale. H. 0,44; L. 0,325; Éd. Ambroise Vollard, 2° tirage, 1933 (4 états); Inscription de la main de Rouault: Verlaine — 2° tirage 1933 — Georges Rouault.

Bibl. et repr. Johnson, p. 172; Catal. Tokyo, pl. nº 141; Paul J. Sachs, Modern Prints and Drawings, New-York, 1954, pl. 71; Venturi 56, p. 77.

Exp. 1948 Zurich, nº 233; 1952 Bruxelles — Amsterdam, nº 80; 1953 New-York — Cleveland; 1953 Tokyo, nº 143; 1954 Milan, nº 150; 1960 Albertina, nº 224; 1961 Los Angeles, nº 163.

Cf. Section des œuvres inachevées dans le texte d'introduction aux Têtes et portraits ce qu'il est dit des «portraits imaginaires» de Rouault dont ses portraits d'homme du passé et surtout au n° 111 du présent catalogue la notice de l'Étude pour le portrait de Verlaine où la planche de 1933 présentée ici est évoquée dans l'historique des diverses représentations de Verlaine par Rouault.

Coll. part., Paris.

77 bis SAINT-JEAN BAPTISTE

Litho originale. H. 0,32; L. 0,41; Éd. Ambroise Vollard, 2e tirage 1933; marque d'Ambroise Vollard; inscription par l'artiste: St-Jean Baptiste 1933, 2e tirage — Georges Rouault.

Bibl. et repr. Johnson, p. 174.

Exp. 1948 Zurich, nº 224; 1952 Bruxelles — Amsterdam, 1952, nº 80; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 106; 1960 Albertina, nº 222; 1961 Los Angeles, nº 164. Coll. part., Paris.

77 ter AUTOMNE.

Litho originale. H. 0,45; L. 0,58; Éd. Ambroise Vollard, 3° tirage, 1933 (7 états connus); inscription de la main de l'artiste: 2° tirage — Automne — à 60 ex., Georges Rouault, 1933.

Bibl. et repr. Johnson, p. 171; Zeitgenössische französische Graphik, repr. n° 9, éd. par Lothar, Gunther Buchheim, sans lieu ni date d'édition.

Exp. 1952 Bruxelles, Amsterdam, nº 80; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 80; 1954 Milan, nº 148. Coll. part., Paris.

78 HINDENBURG

Litho originale. H. 0,47; L. 0,35; signé G. R. dans la planche; Éd. A. Vollard, 2ème tirage, 1933.

Bibl. et repr. Catal. Tokyo, pl. nº 142; Johnson, p. 173.

Exp. 1948 Zurich, n° 224; 1952 Bruxelles, Amsterdam, n° 80; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 106; 1953 Tokyo, n° 142; 1954 Milan, n° 151; 1961 Los Angeles, n° 165.

Coll. part., Paris.

79 CHRIST EN CROIX

Eau-forte en couleur. H. 0,65; L. 0,50; signé et daté sur le cuivre, 1936; éd. par A. Vollard; tirée à 175 ex.

 $\it Bibl.$ et repr. Catal. Tokyo, nº 138; J. A. Cartier, Jardin des Arts, Juin 1956, nº 20, p. 483; Zeitgenössische französische Graphik, p. 8 (éd. par L. G. Buchheim — sans date).

Exp. 1948 Zurich, nº 187; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 110; 1953 Tokyo, nº 138; 1954 Milan, nº 123; 1960 Albertina, nº 276; 1961 Los Angeles, sans nº (liste des Addenda). Coll. part., Paris.

80 AUTOMNE

Eau-forte en couleur. H. 0,51; L. 0,665; vers 1938 (non daté sur la planche); tirée à 175 ex.

Bibl. et repr. J. A. Cartier, Jardin des Arts, juin 1956, nº 20, p. 484.

Exp. 1948 Zurich, nº 189; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 111. 1953 Tokyo, nº 139; 1954 Milan, nº 124; 1960 Albertina, nº 227. Coll. part., Paris.

81 CIRQUE DE L'ÉTOILE FILANTE

Texte de Georges Rouault; 17 eaux-fortes originales en couleur hors texte; 82 dessins de G. Rouault gravés sur bois par Aubert; Éd. par Ambroise Vollard, Paris 1938. Bibl. et repr. Soby p. 112-113; Venturi, p. 63-65 et repr. 81-83; William S. Liebermann; Cat. Exp. New-York-Cleveland-Prints, p. 30; Courthion, p. 278.

Exp. 1945 New-York, n°s 148 à 151; 1948 Zurich, n° 262; 1952 Bruxelles—Amsterdam, n° 85; 1953 New-York—Cleveland; 1954 Milan, n° 156; 1957 St-Gall, Malende Dichter—Dichtende Maler, sans n°; 1960 Albertina, n°s 226-242; 1961 Los Angeles, n° 204; 1961 Gand (partiellement), n°s 68-73; 1963 Dieppe, n° 77.

Les gravures sur bois datent de 1931-1932; l'ensemble des eaux-fortes a été exécuté en 2 campagnes de travaux, l'une en 1934/35, l'autre en 1938. Coll. part., Paris.

82 PASSION

Texte d'André Suarès; 17 eaux fortes originales en couleur de G. Rouault; hors texte; 82 dessins de Rouault gravés sur bois par Aubert; Éd. Ambroise Vollard; Paris 1939.

Bibl. et repr. Soby, pp. 112-113; Venturi, p. 63 à 65, repr. n°s 81 à 83; William S. Liebermann, cat. New-York — Cleveland, Prints p. 30; Arts News, Nov. 1962, pp. 32-33, 61-62.

Exp. 1945 New-York, n°s 152 à 155; 1948 Zurich, n° 263; 1951 Stockholm, n°s 40 à 45; 1952 Bruxelles — Amsterdam, n° 86; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 108; 1952 Vienne, Moderne Religiose Graphik, n°s 158 à 163; 1953 New-York — Cleveland, sans n°; 1954 Milan, n° 157; 1960 Albertina, n°s 245 à 261; 1961 Los Angeles, n°s 169-186; 1961 Gand, n°s 60 à 67; 1963 Dieppe, n° 78.

L'ouvrage publié par Ambroise Vollard comprenait: 17 eaux-fortes originales hors texte qui datent des années 1935-36; 82 dessins de Rouault exécutés par l'artiste entre 1934 et 1936, puis gravés sur bois par Aubert; et enfin 17 petits sujets gravés en noir par l'artiste lui-même pour former la table des hors texte. Coll. part., Paris.

83 BAIE DES TRÉPASSÉS

Eau-forte en couleur. H. 0,62; L. 0,45; signé et daté sur la planche, 1939; peut être un projet pour le Cirque de l'Étoile filante.

Bibl. et repr. Catal. Tokyo, repr. nº 140; J. A. Cartier, Jardin des Arts, juin 1956, p. 483.

Exp. 1948 Zurich, nº 188; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 112; 1953 Tokyo, nº 140; 1954 Milan, nº 125; 1961 Los Angeles, nº 168. Coll. part., Paris.

Céramiques, vitraux, émaux

84 PLAISE À LA COUR

Assiette de céramique (cuite par Metthey). Diamètre 31 cm, 5; daté en haut 1911 avec l'inscription de la main de Rouault *Plaise à la cour*; au dos: esquisse du même personnage et monogramme G. R. 1911.

Exp. 1963 Dieppe, nº 84.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

85 LE CLOWN

Assiette céramique. Diamètre 25 cm.

Musée de Grenoble.

86 NUS DANS UN PAYSAGE

Plaque de céramique en forme de rectangle cintré. H. 0,245; L. 0,36; vers 1907-1911.

Bibl. Cahiers d'Art 1928, p. 110 (Rep.); Venturi, p. 118; B. Dorival, Musées de France, nov. 1950; p. 197 Rep.

Exp. 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 115, pl. XX; 1960 Marseille, nº 124.

Musée National d'Art Moderne, Paris.

87 LA CRUCIFIXION

Vitrail. H. 1,10; L. 0,84; exécuté par Hébert-Stevens en 1939.

Exp. 1951 Art Sacré, Musée National d'Art Moderne, Paris, nº 119.

Coll. part., Paris.

88 CHRIST À LA COLONNE

Vitrail. H. 1,06; L. 0,78; exécuté en 1941 par Hébert-Stevens.

Bibl. et repr. Catal. exposition Tokyo, 1960.

Exp. 1941 Salon d'Automne; 1951 Art Sacré, Musée National d'Art Moderne, n° 119; 1952 Musée National d'Art Moderne, n° 120; 1960 Marseille, n° 125; 1960 Tokyo-Kyoto, École de Paris, Art décoratif, n° 139; 1961 Le Hâvre, l'École de Paris, Art décoratif, Musée-Maison de la culture; 1962 Ankara — Istambul, Exp. Art décoratif contemporain. Musée National d'Art Moderne de Paris.

89 LE CIRQUE DE L'ARC-EN-CIEL ou PIERROTS

Émail sur cuivre. H. 0,258; L. 0,204; pièce unique exécutée par l'Abbaye Saint-Martin de Ligugé d'après une peinture de G. Rouault. Au revers devise bénédictine: ora et labora; approbation et signature autographe «émail unique exécuté avec mes conseils et avec mon approbation, G. R.»

Bibl. et repr. B. Dorival, Musées de France, novembre 1950, p. 200.

Exp. 1951 Galerie de France, Paris, n° 3; 1952 Musée National d'Art Moderne, Paris, n° 122; 1953 New-York — Cleveland, n° 27; 1955 Poitiers, Musée Exp. Émaux de Ligugé; 1955 Émaux de Ligugé en Allemagne occidentale, exposition itinérante; 1956 Galerie Creuzevault, Paris, n° 9; 1960 Marseille, n° 126.

Musée National d'Art Moderne de Paris.

90 BRANCHES DE FRUITS

Émail sur cuivre. H. 0,212; L. 0,297. Pièce unique exécutée par l'abbaye St-Martin de Ligugé d'après une peinture de G. Rouault; au revers approbation et signature autographes de G. Rouault.

Exp. 1957 Rome, Gal. Odyssia.

Musée National d'Art Moderne de Paris.

91 CRUCIFIXION

Émail sur cuivre. H. 0,245; L. 0,17. Pièce unique exécutée par l'atelier de l'abbaye St-Martin de Ligugé d'après une peinture de Georges Rouault; au revers approbation et signature autographes de G. Rouault.

Exp. 1948 Paris, galerie Creuzevault, Émaux et gravures.

Coll. part., Paris.

Oeuvres inachevées

Toutes ces oeuvres inachevées, ni signées, ni datées, sont la propriété du Musée National d'Art Moderne de Paris à qui elles ont été données par la veuve et les enfants de l'artiste.

Elles n'ont été exposées qu'une seule fois, au Musée du Louvre, de juin à novembre 1964.

La reproduction en est interdite.

Cirque

Plus qu'aucun autre thème, celui du Cirque, que prolonge celui de la Commedia dell'Arte, a inspiré Rouault, qui a même écrit, sur ce sujet, le Cirque de l'Étoile Filante (1938) et Divertissement (1943). De 1902 à sa mort, le maître a peint, dessiné, gravé des centaines d'oeuvres qui se rapportent au Cirque. C'était exploiter une veine chère aux artistes depuis Daumier, dont il a certainement subi ici l'influence. Manet, Degas (à l'exemple de qui il a suscité maintes danseuses), Renoir, Seurat, Toulouse-Lautrec lui avaient donné l'exemple, ainsi qu'à d'autres artistes de sa génération, tels que Matisse, Dufy, Van Dongen, Fernand Léger et surtout Picasso, le Picasso principalement des manières bleue et rose.

Mais si Rouault peint le monde du Cirque, c'est moins pour suivre une mode que sous l'effet de certains souvenirs d'enfance et pour certaines raisons plastiques et humaines. Ces raisons, il les a avouées lui-même dans le premier numéro des Cahiers d'Art de 1935, dans celui de novembre 1936 de la Revue des Belles Lettres, dans son Cirque de l'Etoile Filante (1938) et ses Soliloques (1944), ainsi que surtout dans une lettre à Édouard Schuré publiée pour la première fois en 1952 dans la revue le Goéland à Paramé. Gardant vivant dans son coeur d'homme l'émerveillement que le gamin bauvre avait connu au cirque, il chérit aussi les gens du cirque «pour la couleur (...) tout ce qui était aérien, vif et coloré (en eux), la lumière (qui) caresse (leur) forme et la magnifie». Il voit encore en eux les voyageurs sans bagage, errants et libres, les êtres du rêve et de la fantaisie, ceux du courage qui rient toujours, même sous les coubs, et surtout les symboles mêmes de la condition humaine illusoire et douloureuse: «l'ai vu clairement que le «pitre» c'était moi, c'était nous (...) Cet habit riche et pailleté, c'est la vie qui nous le donne (...). Mais, si l'on nous surprend, comme j'ai surpris le vieux pitre, oh alors! qui osera dire qu'il n'est pas pris jusqu'au fond des entrailles par une incommensurable pitié.»

Ayant des «gens du voyage» cette expérience, il n'est pas étonnant que Rouault ait éliminé, la plupart du temps, des interprétations qu'il en a données, le pittoresque amusé, le caractère de «modernité» que l'on relève chez la plupart de ses prédécesseurs. C'était retrouver (comme Picasso) l'accent humain de Daumier. C'est sous le signe du pathétique, le plus souvent, surtout dans sa jeunesse, et, plus tard, sous celui de l'évasion dans une poésie fantaisiste et mélancolique, que se situe le Cirque de Rouault.

|Parmi tous les sujets que le thème lui offrait, ayant principalement traité ceux du Clown, de l'Acrobate, de l'Écuyère, de la Danseuse — auxquels s'ajoutent ceux du Pierrot et, à un bien moindre degré, du Polichinelle — Rouault en a donné des expressions si définitives qu'il est d'abord, pour la postérité, le peintre par excellence du Cirque.

92 LE CLOWN AU TAMBOUR.

Huile sur papier entoilé. H. 0,72; L. 0,57. Exp.: Louvre, 1964-n° 5 (repr. au catal).

À côté de têtes de clowns pathétiques et prisonniers de leur douleur (cf. Courthion, p. 99 et p. 410, n°s 38, 39, 42), Rouault a peint, entre 1902 et 1914, des clowns en action, accompagnés des animaux ou des accessoires indispensables (tambour, chien, singe, trompette) et généralement occupés à faire le boniment au seuil d'une baraque foraine suggérée ou invisible (cf. *ibib.*, p. 61, 101, 410, n°s 34, 35, 36, 41). C'est à cette seconde veine que se rattache l'oeuvre exposée qui a été peinte probablement entre 1903 et 1907.

93 et 93 bis CLOWN, ACROBATIES.

Encre de Chine, encres de couleur et gouaches sur papier peint sur les deux faces. H. 0,725; L. 0,495.

Exp.: Louvre, nos 7 et 7 bis.

Ces deux figures jumelles de Clown exécutées au recto et au verso de la même feuille de papier semblent le développement d'une autre figure de clown à la jambe en l'air qui a été exposée au Louvre (nº 6 du catalogue). Rouault y a précisé, et cette fois à la gouache, le visage et les jambes de ses personnages. Celui du recto ressemble étroitement au clown exposé au Louvre sous le nº 6, celui du verso est assez différent, tant par son visage que par la disposition, plus verticale, de sa jambe dressée.

