

Du Sahara au Mexique en passant par les sous-sols : Correspondances et imaginaires

par Vanessa Noizet

« PS ce Bernard Moricard me voit à travers Jakovski. »¹

Cette phrase, écrite par Gaston Chaissac dans une lettre envoyée à Michel Degenne et datée du 8 juillet 1960, dit la postérité des vues du critique d'art et collectionneur Anatole Jakovsky sur l'artiste, à la façon dont elles sont formulées en 1952 dans le texte de la première monographie consacrée à Chaissac : *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*.² Pour l'historien averti, la réalité des rapports entre les deux hommes, qui ont entretenu une correspondance plus ou moins soutenue³ pendant plus de quinze ans sans jamais se rencontrer⁴ (**fig.1**), est également présente en filigrane. Si Bernard Moricard devine Chaissac à travers l'écriture de Jakovsky, Chaissac et Jakovsky se perçoivent quant à eux principalement à travers l'échange épistolaire.⁵ La réflexion initiée par Gaston Chaissac restitue donc la complexité de cette relation, où l'écriture tient une place prépondérante et constitue le prisme à l'aune duquel juger l'élaboration de la mythologie chaissaquienne à partir des années quarante.

Hippobosca chez Gallimard

Dans la continuité des travaux entrepris par Marianne Jakobi et Julien Dieudonné⁶, le duo composé par G. Chaissac et A. Jakovsky gagne à être envisagé comme un trio, au sein duquel Jean Dubuffet détient un rôle non négligeable. Ceci tient tout d'abord à l'importance de la correspondance échangée entre Chaissac et Dubuffet dès 1946 ; cela s'explique aussi par

1 G. Chaissac, lettre à Michel Degenne, 8 juillet 1960, dans G. Chaissac, *J'étais en train de jardiner, Correspondance avec Michel Degenne*, Gap, la Bartavelle, 1989, [n.p.].

2 A. Jakovsky, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, Paris, Presses littéraires de France, 1952. Ce texte a bénéficié d'une réédition parue chez L'échoppe en 1992.

3 La correspondance à laquelle nous avons eu accès est fragmentaire : de nombreuses lettres de Gaston Chaissac ont été vendues de leur vivant par les époux Jakovsky. Le rythme de cet échange épistolaire épouse les fréquences d'écriture de Gaston Chaissac, auteur plus ou moins fécond selon les années.

4 Contrairement à ce que laisse entendre l'appareil critique élaboré dans la correspondance Chaissac/ Dubuffet. Cf G. Chaissac, J. Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, Paris, Gallimard, collection « Les Cahiers de la NRF », 2013, p. 310 (édition établie annotée et présentée par D. Brunet et J.-Y. Rasle).

5 Nuançons dès à présent cet argument : il est probable qu'Anatole Jakovsky ait eu connaissance de l'œuvre plastique de Gaston Chaissac bien avant de correspondre avec celui-ci. Voir à ce propos : L. Danchin, *Aux frontières de l'art brut : un parcours dans l'art des marges*, [s.l.], lelivredart éd., collection « mycelium », 2013, p. 471. Nous n'avons trouvé aucun élément au cours de nos recherches qui aurait permis de discuter le témoignage livré par Anatole Jakovsky.

6 J. Dieudonné, M. Jakobi, *Dubuffet*, Paris, Perrin, 2007.

les liens entretenus par ce dernier avec certaines personnalités importantes des milieux littéraires et artistiques français de l'après-guerre.⁷ Contrairement au parti-pris adopté par les deux biographes, qui souhaitent par ce biais accentuer le portrait à charge qu'ils proposent du père des *Corps de dames*⁸, cette approche a le mérite de fournir un *critérium* qui permette d'estimer la singularité d'autres relations épistolaires de l'écrivain vendéen.

Les correspondances croisées de Chaissac et de Dubuffet d'un côté et de Chaissac et de Jakovsky de l'autre, dans la mesure où elles suppléent en partie à des confrontations directes entre les trois protagonistes, devraient témoigner de l'importance de ces rapports triangulaires. Or, il n'en est rien : Dubuffet et Jakovsky sont pratiquement absents des courriers échangés respectivement par le critique d'art et le peintre avec Chaissac. Le collectionneur d'art naïf n'est presque pas évoqué par les deux épistoliers : tandis que Chaissac insiste sur la monographie qui lui est consacrée en 1952⁹, Dubuffet préfère le mettre en garde contre Jakovsky dont il dresse un portrait peu flatteur.¹⁰ De la même manière, l'auteur de *Gaston Chaissac, l'homme orchestre* n'hésite pas à formuler des jugements sur certaines peintures de celui-ci¹¹, bien qu'il sache reconnaître son influence dans la diffusion de l'œuvre du Boulonnais.¹² La moitié des lettres de Chaissac mentionnant Dubuffet est envoyée à Jakovsky de 1948 à 1950, c'est-à-dire au moment où ses contacts avec l'ami de Jean Paulhan sont les plus intenses. Elles font état de remarques humoristiques vis-à-vis des réalisations de Dubuffet¹³, mentionnent son intérêt pour les auteurs marginaux¹⁴ et font référence à la correspondance, conséquente, entretenue dès 1946 par les deux hommes.¹⁵

