



Pinacothèque de Paris

17 septembre 2008 - 18 janvier 2009

GEORGES

ROUVAULT

Les chefs-d'œuvre
de la collection Idemitsu

SOMMAIRE

Paris-Tokyo : Georges Rouault, la référence Zen (Extrait) Marc Restellini	page 3
Georges Rouault dans l'histoire de l'art moderne japonais Shinji Gôto, Professeur d'histoire de l'art à l'Université Seinan Gakuin	page 6
Pendant ce temps en France, Fortune critique de Georges Rouault Marc Restellini	page 9
La constitution de la collection Idemitsu <i>(Tiré de Paris-Tokyo : Georges Rouault, la référence Zen)</i> Marc Restellini	page 13
Catalogue	page 15
Visuels disponibles pour la presse	page 16
Liste des œuvres (selon la scénographie)	page 18
La Pinacothèque	page 20
Les ateliers enfants	page 21
Informations pratiques	page 22

Paris-Tokyo : Georges Rouault, la référence Zen (Extrait)

Marc Restellini

Georges Rouault : artiste inclassable !

Comme Soutine que la Pinacothèque de Paris a fait redécouvrir à l'automne 2007, Rouault souffre d'un préjugé défavorable auprès du public qui le considère comme un artiste triste et austère, sans doute en raison de ses convictions religieuses. Rouault ne peut pas non plus être rattaché à un mouvement ou à un courant d'artistes : il ne peut être qualifié ni d'artiste Fauve, ni d'Expressionniste ; il ne fait pas partie de l'Ecole de Paris ou d'un autre mouvement qui lui est contemporain.

Et si Rouault n'était pas cet artiste austère que l'on croit ? Si Rouault était plus drôle qu'on ne le pense, plus gai qu'on ne l'imagine ? Comme l'illustre son œuvre après 1920. Sans doute conviendrait-il de juger le travail d'un coloriste inspiré plutôt que de se focaliser sur le prétendu dénonciateur des mœurs, ce qu'il ne fut pas au demeurant. Rouault n'est pas Daumier. Montrer n'est pas dénoncer. Le support utilisé – la peinture – crée une ambiguïté dans l'art même de Rouault. A la différence de l'écrit, la peinture ne laisse aucune place à l'imagination. La peinture est beaucoup plus cruelle que le verbe. Alors que le mot peut être embelli grâce à l'imagination du lecteur quant à la signification de celui-ci, la peinture ne laisse pas toujours place à l'imaginaire du spectateur qui se trouve confronté à une réalité purement visuelle. Or, cette réalité peut être parfois difficile à accepter. Pourtant, pour Rouault qui est profondément croyant, l'homme ne saurait juger l'homme. Rouault ne juge pas ; il montre. Chrétien fervent, Rouault considère que seul Dieu dispose du droit de juger. Dès lors, le juge peut avoir une aussi vilaine tête que l'accusé. Et quelle tête ! Se rapprochant ainsi sans le vouloir de l'Expressionnisme, Rouault apporte à l'histoire de l'art une nouveauté qui peut être encore difficile d'accepter aujourd'hui.

Qui est vraiment Rouault ? Comment un artiste aussi brillant et novateur par les sujets, par l'utilisation des couleurs, des techniques et des médiums a-t-il pu s'éloigner autant de l'esthétique acceptée par les usages en France et devenir aussi populaire au Japon, pays si éloigné de nos croyances judéo-chrétiennes ? Comment expliquer ce pur paradoxe ?

La formation esthétique de l'artiste a probablement été marquée par la relation de Rouault avec Gustave Moreau. La rencontre entre les deux hommes fut quasi-fusionnelle tellement les points de convergence étaient forts. L'admiration que portait Rouault à Moreau allait au-delà du rapport Maître-élève. Moreau fut pour Rouault un véritable mentor. Bien qu'atténuée par la logique de subordination, la réciproque fut elle aussi hors norme. Le soutien sans faille que Moreau apporta à Rouault malgré les oppositions qu'il rencontra fut permanent. Comme le rappelle fort justement Raymond Cogniat dans l'un des premiers ouvrages consacré à Rouault ¹ « *Gustave Moreau fut son maître. Il savait bien que ce disciple ne serait pas un imitateur. Tout au plus peut-on dire que Rouault est exceptionnel dans son époque comme Moreau le fut dans la sienne. L'un et l'autre demeurent en dehors du temps et des écoles, avec un goût commun pour la passion et le mysticisme. Tels sont leurs points de contact, mais leurs œuvres respectives se situent aux antipodes les unes des autres et leur sentiment s'oppose. Celui de Moreau se satisfait d'un lyrisme théâtral, celui de Rouault veut plus d'humanité et de drame réel* ».

Il est d'usage de rattacher la révolte présente dans l'œuvre de Rouault à la vie de l'artiste. La naissance même de Rouault pendant la Commune, laquelle l'aurait plongé dans un monde sans pitié, aurait eu des conséquences sur la création de l'artiste. Rouault est né à Belleville le 27 mai 1871. Au moment des premières contractions de sa mère, les Versaillais auraient atteint par leur bombardement de Paris la maison des Rouault. La famille Rouault n'aurait eu que le temps d'envelopper le nouveau-né dans un drap et de descendre dans la cave pour échapper aux bombes. Rouault voit aussi en ses père et grand-père des liens qui peuvent le rattacher à la volonté de créer et de devenir peintre. Ebéniste spécialisé dans la fabrication des pianos, le père aurait transmis à son fils son amour des belles matières et du beau travail. Comme le raconte Rouault, son père se fâchait dès qu'il voyait un meuble se faire malmener tant il ne supportait pas que l'on fasse souffrir le bois. De son grand-père lui serait venu l'amour de l'art. Grâce à lui, Rouault serait allé découvrir les musées, notamment le Louvre. Passionné par Courbet et Manet qu'il trouvait révolutionnaires, son grand-père se contentait, faute d'argent, d'acheter à bas prix chez les bouquinistes des reproductions des œuvres qu'il aimait. Simple saute-ruisseau chez des notaires avant de devenir

1) Raymond Cogniat, *Georges Rouault*, Les Editions G.Crès & Cie, Paris, 1930, p.4

chef de wagon-poste et de voyager avec la malle des Indes, le grand-père de Rouault achetait des lithographies des Daumier qui furent sans doute ses biens les plus précieux. A la naissance de son petit-fils, il aurait dit : « *Peut-être qu'il sera peintre* ». Ainsi naquit une sorte de légende familiale. Comme l'explique Raymond Cogniat, « *comme dans les contes de fée, la destinée de Georges Rouault était annoncée dès sa naissance : le drame des événements et le vœu de son grand-père la déterminèrent assez exactement* »².

Par la suite, comme tout enfant des milieux ouvriers, Rouault reçut une éducation laïque. Après son certificat d'études, il fut placé en apprentissage. Disposant de prédisposition pour la peinture et d'un goût pour l'art très développé, il fut envoyé chez un maître verrier pour l'orienter vers un métier qui lui plairait et avec l'idée d'utiliser ses dons plutôt que de les contrarier.

A l'évidence, le métier lui plaisait. Rouault s'inscrit rapidement aux cours du soir de l'Ecole des Arts Décoratifs. Pendant huit ans, il traverse tout Paris à pied jusqu'au jour où son patron l'envoie chez Albert Besnard qui venait de recevoir la commande des vitraux de l'Ecole de pharmacie. Intéressé par le talent du jeune ouvrier, Albert Besnard lui propose de réaliser une partie importante des vitraux. Pour ne pas porter ombrage à son patron, Rouault refuse, mais prend alors certainement conscience de son talent. Il décide de s'inscrire à l'Ecole des Beaux-Arts. Son patron n'est pas d'accord. Conscient de perdre un ouvrier de talent, il lui propose de doubler et même de tripler le salaire de son apprenti. Mais Rouault était décidé à franchir le pas.

Tournant essentiel dans la destinée de l'artiste, cette décision lui permet de rencontrer Gustave Moreau. Arrivé à l'Ecole avec un camarade en cours d'année, le jeune Rouault – âgé de 20 ans - est placé dans le cours d'Elie Delaunay. L'histoire raconte que sans vraiment se soumettre avec dévotion aux usages de l'Ecole consistant à suivre pieusement les avis éclairés du Maître, Rouault, très sûr de lui, probablement plus par naïveté que par prétention, commence à peindre sur une grande toile, un nu à dominante sanguine. L'ensemble de la classe bruisse de murmures qui laissent supposer qu'un scandale se prépare. Un peu interloqué par les méthodes du jeune homme, Delaunay resté sans voix, aurait simplement dit devant une classe consternée « *c'est un peu jeune, un peu veule* » avant de passer à l'élève suivant. La fin de l'année arrivant, les cours se terminent. A la rentrée suivante, Gustave Moreau remplace Delaunay, mort durant l'été. Le coup de foudre entre le maître et le jeune artiste est immédiat. Moreau sent en Rouault les qualités de l'artiste et le talent. Rouault admire immédiatement Moreau. Dès 1892, Moreau attribue à Rouault le premier prix de l'atelier pour les travaux de l'année. L'année suivante, il le propulse pour l'obtention du prix de Rome : *Samson tournant la meule* est présenté sans succès au jury. Rouault obtient cependant grâce à Moreau différents prix et se représente au prix de Rome en 1895 où il subit un nouvel échec avec *Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes*. Le tempérament de Rouault semble ne pas être apprécié par les membres du jury qui au lieu d'en faire fi trompent leur impartialité en le sanctionnant à nouveau. Moreau en est malade et ne décolère pas. Un jour, il aurait interpellé Bougereau en lui déclarant publiquement : « *tu n'es pas foutu d'en faire autant. Je lui donnerai les moyens matériels non de faire la peinture qui vous plaira, ni même qui me plaira, mais la peinture qui lui plaira* ». Après cet échec, Moreau conseille à Rouault de quitter l'Ecole dont il n'a plus rien à attendre.