Les figures en mouvement sont rares chez Rouault. Il donne à ses personnages une telle puissance plastique, d'une part, que rien ne saurait mouvoir ces masses grandioses, et recherche, d'autre part, le caractère monumental avec un tel instinct de la grandeur qu'il ne peut que proscrire l'expression du dynamisme. Quelques œuvres, cependant, entre 1902 et 1922, sont agitées d'un mouvement frénétique: ainsi les danseuses des deux aquarelles intitulées A Tabarin (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris n° 12 du catal et Courthion, p. 91), celle qui apparaît dans l'aquarelle Monsieur Loyal et danseuse (Courthion, p. 411, n° 44). Les clowns en mouve-

ment sont plus rares. On en trouve un dans le *Cirque* reproduit dans Courthion, p. 69. Aucune figure de Rouault n'est animée, en tout cas, d'une agitation aussi frénétique que celles qui sont exposées sous les présents numéros et celle qui a été exposée sous le n° 6 du Louvre.

94 CLOWN AU MAILLOT VERT.

Huile sur papier entoilé. H. 0,74; L. 0,525. Exp.: Louvre, nº 9.

Porté vers la grandeur monumentale, Rouault aime à présenter ses figures dans une attitude frontale, en pied ou vues jusqu'aux genoux, main gauche à la hanche, sur un fond nu. En ce qui concerne ses figures de cirque, on remarque cette frontalité dans les Filles de Cirque de 1925 (Courthion, p. 187), une Danseuse de 1923 (ibid., p. 421, n° 160), une autre Danseuse de 1926 (ibid., p. 424, n° 200), un Pitre de 1926 de la série des lithographies Frapier, des Clowns illustrant le Cirque de l'Étoile Filante (Venturi, pl. 66, fig. 85 et 86), (catal, n° 90), un autre Clown peint vers 1930 (ibid., pl. 76, n° 98), etc. . . La main gauche à la hanche se remarque dans les Danseuses de 1923 et 1926, un des Clowns du cirque de l'Étoile Filante, le Clown de 1930, sans oublier toute une série de Pierrots peints vers 1937-38 (Courthion, p. 431 et 432, n°s 274, 277, 279, 280, 281, 283, 284, etc.) dont le plus célèbre est le Pierrot aristocrate de la collection Leclerc (repr. ibid., p. 271). Le mouvement du bras droit ne se relève guère, en revanche, que dans le Clown de la lithographie Frapier et un de ceux illustrant le Cirque de l'Étoile Filante.

95 CLOWN ASSIS.

Gouache sur papier calque entoilé. H. 0,34; L. 0,225. Exp.: Louvre, n° 11.

Il existe une étroite analogie entre la disposition des bras de ce Clown assis et celle des bras du Clown debout exposé au Louvre (sous le n° 10 du catalogue): l'un et l'autre appuient leur main gauche à la hanche et lèvent leur bras droit en un geste de salut. Celui qui est exposé sous le présent numéro est toutefois assis sur un pliant: attitude que l'on retrouve chez un *Grotesque* de 1937 reproduit dans Courthion, p. 431, n° 271 et dans divers Clowns du *Cirque de l'Étoile Filante*, ceux, en particulier, des pp. 60 et 85.

Plusieurs clowns en pied, de face et occupant toute la surface de l'ouvrage, grâce à la disposition de leur bras et de leurs jambes écartées, se remarquent dans l'œuvre de Rouault. Ainsi œux dont il a illustré le livre de Henry Church, les Clowns; celui, lithographié, de la suite Frapier, œux qui apparaissent debouts à la page 2 et à la page 159 du Cirque de l'Étoile Filante, celui qui est reproduit à la page 21 du catalogue de l'exposition Rouault, en 1953 à Los Angeles; cf. aussi Courthion, p. 431, n° 277 et 274, où le Pierrot guerrier lève également le bras droit et appuie également sa main gauche à sa hanche. La disposition des jambes écartées cale puissamment le personnage même assis comme ici. Rouault qui affectionne cette

attitude en raison de sa plasticité l'a donnée à plusieurs figures, dont le plus célèbre est le Nègre libéré illustrant Réincarnations du Père Ubu, nº 70 du catalogue, rep. dans Venturi pl. 59, fig. 73). Son étude à la gouache se voit dans Courthion p. 260.

96 LA GRANDE PARADE.

Huile sur papier entoilé. H. 0,65; L. 1,00.

Exp.: Louvre, nº 16 (repr. au catal.).

C'est la reprise à l'huile, et exactement inversée, de la célèbre aquarelle de la collection Bangerter de Montreux (repr. dans Courthion, p. 110). On peut donc penser que cette *Grande Parade* date également de 1907 ou d'une année très voisine.

Les clowns tapant sur une grosse caisse située à leur gauche se retrouvent chez Rouault entre 1902 et 1914 (cf. Courthion, p. 61 et n° 92 du présent catalogue).

97 LUTTEUR.

Huile sur papier entoilé. H. 1,05; L. 0,745.

Exp.: Louvre, nº 24.

À rapprocher des Acrobates et du Lutteur de 1913, repr. dans Courthion, p. 411, n° 50, 51 et surtout 52, ainsi que de ceux qui ont appartenu à Henri Matisse et sont reproduits dans Venturi, pl. 46, fig. 53 et surtout 54. Par la suite, Rouault est revenu quelquefois sur ce sujet: cf. Courthion, p. 443, n° 413. Il se pourrait que le tableau exposé sous le présent numéro eût été commencé vers 1913; il a été certainement repris par la suite.

98 POLICHINELLE.

Huile sur papier entoilé. H. 0,71; L. 0,56.

Exp.: Louvre, nº 27 (repr. au catal.).

C'est la version à l'huile d'une aquarelle qui a appartenu à André Lhote (nul n'ignore qu'André Lhote fut un des premiers admirateurs de Rouault à qui il consacra, entre autres écrits, un article dans l'Amour de l'Art du 12 décembre 1923, et aux obsèques de qui il prit la parole le 17 février 1958). Cette aquarelle a figuré à l'exposition «De Toulouse Lautrec à Chagall» présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1956 (n° 160 du catalogue, repr. pl. XXVII), ainsi qu'à l'exposition «De l'Impressionnisme à nos jours» au Musée National d'Art Moderne (n° 183 du catalogue), sous le titre d'Arlequin. La peinture exposée sous le présent numéro en est certainement à peu près contemporaine, c'est-à-dire qu'elle date des environs de 1910.

99 TÊTE DE PIERROT, FOND BLEU.

Huile sur carton parqueté. H. 0,50; L. 0,34.

Exp.: Louvre, nº 28 (repr. au catal.).

Rouault chérit, tant pour des raisons d'expressivité que pour des motifs plastiques, le mouvement des têtes levées disposées en oblique par rapport au cou. On le remarque en 1930 dans les *Clowns* repr. dans Venturi, pl. 71, fig. 91 et l'*Espagnole*, repr. dans Courthion, p. 190, ainsi que dans un des portraits de Maria Lani, celui qui est repr. à la pl. 32 de E. A. Jewell, *Georges Rouault*, Paris 1947. Inversé, c'est celui de la figure connue sous le nom de l'*Oiseau Bleu* (n° 38 du cat. — repr. dans Courthion, p. 221).

100 PIERROTINS (Titre donné par Rouault).

Huile sur papier entoilé. H. 1,00; L. 0,66.

Exp.: Louvre, nº 30.

Rouault a disposé à plusieurs reprises de part et d'autre d'un bouquet axial des figures opposées de Pierrots: Cf. Courthion p. 466, n° 451, Venturi, pl. 151, fig. 179, l'émail intitulé *Le Cirque de l'Arc en Ciel* n° 71 du catal. et d'autres *Pierrotins* exposés au Louvre sous le n° 31 du catal. qui ressemblent beaucoup à ceux-ci.

Si les figures de trois-quarts (cf. le Polichinelle n° 98 du présent catal. (exposé au Louvre sous le n° 27, rep. au catal.) sont fréquentes dans l'art de Rouault avant 1914, elles en disparaissent à peu près complètement à cette date pour laisser place à des personnages présentés soit rigoureusement de face soit intégralement de profil. C'est à ce dernier type déjà fréquent chez l'artiste dès avant cette date qu'appartiennent les Pierrotins exposés ici dont on rapprochera le type (front bas, grand nez, menton prognathe) de divers personnages familiers à Rouault à partir de 1937 environ (cf. le n° 29 du catal. du Louvre, Courthion, p. 433 n° 298, p. 437, n° 352, p. 466, no 450, 452, etc. . .)

A noter que la présentation en buste se rencontre bien moins souvent dans les clowns et les pierrots de Rouault que celle à mi-jambes (cf. Courthion, p. 431 n° 276, p. 445 n° 548 et 556, etc. . .).

101 PIERROTS BLEUS.

Huile sur papier entoilé. H. 0,655; L. 0,425.

Exp.: Louvre, nº 32 (repr. au catal.).

L'œuvre est très proche d'un tableau exécuté vers 1943, intitulé *Pierrots* et repr. dans Courthion, p. 446, n° 445. Elle l'est aussi du tableau qui figure sous le n° 57 dans le catalogue de l'exposition Rouault à Tokyo. Sur la «rime plastique» constituée par la figure de l'arrière-plan, cf. le n° 54 du catalogue.

L'opposition entre la grande figure du premier plan et celle, plus petite, du second, est également un élément fréquent dans la peinture de Rouault. Quelques preuves, parmi beaucoup d'autres, en sont fournies par les œuvres repr. dans Courthion, p. 433, n°s 300 et 304; p. 438, n° 359; p. 448, n° 470 et dans Venturi, pl. 46, n° 53; pl. 66, n° 85; pl. 76, n° 98; pl. 121, n° 147, et par le n° 23 du catalogue du Louvre, etc. . . Ainsi éclate le goût constant de Rouault pour les correspondances de deux motifs plastiques se répondant et s'opposant tout à la fois en une sorte de contrepoint générateur de majesté monumentale.

Filles

Pour le public, si Rouault est le peintre du Cirque, il est aussi celui de la Fille. Il ne l'a pourtant abondamment représentée que de 1903 à 1914, à la suite de Guys, du Degas illustrateur de la Maison Tellier et de Toulouse-Lautrec surtout. Mais ce n'est pas pour conférer aux images qu'il en peint, l'allure de «chose vue» et le caractère de «modernité» chers à ses prédécesseurs. De documents, elles deviennent chez lui des symboles et des mythes. D'autre part, bien loin de s'amuser, comme le premier, du pittoresque des prostituées, de se donner le luxe de les mépriser, comme le second, ou de se réjouir sarcastiquement, avec le dernier, de leur déchéance humaine, il s'indigne, dénonce, fustige, sur un ton de lyrisme épique et toujours avec amour, un amour douloureux qui participe et saigne. Parvenant d'emblée à des résultats si puissants qu'ils sont pastichés dès 1906 par Léon Bonhomme, il se détache de ce thème après 1914 et n'en donnera plus dès lors que de temps à autre des expressions peintes ou gravées. Mais celles-ci demeurent aussi chargées de violence et de charité pitoyable, avec, parfois, une note nouvelle d'humour noir. Ce n'est qu'à partir de 1939 environ que le thème disparaîtra de la production de l'artiste.

102 FILLES ASSISES, DE PROFIL.

Huile sur papier entoilé. L. 0,72; H. 0,56. Exp.: Louvre, n° 34 (repr. au catal.).

A rapprocher de la célèbre pièce d'une collection suisse montrée au Petit Palais en 1959, lors de l'exposition «Chefs-d'œuvre français des collections suisses» (repr. dans Courthion, p. 87), ainsi que des Sirènes de la coll Sturgis Ingersoll (repr. dans Soby, p. 41) et surtout de l'œuvre de la collection D. H. Bakwin qui a figuré à l'Orangerie des Tuileries en 1958 dans l'exposition «Dessins français des collections américaines» (rep. dans Soby p. 44). Rouault a, ici, repris à une date très postérieure, une œuvre commencée vers 1906 et habillé ses figures, primitivement nues, de prostituées: reprise caractéristique de ses recherches de matière nourrie et comme émaillée.

Nus

A de rares exceptions près (l'exposition en présente une), ce sont toujours des nus de femme que peint Rouault. Entre 1902 et 1914, certains sont d'une puissance si horrible qu'on est tenté de les confondre avec les images des filles. Mais la plupart en diffèrent pourtant par un corps moins marqué des stigmates de la déchéance, ainsi que par les recherches moins expressionnistes et plus plastiques qui s'y trahissent: c'est là surtout que Rouault songe à l'exemple de Cézanne et de ses Baigneuses qu'il admirait tant. Lorsque le thème de la prostitution est peu à peu délaissé, celui du nu continue, au contraire, à être abondamment exploitée, et dans un esprit de plus en plus attentif aux problèmes plastiques. Solidité de la forme, arabesque du geste, harmonie dans l'assemblage de plusieurs nus entre eux, tels sont les caractères qui dominent sans cesse davantage dans les nus peints, dessinés ou gravés par le maître, qui semble en vieillissant éprouver une admiration toujours croissante pour la beauté du corps humain.

103 NU, DE DOS.

Huile sur toile. H. 0,72; L. 0,57.

Exp.: Louvre, nº 38.

C'est la reprise à l'huile à une date postérieure de la célèbre gouache de l'Art Institute de Chicago (repr. dans Soby, p. 39) dont il existe une étude à l'essence au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (legs Girardin), repr. dans Courthion, p. 413, n° 73. On notera, à propos de la présentation de ce Nu, que les personnages, habillés ou non, vus de dos, sont moins fréquents chez Rouault que ceux peints de face. S'ils présentent, en effet, le même caractère monumental, ils n'ont pas, en revanche, leur puissance expressive, et c'est l'alliance de ces deux éléments que Rouault poursuit à l'ordinaire. À noter les traits à la craie indiquant que Rouault avait l'intention d'apporter à cette œuvre des modifications.

104 COMPOSITION: TROIS NUS.

Lavis et pastel sur papier entoilé. H. 0,725; L. 0,53. Exp.: Louvre, nº 42.

Rouault a réuni ici quelques-unes des attitudes plastiques qu'il affectionne le plus. La femme de droite, les bras tendus parallèlement devant elle, apparaît dès 1910-1912 dans une céramique repr. dans Soby, p. 59 et (inversée) dans des Baigneuses contemporaines, repr. dans Courthion, p. 133. Il la réintroduira dans maintes compositions tout au long de sa carrière: cf. dans Courthion, le Frontispice pour les Fleurs du Mal de 1938, repr. en haut de la p. 253, la composition de 1937 intitulée Automne (repr., p. 435, n° 319) et dans le catalogue du Louvre, le n° 83. Pour le personnage du centre, qui enveloppe sa tête de son bras, cf. les œuvres exposées au Louvre sous les n°s 23 et 40 du catal. et la notice du n° 132 du présent catalogue.

Quant à celui de gauche, qui lève un bras et le replie au coude, aucune figure ne se rencontre plus souvent chez l'artiste; on la trouve dès 1907 à droite d'une composition Figures décoratives, repr. dans Courthion, p. 414, n° 80, vers 1910 dans un Nu assis, repr. ibid., p. 134, en 1928 dans une des illustrations de Réincarnations du Père Ubu (repr. dans Venturi; pl. 63, n° 80), en 1938 dans le Frontispice pour les Fleurs du Mal, repr. dans Courthion, en bas de la page 253, etc. . Pareille fidélité prouve quelle indélébile impression Rouault avait reçue des Baigneuses de Cézanne, chez qui ce même geste se trouve dans diverses compositions, telles que la Baigneuse assise repr. dans B. Dorival, Cézanne, Paris 1948, pl. XIX et les Baigneuses de la coll. Halvorsen d'Oslo, repr. ibid., p. 165.

