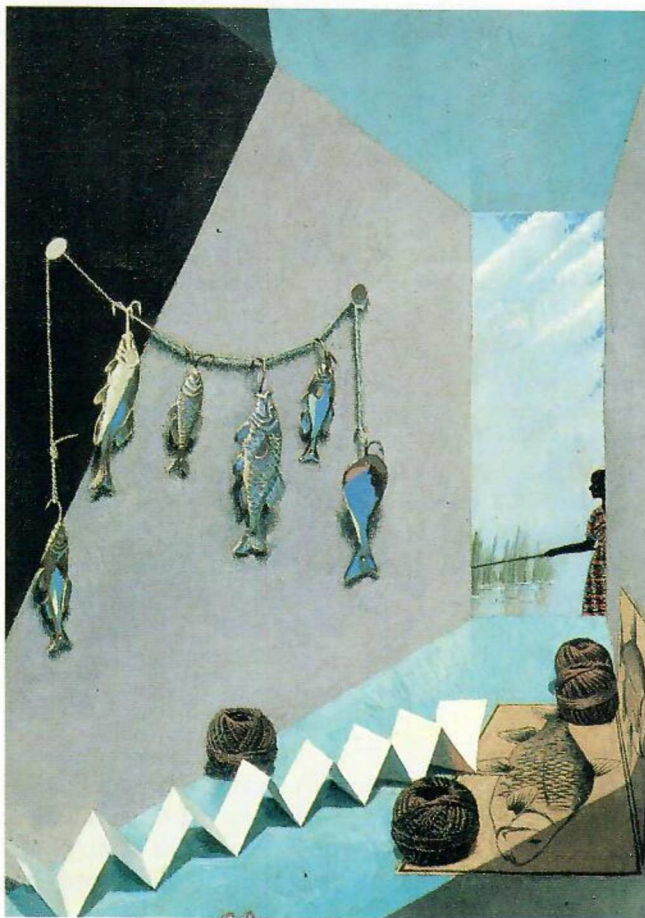


PIERRE ROY
Textes et peintures
présenté par Jean-Michel Goutier



Pierre Roy, *Adrienne pêcheuse*, 1919. Huile, 52×35 cm.
Photo H. Maertens. Coll. Musée des Beaux-Arts, Nantes

À la faveur d'un ruban

M'a toujours intrigué, compte tenu de sa participation à la première exposition surréaliste, qui ne présentait que neuf peintres, en 1925, à la galerie Pierre et de la place non négligeable qu'occupent les reproductions de ses toiles dans les numéros 4 et 5 de *La Révolution surréaliste*, l'absence de Pierre Roy, en 1928, de la première édition du *Surréalisme et la peinture*. Quel était ce personnage mystérieux qui n'apparaissait sur aucun des documents photographiques pourtant fort nombreux à l'époque et dont la signature ne figurait au bas d'aucune déclaration collective?

C'est dans *Les Soirées de Paris* que j'ai retrouvé les premières observations concernant l'œuvre plastique de Pierre Roy et le témoignage de sa fréquentation des milieux artistiques en 1914. Dans le numéro de mars¹, la rubrique de Guillaume Apollinaire sur le trentième Salon des Indépendants, importante par le regard porté sur les «énigmes plastiques» de Giorgio de Chirico et sur l'art orphique de Picabia, mentionne, dans ce panorama de l'art contemporain, l'envoi de Pierre Roy: «Les natures mortes de Pierre Roy, déjà anciennes, dénotent un talent délicat et sérieux.» Deux mois plus tard, en dernière page du numéro de mai², une publicité de la galerie Paul Guillaume propose des œuvres de Francis Picabia, Giorgio de Chirico, Pierre Roy, Madeleine Berly, Robert Lotiron, etc. Toujours en mai, le 24, *Les Soirées de Paris* avaient invité Alberto Savinio à faire entendre ses œuvres musicales dans les salons de la revue. Parmi les invités se remarquaient, entre autres, M. et Mme Picasso, M. et Mme Picabia, MM. Max Jacob, Paul Guillaume, Pierre Roché, Giorgio de Chirico, Guillaume Apollinaire, Archipenko, Pierre Roy³.

Si on se réfère aux souvenirs de Pierre Roy sur Apollinaire, leur rencontre devrait se situer entre 1913 où le tableau *Jeunes filles sauvages*, présenté au Salon des Indépendants, fut remarqué par le poète et juillet 1914, date du bulletin de souscription destiné aux abonnés des *Soirées de Paris*, de

1. *Les Soirées de Paris*, n° 22 du 15 mars 1914.

2. *Les Soirées de Paris*, n° 24 du 15 mai 1914.

3. *Les Soirées de Paris*, n° 25 du 15 juin 1914.



Pendant la Grande Guerre



L'atelier de Pierre Roy, rue des Saints-Pères à Paris en 1950
Photo Vizzavona

l'ouvrage *Et moi aussi je suis peintre*⁴: «Album d'idéogrammes lyriques et coloriés, par Guillaume Apollinaire, accompagnés d'un portrait de l'auteur gravé sur bois, par Pierre Roy, d'après Giorgio de Chirico.»

De Nîmes où il a été mobilisé le 4 décembre 1914, Apollinaire, dans une lettre à Gabrielle Buffet-Picabia du 20 mars 1915, relate les menus événements de sa vie militaire et s'informe du sort de ses amis: «Avez-vous vu Pierre Roy et quel air a-t-il?»⁵. Quelques mois plus tard, du front, le brigadier Guillaume Kostrowitsky annonce à Pierre Roy, dans une carte postale du 1er juillet 1915, la publication prochaine aux Armées de la République de *La Case d'Armons*⁶! Les deux hommes se rencontreront à nouveau à Paris après la blessure en 1916, au bois des Buttes, de l'auteur du *Poète assassiné*.

En dehors du parrainage d'Apollinaire, Pierre Roy bénéficiera également de relations privilégiées avec De Chirico et son frère Alberto Savinio. Ce dernier avait fait la connaissance du peintre français, «un monsieur de petite taille, aux pommettes mongoles», en janvier 1910, au cours d'un dîner offert par le magistrat Binot de Villiers, qu'il évoque avec humour dans un texte consacré à Jules Verne:

«Afin de m'acquitter envers M. Roy, je louais sa chemise, laquelle, avec son plastron en forme de pierre tombale et ses fleurs en relief, était la plus absurde et la plus démodée que j'aie jamais vue.