Dans l'atelier de Moreau, Rouault rencontre aussi Henri Matisse. Dès le premier abord naît une amitié indéfectible et une compréhension mutuelle de leur travail les liera jusqu'à la mort.

En 1898, Moreau meurt, laissant Rouault orphelin. Refusant de plus en plus l'académisme et le scolaire, Rouault développe une violence picturale unique, montrant son refus des sentiers battus, ignorant volontairement les conventions orthodoxes en place à l'époque. Les suivre serait en effet une trahison à la mémoire de Moreau et une renonciation à tout ce qu'il avait en lui. Cette rébellion que porte en lui Rouault, accentuée par l'éloignement de ses parents partis à Alger soutenir sa sœur devenue veuve, le mène sur les mêmes chemins que les Fauves et les Expressionnistes. Comme les Fauves, il travaille sur la couleur pure qu'il met au service d'un discours non pas strictement esthétique ou d'une logique d'équilibre chromatique, mais avec une forte signification symbolique. Le public est perdu : chez Rouault, l'usage de la couleur pure ne revêt pas une violence chromatique comme avec les autres Fauves, mais une sévérité qui ne donne pas la même impression qu'avec Matisse ou Derain.

Rouault vit à cette époque d'un modeste salaire de directeur du musée Gustave Moreau où il est nommé quelque temps après la mort de son Maître. Mais les charges du musée étant en augmentation permanente, il doit très vite renoncer à son salaire.

Depuis 1900, Druet est l'unique marchand de Rouault. Mais l'artiste vend mal. Son œuvre n'est pas facilement acceptée. Il expose tous les ans pendant sept ans aux différents Salons qui comptent à cette époque, le Salon d'Automne et le Salon des Indépendants. Gustave Coquiote est le premier sans doute à lui apporter une certaine reconnaissance. Vollard ensuite prend le relais de Druet qui n'est pas mécontent de voir un autre marchand s'occuper d'un artiste bien compliqué à faire découvrir au public. Rouault connaît la notoriété par la polémique :

2) Op.Cit., p. 5

d'un côté, ceux qui adorent son art, de l'autre, ceux qui le détestent. La violence qui transparaît dans ses œuvres entretient la polémique et très vite le succès grandit. En 1924, la galerie Druet organise la première exposition à Paris. La renommée de l'artiste s'accroît. Les œuvres sont toujours aussi violentes et puissantes. La morale de Rouault reste identique. Les vices et la bassesse sont stigmatisés, aucun des travers de l'homme n'y échappe. Mais cette violence demeure démonstrative et ne se veut pas dénonciatrice comme celle des Expressionnistes allemands. Rouault est à cette époque ami de Léon Bloy. Comme ce dernier, Rouault souhaiterait une amélioration du monde. La révolte leur semble le vecteur de cette amélioration et le mysticisme le moyen d'y arriver. Rouault la traduit par un travail sur les sujets, témoins de la férocité du monde, ainsi que par le jeu sur les couleurs, moyen toujours renouvelé de jouer sur l'éclat et la transparence. Toutes les techniques, tous les médiums, intéressent Rouault. Tous les supports lui apportent une richesse nouvelle qui permet une accentuation des traits œuvrant au même but : hisser la médiocrité jusqu'à l'horreur, mettre l'invective au premier plan de sa démarche intellectuelle et produire une alchimie jamais atteinte entre la virulence et la sensibilité. Il utilise également en permanence son expérience du vitrail et met en valeur un cerne noir de peinture sur toutes les œuvres de cette période. Cette technique nouvelle et très révolutionnaire appuie bien évidemment le trait et la violence du message, de la colère, de la pitié, de la démonstration excessive du banal et du cruel dans l'unique dessein de faire de la médiocrité une horreur écœurante. [...]

Georges Rouault dans l'histoire de l'art moderne japonais

Shinji Gôto, Professeur d'histoire de l'art à l'Université Seinan Gakuin

Pourquoi les Japonais sont-ils en mesure d'apprécier Georges Rouault ? Répondre à cette question n'est pas chose aisée. Pour ce faire, il convient en effet de questionner du point de vue de l'histoire de l'art la manière dont l'art occidental et notamment la peinture française ont été reçus par le Japon moderne et considérer en outre la place occupée par Rouault dans l'histoire de la réception du christianisme au Japon depuis la moitié du XVI^e siècle. Je souhaiterais exposer ici le contexte de base et un certain nombre d'hypothèses afin de réfléchir au pourquoi et au comment de l'émergence du phénomène Rouault et de sa réception au Japon dans l'intervalle qui va de 1908, date de la première rencontre des Japonais avec des œuvres de Rouault à 1934, année de la première présentation publique d'un ensemble cohérent de son œuvre.

L'exposé se déroulera ainsi : 1) la présentation des deux premiers peintres japonais qui ont rencontré Rouault : Umehara Ryûzaburô (1888-1986) et Satomi Katsuzô (1895-1981), puis 2) d'un essai sur le rôle du collectionneur Fukushima Shigetarô (1895-1960) qui résida à Paris et fréquenta en famille chez Rouault, 3) analyse du fléchissement dans l'appréciation de Rouault au cours des années 30.

Avant d'aborder des considérations concrètes, esquisser une comparaison avec la réception de Matisse, son rival en quelque sorte, présente un intérêt certain (voir tableau). A peu près du même âge, formés par le même maître Gustave Moreau (1826-1898) à l'Ecole des Beaux-Arts, ils prennent part à la création du Salon d'Automne en 1903, assistent à la naissance des « Fauves » en 1905 mais nonobstant ce parcours commun, ils suivent ensuite chacun leur voie, guidés par une conception fondamentalement différente de l'art.

Comme l'indique le tableau comparatif, compte tenu des articles qui leurs sont consacrés dans les revues japonaises, Matisse devance Rouault de 16 années, ce dernier n'étant pas mentionné une seule fois dans la revue Shirakaba qui a joué un rôle déterminant dans l'introduction des Post-impressionnistes et des Fauves ; Rouault prend encore dix ans de retard pour l'exposition de ses œuvres. Toutefois l'écart s'amenuise peu à peu par la suite et par exemple, Rouault précède Matisse de deux ans pour la publication d'un numéro spécial d'une revue d'art. A partir de là, leurs noms sont occasionnellement associés, puis Rouault acquiert le statut de « *grand maître* » de l'art du XX^e siècle avec Picasso et Braque et à en juger uniquement d'après l'existence ou non d'expositions posthumes, l'intérêt relatif porté aux deux peintres s'inverse.

Mais quel fut donc le déclencheur de ce « retournement » (tout à fait temporaire) qui s'est produit vers le début des années 30 ? C'est l'énigme que la suite de cet essai se propose d'élucider.

1 - Les premiers découvreurs japonais de Rouault : les peintres Ryûzaburô UMEHARA et Katsuzô SATOMI

Arrivé en France au mois de mai 1908, Ryûzaburô Umehara (1888-1986) se rend au Grand Palais le 25 octobre pour visiter le Salon d'Automne, effectuant ainsi ce qui est sans doute la première rencontre décisive d'un Japonais avec les œuvres de Rouault. Plus tard Umehara a rapporté : « *Alors que je ne savais rien de lui, j'avais retenu son nom, à cause de la forte impression éprouvée [à la vue des siennes] parmi les innombrables peintures du Salon d'Automne* »³ ou encore « *C'est peut-être la seule fois de ma vie que j'ai été tout de go aussi profondément impressionné par un peintre dont je ne connaissais rien auparavant* »⁴. Le bouleversement éprouvé par Umehara au contact de ses peintures constitue aussi le premier témoignage historique mémorable de la rencontre du Japon moderne avec Rouault. Umehara revenu en France en 1920 rencontre Rouault par hasard chez le marchand d'art Ambroise Vollard (1867-1939). A cette époque, les œuvres de Rouault dont Vollard a l'exclusivité par contrat ne sortent pratiquement pas sur le marché mais, l'année suivante, Umehara rentre au Japon avec un tableau à l'huile de Rouault : *Nu* qu'il a pu acquérir grâce à son ami peintre Maurice Asselin (1882-1947). C'est la première œuvre de Rouault qui pénètre au Japon. Ce *Nu* qui a certainement alimenté les conversations dans le cercle amical d'Umehara n'a pourtant laissé trace d'aucune influence sur le milieu de la peinture à l'occidentale (yôga) japonaise de l'époque.

3) Umehara Ryûzaburô, « *Sur Rouault* » (Ruo no koto), Sekai, Iwanami shoten, n° 88, avril 1953, pp. 125-126.

4) Umehara Ryûzaburô, « *Souvenirs sur Georges Rouault* » (Jorujû.Ruô no omoide), Centenaire de la naissance de Rouault, Gallery Yoshii, Tokyo, octobre 1971, pas de pagination.

Par la suite, plus que celle de Rouault, ce sont l'influence de Renoir, auquel Umehara avait rendu visite à son atelier et sollicité l'enseignement puis celle de Cézanne qui se manifestent avec le plus d'évidence dans son style pictural lequel, après son retour au Japon, affirme progressivement son originalité.