105 ETUDE DE NU.

Peinture à l'essence sur papier entoilé. H. 0,31; L. 0,19. Exp.: Louvre, n° 46 (repr. au catal.).

C'est un des meilleurs exemples de la plasticité de la forme chez Rouault, ainsi que de cet instinct de la synthèse par quoi il s'apparente aux Fauves, bien qu'il pratique — cette œuvre le prouve aussi — un chromatisme tout différent.

106 NU COURBÉ.

Huile sur papier entoilé. H. 0,15; L. 0,15. Exp., Louvre, nº 47.

Rouault a affectionné ces nus repliés sur eux-mêmes et dont la forme devient ainsi d'autant plus une et d'autant plus puissante: cf. dans Courthion, l'Arabesque, equisse, repr. p. 414, n° 83. L'œuvre exposée est probablement contemporaine des nus destinés à l'illustration des Fleurs du Mal.

107 ORPHÉE (titre donné par Rouault).

Huile sur papier entoilé. H. 0,235; L. 0,22. Exp.: Louvre, n° 49 (repr. au catal.).

Le mythe d'Orphée et d'Eurydice a beaucoup frappé Rouault. Il lui a inspiré une des plus belles planches de Miserere, celle qui porte le n° 27, et dont une variante figure dans l'exposition (cf. le n° 149 du catalogue, repr. n° 175 catal. du Louvre.) Il lui a également inspiré un de ses textes les mieux venus. On le trouve à la fin de la préface qu'il a donnée au livre de G. Charensol, Georges Rouault, Paris, s.d. (1926): «Eurydice, Eurydice, tu n'es plus qu'une ombre dans la nuit, une ombre fugitive que je crois saisir dans mon délire, disait Orphée». Une autre invocation à Eurydice se lit à la p. 108 de Soliloques: «Eurydice, Eurydice, s'écrie Orphée plaintif, voyant s'évanouir la forme fugitive, la forme bien aimée». Ainsi se précise la signification du mythe pour Rouault. Orphée est, à ses yeux, le peintre qui poursuit une forme aimée se dérobant à sa recherche. Il est probable que c'est dans l'œuvre de Gustave Moreau, auteur de plusieurs Orphée, que Rouault a puisé son goût pour ce mythe.

Têtes et portraits

Sensible à la beauté plastique du corps humain, Rouault ne l'est pas moins à l'expression des visages où se déchiffre l'âme. Aussi, à côté de visages de Clowns, de Pierrots, de Filles, de Juges, de Christ, en a-t-il peint assiduement d'autres, qui ne peuvent entrer dans aucune de ces catégories et qui sont seulement des visages d'hommes ou, plus fréquemment, de femmes, portraits ou têtes imaginaires.

Le portrait l'a plus inquiété qu'aucun peintre contemporain. Depuis les effigies de ses parents et de lui-même qu'il dessinait d'un crayon appliqué en 1899 jusqu'à celles qu'il brossa en 1929 d'après Maria Lani, le bagage est assez lourd de Rouault portraitisite. Qu'il les peigne, dessine ou grave, l'artiste aime à représenter ses parents, ses maîtres (Gustave Moreau, Huysmans, Léon Bloy) et ses amis (M. Rupp, Mme Baignères, André Suarès, le peintre Lebasque). Il aime surtout à se représenter lui-même: il n'a pas laissé moins de dix autoportaits. Outre les «portraits imaginaires», comme

ceux des Poulot et de Monsieur X, il a brossé également des images de personnages qu'il n'avait pas connus personnellement, mais dont des documents lui avaient rendu les traits familiers: contemporains, comme Hindenburg, hommes du passé, ainsi que Baudelaire et Verlaine. (Cf. dans le présent catalogue, les lithographies de Hindenburg et de Verlaine et pour Baudelaire, Souvenirs Intimes). Et toujours, bien plus qu'une image de la personne physique, individuelle et éphémère de ses modèles, c'est une exaltation de leur âme immortelle que Rouault se préoccupe de peindre, et une image générique d'une famille spirituelle, dont il souligne l'universalité par le titre qu'il donne à ses oeuvres: c'est ainsi que le portrait de M. Rupp s'intitule le Vétéran et l'un de ses Autoportraits, l'Apprenti Ouvrier.

La distance n'est pas grande, ainsi, entre ces portraits, dont il élargit la signification, et les têtes d'hommes et de femmes que, de 1905 à 1945, il affubla tour à tour d'un voile, d'une mantille, d'un burnous, d'un haut-de-forme, d'un képi, d'une perruque, d'une fleur: accessoires moins destinées à définir leur état qu'à expliciter, comme le font les figures dans ses paysages, le sentiment exprimé par leur truchement. Célébrant tantôt le bonheur et tantôt la douleur, parfois attendri et parfois ironique, frisant ici le comique et côtoyant là l'horreur la plus tragique, passant de la moquerie au rêve, c'est toute la gamme des sentiments humains que Rouault traduit dans ces têtes qui ne se rattachent heureusement pas au vieux genre faux et théâtral des «têtes d'expression»; c'est qu'elles sont toujours pour lui le moyen de nous dire ses propres sentiments, l'occasion de traduire sa vie intérieure et celle de s'abandonner à la joie de peindre, à l'allégresse d'assembler, comme à propos du corps humain, des lignes, des couleurs et des formes.

108 LE CONFÉRENCIER.

Huile sur papier entoilé. H. 1,06; L. 0,85. Exp.: Louvre, n° 50 (repr. au catal.).

C'est la reprise à l'huile, fort agrandie et beaucoup plus poussée, d'une peinture esquissée en 1908 et qui figure aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (legs Girardin). Une reproduction s'en trouve dans Courthion, p. 121. Le même personnage se voit dans l'Orateur de 1908 et le Banquet des environs de 1910, reprod. ibid. p. 415, n° 95 et 96. Il apparaît aussi, avec un type un peu modifié dans un Avocat plaidant de 1908 (cf. ibid., p. 414, n° 87) et un Clown Rouge des environs de 1915 (cf. ibid., p. 420, n° 154). Changeant de sexe, il devient un Nu au collier (cf. ibid., p. 413, n° 77). On retrouvera la même figure vue à mi-jambes, les bras pendant le long du buste, à la pl. 18 de Miserere. Chaque fois, cependant, le sentiment sera différent, que dégage ce motif plastique. Ici c'est une ironie féroce, bien naturelle chez cet ennemi des *professeurs*, *docteurs*, *orateurs*, *pédagogues*, *réformateurs*, *démagogues*, *pédants*, *augures*, *doctes*, *byzantins*, *idéalistes*, *gagas*. Tels sont les titres de diverses oeuvres exécutées par lui entre 1908 et 1925 et où il dénonce la suffisance, l'insincérité, le verbalisme, le ridicule des personnages représentés.

109 et 109 bis LA CAISSIÈRE (titre donné par Rouault).

Aquarelle et gouache sur papier peint sur les deux faces. H. 0,39; L. 0,305. Sur une des faces, en haut à gauche, inscription «La Caissière» de la main de Rouault.

Exp.: Louvre, nº 52, 52 bis. (Rep. au catalogue du nº 52 bis).

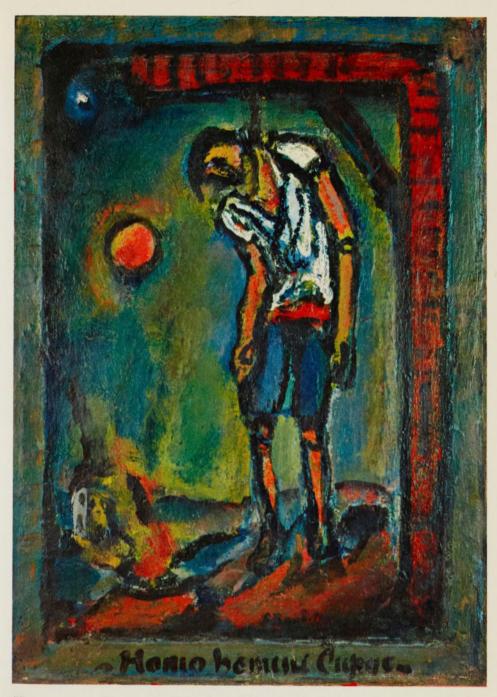
Rouault a donné à plusieurs reprises le titre de Caissière de cirque forain à des figures de ses pinceaux. Cf. le n° 9 du catalogue de l'exposition Rouault au Musée National d'Art Moderne en 1952 (repr. dans Courthion, p. 84) et ses variantes de 1905 (repr. ibid., p. 411, n° 53 et dans Soby, p. 45, figure supérieure). Ce sont dans ces deux cas des personnages vulgaires et durs, trahissant le goût du lucre, comme si Rouault associait l'idée de tenir une caisse à celle de la cupidité et de la dureté de cœur. Tels sont bien, en effet, les sentiments que dégage l'une des figures peintes ici et dans laquelle l'artiste a atteint à une intensité tragique et à une puissance monumentale plus grandes que dans ses autres Caissières. A ce progrès n'est pas étranger le changement de la présentation. De trois quarts dans les ouvrages de 1904 et de 1905, la Caissière est disposée ici, quelques années plus tard, de face, dans une frontalité qui, en accroissant sa grandeur plastique, accroît aussi son caractère farouche et son âpreté pathétique.

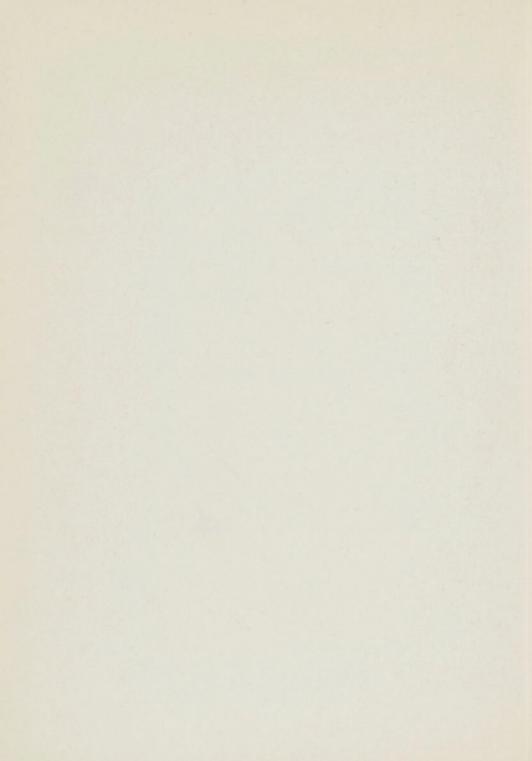
110 CONFRONTATION.

Huile sur papier entoilé. H. 0,73; L. 0,52.

Exp.: Louvre, nº 59.

Si Rouault a aimé affronter, de part et d'autre d'un élément axial, deux personnages de profil (cf. le nº 30 ou 100 du catalogue), il a encore préféré leur affrontement direct. Ce goût pointe dès 1900 dans un dessin repr. dans Courthion en haut de la p. 56. Il s'affirme tout au long de sa carrière, mais surtout à partir de 1930: cf. Soby, p. 80 et Courthion, p. 429, nº 248 (Christ et docteur), p. 430, nº 261 (Duo) et 265 (Clowns); p. 434, nº 314 (Fleurs du Mal); p. 439, nº 376 (Face à face); p. 447, nº 463 (Les deux Têtus); p. 448, nº 469 (Les Deux anciens); p. 450, nº 495 (Juges), etc..., etc... On rapprochera le personnage représenté à gauche de celui qui figure également à gauche dans le tableau Danseuse et clown repr. dans Courthion, p. 430 nº 259, ainsi que de celui qui apparaît à gauche d'une planche illustrant la p. 75 du Cirque de l'Étoile Filante. Quant à la femme de droite dont la bouche est vue de face dans un visage présenté de profil, on sait que c'est là un des procédés les plus fréquents chez Rouault pour donner à ses personnages un air farouche et redoutable: cf. en part. la pl. 7 de Miserere et le célèbre Vieux Roi de l'Institut Carnegie, nº 47 du catalogue. On relèvera également la ressemblance de cette femme de droite avec la figure (inversée) repr. dans Courthion, p. 439, nº 374. La bordure décorative que l'on remarque ici, ainsi que sur un clown debout exposé au Louvre (nº 10 du catalogue) se remarque également dans les divers cartons de tapisserie exécutés par Rouault pour Mme Cuttoli et dont les plus célèbres sont la Petite famille et le Clown blessé de 1932 (repr. dans Courthion, pp. 213 et 234).





111 ETUDE POUR LE PORTRAIT DE VERLAINE.

Huile sur papier entoilé. H. 0,525; L. 0,365.

Exp.: Louvre, nº 60.

Rouault avait peint, dès 1914, un Verlaine, repr. en couleurs à la pl. 3 du livre de Frantisek Zverina, Georges Rouault, Prague, 1961. Plus tard il grava, en 1926, dans ses Souvenirs Intimes et en 1933 une planche représentant la tête de Verlaine (n° 81 du catalogue): la donation au Musée National d'Art Moderne en comprend deux reprises à la gouache et le Musée de Bâle en possède une. Six ans plus tard, il représenta à nouveau le poète, mais vu à mi-jambes et devant un fond où apparaît une image de la Vierge et de l'Enfant: l'œuvre est repr. dans Venturi, pl. 89, fig. 113. C'est une étude de cette peinture qui est exposée ici et où la Vierge est à peine indiquée. Rouault a toujours confessé une grande admiration pour l'auteur de Sagesse qu'il a apostrophé dans divers poèmes (cf. Soliloques, p. 130) et dont il a parlé dans ses Souvenirs Intimes (cf. Courthion, pp. 222-223).

Juges

Amené vers 1906 au Palais par son ami le substitut Granier, Rouault a peint de 1907 à 1914 des scènes inspirées par le Prétoire: avocats, accusés, gendarmes, juges surtout. Mais, bien que le nombre de ces œuvres ne dépasse guère la dizaine, il y a fait breuve d'une telle originalité et d'une telle puissance que la voix publique l'a sacré le beintre par excellence des Juges: sujet sur lequel il revint deux ou trois fois vers 1920-1925, quatre fois en 1936-1937, trois fois en 1947, et deux ou trois fois enfin vers 1950-1952. Ŝans rien devoir à Daumier qui, pour ne pas fronder des régimes exacts à défendre leur magistrature, avait, dans la faune de la justice, visé plus les avocats que les juges, Rouault ne relève ici que de son expérience visuelle et des sentiments de son âme. L'une est séduite par le vêtement: «Toque noire, robe rouge font une belle tache de couleurs», avouera t-il à Michel Puy en 1921. Et l'autre s'étonne, s'épouvante de voir des hommes faire profession d'en juger d'autres. «Si j'ai fait à des juges des figures si lamentables, c'est que je trahissais sans doute l'angoisse que j'éprouve à la vue d'un être humain qui doit juger les autres hommes», a til reconnu le 15 novembre 1924 dans les Nouvelles Littéraires, où il ajoute, du reste, aussitôt: «Les juges eux-mêmes, je ne puis les condamner». Ainsi le sujet s'amplifie t'il jusqu'au symbole et jusqu'au mythe. Le juge devient le prêtre redoutable d'une monstrueuse idole: la Société, en attendant que, dans quelques unes de ses dernières variations sur ce thème, Rouault lui donne sa vraie mesure et sa signification, en introduisant, à la place habituelle des accusés, la Victime bar excellence de la Justice des Hommes: le Christ.

