

Un apprentissage original de la peinture : le témoignage de Maurice Rocher

Anne Rocher

**DE LA RECONSTRUCTION AU RENOUVEAU ESTHÉTIQUE :
RÊVES ET RÉALITÉS DES ATELIERS D'ART SACRÉ (1919-1947)**

HISTARA (EPHE, PSL)
28-29 NOVEMBRE 2019

Table des matières

Introduction	3
L'enseignement	5
Introduction	5
Principes artistiques	8
La pratique	8
Les musées	9
L'art monumental	13
L'imagerie	16
Influence des ateliers sur Maurice Rocher et son œuvre	18
L'atelier vide	21
Table des illustrations	22

Introduction

Sur les Ateliers d'Art sacré entre 1936-1946, un témoignage précis existe : c'est le journal tenu par un élève (puis professeur à la demande de Desvallières), le peintre Maurice Rocher, artiste chrétien dans les vingt premières années de sa carrière, devenu ensuite peintre expressionniste. Issu d'une famille modeste de Mayenne (père cheminot, mère couturière mais un grand-oncle peintre à Laval), il est reçu en 1936 au concours des Beaux-arts de Paris, une école qu'il détestera mais où il est obligé d'aller car il est boursier, écrivant dans son Journal : *J'allais à l'Ecole des Beaux-arts le matin. Je signais le registre et je ressortais aussitôt pour aller travailler pour moi aux Ateliers.* Puis il rencontre à l'abbaye de Solesmes Maurice Denis et lui demande d'entrer aux Ateliers, qu'il connaît par la revue *Sept*, et va au Salon d'Automne voir George Desvallières.

Dans cette lettre du 7 octobre 1936, il demande à Maurice Denis de le recommander auprès de son professeur des Beaux-arts, Fernand Sabatté,

Le Mans le 7 octobre

cher maître

⊙ Je désirerais entrer dans
l'atelier de Maurice Sabatté
à l'école des B. Arts.

Il est temps que je lui
présente quelques travaux et
ici j'ai pensé que vous pourriez
peut-être me recommander à
lui ou me donner une
lettre que je lui remettrais.

Je vous serais très reconnaissant
d'avance de me répondre
le plus tôt possible.

Comptant sur votre bonté
je vous prie d'agréer cher
maître avec mes remerciements
mes sentiments très respectueux
et dévoués.

M. Rocher

14 rue Jean Macé - Le Mans.

Figure 1 Lettre de Maurice Rocher à Maurice, 7 octobre 1936 (archives Maurice Denis)

De 1936 à 1939, date à laquelle il est mobilisé, il note quotidiennement dans son Journal ses impressions sur les deux maîtres et sur les Ateliers en général.

(Sauf indication contraire, toutes les citations sont tirées du Journal de Maurice Rocher.)



Figure 2 Les Ateliers en 1945 (archives Maurice Rocher)¹

Rocher y indique que les deux peintres sont très différents. Dans son *Histoire de l'Art religieux* parue en 1939, Denis se définit comme un classique « continuant la tradition de Puvis de Chavannes ou des fresquistes italiens qui s'efforcent de renouveler l'humanisme chrétien. »



La Sainte Famille à l'escalier, une huile sur toile peinte en 1648 par Nicolas Poussin.

Figure 3 Sainte-Famille à l'escalier, 1648, Nicolas Poussin



Figure 4 Sainte Famille, 1902, Maurice Denis

Denis qualifie en revanche Georges Desvallières de romantique « qui s'apparente au baroque, au Greco, à la piété espagnole. Un représentant génial du lyrisme et du mystère d'après-guerre. Une nature épique, un violent dessinateur, fier de posséder une grande

¹ Sur cette photo des Ateliers prise en 1945, Maurice ROCHER, alors professeur, corrige le travail d'une élève.

expérience du nu ; l'anatomie triomphe, le nu par lui s'installe à l'église ; les anges du jugement font étalage de leurs muscles... ».



Figure 5 Sonneurs de trompe, 1909, George Desvallières

L'enseignement

Introduction

L'enseignement de la peinture a été exceptionnel aux Ateliers en ce sens que Denis, qui avait été Nabi, préconisait un retour aux sources, un œil neuf. C'était une école d'un genre nouveau où Denis et Desvallières apprenaient à peindre, tandis que l'enseignement des Beaux-Arts privilégiait davantage le dessin et la copie. Sabatté, professeur d'atelier de Rocher, a obtenu le Prix de Rome en 1900 grâce à cette œuvre *Un spartiate conduit ses fils devant un ilote ivre pour les corriger de l'ivrognerie*.