Dans le Paris des années 20, un autre peintre majeur découvre les œuvres de Rouault, c'est Katsuzō Satomi (1895-1981). Il est en France pour ses études depuis 1921 et sur le conseil de Vlaminck (1876-1958) qu'il tient pour son maître, il se rend à la galerie Druet, rue Royale, en avril 1924 ; il couvre d'éloges l'exposition personnelle de Rouault et en envoie sur-le-champ une critique détaillée à la revue *Chûô bijutsu* qui paraît sous la rubrique « Nouvelles de Paris » dans le numéro d'octobre. Il y confesse que « *Olympia (...) bien qu'on soit pris de frissons à [à la vue de] ses chairs boursoufflées enflammées par la pyémie et suintant de pus, ensuite on la trouve si belle que par excès d'amour on voudrait l'étreindre et couvrir indifféremment son corps de baisers* » et y déchiffre même des affinités avec la peinture de l'Extrême-Orient : « *la femme aux jarrettières rouges (...) est une peinture de nu furieusement belle où les encres rouge, noire et bleue semblent avoir été projetées en une seule fois. Elle est pleine de la liberté et de la vigueur que l'on trouve dans la peinture à l'encre extrême orientale.* »⁵

De retour au Japon, Satomi continue à ne pas épargner ses louanges dans un article publié en mai 1928 : « *Dans toutes les œuvres qu'il peint, je découvre véritablement une « vie » sublime. C'est ce que l'on appelle religion. On peut dire qu'il est le peintre religieux le plus pieux de la scène picturale française actuelle.* »⁶[...]

2 - Shigetarô Fukushima ou le collectionneur passeur

Shigetarô Fukushima, venu en Europe pour étudier le droit, acquiert sa première aquarelle de Rouault après avoir vu l'exposition personnelle organisée à la galerie Druet à partir d'avril 1924. Il s'agit de la même exposition que celle qui a enthousiasmé Katsuzō Satomi. Fukushima séjournait à Londres où il avait entrepris une collection de peintures quand l'achat d'un Renoir le conduit à emménager à Paris, où il commence à acheter des Derain et des Matisse. L'acquisition d'un Rouault par Fukushima se situe trois ans après celle d'Umehara. A la différence du peintre japonais, qui s'est décidé sans la moindre hésitation, l'achat de Fukushima est le fruit de belles tergiversations. Juste avant l'exposition de la galerie Druet il a vu des aquarelles à la galerie Bernheim Jeune, rue de la Boétie mais, s'il connaît le nom du peintre, il a du mal à en apprécier les œuvres : « *Je n'arrivais pas à les aimer parce qu'elles me faisaient vraiment penser à des sortes de violents gribouillages* ». ⁷

C'est peu après que commence l'exposition de la galerie Druet et que Fukushima touché par l'envergure peu commune du peintre décide de faire l'acquisition de l'aquarelle *Nu debout* de format n° 15. « *J'aurais pu en acheter autant que j'en voulais, des n° 30, même des n° 40 mais je n'ai pu me décider que pour une seule. Même lorsqu'on éprouve de l'admiration, il faut un courage extraordinaire pour acheter des œuvres d'un peintre inconnu dont le style ne vous est pas familier.* »⁸ Si l'on pense au grand nombre d'œuvres importantes que rassemblera par la suite la collection Fukushima, ses continuel atermoiements peuvent sembler peu crédibles. Ils pourraient toutefois s'expliquer du point de vue de l'attitude ambivalente des Japonais à l'égard des œuvres de Rouault.

Des œuvres que Rouault retravaille de sa main chez les Fukushima à partir de 1929, début de leur relation amicale, ce *Nu debout* est la seule qu'il jugera finalement ratée. Les cinq années qui suivent, de 1929 à 1934, constituent la période essentielle qui voit se mettre en place la perception ultérieure de Rouault au Japon.

En premier lieu, la revue *Bijutsu shinron* présente presque la totalité de la collection de Shigetarô Fukushima, alors résidant à Paris, dans son numéro spécial de février 1929 intitulé « *Œuvres des grands artistes français actuels* » qui comprend 86 illustrations, dont 3 en couleurs et 11 articles critiques. Des œuvres majeures de Derain, Picasso ou Matisse qui constituent le cœur de la collection mais encore 16 œuvres de Rouault figurent parmi les illustrations. [...]

5) Katsuzō Satomi, « *Voir l'exposition Rouault et dire adieu à Vlaminck - Nouvelles de Paris* » (*Vuramanku to wakarete ruo no tenrankai o miru Pari tsūshin*), *Chûô bijutsu*, vol. X n° 10, octobre 1924, pp. 177-178.

6) Katsuzō Satomi, « *Propos sur Rouault. Etonnant sauvage ? Joie extrême* » (*Ruô o kataru ijô na yasei Kyokudo no kanki*), *Chûô bijutsu*, vol. XIV n° 5, mai 1928, pp. 145.

7) Shigetarô Fukushima, Rouault (Ruô), *Shinchōsha*, 1958, p. 42.

8) *Ibid.*, p. 42.

Tableau comparatif des évènements autour de la réception de Rouault et de Matisse au Japon

	Matisse (1869-1954)	Rouault (1871-1958)
Premier article de revue	09/1909 Subaru (1-9)	09/1925 Chûdô bijutsu (11-9)
Premier article dans Shirakaba	01/1913 Shirakaba (4-1)	-
Première exposition d'œuvres	10/1916 3ème expo Nika-ten	04/ 1926 Chefs-d'œuvre de la peinture française 09/1926 13ème Nika-ten
Premier recueil d'œuvres	10/1925 Matisse, Ars (Arusu)- sha	06/1930 Peintures de Rouault, Bijutsu shinron-sha
Premier numéro spécial d'une revue d'art	01/1932 Atelier (9-1)	02/1930 Bijutsu shinron (5-2)
Première exposition de la collection Fukushima	02/1934 5 œuvres dont des huiles	02/1934 10 œuvres dont des huiles
Première rétrospective	03/1951 National Museum de Tokyo	10/1953 National Museum de Tokyo
Expositions posthumes	-	03/1958 Musée Bridgestone 10/1965 Musée National d'Art Occidental

Pendant ce temps en France, Fortune critique de Georges Rouault

Marc Restellini

"Quelques tableaux devenus populaires, des gravures largement diffusées, une production dont la riche résonance humaine et religieuse est sans équivalent dans l'art moderne, tout cela a donné à Rouault une place à la fois privilégiée et un peu ambiguë." Ainsi commence le commentaire de Michel Hoog consacré à Georges Rouault dans le dernier tome de la grande *Histoire de l'Art* dirigée par Bernard Dorival en 1969 (9). Ce commentaire indique tout le trouble de l'historien de l'art et du critique vis-à-vis de l'œuvre et de l'art de Rouault. Cette ambiguïté naît avant tout de la difficulté à cerner un style qui ne se rapproche de celui d'aucun autre artiste de l'époque tout en découlant directement de plusieurs courants de l'art français. C'est pourquoi la critique est très rapidement fascinée par Rouault dont le génie se manifeste indéniablement dans cet art très spécifique, mais en même temps se montre incapable de donner une définition de l'art de Rouault. Ainsi Rouault est-il aussi bien cité parmi les artistes Fauves, Réalistes, contestataires, Symbolistes, Expressionnistes, Mystiques, mais aussi, naturellement considéré comme peintre catholique.

Rouault lui-même se découvrira au fur et à mesure que son art évolue, donnant aussi par ses propres écrits et sa correspondance, les clés de son œuvre peinte. Les premiers écrits de la critique au sujet de Rouault, rendent parfaitement compte de ce trouble et de cet étonnement. Citons ainsi, parmi les premiers textes écrits sur Rouault, celui de son ami Jacques Maritain qui signe sous le pseudonyme de Jacques Favelle la préface de son exposition de 1910 à la galerie Druet (10). "*Le sujet même des tableaux de M. Rouault étonne au premier abord*": ainsi commence cette préface qui tente ensuite de rattacher l'œuvre de Rouault à "*un art populaire, son inspiration étant franche et naïve comme celle des heureux artisans d'autrefois*", puis lui donne des racines jusque dans le "*bienheureux Moyen Age*" et le compare à ces "*ouvriers d'autrefois*" qui aimaient leur métier. Et pour rattacher l'art de Rouault à un monde plus récent, Jacques Maritain le voit trouver son inspiration "*dans ce que la vie de ce temps et de ce pays lui fait pour ainsi dire toucher du doigt [...] et ce qu'il nous fait voir, c'est la misère et la lamentable vilenie de ces temps, non pas misère du corps seulement, mais misère de l'âme, la bestialité et la jactance des riches et des mondains, l'écrasante fatigue des pauvres, l'infirmité de tous...*". La grande qualité de cette approche vient sans doute des liens très proches de l'auteur de cette préface avec l'artiste. En effet, depuis 1909-10, Rouault vit à Versailles comme Jacques et Raïssa Maritain, qu'il a connus quatre ans auparavant chez Léon Bloy. Il devient intime du couple, à qui il fait part de ses premiers poèmes. Raïssa Maritain laisse des pages très émouvantes et sincères sur Rouault (11) et confirme l'étonnement et le trouble qu'il inspirait à cette époque: "*Il vivait alors la phase la plus douloureuse de sa vie. Ses peintures noires, atroces, étonnaient et déconcertaient ses premiers amis, ses camarades de l'Ecole. Léon Bloy les lui reprochait comme une erreur [...]. C'est ainsi qu'il disait son horreur de la laideur morale, sa haine de la médiocrité bourgeoise, son véhément besoin de justice, sa pitié des pauvres, enfin sa foi vive et profonde, autant que son besoin d'absolue vérité dans l'art.*" Enfin, tout en l'opposant à Léon Bloy, contrairement à la plupart des critiques, Raïssa Maritain donne l'une des définitions les plus intéressantes de l'homme et de l'œuvre: "*Il avait en lui l'étoffe et la destinée d'un des grands rénovateurs de l'art. Par conséquent, il a dû vivre en lui-même, bon gré mal gré, la séparation d'avec les formes reçues de la beauté, abandonner l'héritage acquis, renoncer au succès facile, s'éloigner des chemins reconnus, établir ses propres règles et tracer ses propres sentiers vers un seul but pressenti mais encore enveloppé dans l'obscurité du devenir.*"

Loin d'être intime du peintre, Apollinaire, en talentueux mais beaucoup plus superficiel chroniqueur d'art, se contente en 1914 de signaler les oppositions internes de Rouault: «*A mon sens, depuis Daumier, peu de peintres avaient atteint aussi haut dans le sublime comique qui se confond ici avec le sublime tragique (12).*» En revanche, Gustave Kahn, deux ans auparavant, donne un point de vue pertinent sur l'art de Rouault: «*M. Georges Rouault est un des plus curieux, des plus inquiets, des plus ambitieux d'art vrai, des plus chercheurs, des plus pittoresques, des plus discutés et, dans le bon sens du mot, des plus discutables, parmi les peintres*

9) Bernard Dorival, *Histoire de l'Art*, t.IV, *Du Réalisme à nos jours*, pp. 566-571, texte de Michel Hoog, "Rouault", pp. 566-571.