112 "TRIBUNAL POUR ENFANTS, NI PÈRE, NI MÈRE" (titre donné par Rouault).

Crayon gras, encre et huile sur papier entoilé. H. 0,29; L. 0,20. Exp.: Louvre, n° 61.

Rouault a rarement représenté ses Juges debout et en pied. Cf. cependant dans Courthion, p. 414, n° 86 une Cour de 1908. C'est vraisemblablement à cette époque que fut commencée l'œuvre exposée ici, que Rouault reprit ensuite bien plus tard.

113 TRIBUNAL (titre donné par Rouault).

Huile sur toile, H. 0,89; L. 1,18. Exp.: Louvre, nº 63 (rep. au catal.).

Rouault a toujours aimé disposer ses figures en buste groupées par trois (cf. la Mariée de 1908 à la Tate Gallery de Londres, le Banquet de 1910, repr. dans Courthion, p. 415, no 96; le Trio de Cirque, repr. ibid., p. 424, no 201, le Trio de 1937, repr. ibid. p. 430 nº 000, etc. . ., etc. . .). Il a particulièrement utilisé cette ordonnance dans ses scènes de prétoire. C'est celle du condamné dans la collection Muller de Soleure (1907) et celle — que lui imposait aussi bien la réalité des faits — de ses juges du Musée Royal des Beaux-Arts de Copenhague (1908) de ceux du Museum of Modern Art de New York (1913) et de ceux, enfin, assez différents de la Tate Gallery (1936). Le parallélisme des figures, le balancement de celle de droite et de celle de gauche par rapport à celle du centre, leur frontalité commune, dont l'effet est multiplié par la répétition, tout — jusqu'aux couleurs rouges et noires, celle du sang et du deuil — concourt à augmenter l'impression de tragique et d'horreur recherchée par Rouault. Mais ici le sentiment d'épouvante fait place à une ironie amusée due à la fois aux expressions des personnages et à l'éclaircissement de la palette où le rouge n'évoque plus une idée de sang. Les juges semblent presque des Pierrots costumés en juges comme dans le Pierrot prévenu exposé ici sous le nº 65 C'est que l'œuvre est contemporaine de celles mentionnées ci-dessus. Il semble qu'elle a été reprise à plusieurs époques et traitée dans un sentiment tout différent. La dernière reprise date des environs de 1950. Les indications à la craie qu'elle porte indiquent les modifications que Rouault avait l'intention d'y introduire.

Il est assez rare qu'un Christ accompagne les Juges (cf. cependant dans le catal. du Louvre le n° 64, Deux juges devant un crucifix). C'est qu'en effet à la suite de la loi de séparation de l'Église et de l'État, les Cru ifix avaient été bannis des prétoires, à la grande indignation de Rouault qui l'a confessée dans un poème de Paysages légendaires et par la légende de la planche 20 de Miserere: Sous un Jésus en croix oublié là. Loin de représenter ici une «chose vue» comme dans ses tribunaux, repr. dans Courthion pp. 157 et 437 n° 347 et 348. Rouault a voulu comme dans ses Justiciers de 1913 env. du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (legs Girardin) opposer la miséricorde de Dieu à la pseudo Justice des hommes. S'il l'a fait avec moins d'âpreté c'est qu'entre-temps son âme s'est apaisée et que son inspiration a évolué dans le sens de la fantaisie.

«Faubourg des longues peines»

«Je meurs du besoin de justice.» Ce mot de son ami Léon Bloy, Rouault aurait pu le prononcer aussi, à qui le spectacle de l'iniquité triomphante dans la société humaine a arraché des images vengeresses. Sans doute serait-il faux de voir en lui un prolétaire acharné à fustiger les bourgeois. Fils du peuple, Rouault avait de ce peuple une trop haute idée, une expérience trop seigneuriale, pour se sentir fondu dans le prolétariat. Ami de bourgeois, comme Gustave Moreau, ayant trouvé dans la bourgeoisie son épouse, il n'a aucune envie de prendre part à la lutte des classes. Ce n'est pas dans la perspective du marxisme que se situe cette part de son œuvre où il dénonce l'exploitation des humbles; c'est à la lumière de l'Évangile qu'il promène ses yeux sur le «Faubourg des Longues Peines» (ainsi aimet-il à appeler ses tableaux sur ce thème) et qu'il y regarde surtout trois catégories de «Pauvres».

La première comprend tous ceux qui gagnent leur pain à la sueur de leur front: ouvriers, paysans, marins. La seconde, c'est celle des familles misérables, des mères, surtout, accablées de progéniture, à qui il a aussi consacré des poèmes dans les Soirées de Paris de juillet 1914, et dans ses Soliloques de 1944. Le troisième thème cher à l'artiste — qui lui porte, aussi bien, une véritable prédilection — c'est celui de l'Exode, de l'Émigrant, du Fugitif, célébré aussi par lui dans une prose de So'iloques. Peut-être en avait-il trouvé l'idée dans les Émigrants de Daumier. Mais qu'il l'ait exploitée de 1907 à 1914, en une époque qui ne connaissait pas encore le drame et le scandale des «personnes déplacées», quelle prémonition! À moins qu'il ne faille voir dans ces Émigrants un symbole, comme la prose de Soliloques nous invite à le faire, le symbole même de la condition humaine: «Fugitifs, le sommes nous pas tous en cette vie?» nous demande et se demande à lui-même Rouault, qui se rappelle que tous nos exils reçoivent, eux aussi, leurs véritables dimensions d'un autre exil, qu'il peint souvent aussi: la Fuite en Égypte.

Ici encore, c'est dans l'art chrétien que se prolonge et s'épanouit l'art de Rouault, comme il le fait également lorsque, dans le Faubourg des Longues Peines, le peintre introduit la personne de Jésus, revenu partager la misère des plus déshérités et des plus faibles parmi les hommes, au milieu de qui il se plaît à le montrer, entre des maisons lépreuses et devant un horizon de cheminées d'usine.

114 L'HOMME AU FARDEAU.

Huile et gouache sur papier entoilé. H. 0,15; L. 0,20. Exp.: Louvre, n° 65.

Le thème — symbolique — du fardeau pesant de tout son poids sur les épaules de l'homme est fréquent chez Rouault: cf. le numéro suivant, la pl. 4 de Miserere et Courthion, p. 204, p. 258 et p. 419, n° 147; cf. aussi la lettre-préface écrite par Rouault dans Georges Charensol, Georges Rouault, Paris, s.d. (1926), p. 7: «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.»

L'étude des œuvres mentionnées ci-dessus montre clairement qu'il y a une autre raison à l'introduction par Rouault d'un fardeau sur le dos des personnages: la puissance plastique de la forme en est augmentée d'autant.

115 SILHOUETTE, LE CHIFFONNIER.

Huile sur papier entoilé. H. 0,45; L. 0,23. Exp.: Louvre, n° 66.

Si cette œuvre se rattache par la présence d'un sac sur le dos d'un personnage à un thème fréquemment illustré par Rouault (cf. le numéro précédent), elle accuse un chromatisme d'une clarté exceptionnelle chez lui.

116 VA-NU-PIEDS.

Encres de couleur et huile sur papier entoilé. H. 1,05; L. 0,75. Exp.: Louvre, nº 67.

On rapprochera cette admirable figure de la planche 24 de Miserere (dont l'étude figurant sous le n° 140 de ce catalogue est encore plus voisine) et d'une illustration de Passion, repr. dans Venturi, pl. 64, n° 82. On la rapprochera également du personnage de gauche de la composition, Exode, la route est longue, repr. dans Courthion, p. 453, n° 525.

117 et 117 bis LE MEUNIER.

Lavis d'encre de Chine et d'encres de couleur sur une feuille de papier peinte sur les deux faces. H. 0,66; L. 0,49.

Exp.: Louvre, nºs 70 et 70 bis (repr. au catal. du nº 70).

Sur le thème du sac, cf. le n° 65 du catalogue. Sur le type du personnage, front fuyant et nez crochu, cf. les Deux profils de 1910, repr. dans Courthion, p. 415, n° 97, les deux Grotesques de 1917, repr. ibid., p. 423, n° 190 et 191, le Mange-Tout de 1941, repr. ibid., p. 447, n° 465, et surtout le bois qui illustre ibid., la p. 78. Le canon trapu du personnage est également fréquent chez Rouault, de même que le grossissement extrême des poings. Sur l'un, cf. le Groupe de paysans de 1911 repr. dans Soby p. 61, et, sur l'autre, les Sirènes et les Prostituées repr. ibid. p. 41 et 44. Mais l'élément le plus remarquable de cet ouvrage — et qui apparaît avec une évidence accrue quand on compare ce Meunier avec la figure très analogue de Jean Pierre repr. dans Courthion p. 419, n° 147 — c'est la volonté manifeste de Rouault d'occuper au maximum le champ du support qu'il utilise, en consentant à cet effet à des déformations, dont les raisons plastiques doublent ainsi les raisons expressives. En même temps qu'il traduit la brutalité fruste de son personnage par le tassement de ses formes, Rouault entend meubler, par ce même moyen, toute sa feuille de papier, renouant ainsi à son insu avec une des lois essentielles de l'esthétique romane.

118 PRISONNIERS ALLEMANDS.

Encre et gouache sur papier entoilé. H. 0,305; L. 0,19. Exp.: Louvre, nº 74.

On remarquera d'abord le chromatisme de cette œuvre qui exprime si fortement le tragique. Sur la composition de l'ouvrage, où une figure de profil à gauche s'oppose à une figure de face à droite, cf. le n° 13 du catalogue du Louvre, ainsi que les Paysans repr. dans Venturi pl. 44, n° 51, la Passion et le Christ et docteurs repr. dans Courthion, p. 427, n° 224 et 228, la Danseuse et clown repr. ibid., p. 430, n° 259, les Paysans de 1937 repr. ibid., p. 438, n° 360 et 361, etc. Il n'est peut-être pas indifférent de noter qu'au moment où la passion patriotique soulevée par la guerre de 1914 inspirait à Rouault des œuvres aussi féroces sur les Allemands que le Portrait de Frau Kahatoes l'Ainée exposé chez Bernheim-Jeune en 1916, que le Von $X \dots$ repr. dans Courthion, p. 421, n° 167 et les pl. 49, 50 et surtout 51 de Miserere, son christianisme le faisait compatir aux épreuves des soldats prisonniers, objets de cette œuvre-ci.

119 FUGITIF.

Huile sur papier entoilé. H. 0,405; L. 0,27. Exp.: Louvre, n° 75 (repr. au catal.).

On retrouve cette figure courbée et s'enfuyant dans maints ouvrages de Rouault de 1913 à 1945. Elle y est souvent associée à d'autres personnages (cf. les n°s 69, 71, 72 du catalogue du Louvre). Mais elle existe également seule: cf. Soby, p. 106 et Courthion, p. 449, n° 486. Une variante en est fournie par les diverses figures du *Juif errant* peintes par Rouault en 1934 (cf. Courthion, p. 239).

120 EXODE HIVERNAL.

Huile sur papier entoilé. H. 0,71; L. 0,97. Exp.: Louvre, nº 80.

C'est une des expressions du sujet de l'Exode où Rouault a le plus insisté sur l'inclémence de la saison où se produit cette émigration. Sans doute faut-il voir là un souvenir de la parole de l'Évangile (Mathieu XXIV-20) «Priez pour que votre fuite n'ait pas lieu en hiver ni un jour de sabbat». L'œuvre exposée ressemble beaucoup à l'Exode de 1946 repr. dans Courthion, p. 453, n° 524, où les figures sont groupées selon le même rythme; mais elle l'emporte sur ce tableau qu'éclaire un soleil couchant, non seulement par l'accord du cadre hivernal avec le sujet, mais encore par une écriture plus saccadée et des formes plus cassées, dont la dureté exprime mieux le sentiment de la scène représentée.

Ubu

C'est l'antithèse même du Pauvre, pour Rouault, qui doit d'en avoir fait la rencontre à Vollard.

Obsédé par la création monumentale de Jarry, Vollard n'avait pas craint d'ajouter aux divers Ubus de l'écrivain d'autres Ubus de son crû, qu'il allait réunir en un volume Réincarnations du Père Ubu. Mais, avant même d'avoir procédé à ce groupement, il avait demandé, dès 1915, des illustrations à Rouault. De cette date donc à 1925, l'artiste travailla le thème, ce qui le conduisit à introduire dans le «Faubourg des Longues Peines» une famille humaine à laquelle il n'avait guère pensé jusqu'alors: celle des noirs. Né à La Réunion et ouvert, de ce fait, au problème des gens de couleur, Vollard avait, en effet, écrit une Politique Coloniale du Père Ubu qui inspira Rouault davantage qu'aucun de ses autres textes sur Ubu. De là, dans ses illustrations et les œuvres qui les préparèrent, deux leit-motivs en constant contrepoint: le noir exploité, humilié, misérable, mais bon enfant et assez simple pour savoir s'amuser et rire; et, en contraste, Ubu, le tyran jouisseur et cruel, que la possibilité de satisfaire toutes ces convoitises a ravalé à une bestialité où s'abolit la dignité humaine. Terrible et grotesque, il devient chez Rouault l'image générique de ce que fait l'union de l'abus de la richesse et de celui de la puissance: un monstre tout à la fois terrifiant et bouffon.

121 NOIR AU CHAPEAU HAUT-DE-FORME.

Huile sur papier entoilé. H. 0,43; L. 0,305. Exp.: Louvre, n° 85.

Le haut-de-forme fournissait, comme le bonnet de juges, un motif plastique trop heureux pour que Rouault n'en ait pas tiré parti à plusieurs reprises: cf. le tableau de la collection Muller de Soleure, Monsieur Auguste et les lutteurs, La loge (repr. dans Courthion, p. 92), ainsi que diverses œuvres repr. ibid., p. 411, n° 49; 415, n° 92; 422, n° 171. On relèvera surtout la ressemblance de cette figure avec celle qui apparaît entre les p. 14 et 15 de Réincarnations du Père Ubu. Courthion a cité à la p. 209 de son livre, l'opinion d'Odilon Redon sur les Noirs de Rouault, qui, disait-il, l'étaient *plus que nature*.

«Divertissement»

Porté à la charge, Rouault l'est aussi au sourire et au badinage. N'a-t-il pas publié en 1943 un ouvrage qu'il avait intitulé lui-même: Divertissement? Aussi est-ce sous ce signe que l'on peut placer des œuvres assez diverses, mais dont le caractère commun est qu'ici Rouault s'amuse. L'objet en est tantôt le spectacle de la vie contemporaine, tantôt celui d'un art exotique. Mais le ton reste toujours enjoué, prouvant que l'éventail est largement ouvert de l'auteur de tant de Christs, de Juges, de Filles, de Clowns — et de ces jeux charmants.

122, 122 bis FÊTE AFRICAINE.

Encre de Chine, encres de couleur et gouache sur une feuille de papier peinte sur les deux faces. H. 0,395; L. 0,60.

Peut-être s'agit-il d'un souvenir des représentations d'une pièce «Malikoko, roi nègre», jouée au théâtre du Chatelet et où Vollard avait mené plusieurs fois Rouault. (Cf. Courthion, p. 209).

123 et 123 bis LA PATINOIRE.