Figure 6 *Un spartiate conduit ses fils devant un ilote ivre*, 1900, Fernand Sabatté

Maurice Denis (qui a traité un jour les lauréats du Prix de Rome « de peuples d'aveugles et de borgnes, un cercle d'incurables ») écrit dans ses *Nouvelles théories* : « Je proscriis l'académisme parce qu'il sacrifie l'émotion à la convention et à l'artifice, parce qu'il est théâtral ou fade ». Il demandait à ses élèves d'« avoir toujours une conscience inouïe dans son travail, de Négliger l'effet, de Travailler pour soi et ne pas se laisser influencer, de ne faire qu'une chose mais la pousser et la faire bien, de chercher toujours ». De la même

façon Desvallières exhortait les élèves à refuser les « ficelles du métier » destinées selon lui à « amuser les bourgeois »...

Rocher, qui haïssait les Beaux-Arts raconte : « Sabatté nous dit pour nos esquisses : c'est ça, cherchez toujours le côté drôle, le côté amusant (anecdotique, quoi !) ».

« Que c'est écœurant ces corrections d'esquisses ! Aucun mais véritablement aucun qui sache ce qu'est une chose plastique, qui ait le sentiment des couleurs, aucun qui ait fait une forme expressive. Rien, ni arabesque ni valeur ni pensée même. Pauvres types. Et il me faut entendre Sabatté trouver cela joli ! »

Ou au Salon des Artistes Français : « J'ai vu les œuvres qui ont valu à quelques-uns leur prix de Rome. Ils sont habiles et c'est tout. C'est creux, facile et ça manque de caractère. Il faut faire (pour obtenir ce prix) de la peinture « à la manière de », des nus léchés². »

Aux Ateliers, l'ambiance est au contraire familiale, les professeurs accueillant chez eux les élèves et leur montrant leurs travaux. Le jour de l'an, Rocher va chez Maurice Denis à Saint-Germain-en-Laye.

« Nous y sommes allés ce tantôt dans son presque château le Prieuré quasi manoir avec chapelle et immense jardin. Nous avons visité son atelier où il travaille en ce moment à de très grandes scènes, ses salons où gisent des esquisses de Delacroix, un dessin d'Ingres, des Degas etc... Je me rappelle avoir traversé des salons avec des Gauguin, des Sérusier, des Bonnard, des Rouault. J'étais ébloui³. »

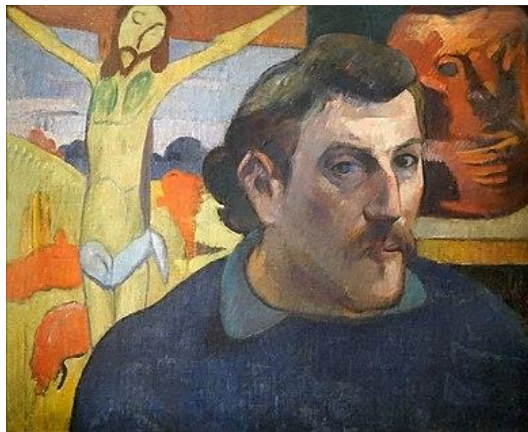


Figure 7 Autoportrait au Christ jaune, 1890-1891, Paul Gauguin⁴

George Desvallières les invite également chez lui.

« Rue Saint Marc, on se trouvait dans un hôtel particulier. Je me souviens du salon en cuir de Cordoue extraordinaire où tous les grands du XIX^{ème} siècle étaient venus, Chopin, George Sand, Liszt, Delacroix. C'était un seigneur... Samedi dernier nous sommes allés chez Desvallières, assis à la turque dans son salon-atelier (je n'avais pas de cravate et j'étais bien embêté). Il nous montrait ses esquisses, bavardait : « Il ne faut pas vouloir faire comme les maîtres mais autre chose qu'eux. Quand on dit d'une œuvre, elle est mal dessinée, il faut s'entendre. De quel dessin parle-t-on ? Du dessin ? Ou de celui d'Ingres ? Aucun dessin n'est ridicule quand on est sincère⁵. »

² Maurice ROCHER, *Journal*, 2 et 3 décembre 1936 (inédit, conservé à la bibliothèque Jacques Doucet)

³ *Ibid.* 20 janvier 1937

⁴ Maurice DENIS possédait cette toile.

⁵ M.ROCHER, *Journal*, 13 janvier 1937

Rocher s'enthousiasme aussi pour le cours de peinture aux Ateliers de madame Buriat, « une femme-compagnon qui avait accepté d'être massière et était aussi la secrétaire des Ateliers. Elle avait admirablement assimilé l'enseignement de Maurice Denis, très bonne pédagogue de surcroît ». Il s'exerce avec elle au dessin, Denis (qui lui reproche un jour lors d'une correction son dessin « fil-de-feresque ») se montrant très exigeant et lui disant : « cela vous manquera plus tard ». Il admire en même temps le dessin expressionniste de Desvallières.

Encouragé par Desvallières et madame Buriat, il postule au prix de Rome en 1937 avec une Pietà et raconte la réaction de son professeur après son échec.