10) Préface du catalogue de l'exposition *Peinture et céramique de G. Rouault*, Paris, Galerie Druet, 21 février- 5 mars 1910.

11) Raïssa Maritain, *Les grandes amitiés*, D.D.B., Paris, 1949, pp.212-221.

12) Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'Art*, in *Hommage à Georges Rouault, XXème siècle*, n° spécial, 1971, cité in Catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Catalogue raisonné*, 1983, p. 94.

de l'heure présente (13).» L'interprétation qu'en fait Gustave Kahn est qu'« il ne recherche plus ces très heureuses jolieses. Il en est loin. Il regarde maintenant ses contemporains d'un œil inquiet et haineux. Il ne les aime pas [...] il se venge, en décrivant l'espèce péjorativement» (14). C'est également vers une telle définition que tend le célèbre écrivain et critique Gustave Coquiot quand il voit "chez M. Rouault, une férocité plus aiguë, une rage plus sournoise" et qu'il affirme que "ce peintre-là doit joliment les abominer, ses contemporains, pour les peindre aussi repoussants et grotesques. M. Georges Rouault est-il donc un pessimiste, une sorte de Léon Bloy de la peinture ?" Et Gustave Coquiot répond par l'affirmative et de façon peu courtoise: "Dame ! L'aspect physique de M. Rouault vous donne bien cette crainte-là; et comme l'ancien disciple de Moreau fait tout pour la consolider, il faut bien croire que couve en lui une inexorable joie à exprimer les hideurs des trognes et des faces(15)." Coquiot donne la triste impression de tomber dans tous les pièges que lui tend une interprétation primaire de l'œuvre de Rouault, y compris cette volonté de faire de Rouault le Léon Bloy de la peinture. L'amitié entre les deux hommes a fréquemment fait mettre en parallèle leurs œuvres et Coquiot n'est pas le seul à faire de Rouault le Léon Bloy de la peinture. Ainsi, Michel Puy commet la même erreur en 1920 lorsqu'il écrit: "On l'a comparé à Léon Bloy dont il fut l'ami: et en effet il partage sa véhémence de pensée, sa puissance de conviction. Son œuvre a un caractère moral et satirique, quoiqu'il n'ait l'intention ni de moraliser ni de satiriser (16)." En effet, Léon Bloy était célèbre pour ses attaques violentes contre les personnalités littéraires les plus en vue. Redouté pour sa très grande agressivité et son style d'une vigueur rare, il était également un catholique fervent. La rencontre entre les deux hommes fut de la plus haute importance pour Rouault, notamment sur le plan spirituel, mais, selon Raïssa Maritain, Bloy n'a rien compris à l'évolution artistique de son ami "d'abord parce que, vivant à une époque où l'art se renouvelait dans tous ses domaines il restait, tout écrivain de génie qu'il fût, rattaché par toutes ses fibres à l'art d'une époque révolue (17)". Rouault lui-même dans ses *Souvenirs intimes* s'explique sur ce lieu commun de la critique: "Certains m'ont accolé à lui, les critiques ont suivi comme moutons de Panurge, et je suis devenu le Léon Bloy de la peinture sans l'avoir voulu ni recherché. Mais Léon Bloy lui-même protestait véhémentement, bien qu'il eût pour moi une sincère et vraie amitié (18)."

Pierre Courthion est sans doute l'un des premiers historiens de l'art à avoir tenté une analyse de l'œuvre de l'artiste avec une approche sujet par sujet pour lesquels il dresse un examen très intéressant dès 1927 (19). Ainsi, il voit chez Rouault un "metteur à nu de la misère humaine" pour qui "les femmes sont stigmatisées par on ne sait quelle luxure éteinte, une luxure de péché originel qu'elles se transmettent comme une maladie; elles sont là, créatures sans âme, infiniment repoussantes, et leur veulerie deux fois soulignées ne connaît même plus le goût du vice. Les *Maja* de Goya sont autrement dangereuses! C'est la première fois, dans la peinture, qu'un artiste a osé faire la femme vraiment laide." Quant aux hommes peints par Rouault, Courthion les analyse comme étant "tous des pitres comme ses femmes sont des filles", et voit dans les juges des "monstres aux nez rougis par les alcools, aux paupières bouffies par les stupres, aux bouches lippeuses et gloutonnes". Courthion est l'un des premiers à avoir vu chez Rouault une "signification picturale" et à donner une valeur intrinsèque aux éléments techniques qui constituent l'œuvre de Rouault, dans l'usage du dessin large, du trait gras et de "ces coloris épouvantables, ces rouges coagulés, ces blancs livides, ces bruns terreux". Courthion va plus loin encore que Maritain dans le rapprochement que ce dernier faisait de l'inspiration médiévale de Rouault. Selon lui, Rouault est directement "rattaché au Gothique" et il voit un lien réel entre le monde expressif des gargouilles qui ornent certaines cathédrales et son œuvre. Il décrit ainsi Rouault comme un peintre impitoyable, un peintre qui ose se plonger dans les bas-fonds, visiter "les filles en médecin de la maison. Rouault cherche un rapport entre les hommes, qui ne soit pas un rapport de société, un parti pris de profession et son œuvre est triste qui nous montre sans ménagement la ménagerie que nous sommes" (20). Mais malgré la grande connaissance que Courthion a de l'artiste, le mystère, les questions et le trouble persistent: comment définir, qualifier, situer, classer l'art de Rouault et par extension, que penser de l'artiste ? Courthion pose très sincèrement la question et donne le résultat d'une réflexion certainement aboutie: "Je me suis longtemps demandé ce que pouvait penser cet homme, le peintre d'une telle misère." Courthion, comme beaucoup d'autres critiques, en était au stade où il ne comprenait pas. Puis "son art se découvrait spirituel, religieux et même profondément catholique. Je compris alors que cet homme renfermé était de la famille des mystiques [...] Oui, c'était bien cela: Georges Rouault ne pouvait être qu'un peintre

13) Gustave Kahn, "Georges Rouault" in *Mercur de France*, janvier 1912, p.409 et cité également in catalogue exposition *Rouault, Première période*, MNAM, Paris, 1992, p.207.

14) Ibid.

15) Gustave Coquiot, *Cubistes, Futuristes et passésistes*, Paris, Librairie Ollendorf, 1914, pp. 156-160.

16) Michel Puy, *G. Rouault et son œuvre*, Paris, Gallimard, NRF, 1920, collection "Les peintres français nouveaux", n°8, p.6-13.

17) Op.cit. p.216.

18) Georges Rouault, *Souvenirs intimes*, Paris, 1927, p.58.

19) Pierre Courthion, *Panorama de la peinture française contemporaine*, Paris, Simon-Kra, 1927, pp.123-131.

20) Ibid.

religieux, c'était la clé de cet art qui s'acharne à retrouver la bête en nous comme une honte que l'on montre du doigt [...]. J'avais devant moi le plus grand peintre religieux de notre temps" (21).

L'analyse de Courthion va plus loin que celles des autres analystes et critiques de l'époque et commence à répondre aux questions que toute la génération des années 20 se posait sur Rouault. Ainsi, André Salmon pour qui, comme pour d'autres, "l'art de Rouault surprend, éloigne souvent; mais cependant il est très raisonnable de l'admirer. Est-il caricaturiste? Peut-être. A coup sûr, il n'est pas humoriste (22)." Ou même le très fin critique Waldemar George qui ne sait pas, en 1924, comment définir Rouault et amorce sa chronique du Bulletin de la vie artistique en déclarant: "Rouault passe pour un peintre romantique" (23)!

Comment s'étonner du trouble causé par Rouault dans la critique de l'époque, alors que la correspondance admirable entre Rouault et Suarès, publiée par Isabelle et Geneviève Rouault, ses filles, peu de temps après sa disparition, va montrer le trouble que l'artiste lui-même ressentait vis-à-vis de son œuvre. Ainsi écrit-il à André Suarès en décembre 1911: "Je n'ose vraiment vous demander de venir avec moi voir mon exposition, je crains, me sentant tellement en communion avec vous, de l'être moins [ensuite]. J'ai été écoeuré de ma peinture samedi dernier en la mettant au mur, je me sens plus gêné que si j'étais mis à nu vis-à-vis du public, ce sont mes confidences les plus secrètes, mes émotions les plus pures que j'expose [...](24)." Cette mise à nu est aussi troublante pour les critiques qui sentent la force et le génie du discours pictural mais l'analysent avec difficulté.