— Elle est belle, admit sans fausse modestie l'artiste peintre, mais c'est malheureusement la dernière qui me reste du pauvre Verne.

— Jules Verne?

— Mon oncle. En mourant, cet homme admirable m'a légué ses chemises»⁷.

Six mois ou un an plus tard, par l'entremise de Savinio, Pierre Roy rencontra De Chirico.

Dans son livre sur Courbet⁸, le peintre des «intérieurs métaphysiques» mentionne que dans le tableau «l'objet ou la figure représentés doivent aussi poétiquement narrer ce qui leur est lointain, et aussi ce que leurs volumes mêmes cachent matériellement». Cette proposition convient admirablement à la peinture de Roy qui, à partir d'une petite roue, chef-d'œuvre de compagnonnage, de quelques morceaux de bambou, de rubans de mercerie, de

4. Apollinaire qui avait dessiné le projet de maquette de cet ouvrage au dos d'une feuille à en-tête de la revue l'a offert à Pierre Roy avec une dédicace.

5. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, éd. Pauvert, 1965.

6. *Apollinaire*, catalogue de la Bibliothèque nationale, 1969.

7. Alberto Savinio, *Hommes, racontez-vous*, Gallimard, 1978.

8. Giorgio de Chirico, *Courbet*, éd. Valori plastici, Rome, 1925.

coquillages, d'épis de blé, de papillons «réels» ou de leurs métamorphoses et de quelques instruments de navigation hérités de son grand-père, officier de marine, ou de son oncle Jules Verne, recrée l'univers de son enfance.

À propos de De Chirico, Pierre Roy déclare: «Il a sûrement eu une influence sur moi et je suppose que j'en eu sur lui.» Ce qui m'incite à supposer que le tableau du peintre italien *La Mort d'un esprit* (1915-1916) qui met en scène deux petits-beurre, pourrait être, en hommage au peintre nantais, un portrait imaginaire. Plus convaincant, peut-être, le rapprochement qu'on peut opérer entre le tableau *La Terre* (1926) du peintre français, avec ses oignons, sa carapace de tortue et son mètre de couturière (qui impliquent, volontairement ou pas, le célèbre argument d'Achille) et la toile de Filippo de Pisis *Les Oignons de Socrate* (1927), en opposant cependant au *far presto* de l'adepte de l'École métaphysique de Ferrare le fini de Roy.

L'intérêt porté par Apollinaire à Pierre Roy ainsi que l'amitié de De Chirico et Savinio expliquent, sans aucun doute, le crédit que les surréalistes accordèrent à ce peintre né la même année que l'auteur d'*Alcools*. La parution du n° 4 de *La Révolution surréaliste*, du 15 juillet 1925, où le tableau de Pierre Roy *Adrienne pêcheuse* (1919) se trouve entre *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (dont c'était la première reproduction en revue) et *Dessin pour «la surprise»* de De Chirico, coïncide pratiquement avec une lettre du peintre italien au peintre français, du 20 juin: «Vous savez combien je vous estime comme homme et comme artiste. Vous êtes une des personnes les plus finement intelligentes que j'aie jamais connues et vos derniers tableaux m'ont profondément impressionné par l'étrange grandeur lyrique qui les anime.»

Pierre Roy reste très imprécis sur sa première rencontre avec les surréalistes qu'il situe «aux alentours de 1925». Or le cahier de la Centrale faisant foi, un premier contact eu lieu le 20 décembre 1924, au 15 de la rue de Grenelle. Ce jour-là en effet, Simone Breton et Jacques-André Boiffard, qui assuraient la permanence du Bureau de recherches surréalistes, ont noté la visite de Pierre Roy. En 1928, l'exposition particulière à la galerie Pierre, préfacée par un époustouflant exercice de style d'Aragon *Celui qui s'y colle*, doit être considérée comme le point d'orgue de la collaboration de Pierre Roy avec les surréalistes. Aragon, par son titre et sa dédicace «À Pierre Roy cette comptine», rend hommage au présentateur et illustrateur de l'étonnant ouvrage *Cent comptines*⁹.

9. Pierre Roy a également illustré, avec des bois gravés *La Fanfarlo* de Baudelaire en 1920, et avec des lithographies, *Contes* de Supervielle en 1946.



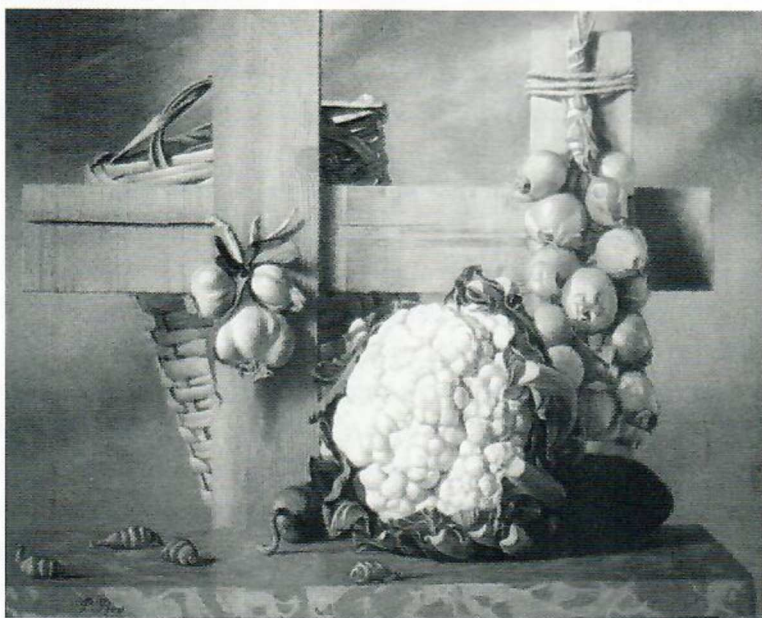
Pierre Roy, *La Terre*, 1926. Huile, 33x24,4 cm.