Figure 8 Pietà, 1937, Maurice Rocher

« J'arrive à l'atelier à deux heures. Desvallières y était en train d'expliquer mon cas. Il se jette sur moi et deux fois de suite me dit : « c'est un succès, considérez cela comme un succès. Ils n'y ont rien compris. On a beaucoup hésité sur vous. Mon panneau était le seul qui dénotait quelque chose, une volonté, un sentiment d'art⁶... »

Et pourtant peu de peintres (à part Maurice Rocher et Gilles Duché) sont sortis des Ateliers après la guerre, l'atelier de peinture y étant d'ailleurs facultatif, et les élèves - trois garçons pour vingt filles dans la promotion de 1936 - s'intéressant plutôt à la céramique, la broderie, l'imagerie, les émaux, le vitrail ou la fresque.

⁶ *Ibid.* mars 1939

Principes artistiques

Les Ateliers ont des principes artistiques stricts. L'élève doit être sincère. Desvallières prône l'émotion comme en témoigne le *Journal* de son élève :

« Un artiste doit être un penseur et un amoureux. Un amoureux ! L'art doit être un épanchement du cœur. On ne doit pas comme Picasso faire des pirouettes d'une chose sacrée. Ni comme Dufy, qui a évidemment beaucoup d'esprit, faire des choses charmantes et drôlettes. Dufy, oui, mais au-dessus... L'art meurt de trop de cérébralité et de trop d'imagination. Croyez-vous que si je viens de perdre ma mère et que je n'aie à regarder qu'un Dufy ou un dessin de cubiste froid et muet cela me ferait quelque chose ? Il faut que chaque œuvre religieuse soit une confession. Il faut qu'en chaque sujet vous disiez d'abord votre histoire à vous, ce qui vous a touché. Il faut que ce soit vous-même qui soyez dedans, votre cœur⁷. »



Figure 9 Le Sacré-Cœur, 1905, George Desvallières

La pratique

L'enseignement y est concret. « Denis voyant une palette, à vrai dire pas très propre, s'écrie : à qui est cela ? Gilles (Duché) s'avance. Alors, lui mettant les mains aux épaules, il souffle : ah mon bon ami, ça n'avance absolument à rien⁸. »

« Un atelier, rappelle Maurice Denis, est avant tout une chose où l'on apprend, c'est à dire une chose où l'on s'applique, où l'on travaille dans le but de s'enrichir l'esprit de formes et de couleurs, où l'on doit faire des choses scolaires. Vouloir faire une chose d'Art, ça n'existe pas ! On ne traque pas l'art à l'aide de formules et de trucs⁹. »

Les professeurs sont pragmatiques.

« Denis nous a dit, voyant notre indifférence quant aux préparations : quand donc serez-vous des manuels, quand donc vous intéresserez-vous à ces choses qui sont tout de même les fondements de votre art¹⁰ ? »

⁷ M. ROCHER, *Journal*, 6 octobre 1938

⁸ *Ibid.* 16 mars 1939

⁹ *Ibid.* 29 mai 1938

¹⁰ *Ibid.* 17 février 1938

On apprend à faire des croquis : « Oui, très très bien dit Desvallières mais une bonne fois « emmerdez-vous » bien à en pousser un, à en rater un et cela vous sera plus utile¹¹... »

Denis se méfiait des autodidactes. Il souhaitait « une grande formation intellectuelle et technique » et disait : « La condition d'une œuvre de qualité sur le plan formel est le métier. »

Rocher différencie toutefois les deux enseignants :

« Les corrections de Denis étaient très intelligentes mais restaient au niveau de l'intellect, celles de Desvallières étaient des sermons, il arrivait, il disait, oui, oui, c'est bien. C'était toujours bien et puis il se mettait à parler. C'était le feu ! Il se moquait des notes de mémoire. Il prenait un bout de fusain, il crayonnait sur un bout de planche et ça suffisait, il peignait comme un instinctif¹² ».

Les musées

Il faut aller au musée pour copier et pasticher. « Plutôt que des œuvres originales, dit Maurice Denis, j'inclinerais à leur demander des *à la manière de*, des pastiches, parce qu'ils exigent plus d'intelligence que des copies ». Et Maurice Rocher ajoute :

« C'est ridicule de copier bêtement. Copier, c'est retrouver le même ton, les mêmes rapports, le même geste, la même forme. Il faut être sincère, mais dans l'exagération, dans la recherche du caractère du modèle, sincère dans la suppression des choses inutiles. Il faut voir mais ne pas copier¹³ ».

« Tant que je ne serais pas allé faire des copies au Louvre, raconte-t-il, je n'arriverai pas à me tirer du modèle de ces nus. Le Louvre pourrait peut-être me sauver. La copie seule pourrait peut-être me sortir de là ! »

On pratique ainsi les **notes de mémoire**, une méthode originale dont parle Pauline Peugniez, compagnon des Ateliers (« Essentiallyment reposer sa technique de peintre sur les rapports de valeurs, inscrivant sur chaque partie de son croquis des numéros allant de 1 à 10, du plus clair au plus sombre¹⁴ ») et que décrit aussi Rocher :

« Copier une photo. D'après des gris, mettre la couleur et la mettre avec fougue, avec grâce, avec aisance. Avoir le courage de poser un ton local en général, et de reprendre patiemment les ombres, les lumières, les reflets et, en dernier, les brillants. Il faudrait souvent s'imposer cela afin, par la suite, de le faire machinalement sans aucune tension d'esprit. C'est quand même une méthode splendide¹⁵... »

On pratique les **tons nommés**.