Chaissac et Dubuffet ont en effet échangé plus de quatre cents missives entre 1946 et 1964¹⁶ ; nombre d'entre elles indiquent des réflexions sur la pratique artistique et insistent sur le choix des matériaux utilisés.¹⁷ Les temps forts du duo sont restitués : la préface fournie par

7 C'est par l'entremise de Jean Paulhan que Jean Dubuffet commence de s'intéresser à Gaston Chaissac. Voir à ce sujet la première lettre envoyée par J. Dubuffet à G. Chaissac, datée du 25 octobre 1946, dans Chaissac, Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, p. 31.

8 J. Dieudonné, M. Jakobi, *Dubuffet*, p. 233-240 : « Le cas Chaissac ».

9 Lettres de G. Chaissac à J. Dubuffet, 22 juin et 16 juillet 1952, dans G. Chaissac, J. Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, p. 432 et 435.

10 Lettres de J. Dubuffet à G. Chaissac, 14 et 23 novembre 1948, *Ibid*, p. 313 et 319.

11 Lettres d'A. Jakovsky à G. Chaissac, non datées, collection particulière.

12 Lettre d'A. Jakovsky à G. Chaissac, non datée [1952], collection particulière.

Gaston Chaissac a habité Boulogne-en-Vendée de septembre 1943 à septembre 1948.

13 Lettres de G. Chaissac à A. Jakovsky, 08 mai et 17 août 1949, collection particulière.

14 Lettre de G. Chaissac à A. Jakovsky, 16 août 1948, collection particulière.

15 Lettre de G. Chaissac à A. Jakovsky, 03 juin 1952, collection particulière.

16 Josette Rasle évalue le nombre de lettres échangées entre les deux hommes à quatre cent quarante-huit. Cf J. Rasle, « Correspondance entre Gaston Chaissac et Jean Dubuffet, itinéraire de deux vocations », dans J. Rasle et G. Rageot-Deshayes (dir.), *Chaissac, Dubuffet : entre plume et pinceau*, [s.l.], Fage, 2013, p. 18.

17 *Ibid*, p. 18-20.

le Havrais pour le catalogue de l'exposition personnelle de Chaissac présentée à la galerie L'Arc-en-Ciel en 1947 et organisée avec l'aide de Jean Paulhan¹⁸ est mentionnée, de même que l'acquisition de dessins, tableaux, etc. du Vendéen¹⁹ et leur exposition au côté des collections d'art brut rassemblées dès 1945 par Dubuffet.²⁰ Le mécénat de ce dernier, comprenant l'envoi d'argent²¹ et le don de matériels (de gravure, des couleurs, un harmonium, etc.), est évoqué, comme l'intérêt non dissimulé qu'il porte à l'écriture si particulière de son partenaire épistolaire.²²

C'est notamment grâce à son implication qu'est édité en 1951 chez Gallimard *Hippobosque au bocage*²³, titré d'après le livre envoyé par Chaissac au Foyer de l'Art brut en novembre 1948 : *Vision d'hippobosqua*, et constitué de lettres adressées par Chaissac entre autres à Jean l'Anselme, Jean Dubuffet, Robert Giraud, Raymond Queneau, Jean Paulhan, Michel Tapié.²⁴ Celles-ci circulent dans les couloirs de la maison d'édition Gallimard ; sont échangées, collectionnées et recopiées par Jean Dubuffet²⁵ en vue de leur publication.²⁶ L'enthousiasme est double : le contraste entre la situation sociale imaginaire de Chaissac – qualifié de « bourrelier », « savatier », « ferblantier-chaudronnier » dans le premier courrier qu'il envoie à Jean Dubuffet²⁷ – et sa position d'artiste et d'écrivain interpelle Dubuffet²⁸, tout comme le prosaïsme et les digressions caractéristiques²⁹ de son écriture. La pratique littéraire

18 Chaissac, Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, p. 100 et suivantes.

19 D. Ottinger (dir.), *Les Chaissac de Dubuffet, Gaston Chaissac dans les collections du Musée de l'Art Brut de Lausanne*, Les Sables d'Olonne, Musée des Sables d'Olonne, collection « Cahiers de l'abbaye Sainte-Croix », n°73, 1985.