Après avoir pris connaissance des documents rassemblés par Anne-Françoise Roy et Georges Detais, notamment de la réponse à un questionnaire du Musée d'Art Moderne de New York de 1947, m'est devenu plus compréhensible de ne pas voir figurer le nom de Pierre Roy à l'index du *Surréalisme et la peinture*. En effet, homme attaché aux valeurs traditionnelles, aux paysages de son enfance, à ses affinités avec l'Orient et surtout à son propre travail pictural, Pierre Roy n'avait aucune attirance pour la mise en commun de la pensée, la révolution sociale ni l'automatisme. Il était donc inéluctable que sa trajectoire s'écartât de celle du mouvement surréaliste alors en pleine effervescence contestataire. Si la séparation, à l'inverse de celle survenue entre les surréalistes et de Chirico, qui renia sa période «métaphysique», s'est faite sans heurts c'est que, probablement, on peut mettre au défi quiconque prétendrait trouver au *Chou-fleur* de 1931 un profil grec!

Jean-Michel Goutier



Menu réalisé par Pierre Roy, 1909



Pierre Roy, *Le Chou-fleur*, 1931. Huile 73×60 cm.



Pierre Roy, *Hommage à Paul Rivet*, 1932. Huile, 38×61 cm.

échanger des apartés, je lui dis de loin: «*Anch' Io son pittore*». J'entends encore son — «merci» — que je ne compris pas et je vois le geste noble et gracieux dont, souriant, il l'accompagna, de trois doigts de sa belle main.

Quelques jours après, par la poste, je reçus l'annonce d'un ouvrage intitulé «*Et moi aussi je suis peintre*, accompagné d'un portrait de l'auteur gravé sur bois par Pierre Roy, d'après Giorgio de Chirico». Il voulait ainsi que la gravure sur bois, à quoi il déplorait que je m'entêtas, me servît.

Je gravai successivement deux bois, l'un d'eux appartient à André Breton, l'autre est en ma possession au fond de quelque placard.

La guerre, encore, retarda et empêcha l'édition de *Et moi aussi je suis peintre*, et l'ouvrage, accru et développé, parut tel que nous le connaissons sous le nom de *Calligrammes*.

Pierre Roy

Texte extrait du Catalogue de l'exposition «Présence d'Apollinaire», Galerie Breteau, Paris, 1941.

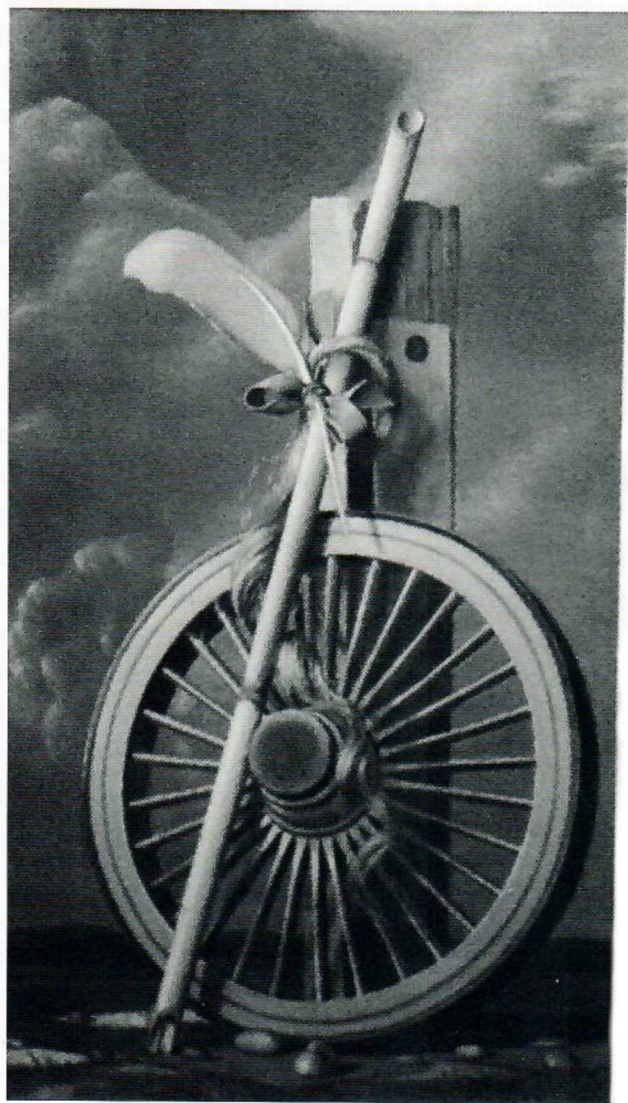


Pierre Roy par Giorgio de Chirico



Offre à Pierre Roy

Pierre Roy
Coll. Anne-Françoise Roy



Pierre Roy, *La Fortune au repos*, circa 1933. Huile, 55×33,3 cm.

Préface à *Cent comptines*

Pour se répartir en camps, élire un chef, savoir qui sera «dessous», les enfants procèdent comme il suit: L'un des joueurs psalmodiant, suivant un rythme fixé et traditionnel, une des poésies ici collectionnées (100) ou quelque autre analogue, désigne du doigt à chaque syllabe ou à chaque mot énoncé, un de ses compagnons, à celui sur qui tombe la dernière syllabe ou le dernier mot échoit, suivant convention, tel ou tel rôle.

J'avais réuni nombre de ces petites pièces, sans savoir encore si elles portaient un nom parmi les genres littéraires, quand, posant à un enfant cette question fréquemment répétée: «Connais-tu de petites chansons qui servent à se compter quand on joue?» Il me répondit: «C'est des *comptines* que vous voulez dire?» J'ai adopté ce nom l'ayant plusieurs fois retrouvé en usage, ainsi que ceux, plus rares cependant, de comptages et de comptains.