« C'était particulier aux Ateliers. Le principe était le suivant : aller dans un musée, dessiner un tableau et noter les colorations telles qu'on les perçoit. Je me souviens de l'Olympia de Manet et de l'Enterrement à Ornans de Courbet. Sur une grande feuille de papier, on dessine et on indique les couleurs, en essayant de préciser la nuance. C'est tout à fait arbitraire. Mais l'exercice est prodigieux car cela oblige à nommer les tons. Les tons nommés, c'est peut-être l'équivalent des accords en musique. Cette technique

¹¹ *Ibid.* 6 octobre 1938

¹² Nathalie COTTIN, *Entretiens avec Maurice ROCHER, Le peintre, Dieu, la femme*, Paris, Paris, éd. Altamira, 1994, p. 26

¹³ M. ROCHER, *Journal*, 25 -

¹⁴ Pauline PEUGNIEZ (1890-1987), peintre et compagnon des Ateliers [ancienne citation Wikipedia]

¹⁵ *Journal*, décembre 1937

correspondait bien à l'école, à l'entourage de Maurice Denis et aux nabis par exemple. Je me souviens d'une salle au Musée d'art moderne avec Vuillard, Maurice Denis, Bonnard.



Figure 10 Mère de l'artiste ouvrant une porte, 1889, Jean Edouard Vuillard

Les Vuillard étaient tous des aplats que l'on pouvait nommer : un gris chaud, un rouge de tel ou tel contenu. C'est le contraire d'une modulation. Cézanne, lui, a modulé ses rapports de tons. C'est l'inverse du ton nommé. Même chez quelqu'un d'aussi libre et spontané que pouvait l'être Franz Hals, ou dans certains Rubens où la fougue et la liberté n'ont rien à voir avec une méthode, il n'empêche que dessous, il y a toute la science du ton nommé. Quand on a possédé la science des rapports de tons, on peut tout se permettre. Delacroix s'en était servi, Fromentin aussi. C'était pour eux des moyens de travailler en atelier. Mais pour nous, élèves, c'était un apprentissage prodigieux. C'est retrouver le même ton, le même geste, la même forme. Copier n'a rien à voir. La note de mémoire, c'est déjà un exercice, une découverte, comme des gammes aussi¹⁶. »

« Le secret de la couleur c'est peut-être le chromatisme » dit Maurice Denis dans son *Journal* : « C'est du rapprochement de deux couleurs de même valeur voisines de ton que naît l'impression de couleur et que se détermine une tonalité¹⁷. »

¹⁶ N. COTTIN, *Entretiens*, op.cit. p.51

¹⁷ Maurice DENIS, *Journal*, octobre 1906, Paris, éd. du Vieux Colombier, 1957



Figure 11 L'annonciation, 1913, Maurice Denis

Les corrections étaient souvent une épreuve.

« J'ai la tête complètement brisée, raconte l'élève. J'ai ingurgité tant de choses ce soir. Denis est venu. Il m'a tenu pendant un quart d'heure. M'a complètement démolé, douché en froid, en chaud, de telle sorte qu'il m'a laissé étourdi avec plein de choses éclatantes en moi, et que je ne sais plus où j'en suis... Veut que je travaille pour acquérir cette pratique qui me permettra plus tard de m'exprimer pleinement¹⁸. »

Madame Buriat consolidait ensuite ces notions, tout en précisant à l'élève : « ces exercices ne sont qu'un moyen et non pas le but. Il faut garder votre tempérament, votre spontanéité ».

« Elle m'a fait modeler des morceaux façon Rubens avec des jus et des glacis. Travailler par le dedans, faire d'abord les ombres avec les ombres grassement et en froid. Faire avec un glacis le ton local (sur la surface préparée en blanc) puis les lumières, trainées de demi-pâtes roses et ombres rouges en glacis (toujours). Les passages en froid se trouvent alors faits automatiquement par le vert qui transparait. C'est passionnant¹⁹. »

C'était un enseignement technique.