20 Lettres de J. Dubuffet à G. Chaissac, 13 mai 1948 et 21 septembre 1949, dans Chaissac, Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, p. 218 et 344.

21 Lettre de J. Dubuffet à G. Chaissac, 9 mars 1952, *Ibid*, p. 415.

22 Lettre de J. Dubuffet à G. Chaissac, 23 novembre 1946, *Ibid*, p. 41.

23 G. Chaissac, *Hippobosque au bocage*, Paris, Gallimard, collection « Métamorphoses », 1951.

24 En 1947, Dubuffet a initialement l'intention de publier des textes de Chaissac dans le premier numéro des *Cahiers de l'Art Brut* puis dans *L'Almanach de l'Art Brut*, dans K. Minturn, « Chaissac, Dubuffet, and Paulhan : From Proletarian Literature to *Écrits bruts* », *Kunststicht*, 2012, n°2-3, p. 88-102.

25 D. Brunet, « La Fabrique d'*Hippobosque au bocage* », dans J. Rasle et G. Rageot-Deshayes (dir.), *Chaissac, Dubuffet : entre plume et pinceau*, p. 32-34.

26 Voir la lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, mercredi 7 juillet 1948 (?), dans J. Dubuffet, J. Paulhan, *Correspondance, 1944-1968*, Paris, Gallimard, 2003, p. 535 (édition établie annotée et présentée par J. Dieudonné et M. Jakobi).

27 Lettre de G. Chaissac à J. Dubuffet, 22 octobre 1946, dans G. Chaissac, J. Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, p. 31.

28 J. Rasle, « Correspondance entre Gaston Chaissac et Jean Dubuffet, itinéraire de deux vocations », p. 19 : « Dubuffet, homme hors du commun, pense avoir découvert en Chaissac l'homme du commun [...] ». Cette notion est suffisamment complexe pour que l'on puisse envisager ici de la résumer sommairement. Nous attendons beaucoup à ce sujet de la publication prochaine de la thèse de doctorat de B. Brun, *De l'homme du commun à l'Art Brut : « mise au pire » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet. Jean Dubuffet et le paradigme primitiviste dans l'immédiat après-guerre (1944-1951)*, thèse de doctorat, sous la direction de Thierry DUFRENE, Université Paris Ouest-Nanterre, 2013.

29 Lettre de J. Dubuffet à G. Chaissac, 25 juin 1947, dans G. Chaissac, J. Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, p. 176.

de celui-ci influence alors celui-là : ainsi des deux textes en jargon rédigés par Jean Dubuffet en 1950, *Labonfam abeber par inbo nom* et *Anvouaije par in ninbesil avec de zimaje*, réalisé « an lonerd Gaztonchesac » – où la dédicace et le thème choisi d’une banale promenade en plein air sont des références directes à Gaston Chaissac – et des pastiches auxquels il se livre dans quelques uns de ses courriers.³⁰

Un Dandy au Sahara

Les rapports entretenus par les deux peintres ont effectivement profondément influé – à juste titre – sur la réception de l’œuvre de Chaissac. La préface rédigée par Jean Dubuffet en 1947 de même que le texte fourni en 1949 pour le catalogue de l’exposition « L’art brut préféré aux arts culturels », manifestation dans laquelle figurent deux dessins et une sculpture du Boulonnais³¹, participent de cette dynamique.

Une argumentation binaire oppose dans le premier texte l’Occident symbolisé par Dubuffet au Sahara, désert de l’« ignare » chamelier Yahia, préoccupé par les sons émis par sa flûte.³² Si l’opposition semble dans un premier temps reconduire le *topos* orientaliste, elle singularise Chaissac au regard de l’École de Paris dans la mesure où ce dernier apparaît comme l’artiste incompris de ses contemporains, dont les réalisations mettent en échec les théories des savants. Le discours opère un glissement progressif qui permet de substituer au personnage de Yahia celui du Boulonnais qui, à l’image du chamelier et de sa flûte, sait assurément « faire parler » les matériaux. Dubuffet n’est toutefois jamais très loin : le Sahara décrit dans ce texte, à l’aide du « sable », du « soleil » et de la « flûte », s’il est bien un lieu qui contraste avec la capitale française, est également son territoire.³³ La conclusion proposée prend dès lors tout son sens : l’ailleurs de l’écriture pourrait être celui d’un conte, il permet d’opposer le récit populaire au discours savant, affirme la prééminence de Chaissac face au critique d’art, du Sahara devant Paris. Ces parallélismes présentent l’intérêt de constituer le Vendéen en un « Autre culturel » et un « Autre géographique », dont l’altérité fournit « le point de départ d’une subversion de la culture dominante ».³⁴

30 Cf J. Dubuffet, *Poirer le papillon, lettres de J.D. à Pierre Bettencourt*, Castellare-di-Casinca, Lettres vives, 1987, p. 105-106.