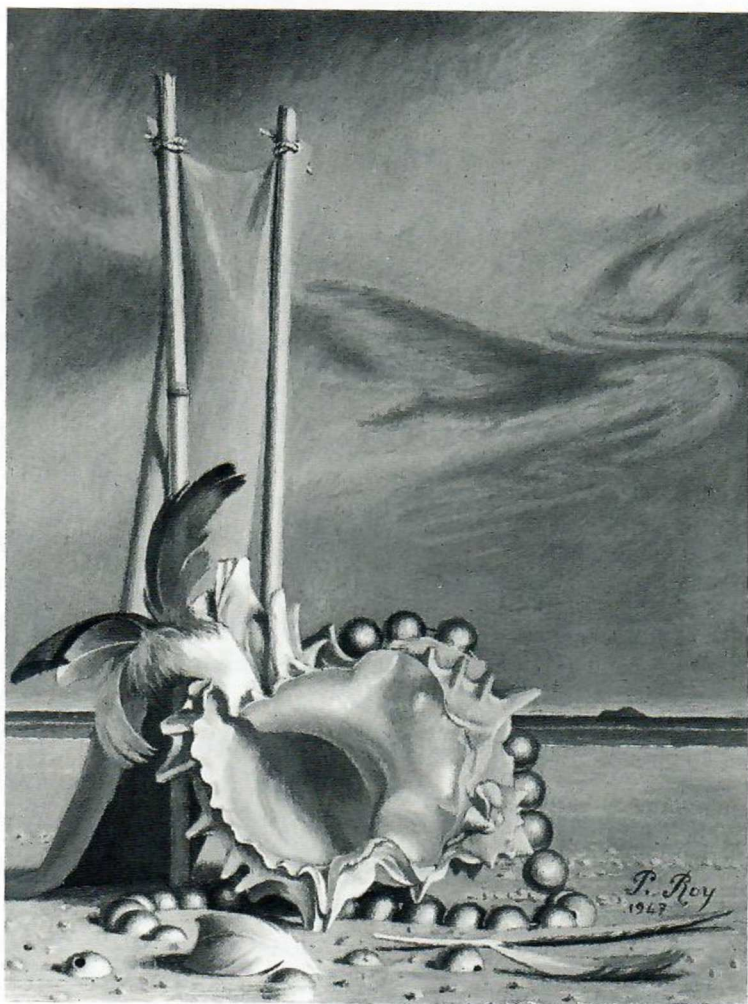
Instruments du destin, les comptines devaient revêtir une forme cabalistique, et aussi assez complexe pour déjouer les ruses des compteurs indéliçats; d'origines très diverses et très lointaines, elles sont faites fort souvent de bribes de ces innombrables incantations elles-mêmes héritées de très anciens magiciens¹, qui constituaient jadis une forte part du savoir des bonnes femmes et des petits enfants, de ces charmes, de ces malélices, de ces conjurations, de ces enchantements, de ces mots mystérieux écrits sur les phylactères par les médecins juifs, de ces paroles efficaces dans tant d'occasions: pour se débarrasser des araignées, des rats, des taupes et de toute vermine, pour arrêter les saignements de nez et les incendies, pour faire tomber les verrues que l'on salue au

1. Campbell Thomson, dans *Semitic Magic*, cite d'innombrables incantations assyriennes telles que: Ki, Ris-ti... li bi ki. Ris-ti, la, libiki, etc. et hébraïques telles que: Saribi, beribi, riri, iri, ri, phonétiquement bien analogues aux nôtres.

matin d'un «bonsoir» et le soir d'un «bonjour», pour guérir la rage, pour détourner le tonnerre, pour calmer la colique qui ne résiste guère à cette imprécation: «Mère Marie, madame sainte Émerance, madame sainte Agathe, je te prie de retourner en ta place entre le nombril et la rate, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit.» Une comptine très répandue — *une poule sur un mur* — doit ses derniers mots à la formule suivante propre à guérir les chevaux «morfondus», c'est-à-dire atteints de la morve ou catarrhe nasal: «In nomine patris... pater noster... lafalasolfa, lève le pié et puis t'en va.» On trouvera de même dans les comptines des traces de ce sortilège contre le mal caduc: «On Coriscon, Maratron, Caladason, Corobam, Ozcazo..., Uriel, Uriel.»

À cette matière mystique se sont incorporés: débris de ponts-neufs, latin d'église, noms sortis en se dénaturant des histoires et des géographies, mots étrangers incompris, argot ancien et moderne. Un jour, au pied des murailles de la prison de la Santé, deux feuillets de papier quadrillé voltigeaient sous les marronniers du boulevard Arago. Je les recueillis. Y étaient copiés d'une écriture d'assassin, sur l'un, quatre vers fort libres «*Vénus fille de l'onde...*» attribués à Alfred de Musset, sur l'autre, ces vers qui tombés sous les yeux d'un enfant, eussent aisément pu devenir comptine: «Le voleur — n'a qu'une saison, — trois mois de bonheur — et une pige de prison. — Paris m'a vu naître, — La Roquette m'a vu grandir, les colonies souffrir, — La Guyane me verra mourir.» Le goût des enfants pour les nomenclatures secrètes, leur goût surtout pour la poésie ont achevé de donner aux comptines le caractère spirituel qu'elles ont plus que toute autre forme du lyrisme populaire.

C'est un genre vivant, peut-être le seul genre littéraire vraiment spontané et désintéressé qui vive en France. Apollinaire, dans *La Femme assise*, cite une comptine, née de la guerre pendant la guerre. Dans *L'Échange*, Claudel en a noté une, américaine, récente aussi; et depuis que cet ouvrage-ci a été composé,



Pierre Roy, *Sans titre*, 1947. Huile sur panneau, 35x28,8 cm.
Crédit photo. galerie André-François Petit

j'en ai relevées plus d'une, très guerrières: «Les Français — ils sont là — sur le Pont — en train d'tirer — un coup de canon — Boum!» À mon usuelle question: «Connais-tu de petites chansons qui servent à se compter quand on joue?» un enfant répondit: «Je n'en connais pas, mais demandez à ce petit garçon là-bas, il en fait...»

Nos comptines ont été cueillies principalement dans l'ouest de la France, de la Vilaine à la Bidassoa, et à Paris. On n'a pas consigné dans ce volume le lieu d'origine de chacune d'elles: c'eût été fort trompeur, car on les trouve répandues de par la France d'une façon uniforme et elles sont peu sensibles, de nos jours du moins, à l'influence des patois et des usages locaux. Parfois même elles passent d'une nation à une autre sans presque se modifier. On trouvera ici une comptine orthographiée telle que me l'a dictée un petit maraichin de Bourgneuf-en-Retz; elle me paraissait indéchiffrable, quand, deux ans après l'avoir notée, le hasard me fit rencontrer une comptine anglaise, parfaitement claire en anglais, dont la comptine vendéenne était la transcription phonétique. Une autre comptine qui, à Narvarte en Navarre, semblait ne rien signifier, est devenue plus claire à Barcelone, étant faite de mots catalans. Aux zones frontières, les mots se mélangent quelque peu, et une comptine, l'une des dernières de ce livre, venue de Catalogne, est faite de mots basques et de mots espagnols alternés et de même sens.