« Denis m'a dit aussi (raconte Rocher) : Travaillez sans chercher les modèles puisque vous ne les suivez pas. Simplement par juxtaposition de tons (c'est ce que Cézanne a fait) comme dans un paysage. L'éloignement ne s'obtient que par la juxtaposition des tons. Au fond, il n'y a pas de valeurs, il n'y a que des tons justes les uns à côté des autres... Le jaune en premier plan deviendra peut-être un ocre en troisième et, automatiquement, il sera en valeur s'il est du certain ocre qu'il doit être. C'est Cézanne encore qui disait : lorsque la couleur est à son intensité, la forme est à sa plénitude. Si je mets pour ma figure trois tons, trois seuls tons, une teinte de fond, une lumière et une ombre et que ces trois teintes soient très justes, le modèle y sera sans que je l'aie ébauché²⁰. »

On étudiait aussi les maîtres.

« Quelle riche matinée ! Mme Buriat nous a expliqué la construction d'un Tintoret, d'un Véronèse et de la Pietà d'Avignon, nous a montré cette prédominance voulue des lignes de direction, cette psychologie des lignes qui fait que dans le saint Jean de Véronèse par exemple, tout converge vers le pied du précurseur, de celui qui va en avant, alors que le Christ, blancheur dans un coin, est la seule verticale ; mais nous a montré aussi après

¹⁸ M. ROCHER, *Journal*, 17 février 1938

¹⁹ *Ibid.* 14 janvier 1937

²⁰ *Ibid.* 29 mai 1938

Desvallières qu'un vide peut être le centre d'un tableau, qu'un plein peut équilibrer un vide. »



Figure 12 Saint Jean Baptiste prêchant, 1562, Véronèse
(archives Maurice Denis)



Figure 13 La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon, ~1455

« Dans la Pietà d'Avignon, le haut de la Vierge est inscrit dans un triangle lui-même inscrit dans un autre triangle englobant le sujet et coupé d'une demi-circonférence faite par le corps du Christ. Sur les côtés, les courbes reposantes des saintes femmes : l'accompagnement du drame. S'imprégner de ces lois. Ne pas commencer certes systématiquement par ces constructions mais corriger la pensée, accuser les formes, exaspérer ces lignes directrices. Que la pensée soit clairement exprimée à l'aide de grandes directions. Il faut qu'une ligne dise toujours quelque chose et qu'elle le dise en mesure, solidairement avec les autres, comme il faut qu'une forme soit toujours intéressante et participante de l'ensemble²¹. »

On travaillait sur des photos. Ici les *Conséquences de la guerre* de Rubens que Desvallières n'aimait pas. « Il aime Raphaël et déteste Michel-Ange, n'aime pas Rubens, ne peut pas avaler ses femmes trop lourdes, préfère de beaucoup Jordaens et encore plus Tintoret pour sa passion, sa puissance²². »

²¹ *Ibid.* février 1938

²² *Ibid.* 8 janvier 1937



Figure 14 Les conséquences de la guerre, 1638, Rubens
(archives Maurice Denis)

L'art monumental

Les Ateliers prônent l'art monumental. « Les esquisses étaient toujours orientées vers le monumental puisque le propos des compagnons d'art sacré était de décorer les églises, de mettre leur art au service des murs, soit par la fresque, soit par le vitrail ²³. » Mais leur technique n'était pas enseignée aux Ateliers ; faute de locaux, il fallait l'apprendre aux Beaux-Arts ou dans l'atelier d'un verrier. « Pour la fresque je suis allé l'apprendre aux beaux-arts mais j'ai fait avec Denis et Desvallières des croquis de fresque et de peinture ».

Denis donne des conseils précis puisqu'en 1937 et 1938 il réalise les fresques du Palais de Chaillot, du lycée Claude Bernard à Paris, du Palais des nations de Genève et de l'église de Lapoutroie dans le Haut-Rhin. Il conseille à ses élèves « des études simplifiées, systématisées, faites à une autre échelle que les précédents, calquées et recalquées en vue de l'expression décorative et de l'expression tout court²⁴. »

Rocher, qui réalisera une centaine de chantiers de vitraux, se préoccupait beaucoup de l'architecture. Ici, l'église Saint-Louis de Brest où lui a été confié un mur de verre de presque cent mètres de long.

²³ N. COTTIN, *Entretiens*, op.cit., p.26

²⁴ Maurice DENIS, *Nouvelles Théories*, Paris, éd. Rouart et Watelin, 1922, p. 99

