



PEINTURES RÉCENTES DE MAURICE ROCHER

Maurice Rocher a exposé en janvier et février 1964 à la Galerie Drouant, à Paris. Depuis lors, immédiatement après, il a peint intensément pendant trois et quatre mois. Même ceux qui le connaissent bien restent étonnés devant cette peinture. Quelque chose s'est passé. Que s'est-il passé ? Comme un choc, un coup de boutoir. Un mur s'est écroulé, un passage ouvert. N'est-ce pas là une avancée vers le large et une nouvelle traversée ?

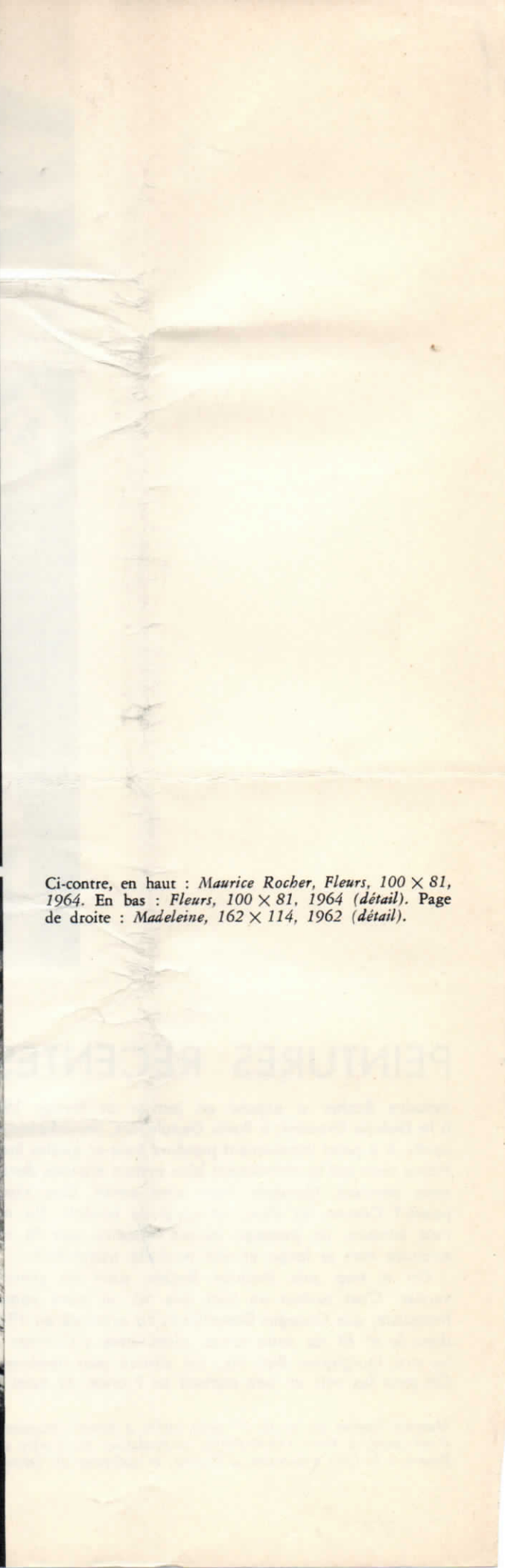
On a trop pris Maurice Rocher pour un peintre-verrier. C'est surtout en tant que tel, et aussi comme fresquiste, que Georges Desvallières l'a présenté en 1946, dans le n° 61 de cette revue, alors titrée : L'artisan et les arts liturgiques. Bien sûr, ses vitraux sont nombreux. On peut les voir un peu partout en France, et aussi en

Allemagne, en Belgique, au Luxembourg et au Burundi, ainsi que des mosaïques, des tapisseries et des fresques. Cette production est réponse à un appel, mise de son art au service de besoins précis et souvent très ingrats, parce que plus ou moins heureusement précisés. Elle s'insère dans des églises authentiquement anciennes. Elle s'efforce de s'intégrer à des édifices de style ancien ou à des œuvres dites « modernes », les secondes souvent aussi vides que les premières, plus que celles-ci peut-être, amalgames de formules passe-partout et sans cohésion interne. Pareille œuvre, conçue dans un contexte aussi concret, est loin d'être insignifiante. Elle subsistera parce que l'œuvre est tout simplement celle d'un homme, présent jusqu'au bout, peignant lui-même les verres qu'il a choisis,

Maurice Rocher est né le 1^{er} août 1918, à Evron (Mayenne, France). Elève de Maurice Denis et Georges Desvallières aux Ateliers d'Art sacré, à Paris (1936-1939), co-fondateur du Centre d'Art sacré, à Paris (1948), il est ancien pensionnaire de l'Académie de France à la Casa Velasquez, à Madrid, et sociétaire du Salon d'automne. Ci-dessus : Crucifixion, 100 x 72, 1964.