Les pièces de ce recueil ne sont pas toutes des comptines; certaines rythment le jeu de la balle au mur ou le saut à la corde (dont une figure est parfois appelée comptine); mais elles sont de la même veine et sont occasionnellement employées à usage de comptine; on y a joint de brèves prières superstitieuses choisies parmi celles que, de nos jours encore, plusieurs personnes tiennent pour efficaces.

On ne trouvera pas dans les comptines de profondes pensées, ni de haute poésie, mais certaines ont de la gaieté et d'autres, cela les distingue d'un simple enfantillage, possèdent une amertume légère, un certain air fatal.

Cet ensemble devait paraître, tel à peu près que le voici, en décembre 1914, édité par les soins du capitaine André Peignot; en juillet de cette année-là, Guillaume Apollinaire annonçait dans *Les Feuilles* l'ouvrage en préparation et une jeune fille de Paris complétait mon recueil d'un grand nombre de comptines qui m'étaient restées inconnues. J'ai voulu évoquer le souvenir de trois amis disparus qui m'encouragèrent dans mon travail.

Pierre Roy
mai 1922

Cent comptines illustrées de 45 bois gravés et coloriés par Pierre Roy. Éditions Henri Jonquières et C^{ie}, Paris, 1926.



Pierre Roy, *Nature morte à la vasque antique*, 1925. Huile, 73×50 cm.
Crédit photo. galerie André-François Petit

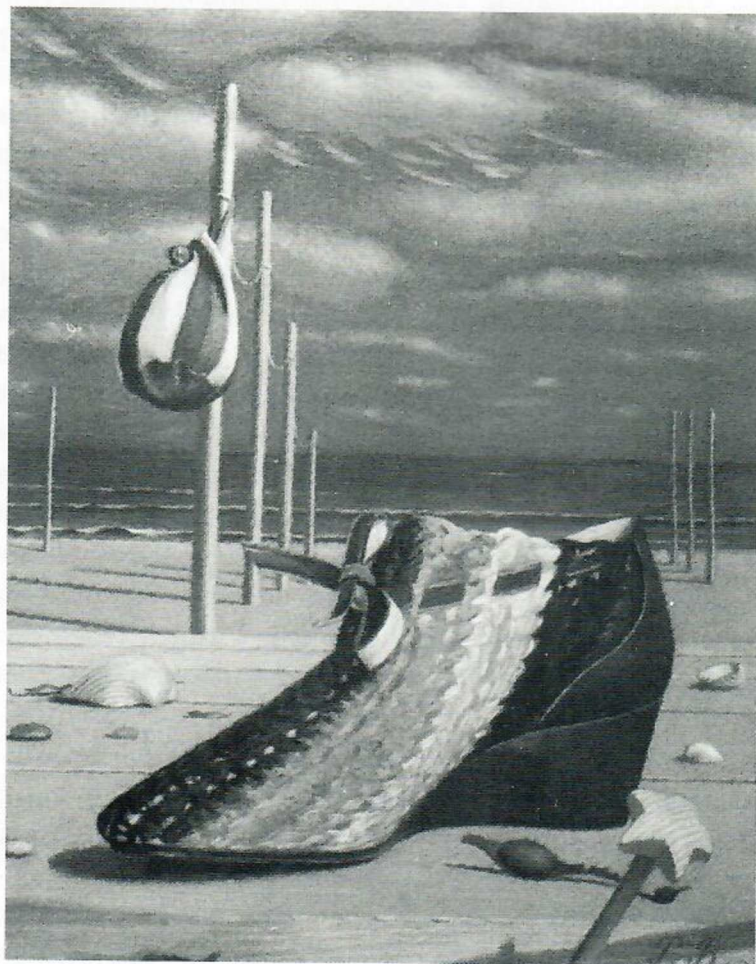
*Réponse à un questionnaire du Musée d'Art Moderne de New York
rempli par Pierre Roy en 1947*

Je n'ai absolument, comme peintre, aucune philosophie. Quand je peins quoi que ce soit, je suis tout entier au plaisir de peindre. Je n'ai pas la moindre intention de Symbolisme. Mais très souvent (parfois longtemps après avoir achevé mon tableau), je prends conscience de ce qui m'a inspiré et de ce que ma toile signifie.

Par exemple: j'ai peint une toile où vous pouvez voir un cadre vide, une usine, des cheminées qui ne fument pas, une étagère avec plusieurs compartiments vides, un robinet tourné vers le ciel et qui ne peut évidemment couler. L'étagère est couronnée de fleurs. Quelques mois après avoir terminé ce tableau, j'ai découvert qu'il avait été peint après une conversation avec un ami marié mais impuissant et qui en était très affecté. J'intitulai alors ma toile: «Honneur au courage malheureux».

Autre exemple: après avoir peint une table de faux marbre, avec deux bûches dressées dessus, sur un ciel d'hiver tourmenté, je compris que c'était l'histoire d'une liaison dont j'avais été mis au courant. La bûche de gauche, plus ou moins phallique, c'était l'homme. Celle de droite, la femme, peut être enceinte ou dotée d'une grosse poitrine. L'une et l'autre affrontées, et séparées par une canne (pouvant aussi bien servir à la marche qu'à battre quelqu'un), des feuilles mortes (évoquant déclin et tristesse), des oignons (évoquant les pleurs). J'appelai cette peinture: «Querelle d'Hiver». Ce qui est intéressant, c'est que j'ai fait cette œuvre sans la moindre idée préconçue et sans intention volontaire. Je suppose que c'est ce qu'on appelle Surréalisme, qui a existé depuis que le monde est monde.