Encre et peinture sur papier peint sur ses deux faces. H. 0,55; L. 0,66. Exp.: Louvre, n° 95 et 95 bis. (repr. au catal. du n° 95).

Rouault a traité une autre fois ce thème des patineurs, dont il avait pu voir des utilisations par Manet, Renoir, Bonnard, etc... Mais c'était accessoirement, dans un paysage de 1913, où, sur un étang gelé, des personnages patinent à gauche de la composition (cf. Courthion, p. 7). Aussi ne peut-on guère rapprocher de cette œuvre que deux ou trois ouvrages qui ont été également inspirés à Rouault par les divertissements contemporains, comme le Numéro de Cirque de 1903 (repr. dans Courthion, p. 411, n° 46) et les Lutteurs de baraque foraine de 1906 (repr. dans Courthion, p. 102). C'est presque certainement des années 1900-1906 que date cette Patinoire, comme l'indiquent, d'une part, les modes, et, de l'autre, le caractère de son graphisme ondulatoire, japonisant et relevant du «style 1900». Au verso, où est représenté le même sujet, s'accusent certaines reprises très postérieures.

Fleurs

Si Rouault n'a pour ainsi dire jamais pratiqué la nature morte (on ne connaît de lui que cinq ou six ouvrages qui appartiennent à ce genre), il a peint, en revanche, un nombre assez important de bouquets: une vingtaine environ. Fait symptomatique: ils font tard leur apparition dans son œuvre, et précisément au moment — vers 1932 — où les paysages s'y multiplient, et des paysages où le soleil devient presque toujours présent. Découvrant la beauté d'un monde avec lequel il est réconcilié, Rouault découvre tout naturellement aussi celle d'une des plus merveilleuses créations de la nature: la fleur; et c'est par son truchement, entre autres, qu'il chantera désormais sa joie.

124 BOUQUET ET CRUCIFIX.

Huile sur papier entoilé. H. 0,94; L. 0,65. Exp.: Louvre, nº 106.

C'est une des rares fois que Rouault a réuni ces deux motifs, qui apparaissent également à la p. 54 de *Passion*. Sur l'encadrement par une bordure décorative, cf. Courthion, p. 344 et p. 456, n° 520.

125 BOUQUET AU VASE VERT.

Huile sur papier entoilé. H. 0,325; L. 0,215. Exp.: Louvre, n° 104.

Paysages

Rouault a marqué d'un sceau si définitif ses Clowns, ses Filles, ses Juges et ses Pauvres, qu'il apparaît comme le peintre par excellence de l'Homme: au point que l'on ne pense pas d'emblée à ses paysages, qui, cependant, par leur nombre et par leur qualité, ne le cèdent en rien à ses figures. Aucun genre, en fait, n'a été exploité par lui d'une façon plus continue; et c'est là qu'il a donné ses premiers signes d'indépendance à l'égard de l'enseignement reçu et d'originalité. Dès 1891 il peint une Vue de la Seine à Paris indemne de tout académisme; ce sont des paysages, exposés au Salon des Artistes français de 1897, au Salon de la Nationale en 1903 et au Salon d'Automne de 1903 et 1904 qui commencent à attirer l'attention des critiques sur ses envois; et la première des ses œuvres à mériter le nom de chef-d'œuvre, c'est un paysage, l'admirable Chantier de 1897.

Paysages étonnants, au vrai, parmi la production contemporaine. Au rebours des Impressionnistes et de leurs successeurs, Rouault ne les peint jamais « sur le motif», n'y représente point un site déterminé et y introduit presque toujours des personnages. C'était en revenir, par delà les formules récentes du paysage, à celles de la Tradition la tradition de Corot, de Claude Lorrain et de Poussin, dont il a dit: «Je suis plus ému devant l'atmosphère de certains Corot (...) Je me suis appuyé plutôt sur Lorrain et sur Poussin.» Architecture d'éléments empruntés à la Nature ou à la Ville (les paysages urbains sont fréquents chez lui), animés de figures qui explicitent leur signification, les paysages sont aussi pour lui, comme pour Rembrandt, une méditation et un poème. Aussi ont ils suivi fidèlement l'évolution de sa vie intérieure. Assez rares de 1902 à 1914, de plus en plus fréquents depuis, jusqu'à constituer l'essentiel de sa production à partir de 1945, ils attestent par ce seul fait l'itinéraire spirituel de Rouault, passé de la peur et de la révolte, du refus de la Création à son admiration jubilante. Rien de plus éloquent, à cet égard, que l'apparition, aux environs de 1935, d'un soleil que les paysages antérieurs ignoraient et dont la lumineuse présence ne manquera plus jamais dans les paysages futurs. La signification est la même, de la dilatation, pour ainsi dire, du paysage, à mesure que Rouault s'apaise et découvre la joie. D'abord morceaux de nature réduite où l'eau, la colline, l'arbre, la maison, la route se referment sur eux-mêmes, ils deviennent, avec le temps, des visions cosmiques, les Cinq Grandes Odes de Rouault.

126 LA BARQUE.

Huile sur papier entoilé. H. 0,185; L. 0,295. Exp.: Louvre, nº 108.

Si Rouault a fréquemment peint des bateaux portant le Christ et les apôtres, et auxquels il a donné une allure poétique (cf. le nº 136 du présent catalogue et aussi les numéros 140, 142 du catalogue du Louvre), il a très rarement exécuté des bateaux accusant un caractère familier de «chose vue». On n'en trouve guère que deux exemples dans Courthion: ce sont les numéros 66 et 69 aux pages 412 et 413 de son catalogue.

127 FALAISE.

Huile sur papier entoilé. H. 0,18; L. 0,27. Exp.: Louvre, n° 109.

Comme le numéro précédent, ce paysage accuse un caractère de «chose vue» assez rare dans la production paysagiste de Rouault. L'artiste ayant fait un séjour en Bretagne, à Saint-Efflam, en 1914, il est permis de se demander si cette Falaise, ne conserverait pas comme un écho de ce séjour. La forte courbure de l'horizon marin se retrouve dans la pl. 9 de Miserere datée de 1922.

128 SOUVENIR DU VALAIS.

Huile sur toile. H. 0,92; L. 0,56.

Exp.: Louvre, nº 112.

Ce paysage présente un caractère presque unique chez Rouault; il se réfère, en effet, à un site précis qui, quelqu'interprété qu'il soit, n'en demeure pas moins reconnaissable. Ce site, c'est celui de Sion, avec ses châteaux de Valère et de Tourbillon perchés sur leurs rocs. Rouault l'avait vu en 1929, alors qu'il avait été à Montana, chez son collectionneur japonais Fukushima. L'œuvre exposée sous le présent numéro est donc approximativement contemporaine de ce voyage, comme le prouvent également le chromatisme sourd et somptueux, l'écriture par larges cernes, et la matière nourrie et saturée. Sur ce tableau, cf. le texte de Courthion, p. 226.

129 CHANTEZ MATINES AU SOLEIL LEVANT

(titre donné par Rouault).

Huile sur papier entoilé. H. 0,49; L. 0,665.

Exp.: Louvre, nº 118 (repr. au catal.).

Par sa composition faite de plans parallèles dominés par un vaste ciel auquel le dernier se raccorde par un léger moutonnement, ce paysage présente beaucoup d'analogies (et jusque dans son titre) avec la planche 29 de Miserere.

Art chrétien

Rouault n'aimait pas l'expression d'art sacré, dévaluée, à ses yeux, par l'usage qu'en avaient fait Maurice Denis et Desvallières en intitulant «Ateliers d'Art Sacré» une école dont il n'aimait ni l'esprit, ni les productions — ni même, peut-être surtout, le principe. Il ne parlait jamais, quant à lui, que d'art «chrétien», voulant sans doute marquer par là que, chez lui, le sacral est si intimement lié au Christianisme et, davantage encore, à la personne même du Christ que seule cette épithète pouvait caractériser ses créations dans ce domaine.

Production assez paradoxale par son rythme et ses caractères. Si le jeune Rouault illustre l'Ancien et le Nouveau Testament avec son Samson tournant la meule (1893), son Enfant Jésus parmi les Docteurs (1894), son Christ mort pleuré par les Saintes Femmes (1895), son Baiser de Judas (1895), son Enfant Prodigue (1997), ses Pèlerins d'Emmaüs (1899), sa Nativité (1900), c'est, dans la moitié des cas, parce que les sujets lui ont été imposés et sans rien faire passer dans aucune de ces œuvres de son ardeur de néophyte récemment converti et assez fervent pour avoir pensé un moment se retirer à Ligugé afin de s'y consacrer à l'art. Et voici que, parvenu à son originalité artistique, il délaisse presque complètement cette veine: de 1905 à 1914, il ne l'exploite que huit ou dix fois, comme si, mesurant son indignité, il n'osait plus aborder de tels thèmes. Pour le décider à le faire, il ne faudra rien moins que la guerre de 1914 et la décision qu'elle lui suggère de confronter toute la douleur de l'homme avec celle de l'Homme de Douleurs. C'est le fleuve de sang versé de 1914 à 1918 qui pousse Rouault à approfondir son inspiration chrétienne.

On ne s'étonne pas dès lors que le thème qu'il illustre presque exclusivement de 1918 à 1939, soit celui de la Passion. Christ aux outrages, Christ en Croix se multiplient sous ses pinceaux, moins toutefois que les Voiles de Véronique, comme si rien ne l'inspirait plus que cette marque de gratitude de Dieu envers la piété de l'homme. C'est seulement à partir de 1937 que d'autres sujets chrétiens le sollicitent, mais — à l'exception de quelques œuvres représentant Satan —, tous sont centrés sur Jésus: l'art chrétien de Rouault est toujours exclusivement christocentrique. Il faudra attendre la fin de la seconde guerre mondiale pour rencontrer, sous les pinceaux du vieux maître, une floraison de Saintes — Véronique, Marthe, Jeanne d'Arc — qui éclaireront de leur sourire cette production jusqu'alors principalement tragique.

Principalement, non exclusivement. Sans doute, dans ses tableaux chrétiens peuplés de figures, Rouault semblait-il ignorer la paix et, davantage encore, la joie, mais il était, depuis 1935 environ, une catégorie d'ouvrages où il se plaisait à exprimer la sérénité: ceux qu'il appelait les «paysages bibliques». Préparés par les paysages de 1910 environ qu'animait une Fuite en Égypte, ils sont d'abord limités à un plan d'eau où vogue la barque de Jésus; puis ils s'emplifient jusqu'à devenir le résumé de la Création entière: rivières, lacs ou mers, montagnes et arbres, villes et tours s'organisent, sous un ciel immense illuminé par le soleil, en un microcosme dont nous trouvons la clef dans la présence de quelques personnages introduits au premier plan. Rien

ne nous les indique comme des êtres sacrés, ni nimbe, ni attributs traditionnels à leur iconographie. Cependant leur sacralité est tellement évidente, que nous n'hésitons pas à reconnaître en eux, Jésus, la Vierge, les Apôtres, les Saintes Femmes. Ainsi christianisent-ils à leur tour ce paysage que son caractère cosmique marquait déjà d'un sceau religieux. Et c'est là que le vieux maître, éperdu d'admiration en présence de la Création et d'amour pour le Créateur, chante son Hymne an die Freude et son Magnificat.

130 LA FUITE EN ÉGYPTE, MER SOMBRE

Huile sur papier entoilé, H. 0,415; L. 0,535. Exp.: Louvre, n° 125.

Qu'il ne s'agisse pas d'un Exode c'est ce que prouve la présence de l'âne monté par la Vierge tenant l'Enfant (Cf. les n°s 124 et 125 du catal. du Louvre): tous les personnages des Exodes de Rouault marchent à pied. À cette particularité iconographique près, les fuites en Égypte s'apparentent de très près aux Exodes.

La mer rappelle ici celle de la Falaise (nº 126 du catal.) et celle de la pl. 9 du Miserere.

131 L'INTERROGATOIRE DU CHRIST

Huile sur papier entoilé. H. 0,30, L. 0,20.

Exp.: Louvre, nº 128.

Rouault aime affronter deux personnages de profil. Il les dispose quelquefois de part et d'autre d'un élément axial (Cf. le n° 100 du catal.). Mais il préfère leur affrontement direct. Ce goût pointe dès 1900 dans le dessin reproduit dans Courthion en haut de la page 56. Il s'affirme tout au long de sa carrière mais surtout à partir de 1930: cf. Soby p. 80 et Courthion page 430 n° 261 (Duo) et 265 (Clowns), p. 439, n° 376 (Face à face) p. 447 n° 463 (Les Deux Têtus), p. 448 no 469 (les deux anciens), p. 450 n° 495 (Juges), etc...

Il lui plaît fréquemment comme ici de doubler l'antithèse ainsi obtenue par l'opposition des types dont il tire un effet saisissant: cf. les deux amis rep. dans Courthion, p. 439 n° 370 et ibid. p. 434 n° 314 (Fleurs du Mal) cf. aussi le n° 91 du catal. du Louvre (Grotesques face à face) et n° 59 du même catalogue, très proche mais avec une disposition inversée de Courthion p. 429 n° 248 (Christ et docteur).

Le tableau exposé ici est à rapprocher de l'illustration de Passion p. 48. Rouault reprend ici avec quelques variantes et en l'inversant la composition saisissante de la pl. 40 du Miserere (cf. le n° 91 du catal. du Louvre) mais il en élargit la signification en confrontant Jésus avec un personnage dont il est difficile de préciser l'identité, il peut être Anne, Caïphe, Hérode, Pilate — ou n'importe quel juge dans l'exercice de sa terrible fonction.

132 LE CHRIST AUX OUTRAGES.

Huile sur papier entoilé. H. 1,30; L. 0,89. Exp. Louvre nº 129.

On rapprochera cette œuvre du vitrail appartenant au Musée National d'art Moderne et exécuté en 1941 par l'atelier Hébert-Stévens (n° 87 du présent catalogue) et dont une étude préparatoire est pour la première fois exposée ici sous le n° 44, on la rapprochera également de l'illustration de la page 118 de *Passion*. Il existe une variante de ce sujet peinte en 1938 assez différente, et où manquent les soldats insultant le Christ qui présente sa tête de profil (rep. dans Courthion, p. 427, n° 225).

On remarquera comment Rouault utilise, dans ses sujets chrétiens, les types et les thèmes plastiques dont il s'est servi dans ses œuvres profanes. Le soldat de droite rappelle étroitement l'Avocat de la pl. 19 du Miserere ainsi que la femme exposée sous le n° 54 du catal. du Louvre. On rapprochera celui de gauche du clown qui figure au n° 91 du catalogue du Louvre. Quant au mouvement du Christ, il se rattache à tous ces mouvements bras levés en losange au-dessus des têtes que Rouault a multipliés dès 1903 (cf. Courthion, p. 409, n° 25).

On trouvait déjà le même geste dans le nu de droite des *Baigneuses* de 1903 repr. dans Venturi, p. 96. On le retrouvera vers 1906 dans le *Nu aux bras levés* et les *Baigneuses* de 1910, (repr. *ibid.* p. 413 n° 71 et 72 et p. 133) ainsi que vers 1925 dans celui de la collection A. A. Juliver (repr. *Ibid.* p. 175).