31 *La Dame de moire, Adresse à Robert Giraud et Personnage fantasmagorique* (1948, Lausanne, Collection de l’Art Brut).

32 J. Dubuffet, Préface au catalogue de l’exposition *Peintures et dessins de G. Chaissac*, Paris, Galerie L’Arc-en-Ciel, 1947.

33 Dubuffet séjourne à El Goléa en 1947 où il réalise des gouaches et des carnets de croquis qui donnent lieu à la réalisation de grandes toiles dès son retour à Paris. Il y retourne en mars et avril 1949.

34 H. FOSTER, « L’artiste comme ethnographe », dans *Où va l’histoire de l’art contemporain ?*, sous la direction de L. Bertrand-Dorléac, L. Gervereau, S. Guibault et G. Monnier, Paris, ENSBA, 1997, p. 447-448.

La réception de la préface par Chaissac dit les limites d'un tel discours : après avoir félicité Jean Dubuffet dans une lettre datée du 12 mai 1947, il se ravise bien vite et confie l'avoir trouvée « idiote, archi-idiote ».³⁵ Avant d'en conclure à son insatisfaction et/ou à son refus d'intégrer le « rêve anti-culturel de son rival »³⁶, il faudrait rappeler les propos tenus par Gaston Chaissac dans son manifeste : « Peinture rustique moderne », publié en février 1946 dans la revue *Centres*. L'artiste y oppose les « le[s] peintre[s] de village » qui vivent dans les « campagnes désertes » aux « artistes peintres des capitales et sous-préfectures », « bourgeois » habitant les « cités prestigieuses »³⁷, et affirme la supériorité de la création artistique en milieu rural en raison de l'environnement propice à l'isolement qui préserve des influences et des imitations.

À la lumière de ces deux textes, il semble que Chaissac et Dubuffet réfléchissent tous deux en cette fin des années quarante à de nouvelles manières d'œuvrer et trouvent dans l'écriture un terrain d'expression privilégié. Ceci s'exprime pareillement dans l'introduction du catalogue de l'exposition éponyme présentée en octobre 1949 dans les sous-sols de la galerie René Drouin : « L'art brut préféré aux arts culturels ».³⁸ La dialectique développée par Dubuffet repose de nouveau sur un principe d'oppositions, prolonge et amplifie le discours préalablement élaboré en 1947 et tend à fonder le concept d'Art Brut face à celui d'« art culturel » : la prétendue « imbecilité » s'oppose à l'« intelligence », la « clairvoyance » à l'« obscurité », l'art aux idées, la « voyance » au savoir. Les positions du peintre sont cependant suffisamment affirmées pour que le recours à un « Autre » géographique ne soit plus nécessaire : le ton est alors incisif et l'adresse au lecteur récurrente pour exprimer une altérité différente : celle de l'anti-civilisé.³⁹

Le mouvement de la pensée de Dubuffet, s'il épouse assurément ses propres préoccupations intellectuelles, pourrait avoir été influencé par sa rencontre avec Gaston Chaissac en juin 1947 à Paris.⁴⁰ Un courrier envoyé en juillet de cette même année par Jean Dubuffet à Camille Guibert, femme du Boulonnais, accuse la surprise éprouvée par ce dernier lorsqu'il est visuellement confronté pour la première fois à l'artiste boulonnais :

35 D. Abadie, « Dubuffet et Chaissac : faux-semblants et vrais respects », dans J. Rasle et G. Rageot-Deshayes (dir.), *Chaissac, Dubuffet : entre plume et pinceau*, p. 10.

36 *Ibid.*

37 G. Chaissac, « Peinture rustique moderne », dans C. Allemand-Cosneau (dir.), *Gaston Chaissac (1910-1964)*, Paris, RMN, 1998, p. 109.