Le Surréalisme n'a pas de père, bien que j'aie été appelé le père du surréalisme par André Salmon dans un article de la *Revue de France* publié au moment de la première exposition surréaliste, à laquelle je participais. Il disait même que j'étais peut-être le seul surréaliste, du moins à ne pas me singulariser



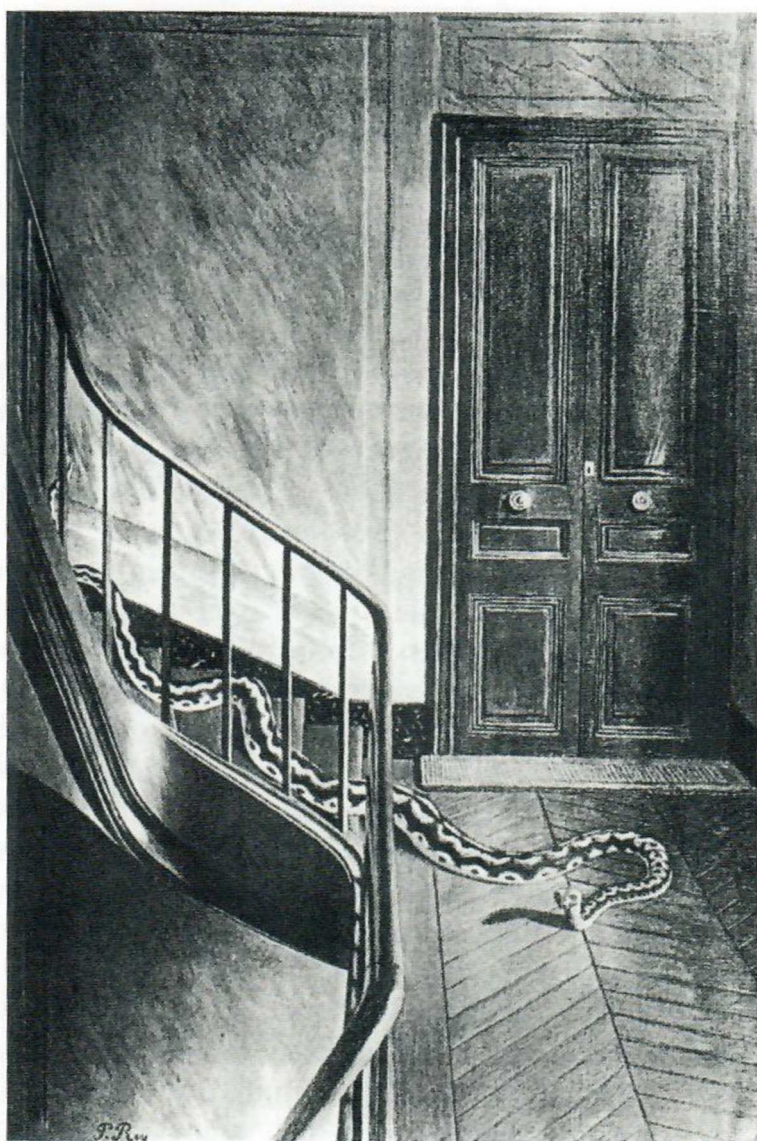
Pierre Roy, *Sans titre* [chaussure de femme, plage], non daté

exprès, et à avoir accompli mon œuvre cinq ou dix ans, avant les jeunes gens qui plus tard participèrent bien plus que moi au mouvement surréaliste. Mais, il y a un autre père au Surréalisme. C'est Giorgio de Chirico. J'ai connu son frère Alberto Savinio au cours d'un dîner à Paris. Six mois ou un an plus tard, il amena son frère chez moi et nous devînmes des amis très intimes. Peut-être le sommes-nous restés. Je ne l'ai pas vu depuis dix ans. Chirico a sûrement eu une influence sur moi et je suppose que j'en ai eu sur lui. C'est du moins ce que disait dans un article (sur la prétendue peinture métaphysique) Filippo de Pisis, un bon peintre qui était l'ami de Chirico et le mien, et avec lequel j'entrai en relations en 1913 ou 1914. Mon œuvre fut remarquée pour la première fois par Apollinaire en 1913, aux Indépendants, si je ne me trompe pas. Il s'agissait d'une assez grande toile intitulée «Jeunes filles sauvages», à demi nues et à peu près de grandeur nature. Je la possède toujours. Elle est inachevée. Quand Apollinaire m'invita à venir le voir pour un entretien, j'en fus extrêmement heureux parce que j'étais tout à fait inconnu. Nous devînmes de grands amis et nous nous voyions très souvent jusqu'à la guerre. Ensuite je le rencontrai seulement au cours de mes permissions quand il était blessé.

Je n'aime pas appartenir à un groupe quel qu'il soit, mais je suis encore en très bons termes avec Aragon et Éluard. Leur groupe m'a «découvert» par l'entremise de Chirico aux alentours de 1925. Si je ne me trompe, la première toile de moi reproduite en Amérique le fut par les soins de Tristan Tzara dans une revue appelée *The Little Review* sans doute en 1926. C'est à peu près à la même époque qu'Aragon, Breton, Éluard, Max Ernst et Gala vinrent me voir pour la première fois.

J'ai fait ma première œuvre dans la ligne que j'ai suivie depuis l'âge de quatorze ou quinze ans. Mais pendant des années, j'ai travaillé au collège, à l'Université, dans des académies où j'apprenais à dessiner. Après 1905, je décidai de me consacrer à la peinture. Je travaillais (pas beaucoup, je l'avoue)

et c'est seulement en 1912 ou 1913 que je commençai à prendre un réel intérêt à ce que je faisais. La première aquarelle, disons surréaliste (je n'aime pas le mot et pas davantage la chose: j'aime la bonne peinture, quel que soit l'*«isme»*) — ou disons plutôt la première aquarelle composée dans mon style personnel — représentait: un vieux mur de schiste brisé, avec une grande ouverture; dans le lointain, à la distance où je place maintenant le fond de mes tableaux, au-delà d'une prairie, une blanche maison de campagne, dans le style Louis XIV ou Louis XVI je ne sais, la maison que j'aurais désiré posséder, un léger ciel bleu avec des nuages et tout autour de l'ouverture dans le mur, totalement disproportionné, un grand nombre d'escargots dans un cercle dessiné avec autant d'exactitude que je le pouvais à cette époque. Je suppose que cette aquarelle existe toujours dans un tiroir de la maison de ma mère. Quand je la fis, je ne pensais pas du tout que c'était bizarre. Je pensais que c'était joli et tout à fait réaliste. De plus, je n'ai jamais essayé de peindre des choses bizarres. Si elles le sont, c'est contre mon gré. Je m'efforce de plus en plus de peindre des sujets et des objets très simples. La plupart de mon œuvre est faite de souvenirs d'événements survenus pendant mon enfance. J'ai inconsciemment fait entrer dans mes peintures les jouets que je fabriquais pour mon usage avec les tiges de bambous, des cartouches vides, des coquillages, des noisettes, des graines, des tuyaux de papier, des rubans de petites filles ou de confiseurs. J'ai été très influencé par une chose que je pouvais voir depuis mon enfance en août dans la maison de campagne de ma grand'mère près de Pornic, c'est-à-dire les petites taches de lumière solaire, parfaitement ovales, correspondant à quelques trous dans les volets. Ces taches se déplaçaient lentement à mesure que le soleil se levait, sur une grande armoire en pitchpin de couleur orange. La chambre était à demi obscure, j'étais à demi endormi, j'attendais ma tasse de chocolat, je m'émerveillais des taches lumineuses qui se déplaçaient mystérieusement et du silence de la campagne autour de la maison. J'ai été très influencé par les