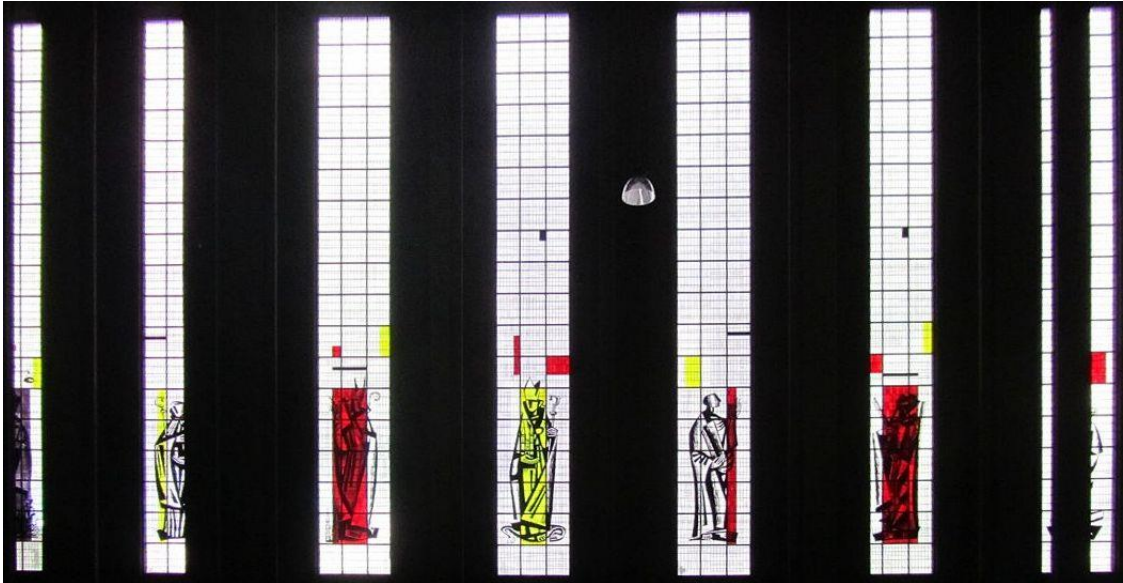


Figure 15 Église Saint Louis de Brest, 1957, Maurice Rocher (vue d'ensemble)



Figure 16 Église Saint Louis de Brest, 1957, Maurice Rocher (Saint-Pierre)

Pour Rocher le vitrail doit s'insérer dans une église et ne pas être une œuvre en soi, comme une peinture de chevalet. On demandait aux élèves des Ateliers d'être modestes. C'est en cela qu'il s'opposera plus tard aux idées du père Couturier qui disait : « Nous pensons que pour provoquer cette renaissance, cette résurrection, il est plus sûr de s'adresser à des génies sans la Foi, qu'à des croyants sans talent. Notre devoir est de refuser les médiocres, mêmes professionnels²⁵ ».

Il affirmait :

« Dire à ceux qui voudraient orner les murs qu'en aucun cas ils ne doivent nuire à l'architecture mais essentiellement l'accompagner, que le décor doit être conçu en fonction de l'édifice, de ses volumes, de ses plans, de sa lumière, et en tenant compte des

²⁵ M-A COUTURIER OP, *L'appel aux maîtres de l'art moderne*, p. 202

déformations optiques causées par l'éloignement, les courbes ou la hauteur. Il s'agit premièrement de définir l'échelle des personnages et c'est quelquefois difficile. Denis ne disait-il pas que la première qualité d'une fresque était justement de posséder ce sens de l'échelle²⁶ ? »

« Ce qu'il faut demander à un vitrail c'est d'être d'abord une heureuse solution architecturale. Le vitrail est essentiellement un mur coloré, un assemblage de taches avant d'être une représentation quelconque, celle-ci n'est que secondaire. Le vitrail fait partie intégrante du mur – il est le mur²⁷ ! »



Figure 17 Église Saint-Dominique, Paris, 1946, Maurice Rocher (archives Maurice Rocher)



Figure 18 Église Saint-Dominique, Paris, 1946, Maurice Rocher

²⁶ Notes pour le cours de fresque du Centre d'Art sacré fondé en 1948 par Maurice Rocher, Jacques Le Chevallier et Joseph Pichard (archives familiales). Rocher y enseignait la fresque et Le Chevallier le vitrail

²⁷ N. COTTIN, *Entretiens* p. 44 et 59

En 1946, la fresque de l'église Saint-Dominique à Paris, commandée à Maurice Rocher par Robert Rey²⁸, a été l'une des rares commandes individuelles données à un élève des Ateliers. En 1936 « il n'y avait pas de commandes, dit Rocher. Denis a essayé d'en apporter le plus possible mais quand on commandait une fresque à Maurice Denis, c'était à lui qu'elle était demandée. »

L'imagerie

Rocher a été influencé par Desvallières qui trouvait préférable « la ferveur réaliste d'un Monet ou d'un Lautrec à la tiédeur de certains peintres de sujets sacrés ».



Figure 19 La Sainte-Famille, George Desvallières

Rocher écrivait : « Je préfère une chose laide de couleurs mais expressive, qu'une chose belle et fade, recopiant dans la correspondance de Van Gogh une citation de Millet: J'aime mieux ne rien dire que de m'exprimer faiblement. » Il choisira plus tard de s'exprimer fortement et sera peintre expressionniste, ce qui est particulier.

On voit ici un autel de Marie Arbel dans l'église du Mesnil-Véneron dans la Manche, ainsi qu'un élément de chemin de croix en céramique, bel exemple de l'imagerie d'une artiste qui était aux Ateliers en même temps que lui, qui invente un nouveau décor « familier, intime, emprunté à la nature quotidienne²⁹ ».