Ci-contre, en haut : *Maurice Rocher, Fleurs, 100 × 81, 1964*. En bas : *Fleurs, 100 × 81, 1964 (détail)*. Page de droite : *Madeleine, 162 × 114, 1962 (détail)*.







entré lui-même dans son travail. Le peintre ne doit pas renier ces verrières acceptées parfois sous l'obligation des charges de la vie, mais se plaçant toujours aux antipodes de la production commerciale. Il y eut en lui, pendant de nombreuses années, un tiraillement entre la nécessité de « peindre », — parce que peindre, c'est répondre à un appel impérieux —, et le service d'un art religieux monumental, lié aux exigences pas toujours saines de la commande. Certaines servitudes sont un levier : une grande architecture; d'autres : notamment l'iconographie dépassée, tarissent les sources et brisent tout élan.

La vraie recherche de Maurice Rocher le portait vers autre chose, de plus solitaire, de plus hasardeux. Il ne devait pas lui être donné d'être en avant-garde dans la rénovation du vitrail. Son attachement imperturbable à la représentation figurative directement lisible et à la recherche de l'expression ne lui permettait pas d'aider vraiment la rencontre du panneau de verre avec les conquêtes plastiques menées au départ du cubisme. Cette rencontre pour lui, ne pouvait guère éviter celle du « décoratif », et le décoratif, il le voyait à l'opposé de sa propre passion.

Les plus célèbres créations, celles de Léger et de Matisse, ont les qualités du meilleur décor et triomphent de l'insignifiance de l'architecture où elles s'insèrent. Celles de Manessier et de Londot recèlent une dimension subtile d'intériorité qui les haussent à niveau différent de signification.

C'est peut-être cette signification, mais tout autrement exprimée, que poursuivait Maurice Rocher et qui le harcelait dans les toiles qu'il peignait au même moment, avec la volonté de ne pas se laisser submerger par les commandes de vitraux, dans le sentiment jamais abandonné que ceux-ci n'étaient pas le moyen adéquat de son expression propre.

N'est-ce pas une dimension de plénitude que reconnut le jury de la Jeune Peinture, à Paris, en lui attribuant

Ci-contre : *Maurice Rocher, Ecce Homo, 240 × 67, 1963.*

A droite : *Toromachie, 100 × 73, 1962. Coll. Laffont, Paris.*

son prix, dès 1952, à une époque où l'art abstrait s'imposait presque exclusivement ? Il est regrettable que l'exposition habituellement organisée à la suite de ce prix remarqué, n'eut pas lieu cette année.

C'est ainsi que la peinture du vrai Maurice Rocher se voit chez lui et très peu en dehors, quoique dès 1953, le Musée national d'Art Moderne de Paris lui ait acquis une toile typique : L'Homme à la bêche. De temps à autre, une toile figure dans des expositions d'ensemble et deux fois seulement eut lieu une exposition particulière : en 1956 et en 1964. Il s'agit toujours de « tableaux », de peintures de chevalet; elles demandent à être présentées, isolées dans un cadre, n'étant en rien subordonnées à une paroi, un mur, une architecture. C'est là que l'homme trouve à livrer sa vision, de plus en plus exclusivement, simplement parce qu'il est clair qu'il doit en être ainsi.

Cette vision est essentiellement une vision de vie, de la densité de la vie, des coordonnées du mystère de ses profondeurs. L'homme y est partout. L'homme et la souffrance. Le drame qu'est vivre se projette par lui jusqu'au cœur des choses; tout devient vivant de sa vie à lui et lui renvoie son visage : bêtes, fleurs, pierres, carrières savamment éventrées. Tant qu'il y aura un visage marqué, Maurice Rocher sera saisi par lui et restera peintre. Son œuvre est inséparable de ses rencontres; elle ne serait pas sans ces jonctions, ces compénétrations de l'artiste et de la vie concrète qui l'entoure, qu'il aime passionnément, dont il décèle les angoisses sans fond, les combats indécis, l'appel fou à vivre. Cette acuité du regard va assez loin pour que les limites trop étroites de l'œil éclatent et s'ouvrent jusqu'aux jointures profondes du réel. Aucune formule ne donne la clé de cette vision. Le mystère que livre Maurice Rocher est celui du sacré, et ce sacré diffus, présent partout dans son œuvre, est assumé, appelé à une assumption dans le religieux. On peut le déclarer sans biaiser, Maurice Rocher est un peintre religieux. Il l'est parce qu'il est. Par grâce, pensons-nous. Pour lui, peindre et croire sont deux nécessités de base, deux dons qui se complètent et s'affrontent au cœur du même homme. Il ne peint pas parce qu'il a appris la peinture, parce qu'il en posséderait toutes les astuces; il était peintre avant l'école. Il ne regarde pas les êtres et les choses pour leur rester extérieur, mais pour vivre avec leur mystère, lié à une Présence qui participe, en chacun d'eux, au drame de la mort et de la vie, affrontement au niveau le plus intime et interrogation prolongée jusqu'au cœur de la foi.