Pierre Roy, *Danger dans l'escalier*, 1927. Huile, 92×60 cm.
Coll. MOMA, New York

deux endroits où j'ai passé mes vacances à la campagne pendant plus de vingt ans. L'un était un bungalow au bord de la mer, dans une contrée tout à fait inhabitée à cette époque; en regardant vers le midi, je savais que pendant des lieues il n'y avait pas une maison, pas une cabane, seulement des mouettes et des fleurs, pas de pêcheurs, personne, quelques dunes de sable étaient couvertes de sapins, avec des sous-bois d'ajoncs et de genêts et partout du sable doré. L'intérieur du pays offrait des plantations de vignes, bien soignées, des champs de blé, des prairies, jamais de boue. L'autre endroit que j'aimais est situé loin de la mer au Sud de la Bretagne. C'était aussi un pays propre, de la lande jamais labourée (à cette époque) depuis le temps de Merlin et de Viviane, au lieu exact où ils ont vécu. Rhododendrons, pins, châtaigniers, chênes, un pays de schiste et d'ardoise, désert lui aussi, des landes et encore des landes. Petit enfant, j'ai été très impressionné par les histoires de mon grand-père, officier de marine qui avait voyagé dans les mers de Chine et en Malaisie, par ses dessins de frégates que je trouvais très démodés mais combien j'aimais voir les mâts, les gréements et les pavillons sortir avec netteté de la feuille de papier blanche. C'était palpitant! Mon père aussi avait des dons d'artiste et ses grandes natures mortes à l'aquarelle, de bonne facture, ont eu une influence certaine sur moi. C'était aussi un grand chasseur et un grand pêcheur et il me procurait quantité de plumes de canards et de perdrix, de vieilles cartouches, de curieux instruments de pêche. Une autre influence à noter: celle des livres de Jules Verne. Son frère, qui avait été marin et courtier maritime vivait à Nantes et je me souviens m'être endormi sur ses genoux après le dîner en écoutant ses récits de navigation.

Aux environs de 1909, j'eus un ami russe: Boris d'Anrep, un ancien officier qui devint un excellent mosaïste, le seul qui eut une influence sur moi, avec ses récits sur les steppes et les forêts, sur l'art byzantin, les Ballets russes, la société londonienne, et sa confortable simplicité. Je fus marqué aussi par les études que je fis autour de 1910 sur la langue japonaise, la religion et l'art de

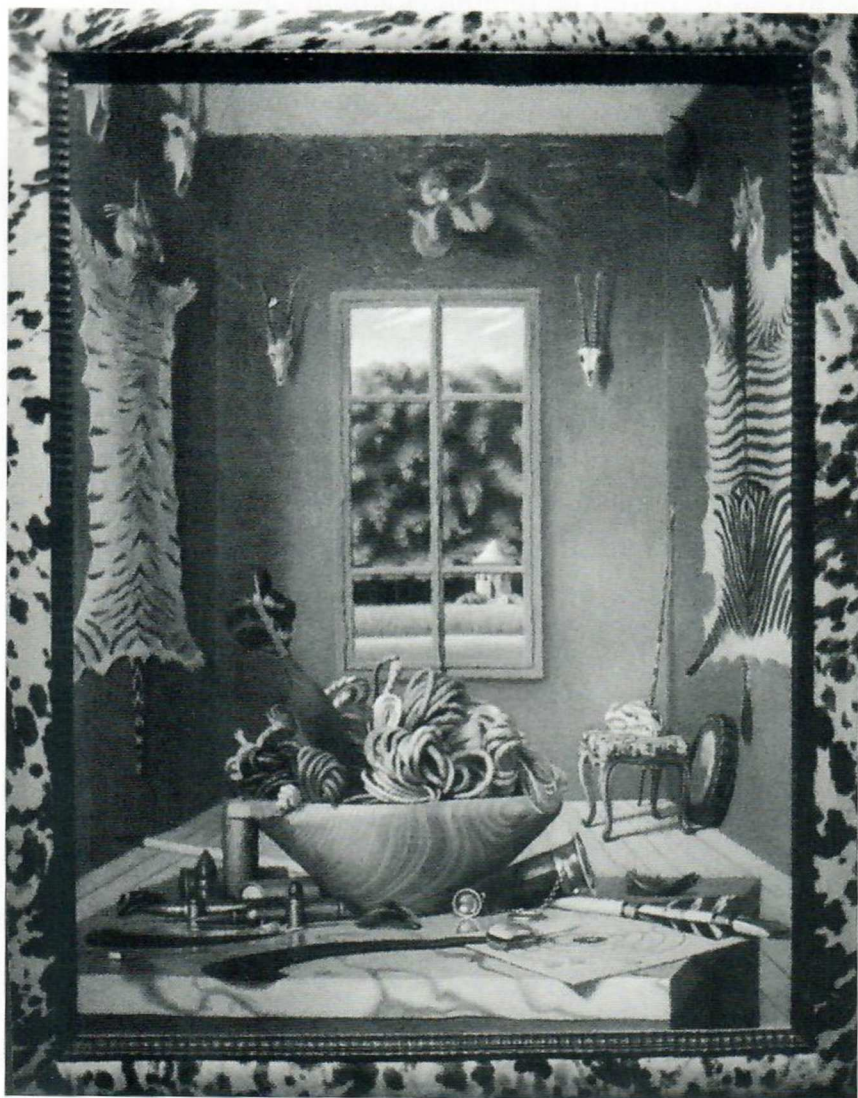


Pierre Roy, [Paysage] *circa* 1936. Huile, 81,2×60,3 cm.
Indiana University Art Museum, Bloomington