L'un des autres grands mérites de Courthion est d'avoir été l'un des premiers à placer l'analyse sur le plan de l'art religieux. Toutefois, à sa suite, certains critiques catholiques, vont trouver matière à commenter et à appuyer par l'analyse les principaux sujets illustrés par l'œuvre de Rouault. Ainsi, Raymond Escholier, conservateur au Petit Palais, dix ans après Courthion, fait une approche très "catholique" et souvent au premier degré de l'œuvre du maître (25). Il met ainsi en rapport Rouault et le peintre Georges Desvallières, qualifiant ce dernier de "chrétien des âges primitifs" pour qui "la fille de joie n'est qu'une larve infernale, couverte d'oripeaux, chargée de bijoux clinquants, charriant dans ses jupes le vice et le malheur". Rouault, "tout comme Desvallières [est] passé par l'atelier d'Elie Delaunay. [...] On est peu surpris de le voir se lier avec Léon Bloy et J.K. Huysmans. Il fera, lui aussi, le pèlerinage du monastère de Ligugé, où l'auteur de Là-Bas rêvait de fonder une sorte de phalanstère d'artistes catholiques (26)." Le critique catholique qui n'a pas échappé au défaut de qualifier Rouault de "Léon Bloy de la peinture", tente ensuite une comparaison avec Degas et Lautrec, affirmant que pour ces derniers, jamais "la prostitution n'avait été flagellée avec cette furie justicière". Il décrit ensuite les "prostituées avachies, aux gestes porcins", et décrit comment "devant l'écroulement de cette viande à l'étal qu'accuse l'absence de vie intérieure, on pense à un réquisitoire qui ne frappe point seulement les tristes pensionnaires de maisons closes, mais aussi une société qui peut provoquer ou même simplement tolérer un tel abaissement, une chute si effroyable dans un abîme d'ordure" (27). Escholier conclut en qualifiant Rouault de plus grand artiste catholique de ce temps.

C'est vers Jacques Maritain qu'il faut se tourner à nouveau pour trouver une belle analyse philosophique de l'œuvre de Rouault dans Art et Scolastique. Ouvrage intégralement écrit sur l'inspiration de Georges Rouault selon Raïssa Maritain (28): "C'est en pensant à Georges Rouault que Jacques a écrit Art et Scolastique, ouvrage austère [...] analysant les grands problèmes de l'esthétique dans les perspectives philosophiques d'Aristote et de saint Thomas, il montre quelle justification - si l'art la recherchait - l'art moderne, aussi bien que tout ce que l'art a produit de plus grand dans les siècles passés, trouve dans les principes les plus sûrs et les plus élevés de la métaphysique." Ainsi Jacques Maritain voit-il les personnages de Rouault comme étant parfaitement proportionnés dans leur genre et par rapport à la fin de l'œuvre (29) et selon lui, "la nature n'importe à l'artiste que parce qu'elle est une dérivation de l'art divin des choses [...], l'artiste qu'il le sache ou non, consulte Dieu en regardant les choses [...]. La nature est ainsi le premier exciteur et le premier régulateur de l'artiste, et non pas un exemple à décalquer servilement". Il cite un exemple illustrant ce cas: "Au retour d'une promenade en hiver, Rouault me disait qu'en regardant la campagne sous la neige ensoleillée, il avait compris comment peindre les arbres blancs du printemps (30)."

21) Ibid.

22) André Salmon, L'Art Vivant, "Hier dans aujourd'hui", Paris, Edition G.Crès et Cie, 1920, p.30-32.

23) Waldemar Georges, Bulletin de la vie artistique, n°10, Paris, 15 mai 1924, p.229-230.

24) Georges Rouault, André Suarès, Correspondance, Gallimard, NRF, 1960, lettre n°3, p.8.

25) Raymond Escholier, La peinture française, XXème siècle, Paris, Floury, 1937, pp.28-36.

26) Op.cit. p.32.

27) Op.cit. p.34.

28) Op. cit. p.219.

29) Jacques Maritain, Art et Scolastique, DDB, 1965, pp.48.

30) Op.cit. p.104-105.

De façon plus pertinente, Louis Hautecoeur rapproche en 1942, religion et expressionnisme à travers l'art de Rouault. Il cite Rouault écrivant à Suarès et présentant l'art comme une ardente confession, ce qui lui permet d'affirmer : *"Une confession, certes, et voilà pourquoi l'on a pu traiter Rouault de peintre expressionniste. Ces bonhommes aux faciès stupides, aux têtes démesurées, ces juges hideux, tous ces rebuts et toutes ces femmes ruisselantes d'adiposité, tous et toutes expriment les sentiments de Rouault; ils sont les témoins de ses pensées intimes [...]. Mais Rouault abhorre la virtuosité. [...] Il ne se soucie pas comme les Fauves, comme son camarade Matisse, de combiner des hardiesses colorées, de séduire l'œil par de souples arabesques; qu'importe tout cela! Ce visionnaire veut exprimer les images qui le hantent, qui sont ses pensées, qui sont le mépris de cette vie où tout est douleur et que peut racheter une seule douleur, la douleur infinie du Sauveur (31)."*

Après les années 1950, la littérature sur Rouault devient plus abondante et plus raisonnée. Ainsi, André Chastel dans *Fables, Formes et Figures*, intègre Rouault dans l'Art Sacré du XX^{ème} siècle de la manière suivante: *"Il faut faire rentrer le problème de l'art sacré dans un problème plus général qui n'intéresse pas seulement l'Eglise, mais toute la société. La Madone d'Henry Moore, Les Saintes faces de Rouault, le Chemin de croix de Matisse à Vence, ont qu'elle qu'ait été l'attitude, pieuse ou non, de l'artiste, un trait commun: ce sont des images privées, où paraissent le tact, la lucidité supérieure, la douleur poignante d'esprits supérieurs. Il ne s'en dégage aucun état d'oraison, aucune invitation précise à la participation liturgique, aucune nécessité sacramentelle. Au moment où la religion n'est plus qu'une fonction dans une société dont elle ne commande plus la structure et la fin, l'art religieux est académique ou personnel (32)."*

Il faut citer, à l'opposé de tout ce qui a pu être dit sur Rouault, l'avis très féroce de Francastel. De façon très étonnante, il critique avec virulence l'œuvre et l'art de Rouault dans son *Histoire de la peinture française*, n'hésitant pas à dire que *"la gamme de couleur de Rouault est pauvre, sa peinture intentionnelle. [...] Mais je ne suis pas persuadé que l'énorme production apologique soit plus viable que celle de Gustave Moreau ou de Maurice Denis. Il a davantage développé certaines possibilités ouvertes par ses devanciers qu'il n'a posé des solutions réellement picturales. Il a fait plus d'efforts pour extérioriser une sensibilité frémissante que pour construire un univers plastique d'une valeur véritablement durable (33)."*

Même si ce n'est pas le sujet principal ici, il faut, dans la critique postérieure à la disparition du peintre, donner une place tout à fait particulière à Bernard Dorival qui, sans aucun doute, a écrit les plus belles pages sur Rouault et en a fait l'une des analyses les plus intéressantes. Ainsi, il explique comment, à la différence des autres artistes expressionnistes dont les thèmes ont mal résisté à l'épreuve du temps, Rouault a su éviter ce danger en évoluant sans cesse et en passant par ce que Dorival considère comme quatre grandes phases successives (34). Ainsi, il place Rouault à l'égal de Titien, Goya et Bonnard artistes, qui tout comme lui, ont su se renouveler à soixante-dix ans.

C'est dans la collection de la Pléiade dirigée par Bernard Dorival, que le texte de Michel Hoog essaye avec le recul de l'historien de l'art avisé, de replacer Rouault dans une logique esthétique plutôt qu'intellectuelle en ramenant *"l'attention sur l'artiste lui-même, c'est-à-dire l'inventeur des formes, et sur le technicien"* plutôt que d'être *"sensible avant tout au contenu humain de son œuvre"* ce qui a fait, selon lui et comme l'a montré cette fortune critique, oublier aux nombreux commentateurs de Rouault « ses éminentes qualités de peintre ». Michel Hoog poursuit en signalant le danger qu'il y a eu pour ses admirateurs à trop avoir voulu insister sur l'originalité de Rouault et à trop avoir voulu le mettre à l'écart des révolutions, au risque de le faire passer pour un retardataire, alors que Rouault fut au cœur même des révolutions artistiques qui transformèrent l'art au début du XX^{ème} siècle (35).

31) Louis Hautecoeur, *Littérature et peinture en France, du XVII^{ème} au XX^{ème} Siècle*, Paris, 1942, pp. 266-269.

32) André Chastel, *"Le Jeu et le Sacré dans l'Art Moderne"*, 1955, in *Fables Formes, Figures*, Paris, 1978, t.2, p.497.

33) Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, t.2, Paris, 1967, 1^{ère} édition, 1955, puis 1967.

34) Bernard Dorival, *Rouault*, Paris, Flammarion, coll. *"Les Maîtres de la peinture"*, 1992, nouvelle édition révisée, p.59.

35) Op.cit., pp.567-568.

La constitution de la collection Idemitsu

(Tiré de Paris-Tokyo : Georges Rouault, la référence Zen)

Marc Restellini

Constituée relativement tard et avec une rapidité étonnante, cette collection exceptionnelle a été fondée grâce à la volonté d'un homme.

A l'occasion du centenaire de la naissance de Georges Rouault, le marchand japonais Yoshii a souhaité organiser une manifestation. En 1971, il a ainsi obtenu de Christian Galea, héritier d'Ambroise Vollard, la possibilité d'exposer et surtout d'acquérir toute la série qu'il possédait encore pratiquement intacte de *Passion*. Cette série unique constituait un ensemble de 54 peintures. Yoshii montre à Courthion, auteur du premier catalogue raisonné de l'artiste, lequel confirme leur authenticité et leur caractère exceptionnel. Ces œuvres sont réputées avoir disparu et personne à cette époque ne peut dire où elles se trouvent. La trace de ces peintures a disparu de tous les circuits de musée, galeries ou collectionneurs. La redécouverte de cet ensemble constitue un coup de tonnerre dans le monde de l'art international à l'époque. La fille cadette de Rouault, Isabelle, formule immédiatement auprès de Monsieur Yoshii le souhait de ne pas voir ces pièces dispersées et de conserver cet ensemble dans son intégralité. Yoshii s'engage à réaliser ce souhait.