Plusieurs acrobates aussi ont ainsi la même attitude, les deux bras noués au dessus de la tête. Le rapport ainsi est étroit entre la femme occupant la place principale dans le tableau exposé au Louvre sous le n° 22 et la fille située à gauche de la célèbre pièce de la collection Leclerc de Roubaix, le Nu aux bras levés de 1907 (repr. dans Venturi, pl. 27 n° 33). Cf. aussi l'acrobate aux bras levés (n° 23 du catal. du Louvre). Ce thème réapparaîtra dans une figure d'homme étude pour Miserere (repr. ibid. p. 197) et même dans un Christ aux outrages de 1938 (cf. ibid. p. 427). La raison est facile à déceler de cette prédilection de Rouault pour cette attitude allongeant la forme, d'une part, et amplifiant, de l'autre, la masse de la tête; elle accroit l'unité, le volume et la majesté du corps.

133 LA DESCENTE DE CROIX

Huile sur papier entoilé. H. 0,30; L. 0,20. Exp.: Louvre, nº 133.

Il est assez curieux que Rouault n'ait presque jamais traité le thème de la Descente de Croix en dehors d'un tableau aujourd'hui au Musée de Grenoble dont le sujet lui avait été imposé par un concours (un dessin préparatoire très poussé de ce tableau figure à l'exposition sous le n° 6). Il n'apparaît guère en effet qu'à la page 140 de Passion. On remarquera qu'ici Rouault s'est, inconsciemment sans doute, souvenu de son œuvre de 1895, dont il avait, notons le gardé le dessin dans son

atelier. C'est la même disposition du corps du Christ. Mais il a réduit à deux le nombre des personnages introduits dans la scène, et, s'il a donné à celui de gauche une attitude voisine de celle qu'offre une Sainte Femme de sa composition de 1895 il a très heureusement disposé verticalement l'autre figure conférant ainsi à l'ensemble une disposition pyramidante pleine de majesté.

134 SATAN

Huile sur papier entoilé. H. 1,06; L. 0,74.

Exp.: Louvre, nº 138.

C'est vraisemblablement à un thème assez fréquemment exploité par Rouault que se rattache ce tableau: le thème du Diable.

Il a parfois montré Satan à l'œuvre, en train de semer l'ivraie (cf. Courthion, p. 429, n° 251), mais, plus souvent, immobile et réduit à une tête ou un buste: cf. Courthion, p. 420, n° 151; p. 429, n° 250, 252, 253, 254, 255 et surtout les illustrations (inédites) pour les Fleurs du Mal où il apparaît quatre fois. À la différence de l'iconographie habituelle qui le représente monstrueux et grotesque, Rouault, suivant sur ce point la théologie, le peint beau, d'une beauté majestueuse et tragique. Mais peut-être n'a-t-il jamais atteint à un pathétique aussi terrifiant que dans la pièce exposée sous le présent numéro.

135 PAYSAGE BIBLIQUE, CHRIST À LA VOILE ROUGE.

Huile sur papier entoilé. H. 0,595; L. 0,485.

Exp.: Louvre, nº 139. (rep. au catal.).

Le sujet, si évangélique du Christ en barque ou devant une barque avec ses apôtres, a fréquemment inspiré Rouault. L'exposition montre deux versions de ce thème, celle-ci et le n° suivant du présent catal. L'exposition du Louvre en offrait deux autres, n°s 140 et 142. Le Miserere en contient une (pl. 9) et Courthion en reproduit six (p. 324, p. 426, n°s 217; p. 427, n° 230 et 234; p. 435, n° 327; p. 444, n° 423). Il y en a beaucoup d'autres comme la lithographie Bord du lac, montrée dans l'exposition Rouault, à Tokyo (n° 88 du catal.), le paysage biblique de la collection Lionello Venturi (repr. dans Soby, p. 91) et le paysage qui figure en haut de la pl. 148 du livre de Venturi (n° 176). C'est de cette dernière pièce (de 1939) que cette œuvre-ci est la plus voisine. Il se pourrait ainsi qu'elle datât de la même époque environ.

136 PAYSAGE BIBLIQUE, CHRIST ET PÊCHEUR, CRÉPUSCULE

Huile sur papier. H. 0,21; L. 0,215.

Exp.: Louvre, nº 141.

Si la voile présente ici la même allure que dans le nº 140 du catal. du Louvre, Paysage biblique, Christ et pêcheur, qui est lui-même à rapprocher du tableau de 1942 (repr. dans Courthion, p. 444, nº 423), mais la barque est orientée, cette fois, obliquement, comme dans la figure 176 de Venturi. On notera à propos de ce Crépuscule, l'indifférence de Rouault vis-à-vis de la réalité: bien que la scène soit un effet de soir, le soleil reste haut dans le ciel, pour mieux équilibrer de la sorte les autres masses circulaires, formées en bas par les têtes du Christ et du pêcheur.

137 PAYSAGE BIBLIQUE, RENCONTRE

Huile sur papier entoilé. H. 0,995, L. 0,635. Exp.: Louvre, nº 145.

Rouault a beaucoup cultivé ces paysages en hauteur dont la base est construite par une large allée qui va en se rétrécissant vers une tour surmontée d'un bulbe et qu'il anime de figures sacrées. On en trouve repr. dans Courthion, p. 428, n° 235, 237 et 239; p. 435, n° 328; p. 437, n° 345, p. 444, n° 424 etc. . . C'est vraisemblablement vers 1925 que Rouault a commencé cette pièce, où il a introduit plus tard la figure du Christ et de son compagnon.

Les paysages comportant des clochers à bulbe sont nombreux dans l'œuvre de Rouault (Cf. le n° 119 du catal. du Louvre et le n° 141 du présent catal. ainsi que le Paysage biblique n° 54 du catal.).

Il semble peu douteux que l'origine de ce type de paysage où une chaussée centrale conduit à une tour bulbeuse doive être recherchée dans un des décors donnés par Rouault en 1929 à Diaghilev pour un ballet de Prokofieff, Boris Kochno et Balanchine; le Fils prodigue et dont le projet à l'aquarelle est conservé par le Wadsworth Atheneum de Hartford (rep. dans Soby en bas de la page 75).

138 PAYSAGE BIBLIQUE, CHEVAUCHÉE, SOLEIL COUCHANT

Huile sur papier entoilé. H. 0,81; L. 1,30. Exp.: Louvre, n° 146. (repr. au catal.).

À rapprocher du Nocturne de la collection de Miss Mary Johnston repr. dans Soby, en haut de la p. 91, où l'on trouve, mais orienté en sens inverse, le même cheval. Mais ici l'étrangeté de la toile — une des plus mystérieuses de Rouault — est augmentée par la présence du Christ qui semble se pencher sur un personnage voisin d'un plan d'eau (le paralytique de la piscine probatique (?), cf. Évangile selon saint Jean, V 1-15), ainsi que par le nu cézannien qui apparaît dans l'angle inférieur droit. Si la composition, assez touffue et décousue, n'est pas une des meilleures du peintre, le rapprochement inattendu des personnages, l'allure insolite du cheval et l'effet de lumière à travers les nuages donnent à ce paysage une troublante poésie, multipliée par la beauté de la couleur et de la matière. L'œuvre fut exposée dans son premier état, prêtée par Vollard, à l'exposition Gustave Moreau et ses élèves à la Galerie Georges Petit (1925). Rouault la reprit par la suite, sans la terminer.

139 PAYSAGE BIBLIQUE, LAC ET COLLINES

Huile sur papier entoilé. H. 0,65; L. 0,45.

Exp.: Louvre, nº 147.

Les personnages groupés sur un avant plan surélevé, devant une étendue d'eau que dominent des montagnes, se retrouvent dans certains paysages, tels que celui repr. dans Courthion, p. 436, n° 340.

Bien que l'on retrouve esquissés ici plusieurs des thèmes familiers à Rouault: clocher bulbeux, personnages sacrés, sol il, etc. . . . ce paysage, de même que le précédent ne relève pas d'un type aussi caractérisé que celui exposé ici sous les n° 137.

140 Étude pour la planche 24 de Miserere. "HIVER LÈPRE DE LA TERRE."

Exp.: Louvre, nº 150.

Encres de couleurs sur papier, sur l'autre face duquel est peint le numéro précédent. H. 1,01; L. 0,73.

Ce dessin, qui peut dater de 1917-1918, présente, inversée, la figure de la pl. 24 de Miserere. C'est, en fait, celle de la vieille mère chassée par ses enfants à laquelle Rouault a consacré un poème dans Soliloques, p. 184-185 et antérieurement un poème paru dans les Soirées de Paris, numéro de juillet-août 1914. À rapprocher d'une Paysanne de 1938, repr. dans Courthion, p. 251 où l'artiste a repris le mouvement du dos et des bras, mais dans un style plus statique.

Miserere

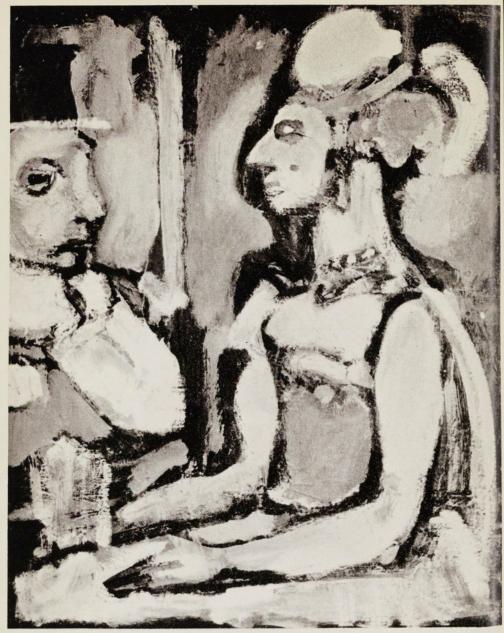
Miserere est le centre et le sommet de l'art de Rouault. La guerre de 1914 lui donna l'idée d'une sorte d'épopée plastique où il représenterait les diverses formes de la misère humaine et les confronterait avec la miséricorde du Christ. Reprenant le titre d'un poème qu'il avait publié dans le numéro de juillet-août 1914 des Soirées de Paris et celui d'un «album» de 1912-1913, tenant compte d'autre part de la situation contemporaine, il pensait intituler ce recueil soit Miserere et Guerre, soit Guerre et Miserere. Il s'en ouvrit à Vollard qui approuva le projet. Se mettant à l'œuvre avec enthousiasme, il exécuta tout un ensemble de grands dessins, beaucoup plus nombreux que ne le sont aujourd'hui les planches de Miserere, et parmi lesquels une vingtaine de pièces inédites sont mises pour la première fois, dans cette exposition, sous le regard du public. Il y en a, du reste, encore beaucoup d'autres dans la donation Rouault, témoins des diverses vicissitudes subies par le dessein initial de l'artiste. Ces vicissitudes, d'autres témoignages nous les attestent également. Un article, ainsi, de Georges Charensol, paru dans le numéro du 14 novembre 1924 de Paris-Journal, contient une interview de Rouault qui avoue songer alors à deux volumes de cinquante planches chacun, l'un dénommé Miserere, et l'autre intitulé Guerre. Mais la réalisation de cent gravures eut été une telle tâche que l'artiste dut y renoncer, de même qu'il renonça à écrire le texte, dont il semble avoir eu primitivement le désir d'être l'auteur. Après avoir songé un moment à le demander à André Suarès, il préféra qu'aucun écrit n'accompagnât ses planches, en dehors des titres composés ou choisis par lui: la Bible, les classiques, anciens et français, surtout, ses propres poèmes enfin lui fournirent une moitié environ des légendes, l'autre moitié étant de son invention propre. Pour monumental que soit sous sa forme définitive Miserere, il n'est pourtant qu'un morceau — une moitié à peu près — de celui qu'il avait originellement conçu et pour lequel il avait exécuté un nombre considérable de dessins.

Ces dessins, ou, tout au moins, certains d'entre eux, Vollard les fit reproduire en héliogravure; après quoi l'artiste, travaillant inlassablement ces cuivres, («je fonce dedans», devait-il dire un jour à son marchand) et appelant à lui toutes les techniques traditionnelles de la gravure: burin, eau-forte, aquatinte, vernis mou, résine, etc..., recréa littéralement chacune de ces œuvres, en la repensant en graveur et en lui donnant son être blanc et noir définitif. Multipliant épreuves et tirages, il s'astreignit à un labeur écrasant, perpétuellement insatisfait, et qui devait prendre fin, pour l'essentiel, aux environs de 1927. Les dates inscrites sur les planches composant aujourd'hui Miserere (toutes en portent, à l'exclusion des planches 40 et 50) permettent de savoir que Rouault en avait exécuté 25 en 1922, 11 en 1923, 13 en 1926 et 7 l'année suivante. Dès 1925 à l'Exposition des Arts Décoratifs, et, en 1926, à la galerie des Quatre Chemins, une partie de l'ouvrage avait été exposée. Mais le désir manifesté un moment par Rouault de refaire Miserere, la nonchalence créole de Vollard et peut-être aussi d'autres calculs de sa part différaient d'année en année la publication du volume, dont un exemplaire fut cependant présenté au Museum of Modern Art de New York en 1936 dans une manifestation consacrée à l'œuvre graphique de Rouault: Miserere comptait alors 57 blanches.

Ce furent les mêmes, augmentées d'une unité, qui furent — enfin! — mises sous les yeux du public parisien en novembre-décembre 1948, dans la galerie Odette des Garets, rue de Courcelles. Certains titres avaient été changés par Rouault lui-même, par exemple ceux des pl. 10, 12, 23, 26, 27, 28, 35, 41, 44, 49, etc. . . soit afin d'être moins banals, soit pour s'accorder mieux au thème du livre: la Misère, soit encore pour en mieux souligner l'esprit religieux: Catacombes devint ainsi: Celui qui croit en moi, fût-il mort, vivra. Mais dans l'ensemble, Miserere se présentait en 1927 à peu près comme nous le connaissons maintenant et représente donc la grande œuvre de la maturité de son auteur, entre sa quarante-quatrième et sa cinquante-sixième année.

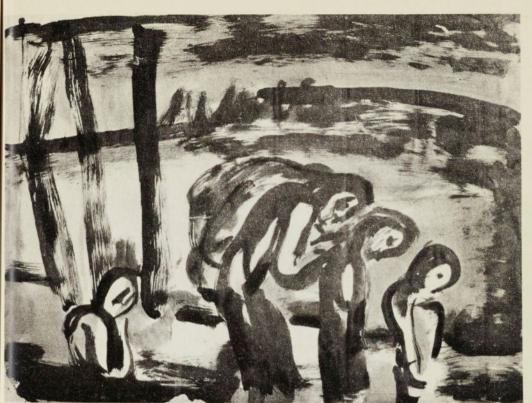
Tous ses thèmes s'y donnent rendez-vous: gens du cirque, et gens de justice, filles et nus, pauvres et riches, grotesques et squelettes, paysages urbains et paysages bibliques, sujets chrétiens enfin. Ils y voisinent avec certains sujets inspirés par la guerre de 1914, mais à qui le génie de Rouault a su conférer une signification universelle. Tous ses procédés de composition, de construction et d'éclairage des formes s'y retrouvent aussi, mais mieux possédés et témoignant d'un progrès simultané dans l'obtention de la qualité monumentale et celle de l'expression humaine. Ainsi le poème de l'Homme aux prises avec une nature hostile, une société féroce, la misère, l'injustice, la guerre, le péché, la douleur et la mort — mais aux prises aussi avec la Grâce du Christ — peut-il développer ses cinquante-huit strophes et faire de Miserere, avec la Petite Passion de Durer, la Pièce aux Cent Florins et les Trois Croix de Rembrandt, les Caprices enfin de Goya, un des monuments de la gravure.