²⁸ Robert REY, chef du bureau des Travaux d'art aux Monuments historiques, encourageait les jeunes artistes.

²⁹ Maurice DENIS, *Histoire de l'art religieux*, op. cit., p. 297 (à propos de Pauline Peugniez)



Figure 20 Église du Mesnil-Véneron (Calvados), 1959, Marie Arbel



Figure 21 Église du Mesnil-Véneron (Calvados), 1959, Marie Arbel

Toujours dans cette église de la Reconstruction, une tapisserie sur-brodée de Rocher représentant l'apparition de Notre-Dame de La Salette :



Figure 22 Église du Mesnil-Véneron (Calvados), 1959, Maurice Rocher

Cependant, dès 1937, Rocher a critiqué l'imagerie des Ateliers qu'il trouvait trop simple, écrivant : « Je ne suis pas de l'avis des élèves de l'atelier. Je voudrais tant que mes esquisses n'aient pas ces allures d'images, d'anecdotes que veut l'école ! Il faut que je m'astreigne à les penser davantage. » Il cite alors une phrase de Millet, prise dans la correspondance de Van Gogh : « J'aime mieux ne rien dire que de m'exprimer faiblement »³⁰

Dix ans plus tard le père Regamey a lui aussi critiqué cette tendance dans sa revue *l'Art Sacré*. « La tendance qui consiste à traiter les sujets religieux d'une façon volontairement naïve, comme des images populaires, est très répandue, notamment parmi les élèves de Maurice Denis³¹ ».

Celui-ci revendiquait cette naïveté :

« C'est par répulsion pour l'art académique, c'est par horreur du mensonge que nous nous tournons avec tant de force vers ce qui est primitif, naïf, simple, enfantin, vrai. Pensez à ce que disait M. Ingres à ses élèves : « Conservez-la toujours, cette bienheureuse naïveté³². »

Bernard Dorival³³ répond au père Regamey : « Cette naïveté est plus ou moins affectée. Ils jouent à être imagiers. Cet art qui se veut populaire plaît surtout à des raffinés, le peuple n'y voit que maladresse, gaucherie ; la faute en est aux ecclésiastiques et aux libraires qui sous-estiment toujours le public et déclarent à priori qu'on n'aimera pas ces images. »

Influence des Ateliers sur Maurice Rocher et son œuvre

Maurice Rocher a beaucoup aimé les Ateliers, disant : « Ce que m'apportait Denis sur le plan plastique, Desvallières me l'apportait sur le plan spirituel » et il y a eu certainement une proximité artistique et personnelle entre Rocher et Desvallières qui a écrit après-guerre « L'œuvre de Rocher vient à point, à notre époque toute désorientée par ces terribles années³⁴... ».

Il doit sa grande maîtrise picturale à ces deux peintres qui prodiguaient un enseignement classique - certes conservateur - mais excellent.

³⁰ *Journal*, 29 avril 1937 (Cité par Van GOGH, *Lettres à Théo*, 180 N)

³¹ P-R.REGAMEY, *L'éducation artistique du clergé et des fidèles, l'Art Sacré*, janvier-février 1947

³² M. DENIS, *Nouvelles Théories*, op. cit., p. 152-155

³³ Bernard DORIVAL (1914-2003), conservateur du Musée d'art moderne de Paris de 1941 à 1967

³⁴ Archives Maurice DENIS, communiqué par Fabienne STAHL

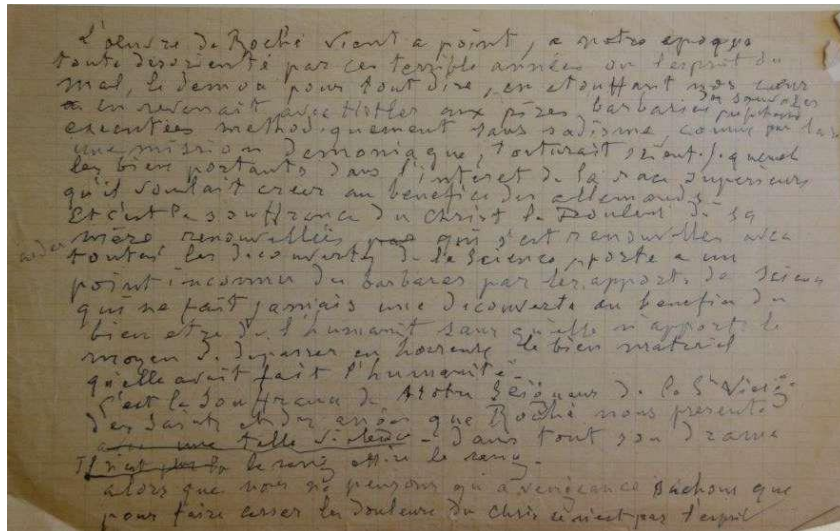


Figure 23 Texte de George Desvallières sur Maurice Rocher
 (archives Maurice Denis)

En 1950, Maurice Rocher a exposé avec Bernard Buffet et Lorjou à Paris, augurant un
 nouvel expressionnisme qui déroutait les critiques. « La jeune peinture manque
 d'optimisme³⁵ » blâmaient ces derniers, oubliant qu'on sortait de la guerre...