Passion est connue pour être un recueil précieux de lithographies éditées par Vollard. C'est l'un des ouvrages illustrés par Rouault les plus célèbres. Les autres sont *Cirque de l'Etoile filante*, *Miserere* et *Les Fleurs du Mal*. Vollard commande *Passion* à Rouault pour en faire une publication de luxe comprenant 82 planches lithographiées dans une édition limitée à 20 volumes. L'ensemble des peintures inférieur au nombre des lithographies dans l'ouvrage est probablement une commande de Vollard à Rouault postérieure au livre lui-même. Ce qui expliquerait le plus petit nombre de peintures. L'ensemble initialement acheté par Idemitsu comprend 54 huiles, une dizaine d'œuvres ayant été dispersées par Vollard lui-même. Acquisées par Idemitsu par la suite, l'ensemble intégralement reconstitué comprend les 64 huiles.

En octobre 1971 s'ouvre donc dans la galerie de Yoshii cette exposition retentissante. Tout le gotha intellectuel et culturel se précipite. Une réception est organisée par Yoshii à l'Hôtel Impérial (l'hôtel construit par Franck Lloyd Wright) au cours de laquelle le Directeur de l'Agence des Affaires Culturelles Kon HIDEMI³⁶ (Equivalent du Ministre de la Culture) fait un discours d'hommage à Rouault. L'aura dont dispose déjà Rouault au Japon est immense. Très vite un projet de faire un musée au cœur de Tokyo réunissant cet ensemble se dessine. Nombreux sont ceux qui pensent qu'il est impératif que la ville de Tokyo mette tout en œuvre pour conserver cet ensemble. Yasunari Kawabata³⁷, personnage incontournable et quasi-légendaire au Japon, prend le projet en main et se met en rapport avec le gouvernement de Tokyo dans ce but. Kawabata s'est pris de passion pour ce projet. Il était fasciné par cet ensemble et passait des heures devant l'une des œuvres plus particulièrement, celle représentant le Golgotha, comme hypnotisé par ce tableau.

Le projet fait son chemin et il a même été question très sérieusement de construire un musée dans le quartier d'Hibiya sur les vestiges du pavillon Matsumoto qui avait brûlé. Un litige sur le terrain fait capoter le projet. Kawabata qui a porté le projet du musée se donne la mort quelques mois plus tard. Avec lui disparaît le projet de Musée.

Ryûzaburô UMEHARA³⁸ s'inquiète de l'avenir du projet. Yoshii lui confie son désarroi. Il lui propose d'écrire à l'un des hommes les plus riches du Japon, Taizô ISHIZAKA³⁹ sollicitant son aide pour que cet ensemble reste au Japon. Le musée d'Osaka qui crée sa collection à ce moment se propose d'acheter l'intégralité de la collection. Yoshii refuse et souhaite que cela reste à Tokyo en souvenir de Kawabata.

C'est le Président de la maison d'édition Iwanami Shoten, Monsieur Isamu KOBAYASHI⁴⁰ qui suit le projet également de près pense qu'il ne reste plus qu'une seule solution pour satisfaire tout le monde. C'est de

36) 1903-1984. Diplômé de littérature française de l'université de Tokyo. Romancier, critique, premier ministre de la culture en 1968, puis à partir d'octobre 1972, premier président de la Fondation du Japon ; on lui doit l'exposition de *La Joconde* au Japon. Enterré au cimetière catholique de Kamakura.

37) 1899-1972. Romancier, a reçu le prix Nobel de littérature en 1968. S'est asphyxié au gaz le 16 avril 1972.

38) 1888-1986. Peintre dans le style occidental, très célèbre, pour son œuvre mais aussi pour avoir connu Renoir. Premier acquéreur japonais d'une œuvre de Rouault (voir article de Shinji Gôto).

39) 1886-1975. Figure du monde financier, président du Patronat (Keidanren) de 1956 à 1968, nommé en 1965 président de l'association pour l'Exposition universelle d'Osaka de 1970.

convaincre Monsieur Idemitsu qui dispose d'un musée au cœur de Tokyo. Kobayashi organise une rencontre avec le Président de la compagnie IDEMITSU. A cette époque Monsieur Idemitsu ne connaissait pas Rouault.

Sazo Idemitsu (1885-1981) est l'un des plus puissants industriels du Japon (1^{er} groupe pétrolier). Grand amateur et collectionneur d'art, il crée un immense musée pour rassembler ses collections.

L'obtention du rendez-vous est terriblement longue à obtenir. Kobayashi met tout son poids dans la balance pour obtenir finalement un rendez-vous. En mai 1972, soit plus de six mois plus tard. Yoshii est dans un état de nervosité rare. Le rendez-vous est épique. Idemitsu n'est au courant de rien au moment où les deux personnages entrent dans son bureau. Idemitsu préside l'un des groupes industriels les plus importants au Japon et l'art occidental ne l'intéresse pas. Le rendez-vous part très mal.

Idemitsu est un fin connaisseur de l'art asiatique. Il est à la tête d'une des plus belles collections au monde d'art du Japon, de la Chine et de l'Extrême-Orient, mais est sans expérience à ce moment de l'art occidental. Idemitsu est shintoïste. Dans son bureau trône un Autel de prière Shinto. Il n'a aucune connaissance du Christianisme ou de toute forme d'art sacré occidental.

Pourtant dès que Yoshii lui montre une des œuvres de Rouault qu'il a apportée, Idemitsu est immédiatement fasciné. Sans se forcer, il retrouve immédiatement dans l'écriture de Rouault de grandes similitudes avec la calligraphie japonaise. Idemitsu déclare devant cette œuvre, alors pourtant qu'il voit très mal, que les lignes noires de Rouault lui procurent la même impression que le Sumi-e, la peinture à l'encre japonaise, la calligraphie et les estampes.

Il se laisse également convaincre par Kobayashi qui le pousse pour faire cet achat, très particulier par rapport à sa collection en général, qui ne comprend alors aucune œuvre d'art occidental, mais également par le collectionneur Saburô MATSUKATA⁴¹ qui avait également vu l'exposition de l'ensemble chez Yoshii. Son impression fut si forte que hospitalisé à ce moment là, Matsukata avait envoyé à ses frais tout le personnel de l'hôpital à la galerie voir l'exposition.

Plus tard Idemitsu dira à nouveau à Yoshii à quel point l'œuvre de Rouault lui évoque les estampes Ukiyoe. C'est encore Idemitsu en personne qui montrera avec fierté à André Malraux les œuvres de Rouault. Malraux en visite au Japon en 1973 est stupéfait devant cet ensemble et déclare publiquement son admiration pour le collectionneur Idemitsu dont il invite les collections asiatiques à Paris. La nouvelle de cette acquisition défraye la chronique au Japon mais également en France.

C'est ainsi que naquit la collection Rouault d'Idemitsu. Cette acquisition fut suivie d'un don d'Isabelle Rouault de quarante gravures du *Miserere* à Idemitsu. Idemitsu a souhaité que la série des peintures de *Passion* soit complétée et que soit retrouvée la dizaine d'œuvres manquantes. Les gravures de *Passion* ont été également achetées depuis et depuis 35 ans Idemitsu ainsi que ses descendants ont acheté un nombre impressionnant d'œuvres de Rouault. Plus de 400 en tout formant un ensemble unique, complet, rétrospectif, d'une qualité hors du commun qui constitue aujourd'hui la collection la plus importante de Rouault au monde. Cette collection n'est jamais exposée intégralement et n'a jamais circulé hors du Japon, sauf une fois en Norvège en 1990.

40) 1903-1981. Editeur, essayiste, peintre. Gendre de Shigeo Iwanami, fondateur en 1913 de la librairie Iwanami, « *institution* » majeure du monde de l'édition liée à l'élite intellectuelle, auquel il succède en 1946.

41) 1899-1973. Alpiniste de renom, journaliste, entrepreneur. Catholique. A été élevé par son demi-frère, le grand collectionneur d'art occidental Kôjirô MATSUKATA.

Catalogue de l'exposition "Georges Rouault"

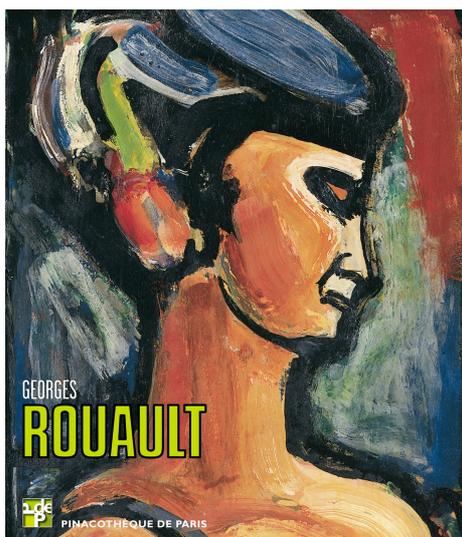
A l'occasion de l'exposition «Georges Rouault, les chefs-d'œuvre de la collection Idemitsu », les Editions Pinacothèque de Paris assurent la publication d'un livre illustré et d'un portfolio.

Georges Rouault,
sous la direction de Marc Restellini

Georges Rouault un artiste inclassable ! Quel genre de peintre est Georges Rouault ? Fauve, réaliste, contestataire, symboliste, expressionniste, mystique, catholique ? Inclassable, Georges Rouault est un virtuose de la couleur, un portraitiste de l'âme, un grand peintre qui se place parmi les artistes qui transformèrent l'art du XXème siècle.

La collection Idemitsu, l'une des plus réputées au monde, permet de découvrir le grand talent de ce peintre qui n'a cessé de se renouveler et que le Japon a très tôt apprécié, ayant reconnu l'esthétique extrême-orientale.

Ses grandes amitiés, Gustave Moreau, Matisse, Léon Bloy, Jacques et Raïssa Maritain, Ambroise Vollard et André Suarès sont également évoquées à travers une correspondance inédite qui dévoile un peintre amoureux des mots.