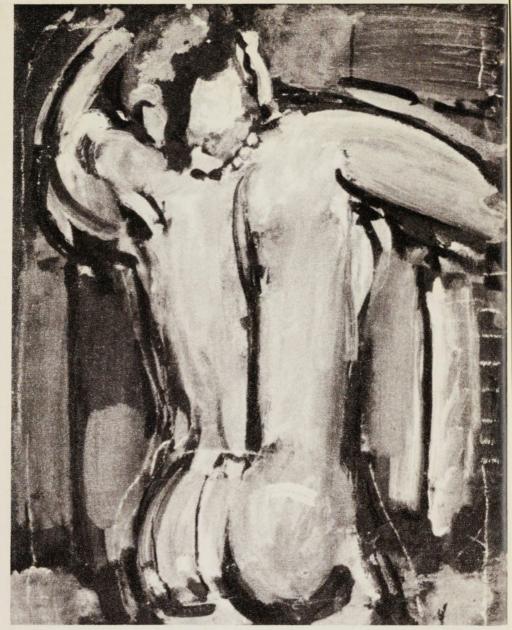












On a réuni sous la présente rubrique, un certain nombre de peintures, aquarelles, gouaches et pastels qui se rapportent à Miserere, à l'exclusion des dessins, catalogués, eux, avec les autres dessins de Rouault, sous la rubrique suivante.

141 Projet (inédit) pour une planche non réalisée de Miserere IMPASSE DE LA JUSTICE (titre donné par Rouault)

Encres de couleurs et huile sur papier entoilé. H. 0,665; L. 0,485. Exp.: Louvre, n° 158 (repr. du catal.)

L'œuvre se rattache, d'une part, aux paysages de rues étranglées entre des maisons que la perspective reserre, et, d'autre part, aux chaussées conduisant à une tour ou à un clocher.

Le thème de la rue rétrécie est fréquent et ancien chez Rouault. La première expression en est un paysage dit africain des environs de 1912 que Courthion reproduit à droite de la page 140 de son ouvrage, cf. aussi Silhouette entre deux maisons n° 115 du catal. du Louvre. On le retrouve dans le Miserere, pl. 23 et dans un paysage de la suite lithographiée Petite banlieue, n° 76 du présent catal., dans le Christ dans la banlieue (1920) de la collection Fukushima (rep. dans Courthion, p. 191) dans le Canal et le Clocher de 1939, repr. dans Venturi, p. 147, n° 174 et p. 148 n° 175, dans la Promenade du Père Ubu (1939) repr. dans Courthion p. 434 n° 316, dans l'Hiver de 1942, repr. ibid. p. 228 etc. . . Il tendra à disparaître par la suite.

Sur le thème des tours et des clochers, cf. les n°s 119, 120, 121 du catal. du Louvre et le n° 137 du présent catal. Cf. aussi la notice du n° 137.

Mais en faisant ici buter sur l'édifice central cette rue qui débouche, dans les autres paysages sur un grand espace, Rouault a voulu provoquer l'impression d'étouffement, d'emprisonnement qu'il avait également recherchée dans une des gravures de *Petite Banlieue*. Il est inutile de relever l'ironie féroce du titre qui rappelle celle du titre «Rue de la Solidarité» donné au tableau reproduit dans Courthion p. 418 n° 134 et la dépasse peut-être encore en associant les termes de «Justice» et d'«Impasse».

L'œuvre trahit deux campagnes de travaux; d'abord Rouault semble avoir fait un dessin à l'encre, puis il l'a repris à l'huile en y introduisant des morceaux tels qu'en particulier le personnage (le Christ?) du premier plan.

142 Projet (inédit) pour une planche non réalisée de Miserere. FILLES ET USINE

Gouache et huile sur un fond de gravure entoilé. H. 0,52; L. 0,42. Exp.: Louvre, n° 159.

Rouault a associé ici trois thèmes qu'il a souvent utilisés ailleurs: celui de la rue lépreuse du faubourg, celui des cheminées d'usine, celui, enfin, des filles attendant le client. Sur le premier, cf. le numéro précédent et les n°s 81, 82, 113 et 114

du catalogue du Louvre. Pour le second, impressionné par sa verticalité sinistre, si plastique et si expressive tout ensemble, Rouault l'a introduit à partir de 1920 dans de nombreux ouvrages: ainsi la pl. 23 de Miserere, le Christ dans la banlieue (1920) de la coll. Fukushima (repr. dans Courthion, p. 191), la Zone Rouge et le Faubourg de 1929 et 1930 repr. ibid., p. 204 et 205, le Gentilly, contemporain, repr. dans Soby p. 78, le Nocturne de 1937 et le Vieux Faubourg de 1938 (cf. Courthion, p. 246 et 264 sans oublier une planche en couleur de Passion, p. 8). Quant aux filles, si Rouault les a montrées à plusieurs reprises attendant le client à la fenêtre ou au salon (cf. Courthion, pp. 409, no 30; 410, no 32 et 33; 419, no 146), il ne les a presque jamais représentées dans la rue (cf. cependant le nº 36 du catalogue du Louvre). On rapprochera la composition de la pièce exposée ici de celle du Nocturne de 1937, où, dans la partie droite, se dresse également une maison dont la porte ouverte laisse voir des personnages (un couple de squelettes en l'occurrence), tandis que, dans le fond, au centre, se profilent de hautes cheminées. Mais en encadrant ici ces cheminées par le mur de gauche, en faisant buter contre elles la rue (cf. le numéro précédent) et en introduisant un plan intermédiaire grâce à la présence de la maison qui prolonge le groupe central des deux filles, Rouault a combiné ici une ordonnance à la fois, plus harmonieuse, du point de vue plastique, et humainement plus impressionnante.

Dessins

Les dessins de Rouault sont, jusqu'à présent, peu connus. À peine quelques-uns, moins d'une douzaine, avaient-ils été déjà mis sous les yeux du public, à la faveur de telle ou telle exposition. Même les ouvrages consacrés à l'artiste n'en reproduisaient qu'un très petit nombre. Pour la première fois, un ensemble important est, dans la présente manifestation, offert aux regards des visiteurs.

Ensemble qui n'est qu'une petite partie de celui que comprend la donation Rouault. Sans doute, passionné de couleur et de matière picturale, Rouault a-t-il fréquemment achevé à l'huile, la gouache ou le pastel, une grande quantité de ses dessins. Il était engagé, aussi bien, dans cette voie par Ambroise Vollard, qui le poussait à transformer en tableaux les dessins de Miserere. Ainsi ceux qui étaient à l'origine des planches 52, 38, 47, 1, sont-ils devenus, vers 1937-1939, après maintes transformations, des peintures à l'huile qui, sous le titre de Soldat, Chinois, Au pressoir le raisin fut foulé, Passion, sont reproduites dans l'ouvrage de Courthion, p. 438, n° 355 et 356 et p. 443, n° 412 et 414.

Cependant, tous les dessins de Rouault n'ont pas été métamorphosés de la sorte et l'artiste en conservait beaucoup par devers lui. Presque tous sont des lavis: fait significatif du goût de Rouault pour le clair-obscur et les effets, puissants ou nuancées, que cette technique permet de tirer des oppositions ou des dégradés de noirs et de blancs. La plupart également sont tracés au pinceau: instrument qui, en écrivant moins que le crayon ou que la plume, permet de faire plus large, plus pictural et plus rapide. Ainsi éclate la nécessité, qui presse Rouault, d'une création fiévreuse, dont l'instantanéité et l'ampleur répondent à son besoin de s'exprimer immédiatement et de le faire avec une impétuosité égale à celle de son flux intérieur. Nulle part Rouault n'est plus lui-même, directement lui-même, sans intermédiaire qui l'éloigne de nous, que dans

ces dessins où l'autorité du geste, tout en devançant certaines recherches récentes de l'art contemporain, trahit en lui un maître de la race de Rembrandt, de Goya et de Daumier.

143 EXODE

Lavis rehaussé sur papier entoilé. H. 0,325; L. 0,44.

Exp.: Louvre, nº 168.

C'est l'étude pour l'Exode hivernal exposé sous le nº 120 de ce catalogue.

144 EXODE

Lavis sur papier entoilé. H. 0,50; L. 0,65.

Exp.: Louvre, nº 169.

C'est une nouvelle variation sur un thème cher à Rouault (cf. le n° 120 du présent catalogue et les n° 78-79 du catal. du Louvre). Il a supprimé ici l'enfant porté dans les bras de sa mère, et disposé derrière la fillette qui ferme la marche dans le numéro précédent, un autre enfant plus petit. En outre, en donnant au père marchant en tête une attitude moins accablée, il a situé dans la partie gauche de sa composition le point culminant de son groupe, qui, dans le tableau du Musée de Zurich et son étude exposée sous le n° 78, du catalogue du Louvre se trouve au contraire, au centre. Enfin, il a équilibré les personnages, d'un côté, par la maison située à gauche et en bas, et, de l'autre, par le soleil apparaissant en haut et à droite. Il est vraisemblable qu'il a pensé un moment utiliser ce dessin pour une planche (non réalisée) de Miserere.

145 PROFIL D'ESPAGNOLE

Lavis sur papier calque entoilé. H. 0,65; L. 0,495.

Exp.: Louvre, nº 171 (repr. au catal.).

Apparentée aux figures des pl. 14, 15 et 16 de Miserere, cette tête se rapproche surtout de la Reine de Cirque de 1933 env. reproduite dans Courthion, p. 439, n° 374, ainsi que, à un moindre degré, de la femme du Face à face (1937) reproduite ibid., p. 439, n° 376 et de l'Espagnole (1937) reproduite ibid., p. 440, n° 378. Il existe également dans les illustrations (inédites) pour les Fleurs du Mal, un profil de femme très voisin de celui-ci.

146 Variante de la planche 9 de Miserere. IL ARRIVE PARFOIS QUE LA ROUTE SOIT BELLE...

Lavis rehaussé sur papier calque entoilé. H. 0,46; L. 0,60.

Exp.: Louvre, nº 172.

Il s'agit ici, non d'une étude pour la planche 9 de Miserere, mais d'un de ces dessins que Rouault a refaits d'après ses gravures, à une époque (1927-1930) où il voulut recomposer complètement un nouveau Miserere.

147 Variante de la planche 17 de Miserere. FEMME AFFRAN-CHIE, À QUATORZE HEURES, CHANTE MIDI

Lavis rehaussé sur papier calque entoilé. H. 0,56; L. 0,42.

Exp.: Louvre, nº 173.

On remarquera dans cette variante l'introduction d'une bordure décorative dont l'allure très particulière amène à se demander si l'origine, lointaine et indirecte, de ce motif, ne devrait pas être cherchée dans la production de Rouault de 1908, année où il encadre par les volets d'une fenêtre ouverte la Fille repr. dans Courthion, p. 410, n° 33. Les mêmes volets, tendant de plus en plus à l'encadrement décoratif, se retrouvent dans une planche pour l'illustration des Fleurs du Mal repr. dans Venturi pl. 60, fig. 75.

148 Variante de la planche 18 de Miserere. LE CONDAMNÉ S'EN EST ALLÉ...

Lavis sur papier calque entoilé. H. 0,55; L. 0,38.

Exp.: Louvre, nº 174 (repr. au catal.).

Rouault a aimé ce motif, à la fois plastique et expressif, d'un torse masculin encadré par des bras tombants et relié par un cou penché à une tête qui se courbe. Il l'a fréquemment utilisé pour ses Christs aux outrages: cf. la pl. 3 de Miserere (1922), le Christ daté de 1937 repr. dans Courthion, p. 426, n° 213 et surtout celui de 1939 repr. ibid., p. 269. L'apparentement éclate ainsi, que Rouault a voulu établir entre Jésus et ce condamné de la pl. 18 de Miserere.

149 Variante de la pl. 27 de Miserere. SUNT LACRYMAE RERUM...

Lavis sur papier calque. H. 0,65; L. 0.46. Exp.: Louvre, n° 175 (repr. au catal.).

Sur l'attrait exercé par le mythe d'Orphée sur Rouault, cf. le n° 107 du catalogue. On se rappellera qu'avant de porter le titre «Sunt lacrymae rerum», Rouault avait appelé cette planche Orphée (cf. Monroe Whyler, The Prints of Georges Rouault, New York, 1938, pl. 14) puis Eurydice! Eurydice! (cf. Soby, p. 118, n° 105).

150 Variante de la planche 33 de Miserere. ET VÉRONIQUE AU TENDRE LIN PASSE ENCORE SUR LE CHEMIN

Lavis sur papier calque entoilé. H. 0,645; L. 0,50.

Exp.: Louvre, nº 176.

Le Voile de Véronique est, on le sait, le thème par excellence de Rouault peintre chrétien, qui l'a traité de 1912 (cf. Courthion, p. 408, n°s 17 et 18) jusqu'en 1954 (cf. ibid., p. 532). Il apparaît cinq fois dans le seul Miserere pl. 33, 34, 46, 47 et 58. Sur ce sujet, cf. l'allocution prononcée par l'abbé Morel aux obsèques de Rouault le 17 février 1958, où il disait: «Cher Rouault, vous la voyez maintenant

cette Face que vous avez tant et si longuement cherchée (...) mais vous ne cesserez pas de nous aider à la découvrir, jusqu'à transformer par sa seule vision notre vie, là où cette Face est le plus cachée, non seulement dans les caricatures qu'en offre encore l'iconographie courante, mais dans tous les «va-nu-pieds du malheur et de la peine».

151 CAÏN (titre donné par Rouault)

Lavis sur papier entoilé. H. 0,74; L. 0,53.

Exp.: Louvre, nº 177.

Le sujet est unique dans l'œuvre de Rouault qui n'a jamais demandé son inspiration à l'Ancien Testament. (On ne peut en effet considérer comme relevant de cette inspiration telle figure de fantaisie pour la seule raison qu'il l'a intitulée Reine de Saba). Mais le motif plastique fourni par le personnage de droite se retrouve avec de légères différences dans les pl. 5 et 12 de Miserere. Il semble que Rouault ait précisément pensé introduire dans Miserere, ce Caîn qui y eut été particulièrement à sa place.

152 Étude pour une planche non réalisée de Miserere (?). LE CHEVAL MORT

Exp.: Louvre, nº 178.

Lavis d'encre de Chine avec quelques rehauts sur une feuille de papier sur l'autre face de laquelle est peint le n° 152 du catal. du Louvre. H. 0,50; L. 0,65.

L'amour de Rouault pour les chevaux apparaît dans sa plus ancienne lithographie, Le Conducteur de chevaux montrée lors de l'exposition Rouault du Musée National d'Art Moderne sous le n° 95 du catalogue. On en trouve aussi un témoignage dans le Paysage Biblique exposé sous le n° 138 du présent catalogue, ainsi que dans une peinture de 1929, les Bohémiens, repr. à la pl. 28 du catalogue de l'exposition Rouault à Tokyo. Mais aucun de ces chevaux n'est plus émouvant que celui-ci qu'il destinait peut-être à Miserere, voulant sans doute associer la misère de l'animal à la misère de l'homme.

153 et 153 bis Études pour une planche non réalisée de Miserere. CIVILISATION (titre donné par Rouault)

Exp.: Louvre, nos 179 et 179 bis.

Lavis d'encres sur une feuille de papier peinte sur ses deux faces. H. 0,49; L. 0,67. Au centre de l'une des faces, inscription en rouge, à demi-effacée, de la main de Georges Rouault «Civilisation».