Depuis longtemps, quelques grands thèmes en perpétuelle compénétration marquent les choix du peintre et relient sans les confondre le sacré humain et le sacré religieux. L'homme lié à la femme, le couple où l'homme protège, se prolonge dans la Pietà où la mère accueille





Ci-dessus : Maurice Rocher, *Eglise dans le désert*, 100 × 65, 1964. Page de droite : *Crucifixion*, 100 × 73, 1964.

le Fils nu, mort et vivant. La Mère à l'Enfant serré dans ses bras, reprend le même geste apaisant et rejoint souvent autour du Christ en croix le couple humain tendu dans une obscure espérance. Dououreux cheminement de l'amour et de la fidélité ? Rencontre de solitudes ? Mais l'homme seul est lui-même chargé de présence : qu'il soit lié à la terre par le travail, ou en prière, à genoux ; que ce soit la femme enceinte, lourde du poids de plusieurs vies et du flot de leurs interrogations ; que cet être soit Madeleine livrée à son amour, voyant au-delà des apparences, ou Jean-Baptiste attentif lui aussi à saisir les signes, ou encore le Christ lui-même, homme flagellé et moqué, homme vidé et habité.

Cette œuvre est liée, qu'on le veuille ou non, à une sorte de contenu « social » dont il serait vain de vouloir la dissocier. On peut crier casse-cou ; avec raison, car l'aventure est pleine de périls. Que reste-t-il de la peinture en pareil contexte ? Est-ce un thème littéraire, illustré par une composition de couleurs ? Est-ce de la peinture valable pour elle-même, portant par sa propre force quelque lambeau d'humanité ?

Maurice Rocher a lentement creusé sa voie, fidèle à lui-même. Sa vision souvent dure, peu rassurante au premier contact, est plus proche de la croix que de la résurrection. L'expression plastique de cette vision a cherché sans doute sa vraie personnalité. Celle-ci avait été marquée autrefois, par la découverte de la mer du Nord et des toiles de Permeke, le maître de l'expressionnisme flamand. Voilà le mot lâché... Expressionnisme. Le mot est vaste et recouvre une foule d'expressions... Il a été coloré d'une bonne dose de péjoratif pendant les quinze dernières années. Et pour cause, et à tort, à la fois. Mais il est probable que chez Maurice Rocher, cette découverte du Nord et la forte impression qu'elle lui a laissée, ait été longue à assimiler et à dépasser par un latin de la Mayenne. Pas mal de toiles ont pu s'en ressentir et peut-être s'en trouver incapables de totalement se donner.

L'œuvre actuelle, celle des derniers mois, marque un tournant, celui du dépassement attendu. Non pas que les thèmes aient beaucoup changé, quoique depuis quelques années, ils se soient attachés à l'Espagne, cette





Espagne de chair et de sang où l'homme et la bête mesurent leur adresse dans un combat singulier d'où mort doit s'ensuivre. Ils se sont gonflés, par là peut-être, d'une sève nouvelle, celle que nous avons convenu d'appeler « baroque », se révélant comme un mode d'être et d'exister avec les êtres et les choses, propre à dépasser les barrières que fixaient un « classicisme » trop calculé, aux puissances vitales cherchant une issue à leur mesure. Si les sources d'inspiration se relient donc aux mêmes choix profonds, quelque chose de nouveau, annoncé depuis peu d'années et relié à des œuvres déjà très anciennes — comme les harengs peints vers 1946 —, traverse les toiles et fait éclater les limites trop étroites où elles cherchaient à s'équilibrer, où la « volonté » de dire, d'exprimer peut être restée trop affirmée au détriment de la vraie présence. La force qui s'empare actuellement de la peinture, de la même palette qu'au-paravant, chargée de tons sombres, de blancs dorés, de gris sinistres et chauds, met celle-ci au service de son dynamisme et lui fait dépasser le seuil de tout esthétisme. Les meilleures toiles de Maurice Rocher ont toujours été portées longtemps, à partir des rencontres dans la vie, toute image relevant la gravité d'une situation, une torsion de l'être humain, mûrissant lentement en lui et voyant brusquement le jour, parfois en une demi-heure, comme un des derniers *Ecce homo* (p. 187). Le coup de pinceau est alors rapide, direct, sans repentance. La matière ainsi balayée est porteuse d'une intense puissance de communication, une matière charnelle porteuse de la densité de l'esprit. Il n'est pas jusqu'au rose assez rare jusqu'ici — amené par les bouquets — qui, dans son agressivité même, confère à l'Eglise d'Amérique du Sud (couverture I) les pulsations de la vie. Le mouvement de cette vie emporte les fleurs (p. 178) dans une spirale dont les ordres de façades de cathédrales ont peine à échapper. Tout devient luxuriance, sensualité, prolifération et, en même temps, organisation de formes dont le blanc et le noir des photographies où se perd la couleur, montrent les qualités permanentes.