Nombre d'illustrations : 150

Nombre de pages : 240

Prix : 40€

Isbn : 978-2-9530-5463-7

Editeur : Pinacothèque de Paris

Le catalogue est en vente à la boutique du musée.

Les auteurs :

- Camille Giertier
- Shinji Gôto
- Françoise Künzi
- Danielle Molinari
- Marc Restellini

Le Portfolio : Georges Rouault, les chefs-d'œuvre de la collection Idemitsu

Le Portfolio : « Georges Rouault, les chefs-d'œuvre de la collection Idemitsu » propose dans un grand format de 50 pages une sélection des plus beaux tableaux.

Le portfolio est accompagné d'un texte d'introduction.

Nombre d'illustration : 37

Nombre de page : 50

Isbn : 978-2953-05464-4

Distribution assurée par Calibre

Gencod : 3012474350007

Contact : distribution.calibre@calibre.fr

Contact Editions

M Alexandre Curnier

editions@pinacothèque.com

Visuels disponibles pour la presse



Christ et disciples
1901
Fusain, aquarelle, gouache,
pastel et encre sur papier
renforcé sur papier
26.9x20 cm



Bénigne
1939
Huile sur papier entoilé
57x49 cm



**Les Poulot II dit aussi
Etude de mœurs**
1905
Gouache sur carton fixé sur
panneau
64x45 cm



Fille (étude)
Vers 1906
Lavis, gouache et pastel sur
papier entoilé
47.2x31 cm



Au salon I [Au théâtre]
1906
Aquarelle sur papier fixé sur
panneau
72x53.1 cm



**Nu aux bras levés adossé
au fauteuil**
Vers 1906
Gouache et huile sur papier
59.3x39.8 cm



Clown aux bas blancs
1912
Gouache et crayons gras
sur papier renforcé de
carton
49.8x31.5 cm



**Débat au jury du Salon
d'Automne**
Vers 1913
Peinture à l'essence et crayon
gras sur papier
30.5x19.5 cm



L'orientale
1937
Huile sur papier entoilé
60.1x42.9 cm



Christ
1929-1939
Huile sur papier fixé sur carton
42.3x27 cm



Bacchanales
1937
Huile sur papier entoilé
67.9x48 cm



Femme au tambourin I
1931-1939
Huile sur papier entoilé
46.9x35.2 cm



Passion 1
1935
Huile sur papier entoilé
39,5x27,8 cm



Juge
Vers 1938
Huile sur papier entoilé
59.7x42.9 cm



Pierrot
1938-39
Huile sur papier entoilé
63.6x47.6 cm



**Paysage biblique
[Paysage (canal)]**
1940-48
Huile sur papier entoilé
103.7x73.6 cm



Paysage biblique
1953-1956
Huile sur carton fixé sur panneau
45x59.9 cm



La petite écuillère
Vers 1925
Huile sur papier entoilé
48.8x57.9 cm



Souvenir de Sierre
1930
Huile sur toile entoilée
65x92.2 cm



Christ (et pharisiens)
1938
Huile sur papier entoilé
74.3x104.5 cm

Mentions obligatoires à l'attention de la presse pour l'utilisation des visuels de l'exposition :

- Les deux premières reproductions sont exonérées jusqu'à ¼ de page chacune et uniquement dans le cadre de la promotion de l'exposition.
- Au-delà de ce nombre et de ce format les reproductions doivent faire l'objet d'une demande d'autorisation de reproduction auprès du Service de Presse de l'ADAGP et sont soumises à des droits de reproduction.
- Toute reproduction en couverture doit faire l'objet d'une demande d'autorisation.
- Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction (ou concernant la presse artistique dans les crédits photographiques) est : © ADAGP Paris 2008

Liste des œuvres (selon la scénographie)

Gustave Moreau :

- 1- **Nocturne Ile de France** 1906
Aquarelle, gouache et pastel sur papier
10,8x14,8 cm
- 2- **Christ et disciples** 1901
Fusain, aquarelle, gouache, pastel et encre sur papier renforcé sur papier
26,9x20 cm
- 3- **Nu aux bras levés adossé au fauteuil** vers 1906
Gouache et huile sur papier
59,3x39,8 cm
- 4- **Le Lac** 1897
Aquarelle et pastel sur papier
11,5x19,2 cm
- 5- **Portrait de Guy de Charentonay** vers 1909
Aquarelle, gouache et pastel sur papier
35,4x33,5 cm
- 6- **Hécate guerrière** 1933-1934
Huile sur papier entoilé
90x65 cm
- 7- **Mégère casquée** vers 1918
Gouache, aquarelle et encre de Chine sur papier
39,3x30,2 cm
- 8- **La baie des Trépassés** 1939
Huile sur papier entoilé
64,8x50 cm
- 9- **Le retour de l'enfant prodigue** 1929-1939
Huile sur papier entoilé
71,7x49,6 cm
- 10- **Juge** 1912
Huile sur papier entoilé
51,8x44,8 cm

Henri Matisse :

- 11- **Débat au jury du Salon d'Automne** vers 1913
Peinture à l'essence et crayon gras sur papier
30,5x19,5 cm
- 12- **Bacchanales** 1937
Huile sur papier entoilé
67,9x48 cm
- 13- **Quatre baigneuses** 1920-1929
Huile sur papier entoilé
74,5x100,8 cm
- 14- **Baigneuses (recto)** vers 1910
Huile sur papier
45,5x62,6 cm
- 15- **Baigneuses (verso)** vers 1910
Huile sur papier
45,5x62,6 cm
- 16- **Fleurs au vase jaune** 1939
Huile sur papier entoilé
58,2x40,6 cm
- 17- **Femme au tambourin I** 1931-1939
Huile sur papier entoilé
46,9x35,2 cm
- 18- **Danseuse** 1932
Encre de Chine et huile sur papier entoilé
52,2x37,5 cm
- 19- **Clown aux bas blancs** 1912
Gouache et crayons gras sur papier renforcé de carton
49,8x31,5 cm

- 20- **Lutteur** 1906
Huile sur carton entoilé
43,2x26,7 cm
- 21- **La petite écuyère** vers 1925
Huile sur papier entoilé
48,8x57,9 cm
- 22- **Tête de clown** 1902-1909
Huile et gouache sur carton
24,9x23,8 cm
- 23- **Parade** 1919
Huile sur papier entoilé
72,8x104 cm
- 24- **Clown de face** 1939
Huile sur papier entoilé
58x43 cm

Léon Bloy :

- 25- **Les Poulot II** 1905
Gouache sur carton fixé sur panneau
64x45 cm
- 26- **Madame X** 1947
Huile sur carton fixé sur panneau
51,9x36,1 cm
- 27- **Reine de cirque (Reine de Saba)** 1929-1939
Huile sur papier entoilé
56,3x38 cm
- 28- **Trio** 1935-1940
Huile sur papier entoilé
63,5x99 cm
- 29- **Tête de femme** vers 1925
Huile sur papier entoilé
101x73,8 cm
- 30- **Bénigne** 1939
Huile sur papier entoilé
57x49 cm
- 31- **Fin d'Automne II** 1952
Huile sur carton fixé sur panneau
65,5x100,1 cm
- 32- **Exode** 1911
Huile sur papier renforcé de carton
63,3x84 cm
- 33- **Exode** après 1930
Encre de Chine et huile sur papier entoilé
42,5x57,9 cm
- 34- **Paysage biblique** 1940-1948
Huile sur papier entoilé
103,7x73,6 cm
- 35- **Christ et larron** 1939
Huile sur papier entoilé
56,4x47,5 cm

Jacques et Raïssa Maritain :

- 36- **Au Salon I** 1906
Aquarelle sur papier fixé sur panneau
72x53,1 cm
- 37- **Fille de cirque** vers 1905
Aquarelle, gouache et pastel sur papier entoilé
31,6x21,1 cm
- 38- **Fille de cirque (recto)** 1903 ou 1905
Gouache sur papier
21x15,3 cm

39- **Fille de cirque (verso)** 1903 ou 1905
Gouache sur papier
21x15,3 cm
40- **Fille** vers 1906
Lavis, gouache et pastel sur papier entoilé
47,2x31 cm
41- **Fille** vers 1906
Gouache et pastel sur papier fixé sur carton
22,1x15,9 cm
42- **Juge** vers 1938
Huile sur papier entoilé
59,7x42,9 cm
43- **Christ** 1929-1939
Huile sur papier fixe sur carton
42,3x27 cm
44- **Christ et Pharisien** 1938
Huile sur papier entoilé
74,3x104,5 cm
45- **Crépuscule ou Ile de France** 1937
Huile sur papier entoilé
101,9x72,6 cm
46- **Rue de la Concorde** 1929
Encre de Chine, gouache, pastel et huile sur papier
51,2x37,4 cm
47- **Souvenir de Sierre** 1930
Huile sur toile entoilée
35x92,2 cm

Ambroise Vollard :

48- **Passion** 1939
Huile sur papier entoilé
60,9x44 cm
49- **Passion** 1937
Huile sur papier entoilé
63,8x46 cm
50- **Pedro** vers 1948
Huile sur carton fixé sur panneau
65,4x44,2 cm
51- **Le père Ubu à cheval** 1939
Huile sur papier entoilé
73,4x53,5 cm
52- **Bon électeur** 1931-1934
Encre de Chine et huile sur papier entoilé
35x21,9 cm
53- **Pierrot** 1938-1939
Huile sur papier entoilé
63,6x47,6 cm
54- **L'Orientale** 1937
Huile sur papier entoilé
60,1x42,9 cm

55- **Pierrot** 1953-1956
Huile sur carton fixé sur panneau
61,2x47,2 cm
56- **Yoko** 1948-1952
Huile sur carton fixé sur panneau
44,8x32,9 cm
57- **Arlequin** 1953-1956
Huile sur carton fixé sur panneau
70x52,5 cm
58- **Rosine** 1952
Huile sur carton fixé sur panneau
36,7x24,9 cm
59- **Onésime** 1952
Huile sur carton fixé sur panneau
38,4x23,5 cm