Sur le thème du mort étendu de tout son long, cf. le n° 153 du catalogue du Louvre. On notera ici l'ironie féroce du titre, aussi amer que celui de la pl. 36 de Miserere, et la justesse de l'appréciation de Courthion à la p. 209 de son Georges Rouault: «La guerre confirmait chez Rouault la difficulté de croire à ce progrès dont les raisonneurs à tous crins avaient toujours le mot à la bouche.» L'œuvre a vraisemblablement été exécuté entre 1917 et 1922.

154 Projet (inédit) pour une planche non réalisée de Miserere. FILLE ET SOLDATS

Lavis sur papier calque entoilé. H. 0,605; L. 0,455.

Exp.: Louvre, nº 180 (repr. au catal.).

On rapprochera la figure de la fille encadrée dans une porte, des filles que l'on voit sur le n° 159 de ce catalogue. Il existe, dans la donation Rouault, d'autres versions, mais rehaussées, de ce dessin, dont on regrette que Rouault n'ait pas tiré une planche pour *Miserere*.

155 Projet (inédit) pour une planche non réalisée de Miserere. SOLEIL ET PERSONNAGES

Dessin à la plume et lavis sur papier calque entoilé. H. 0,38; L. 0,55. Exp.: Louvre, n° 181.

Peu d'œuvres dans l'exposition permettent de mieux saisir sur le vif le premier jet du travail créateur de Rouault, dont le geste apparaît ainsi aussi nerveux et frémissant que riche d'assurance et d'autorité.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

1871

27 mai. Naissance à Paris, 51, rue de La Villette, dans une cave, au cours d'un bombardement pendant la Commune, de Georges-Henri Rouault, fils d'Alexandre Rouault, ébéniste et de Marie-Louise Champdavoine.

1881

Georges Rouault qui manifeste des dons artistiques précoces, reçoit sa première éducation picturale de son grand-père maternel Alexandre Champdavoine, qui admire Daumier, Courbet et Manet bafoués alors par l'élite bourgeoise.

1885

Il suit à l'École des Arts Décoratifs les cours du soir.

1885-90

Il travaille chez le verrier Tamoni, puis chez Hirsch. Albert Besnard lui propose d'exécuter les verrières de l'École de Pharmacie d'après ses cartons. Il refuse et décide de se consacrer désormais à la peinture.

3 décembre 1890

Il entre à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (atelier d'Élie Delaunay).

1892

À la mort de Delaunay, Gustave Moreau lui succède. Rouault devient donc son élève, ainsi que Matisse, Marquet, Lehmann, Bussy, Evenepoel, Manguin, Piot, etc. . . qui bénéficient de l'enseignement libéral et intelligent du maître.

1893

Il échoue au prix de Rome (Samson tournant la meule).

Juillet 1894

Il obtient le Prix Chenavard (L'Enfant Jésus parmi les docteurs).

1895

Deuxième échec au Prix de Rome (Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes). Gustave Moreau, dont il est l'élève préféré, lui conseille de quitter l'École.

1895-1901

Il expose, sauf en 1897 et 1898, au Salon des Artistes Français, des compositions à l'huile inspirées de l'Écriture (L'Enfant Jésus parmi les docteurs, 1895, le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes, 1896, le Christ et les disciples d'Emmaüs, 1899, Salomé, 1900, le Christ et Judas, 1901) ou de la mythologie (Orphée, 1899, Orphée et Eurydice, 1900). Il travaille beaucoup aussi d'après nature et exécute des paysages où sa personnalité s'affirme puissamment.

18 avril 1898

Mort de Gustave Moreau. Cinq ans plus tard, Rouault devient conservateur du musée constitué par l'atelier que le maître avait légué à l'État.

1901

Il fréquente l'abbaye de Ligugé avec son camarade d'atelier Bourbon et y fait la connaissance de Huysmans.

1902-1903

Sa santé l'oblige à faire deux séjours en Haute-Savoie (le deuxième à Évian). Cette cure de solitude renouvelle sa vision.

1902

Il élabore une nouvelle manière qu'il pratiquera jusqu'en 1914 environ. Peu de peintures à l'huile sur toile. Des aquarelles et des gouaches sur papier, d'un dessin synthétique, exécutées dans une gamme où dominent les bleus profonds. Ses thèmes préférés sont les Filles, les Clowns, les personnages de la Commedia dell'Arte. L'intensité de l'expression des figures et la fougue du lyrisme de Rouault font de lui le premier des expressionnistes.

1903-1908

Il expose régulièrement au Salon d'Automne dont il est un des fondateurs.

Mars 1904

Il fait la connaissance de Léon Bloy dont il deviendra le familier.

1905-1912

Il expose régulièrement au Salon des Indépendants.

1906

Exposition chez Berthe Weil.

Il fait la connaissance de Methey pour qui il décorera de nombreuses céramiques (1906-1912) et chez qui il rencontrera Ambroise Vollard.

27 janvier 1908

Mariage de Georges Rouault et de Marthe Le Sidaner, sœur du peintre Georges Le Sidaner, qui lui donnera quatre enfants: Geneviève, Isabelle, Michel et Agnès.

1908

La fréquentation des tribunaux où le conduit son ami le substitut Granier l'amène à peindre des Juges et des scènes de Prétoire. Il peint aussi les pauvres gens, paysans, ouvriers, "personnes déplacées".

25 février-5 mars 1910

Première exposition individuelle à la Galerie Druet, 20, rue Royale (121 peintures, 8 dessins, 43 céramiques stannifères, 10 terres vernissées).

1911

Résidant à Versailles, il fréquente beaucoup Jacques et Raïssa Maritain. Il se lie avec André Suarès.

1913

Ambroise Vollard, qui s'était d'abord intéressé à Rouault en tant que céramiste, achète son atelier.

1914

Parallèllement à la peinture, Rouault consacre une grande partie de son activité à la gravure et grave en particulier Guerre et Miserere (1917-1927) qui paraîtra seulement en 1948 sous le titre de Miserere. Il illustre pour Vollard les Réincarnations du Père Ubu (1918-1919) publiées en 1932, Passion (1934-1935) publiée en 1938, etc. . . .

1918-1930

Il délaisse l'aquarelle et la gouache au profit de la peinture à l'huile. Il demande son inspiration de plus en plus aux sujets sacrés, principalement à la Passion du Christ. Sa palette se fait plus variée et plus éclatante, sa matière plus nourrie, son expression plus concentrée et plus grave.

17 octobre 1919

Entrée au Musée de Colmar du premier tableau de Rouault qui ait figuré dans un musée (L'Enfant Jésus parmi les docteurs, acheté par l'État en 1917).

1921

Michel Puy publie le premier livre consacré à Georges Rouault. Exposition particulière à la Galerie de la Licorne.

1922

Exposition particulière à la Galerie Barbazanges.

22 avril-2 mai 1924

Grande Exposition rétrospective à la Galerie Druet (88 peintures, 8 céramiques).

1929

Rouault fait pour Diaghilew les décors du Fils Prodigue de Prokofieff.

1930

Le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts n'achète pas pour le Musée du Luxembourg une peinture de Rouault dont l'acquisition avait été demandée par la Commission du Musée.

Premières expositions à l'étranger: Londres (Galerie Saint-George), Munich (Galerie Neumann), New York (Galerie Brummer), Chicago (Art Club).

1930-1939

Il exécute de grandes peintures où ses thèmes habituels: Clowns, Pierrots, Juges, sujets sacrés, paysages bibliques, sont traités dans un chromatisme éclatant et varié, et dans une matière nourrie, transparente, d'une richesse d'émail.

1933

Il exécute pour Mme Cuttoli des cartons de tapisserie.

Entrée au Musée du Luxembourg de la première peinture de Rouault qui y ait figuré, donnée par Mme Chester Dale.

À l'exposition Les Maîtres de l'Art Indépendant, au Petit-Palais, il expose quarante deux peintures, dont une vingtaine prêtées par Vollard.

1938

Le Museum of Modern Art de New York expose son œuvre gravé.

22 juillet 1939

Mort d'Ambroise Vollard.

1940-1948

Rouault peint à l'huile des toiles de dimensions restreintes, dans une matière épaisse et nourrie où dominent les bleus. Son inspiration devient sereine.

1940

Lionello Venturi publie le premier ouvrage détaillé sur Rouault à New York chez E. Weyhe. (Deuxième édition, revue et corrigée, en français, publiée à Paris et à Genève chez Skira en 1948.)

1945

Grande Rétrospective au Museum of Modern Art de New York (161 numéros au catalogue).

Le Chanoine Devémy et le R. P. Couturier lui demandent cinq vitraux pour l'église du Plateau d'Assy, que font les ateliers Hébert-Stevens (qui avaient déjà exécuté deux vitraux d'après ses cartons). Vers 1937, l'architecte Henri Vidal lui avait déjà proposé de donner le carton d'un vitrail important pour l'église d'une cité ouvrière à Tavaux (Jura). Georges Rouault, surchargé de travail, avait dû refuser, à son grand regret, de le faire.

19 mars 1947

Jugement du procès contre les héritiers d'Ambroise Vollard. Aux termes du jugement, ceux-ci doivent rendre à Rouault 800 peintures environ en cours d'exécution; 119 peintures manquent à l'appel, les héritiers d'Ambroise Vollard en ayant déjà disposé. Sur celles qui lui sont effectivement restituées, Rouault en brûle 315 devant huissier, le 5 novembre 1948.

1947

Exposition particulière à la Galerie des Garets, rue de Courcelles.

La France envoie à la Biennale de Venise 26 peintures et 12 gravures de Rouault. La plus grande rétrospective de l'œuvre de Rouault a lieu à Zurich, à la Kunsthaus (263 numéros au catalogue).

Première exposition de Miserere (Galerie des Garets).

1948-1952

Il travaille à une série de peintures à base de vert, de jaune et de rouge où il renouvelle complètement sa palette, tout en restant fidèle à son amour pour la matière et à son inspiration.

1949

Il donne ses premières maquettes pour les émaux qu'exécute l'atelier de l'abbaye de Ligugé.

6 juin 1951

À l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de Rouault, le Centre Catholique des Intellectuels Français organise un Hommage à Rouault au Palais de Chaillot, qui est une apothéose. Au cours de cette soirée, est projeté pour la première fois en public le film sur le Miserere tourné sous la direction de l'abbé Morel.

1952

Exposition rétrospective au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au Musée Municipal d'Amsterdam, au Musée National d'Art Moderne de Paris.

1953

Exposition rétrospective au Musée de Cleveland, au Museum of Modern Art de New York et au County Museum de Los Angeles.

Exposition rétrospective au Musée National de Tokyo et à Osaka.

1954

Exposition rétrospective au Musée d'Art Moderne de Milan.

1956

Exposition au Musée Toulouse-Lautrec à Albi.

13 février 1958

Mort de Georges Rouault dont les obsèques officielles ont lieu, le 17, en l'église Saint-Germain-des-Prés. À l'issue de la cérémonie religieuse où l'abbé Morel avait pris la parole, des discours sont prononcés, place Saint-Germain-des-Prés, par M. Billères, ministre de l'Éducation Nationale et par André Lhote.

1960

L'œuvre graphique de Rouault est exposé à l'Albertina de Vienne. Expositions Rouault à Dublin et au Musée Cantini de Marseille.

1961

Expositions Rouault au Musée de Gand, au County Museum de Los Angeles.

1962

Pierre Courthion publie aux éditions Flammarion l'ouvrage le plus complet qui ait paru jusqu'à ce jour sur Rouault.

1963

Mme Georges Rouault et ses enfants offrent à l'État un grand nombre d'œuvres inachevées du maître, dont un choix important (177 pièces) a été présenté au Musée du Louvre, de juin à novembre 1964.



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Marcel BRION: Georges Rouault, collection «Les Maîtres», Paris, Braun, 1950

Georges CHARENSOL: Georges Rouault, «Les Quatre Chemins», Paris, 1926

Pierre COURTHION: Georges Rouault, Flammarion, Paris, 1962

Bernard DORIVAL: Cinq Études sur Georges Rouault, collection «Témoins du 20e siècle», éditions Universitaires, Paris, 1956

Una E. JOHNSON: Ambroise Vollard, Éditeur, Wittenborn, New York, 1944

Michel PUY: Georges Rouault, collection «Les Peintres Français Nouveaux», Gallimard, Paris, 1921

Claude ROULET, Rouault, Souvenirs, La Bibliothèque des Arts, Neuchâtel, 1961

Lionello VENTURI: Georges Rouault, Skira, Paris, 1948

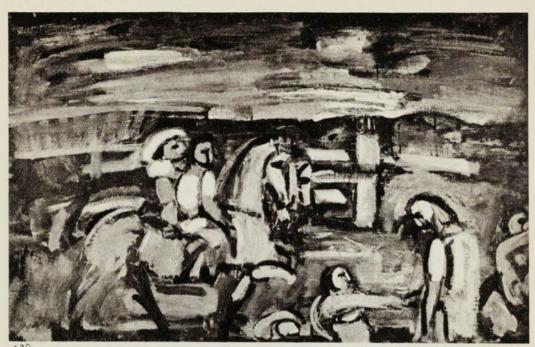
Lionello VENTURI: Rouault, collection «Le Goût de notre Temps», Skira, Paris 1959

Frantisek ZVERINA: Rouault, Prague, 1961













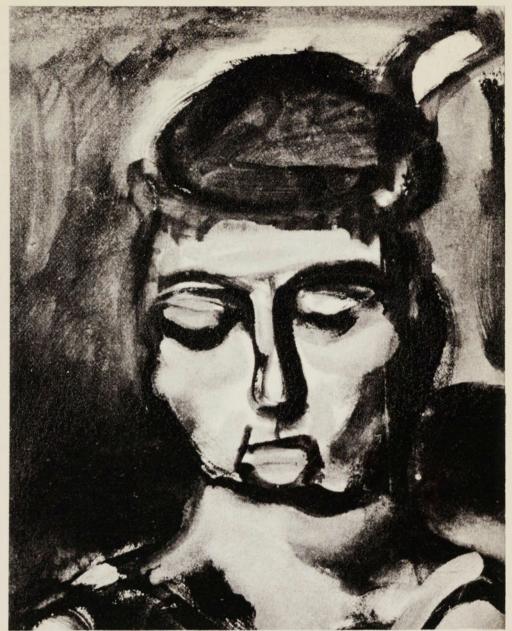






TABLE DES MATIÈRES

Haut Patronage	10
Textes de Monsieur le Ministre	12
"La Passion de Rouault".	15
"The Passion of Rouault"	19
Textes sur Rouault	25
Textes de Rouault.	33
Préface de Bernard Dorival.	49
Catalogue	57
Notice biographique	139
Bibliographie sommaire	147

Illustrations en héliogravure:

couleurs: 6, 23, 89, 107

noir et blanc: 41-48, 65-72, 125-132, 149-156.

Errata: page 159

Achevé d'imprimer aux ateliers Pierre Des Marais à Montréal le 25 janvier 1965

ERRATA

Certains numéros de reproduction en héliogravures ne correspondent pas aux numéros du catalogue.

Le no	7	devrait	se	lire	6
	8	"	"	11	7
	9	"	"	**	8
	12	**	**	,,	11
	15	"	"	,,	14
	17	**	"	,,	16
	18	**	"	**	17
	23	"	"	,,	22
	26	**	"	,,	25
	30	**	"	,,	29
	32	,,	,,	,,	31