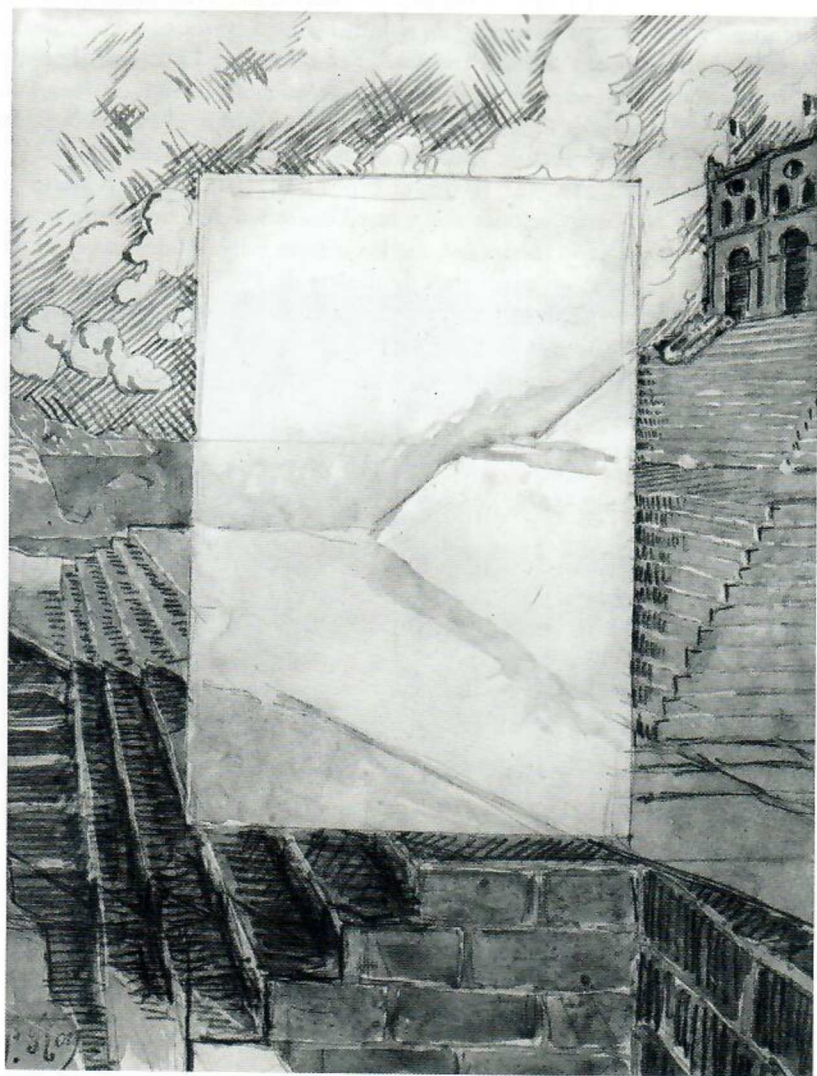
la Chine, à l'École des Langues Orientales. Bien que catholique, je m'étais découvert de profondes affinités avec le Bouddhisme Shinto et Zen et je m'émerveillais d'apprendre que des prêtres Chinois faisaient collection de galets, de racines, de graines comme je le faisais moi-même et comme le faisait saint François d'Assise, juste pour le plaisir et non par philosophie.

Tant d'influences exotiques ont accru mon sentiment d'être profondément français des bords de la Loire, des côtes de Vendée, des landes et des bois du Sud de la Bretagne. Le ciel que j'ai toujours peint et que je peindrai sans doute toujours est le ciel bleu clair, avec des nuages de plumes, qui s'étend d'Angers à la mer. J'insiste là-dessus. Je ne me soucie pas beaucoup d'impressionnisme, de cubisme, de surréalisme, d'abstraction, etc. J'aime par-dessus tout la bonne peinture, bien faite, capable de durer sans changer de couleur et sans se crevasser.

Pierre Roy



Pierre Roy, *La Chambre de chasse du comte Palffy*, 1942
Huile, 61,5×46,5 cm.



Pierre Roy, *L'Escalier de la Villa Medici à Rome*
Aquarelle et crayon sur papier, 31,7×24,5 cm.
Crédit photo. Richard L. Feigen & C°

Note biographique

Pierre Roy, né le 10 avril 1880 à Nantes, est mort d'une crise cardiaque le 26 septembre 1950 à Milan. Passionné de peinture ainsi que tous les membres de sa famille, il commence à dessiner très tôt. D'abord élève à l'École des Langues Orientales, il s'installe ensuite à Paris où il fréquente l'atelier de Jean-Paul Laurens en 1904, puis celui d'Eugène Grasset. De 1908 à 1914, il côtoie les « Fauves » et se lie à Apollinaire, Max Jacob et André Salmon. Entre 1924 et 1928 Pierre Roy collabore aux revues et expositions surréalistes. À partir de 1930 il fait de fréquents séjours aux États-Unis où il rencontre un certain succès auprès des collectionneurs comme le cinéaste Billy Wilder par exemple. On lui doit de nombreuses maquettes de théâtre de 1908 à 1948. En 1934 il obtient la médaille de l'Exposition d'art publicitaire à Philadelphie et en 1940 le premier prix à l'Exposition de New York. Il est représenté au Musée national d'art moderne de Paris, aux musées de Castres, Nantes, New York, Los Angeles, Detroit, Chicago, Baltimore.

Expositions individuelles

- | | |
|------|-------------------------------------|
| 1928 | Paris, galerie Pierre Loeb |
| 1930 | New York, Brummer Gallery, Inc. |
| 1933 | New York, Brummer Gallery, Inc. |
| 1934 | London, Wildenstein and Co. Ltd. |
| 1935 | Paris, galerie des Beaux-Arts |
| 1939 | Honolulu, Academy of Arts |
| 1949 | New York, Carstairs Gallery |
| 1953 | Nantes, musée des Beaux-Arts |
| 1955 | London, Arthur Jeffress Gallery |
| 1966 | Nantes, musée des Beaux-Arts |
| 1967 | Hannover, Kestner-Gesellschaft |
| 1967 | Paris, galerie André-François Petit |
| 1992 | New York, Richard L. Feigen and Co. |
| 1992 | London, Richard L. Feigen and Co. |



Pierre Roy, *Coquillages*, 1947. Huile, 27×46 cm.