André Suarès :

60- « **Que Jésus soit venu te pardonner...** » 1930
Encre de Chine, gouache et pastel sur papier
37,7x33,2 cm
61- **Passion 1** 1935
Huile sur papier entoilé
39,5x27,8 cm
62- **Passion 13** 1935
Huile sur papier entoilé
30x20 cm
63- **Passion 25** 1935
Huile sur papier entoilé
30x20 cm
64- **Passion 54** 1935
Huile sur papier entoilé
30x20 cm
65- **Christ aux outrages** vers 1912
Huile sur papier entoilé
99,6x61,2 cm
66- **Crépuscule (le clocher)** 1939
Encre de Chine et huile sur papier entoilé
73,7x50,7 cm
67- **Paysage légendaire** 1938
Huile sur papier entoilé
73,5x103 cm
68- **Paysage biblique** 1953-1956
Huile sur carton fixé sur panneau
45x59,9 cm
69- **Tête de Christ** 1930
Huile sur papier entoilé
44,9x27 cm
70- **Lena** 1937-1939
Huile sur carton
38,8x21,8 cm

La Pinacothèque

L'adresse

Place de la Madeleine... l'une des plus célèbres places du monde. L'histoire et le prestige se sont donnés rendez-vous autour des colonnes de la Madeleine : carrefour où s'expriment les tendances internationales de la mode, de la gastronomie, références d'un certain art de vivre à la Française.

L'art, sortant des sentiers battus, s'y montre dans un lieu neuf, insolite et généreux, contemporain et performant, se prêtant tant à la découverte qu'à la redécouverte.

Le lieu

Un pari extravagant au cœur du luxe où le prix du mètre carré se négocie en terme de commerce, où toute fermeture de lieu « parisien » se solde par l'apparition d'une boutique de mode ou d'une épicerie fine.

Allant à l'encontre de toutes les surenchères, le choix du Crédit Agricole, propriétaire des lieux, d'accueillir la Pinacothèque de Paris, participe d'une nouvelle appréhension des lieux culturels et de leurs enjeux.

Le 28 place de la Madeleine offre au public environ deux mille mètres carrés répartis sur trois niveaux :

- Un sous-sol comme un dédale dans les entrailles mystérieuses de la ville
- Un rez-de-chaussée de plain-pied avec la vie parisienne
- Un premier étage animé par l'architecture particulière des coursives courant le long des entrepôts du XIXème siècle.

Direction : Marc Restellini

Professeur au Panthéon Sorbonne Paris I entre 1988 et 1993, Marc Restellini est avant tout historien d'art. Organisateur et commissaire d'exposition à travers le monde depuis les années 90 (Modigliani, Renoir, Picasso...), Marc Restellini inaugure la Pinacothèque de Paris en novembre 2003 avec une exposition exceptionnelle : « Picasso Intime, la collection de Jacqueline ». Le musée prend un nouveau départ en juin 2007, place de la Madeleine, et accueille depuis sa réouverture, des expositions majeures comme Roy Lichtenstein, Chaïm Soutine, Man Ray, les Soldats de l'Eternité...

Mise en œuvre : Laurent Guinamard-Casati, architecte du patrimoine.

Les activités du musée

Les éditions

- Publications des catalogues d'exposition et d'ouvrages uniques sur des artistes contemporains.

Le site

- Un lien permanent avec le musée : les actualités, réservation de billets, contacts...

Le service jeunesse

- Les ateliers enfants de 5 à 12 ans, un programme adapté pour découvrir l'art autrement.

La boutique

- Un accès direct à une sélection d'objets et de livres en lien direct avec les expositions actuelles.

Ateliers enfants

Atelier « Sac à cirque »

A travers la thématique du cirque, Rouault recherche dans ses portraits l'utilisation de différentes techniques et leurs confrontations.

L'enfant devra s'inspirer des portraits de clowns, de filles de cirque ou d'écuyère et créer sa propre œuvre en opposant la technique du crayon de couleur (pastel, fluorescent ou vif) à la technique du crayon à la cire.

Il pourra y ajouter des étoiles, des paillettes, des cabochons et des animaux...

L'œuvre d'art sera exécutée sur un petit sac qui servira à mettre tous ses objets personnels.



© Géraldine Ponticelli



* Atelier à 14h00 : (mercredi et samedi)
Du mercredi 17 septembre au samedi 11 octobre 2008.

* Atelier à 16h00 : (mercredi uniquement)
Du mercredi 15 octobre 2008 au mercredi 14 janvier 2009.

Minimum de 5 enfants pour l'ouverture de l'atelier.
Maximum 10 enfants.

Ateliers pour les enfants de 5 à 12 ans.
Durée : 1h30 (45mn de visite + 45mn d'atelier créatif).
Prix : 9 € par enfant.

Réservation obligatoire.

Service Jeunesse
28 place de la Madeleine
75008 PARIS

Véronique BESLUAU
Tel : 01 42 68 35 40
Mail : jeunesse@pinacothèque.com
Site : www.pinacothèque.com



© Géraldine Ponticelli

Informations pratiques

Georges Rouault : les chefs-d'œuvre de la collection Idemitsu

Exposition du 17 septembre 2008 au 18 janvier 2009

Commissaire de l'exposition : Marc Restellini

www.pinacothèque.com

<http://essentielblog@pinacothèque.com>

Horaires

La Pinacothèque de Paris est ouverte tous les jours de 10h30 à 18h00.

Les mardis 25 décembre et 1^{er} janvier, ouverture de 14h à 18h.

Fermeture de la billetterie à 17h15.

Nocturne tous les premiers mercredis du mois jusqu'à 21h00 (fermeture de la billetterie à 20h15).

Tarifs

Plein tarif : **9 euros**

Tarif réduit (sur présentation d'un justificatif) : **7 euros**

De 12 à 25 ans, étudiants, demandeurs d'emploi (justificatif daté de moins d'un an), famille nombreuse, carte Améthyste et Émeraude, maison des artistes, carte de priorité pour personne handicapée, guides et conférenciers, professeurs d'arts et d'arts plastiques.

Gratuité (sur présentation d'un justificatif)

Pour les moins de 12 ans, journalistes, ICOM, RMI, ASS et minimum vieillesse,

Guides conférenciers et professeurs ayant une réservation de groupes, carte d'invalidité.

Tarif groupes : 8,50 euros

Ateliers enfants

Réservation obligatoire, ateliers les mercredis et samedis.

Durée 1h30 – Tarif : 9 euros

Accès

Pinacothèque de Paris

28, Place de la Madeleine - 75008 Paris

Tél. : 01 42 68 02 01

Métro : Arrêt Madeleine - Ligne 8, 12, 14

Autobus :

o Arrêt Madeleine

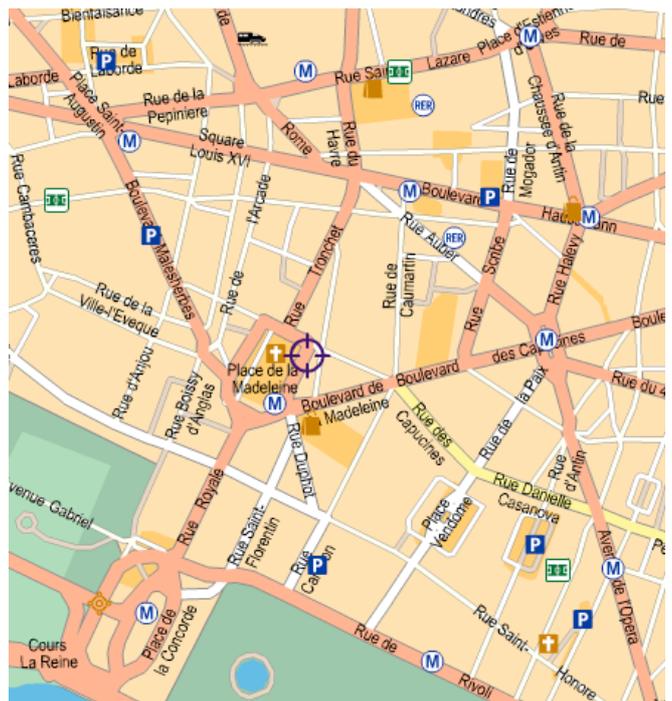
Autobus 42, 52 24, 84 94

Parc de stationnement :

Madeleine Tronchet Vinci,

Rue Chauveau-Lagarde,

Rue Caumartin.



Direction

Directeur : Marc Restellini
Assisté de : Françoise Künzi
Tél : 01 46 34 74 40
Fax : 01 46 34 61 62
fk@restellini.com

Service de presse

Kalima
Tygénia Saustier
Tél : 01 44 90 02 36 - 06 19 91 40 03
tsaustier@kalima-rp.fr

Administration - CE

Céline Thouroude
Tél : 01 42 68 02 01
Fax : 01 42 68 02 09
administration@pinacothèque.com

Service des groupes

(Réservation obligatoire)
Chloé Guillerot
Tél : 01 42 68 81 07
Fax : 01 42 68 02 09
groupe@pinacothèque.com

Service Jeunesse

Véronique Besluau
Tél : 01 42 68 35 40
Fax : 01 42 68 02 09
jeunesse@pinacothèque.com

Editions et Site internet

Alexandre Curnier
Tél : 01 42 68 81 10
Fax : 01 42 68 02 09
editions@pinacothèque.com

Boutique de la Pinacothèque de Paris

(Ouverte tous les jours de 10h30 à 18h30)
Benjamine Fievet
Tél : 01 42 68 81 05
Fax : 01 42 68 02 09
boutique@pinacothèque.com



PINACOTHÈQUE DE PARIS

28, place de la Madeleine
75008 PARIS

www.pinacothèque.com