La maîtrise des moyens picturaux de Maurice Rocher est désarçonnante. Regardées pour elles-mêmes, les pâtes amoncelées ou étendues, lisses ou granuleuses, font irrésistiblement penser à la richesse concrète si heureusement révélée à nouveau par l'art abstrait. Mais l'intention est ici très autre que dans le non-figuratif et parallèlement valable.

Parfois dans cette alchimie, les choses se chargent d'une terrible inquiétude, comme cette Cathédrale de Milan (p. 185), qui fait penser à Gaudí et qui est comme une gueule de dragon prête à happer... Ou, plus encore, cette Eglise dans le désert (p. 182), dont le climat est proche du surréalisme et qui traîne en rampant un corps indéfini et dramatiquement perdu dans son isolement. C'est d'inquiétude encore qu'il faut parler devant les *Toromachies* (pp. 181 et 186), où tout le monde a peur et qui expriment cette inquiétude par le dedans, presque sans couleurs, où l'animal se hausse jusqu'à l'homme ou

Ci-contre : Maurice Rocher, *La Mort du prophète*, 80 × 40, 1964. Page de droite : *Milan*, 100 × 81, 1964.





Ci-dessus : Maurice Rocher, *Toromachie*, 73 x 60, 1964. Page de droite : *Ecce Homo*, 100 x 50, 1964 (détail).

bien paraît réduit à une ombre devant lui qui se mue en oiseau. On est loin de l'art réaliste, mais au contraire et sans jouer sur les mots, tellement plus proche du vrai réel dans cette fusion nourrissante de l'objectivité des êtres et de la subjectivité frémissante de l'artiste.

Les toiles religieuses de ces derniers temps, liées du fait même de leurs thèmes à un message annoncé et reçu par l'artiste, nous dévoilent dans toutes ses profondeurs cette même rencontre et le plus dur de son affrontement. Moïse proclame et meurt (p. 184). Le Christ montré à la foule, comme peut l'être un homme : *Ecce homo* (p. 187), et on s'interroge sur ce qui est en lui. Son visage exprime un amour donné, et rendu dans la peinture elle-même. La peinture est inséparable du sujet; elle est en relation avec lui et, comme peinture, elle le dépasse. C'est parce que l'artiste s'abandonne à elle — comme à Dieu — qu'un « passage » est possible, que nous passons avec lui au-delà de la simple représentation dans une véritable représentation enfin signifiante. Ici, tout expressionnisme est dépassé. C'est la subjectivité et le lyrisme qui l'emportent en bousculant les catégories. Ils unissent les valeurs charnelles et crucifiantes avec les aspirations les plus denses du désir spirituel, et les allient, dans la foi menacée et grandissante

au milieu même de la nuit, à l'espérance de la miséricorde divine.

Les dernières Crucifixions (pp. 177 et 183) — qu'il faut, paradoxalement, continuer à voir en même temps que ses bouquets —, développent cette lutte exacerbée. Autour du Crucifié, réalisé dans une palette décharnée comme lui et, miracle ! apaisée, deux femmes débrident leurs plaies. L'une, nue et criant de toute sa chair, et la liant à la croix à travers son apparent refus; l'autre, tendue, ouverte au regard silencieux et clos du Christ, et priant les mains jointes. Ce Crucifié réduit à rien, don et large embrassement dans sa mort, voit toute l'humanité emportée avec la Vierge et Jean dans la folle spirale de leurs corps déformés et porteurs de tous les appels angoissés du monde.

Aujourd'hui, le peintre, heureux et malheureux, sait que chaque heure, chaque minute, chaque joie et chaque peine de sa vie d'homme participe à sa création; il vit sa peinture, se bat avec ses toiles, il veut avancer, avancer... Il est lié par tout lui-même à l'essentielle interrogation humaine et spirituelle. Quels chemins lui reste-t-il à parcourir comme peintre, dans cet écartèlement à peine supportable d'où les dernières toiles jaillissent ?

21 septembre 1964.

André LANOTTE.