Figure 24 Carrières, 1953, Maurice Rocher

A cette époque il est inspiré par Permeke. Il reçoit en 1952 le prix de *La Jeune Peinture*
 pour cette *Maternité*.

³⁵ Pierre HUMBOURG, *La Tribune de Saint-Étienne*, 1952



Figure 25 Maternité, 1952, Maurice Rocher

Puis dans les années soixante-dix et quatre-vingt, il expose avec les peintres du mouvement CoBrA à la galerie Ariel ou avec la Nouvelle Figuration chez Protée.



Figure 26, Homme mort, 1969, Maurice Rocher

La crise existentielle de l'après-guerre, l'expressionnisme abstrait américain ou la nouvelle abstraction l'ont plus tard dissuadé de rester peintre religieux, même s'il a œuvré pour des vitraux pendant la Reconstruction jusque dans les années soixante. Il écrivait en 1992 :

« Aujourd'hui je ne suis plus croyant, mais je reçois encore des cartes postales avec les vitraux que j'ai pu faire dans telle ou telle abbaye. Il y a des gens qui prient, réconfortés par ces vitraux. C'est comme si j'avais vécu un autre monde, servi un autre monde. Et qui continue à vivre ! Cela me poursuit alors que je suis ailleurs. »

L'atelier vide...

Voilà ce qu'écrivait Maurice Rocher revenant rue de Fürstenberg à l'occasion d'une permission :

« L'atelier vide, je m'y suis promené longtemps. J'ai vu les blouses accrochées, toutes ces blouses de jeunes filles que je ne reverrai plus. Ce vestiaire... Sur un chevalet était un bouquet de fleurs, un vieux bouquet sec d'une nature morte. Oh les chevalets rangés et les palettes sèches. Cette affiche que j'avais faite. Six mois déjà et tant de choses depuis ! Par la fenêtre la cour aux colombes, la cour tant de fois regardée. Où sont les feuilles mortes ? Oh les fenêtres sans rideaux et les chaises vides comme si à l'instant les dames s'étaient en allées, comme si je les entendais encore bavarder dans l'atelier, l'escalier qui ne résonnera plus de nos chants et la porte que je ne franchirai plus³⁶. »

³⁶ *Journal*, 5 novembre 1939

Table des illustrations

Figure 1 Lettre de Maurice Rocher à Maurice, 7 octobre 1936 (archives Maurice Denis)	3
Figure 2 Les Ateliers en 1945 (archives Maurice Rocher)	4
Figure 3 Sainte-Famille à l'escalier, 1648, Nicolas Poussin	4
Figure 4 Sainte Famille, 1902, Maurice Denis	4
Figure 5 Sonneurs de trompe, 1909, George Desvallières	5
Figure 6 Un spartiate conduit ses fils devant un ilote ivre, 1900, Fernand Sabatté	5
Figure 7 Autoportrait au Christ jaune, 1890-1891, Paul Gauguin	6
Figure 8 Pietà, 1937, Maurice Rocher	7
Figure 9 Le Sacré-Cœur, 1905, George Desvallières	8
Figure 10 Mère de l'artiste ouvrant une porte, 1889, Jean Edouard Vuillard	10
Figure 11 L'annonciation, 1913, Maurice Denis	11
Figure 12 Saint Jean Baptiste prêchant, 1562, Véronèse (archives Maurice Denis)	12
Figure 13 La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon, ~1455	12
Figure 14 Les conséquences de la guerre, 1638, Rubens (archives Maurice Denis)	13
Figure 15 Église Saint Louis de Brest, 1957, Maurice Rocher (vue d'ensemble)	14
Figure 16 <i>Église Saint Louis de Brest, 1957, Maurice Rocher (Saint-Pierre)</i>	14
Figure 17 Église Saint-Dominique, Paris, 1946, Maurice Rocher (archives Maurice Rocher)	15
Figure 18 Église Saint-Dominique, Paris, 1946, Maurice Rocher	15
Figure 19 La Sainte-Famille, George Desvallières	Erreur ! Signet non défini.
Figure 20 Église du Mesnil-Véneron (Calvados), 1959, Marie Arbel	17
Figure 21 Église du Mesnil-Véneron (Calvados), 1959, Marie Arbel	17
Figure 22 Église du Mesnil-Véneron (Calvados), 1959, Maurice Rocher	17
Figure 24 Texte de George Desvallières sur Maurice Rocher (archives Maurice Denis)	19
Figure 25 Carrières, 1953, Maurice Rocher	19
Figure 26 Maternité, 1952, Maurice Rocher	20
Figure 27 Homme mort, 1969, Maurice Rocher	20