38 Trois œuvres de Chaissac sont présentées lors de cette manifestation : *La Dame de moire*, une *Adresse à Robert Giraud* et un *Personnage fantasmagorique* (1948, Lausanne, Collection de l'Art Brut)

39 H. Foster, « L'artiste comme ethnographe », p. 452.

40 Deux autres rencontres ont suivi : en février 1949 à Sainte-Florence et en 1956 à Vence, chez les Dubuffet.

« J'ai été content de connaître Gaston et de parler avec lui. J'ai été surpris quand je l'ai vu, ce n'était pas comme ça que je l'imaginais. C'est son élégance à quoi je n'avais pas pensé et qui m'a surpris, sa svelte élégance physique. Et sa tristesse aussi [...]. »⁴¹

Du côté de l'artiste haurais, on devine autant la *joie* que l'*étonnement* ; on discerne l'*enthousiasme* en même temps qu'on devine l'*admiration*. La description de Chaissac par Dubuffet coïncide avec l'image traditionnelle du dandy, homme élégant autant que mélancolique, délicat et triste. Si Dubuffet déclare le trouver « épatant », « très charmant », « plein de grâce et de profondeur et de lucidité et d'extrême sensibilité à un degré rare, plein de chaleur et de rayonnement, attachant au possible », il livre en tous cas un portrait nuancé dans lequel Chaissac apparaît morose *et* lumineux, sensible *et* brillant, à mille lieux du personnage du chamelier Chaissac auparavant imaginé à travers l'écriture.

Avant-garde et satirisme

Le positionnement d'Anatole Jakovsky vis-à-vis de la prose chaissaquienne est quant à lui bien différent. Le critique d'art n'hésite pas à affirmer dans une des cartes postales envoyées à Gaston Chaissac : « Je ne vois d'ailleurs pas trop les rapports entre vos peintures plutôt avant-garde et votre prose traditionnaliste. »⁴² La formule intéresse car elle différencie l'artiste de l'écrivain, parce qu'elle crée une temporalité différente au sein de l'œuvre de Chaissac, en ce qu'elle suggère que les innovations plastiques de l'une travailleraient contre le conformisme de l'autre. Ce point de vue tend en somme à exclure Chaissac d'une certaine modernité littéraire et prouve que Jakovsky a perçu la correspondance de Chaissac *à rebours* de Jean Dubuffet. On ne trouve par exemple mention de la publication de celle-ci qu'à partir de 1957. En janvier, l'auteur de *L'homme orchestre...* écrit à Chaissac être à la recherche d'un éditeur – « [...] j'irai voir mon éditeur d'Allais pour savoir ce qu'il décide avec vos lettres. Si cela ne l'intéresse pas, je tacherai de trouver un autre éditeur. »⁴³ – et en mai de cette même année, il lui demande de lui envoyer un manuscrit qui aiderait à lancer la publication. Faire voisiner Chaissac et Allais permet non seulement de souligner par contact les qualités humoristiques des textes de l'artiste mais aussi de reconsidérer d'un point de vue critique son apport à la littérature en proposant une nouvelle filiation à l'opposé de la réception de ses textes par les cénacles parisiens. Cette remarque traduit enfin le changement survenu dans

41 Lettre de J. Dubuffet à C. Chaissac, mardi 8 juillet 1947, dans J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1986, tome II, p. 400.

42 Carte postale d'A. Jakovsky à G. Chaissac, non datée, collection particulière.

43 Lettre d'A. Jakovsky à G. Chaissac, janvier 1957 (?), collection particulière.

l'appréciation de l'écriture de Chaissac par Jakovsky, qui est de fait évolutive⁴⁴ – l'enthousiasme de Dubuffet, Paulhan, Queneau, etc. est immédiat – et traduit l'instauration de rapports suffisamment cordiaux pour entreprendre la publication des lettres reçues.⁴⁵

La correspondance échangée entre les deux hommes affiche en ce cas ses spécificités, qui reposent partiellement sur la personnalité du critique d'art. Celle-ci transparaît à travers les nombreuses cartes postales envoyées, que Jakovsky a collectionnées tout au long de sa vie⁴⁶, et qui constituent près de la moitié des courriers expédiés au peintre. D'un point de vue iconographique, elles renseignent sur ses occupations et ses intérêts puisqu'elles représentent entre autres des vues de Belle-Île-en-Mer, où Jakovsky possède une propriété dans laquelle il réside plusieurs mois par an, quand d'autres témoignent des débuts de l'aviation, domaine qui le passionne tel que le rappellent les nombreux jouets de l'espace rassemblés dans ses archives personnelles. À première vue, la carte postale est privilégiée pour communiquer des informations ponctuelles, demander des précisions, donner des nouvelles, conseiller, parler de la météo. Elle est choisie pour la concision d'écriture qu'elle occasionne et qui cependant contribue à maintenir le lien épistolaire. Elle révèle également de manière symptomatique la qualité de l'écriture de Jakovsky, épistolier de moindre envergure que Jean Dubuffet et Gaston Chaissac, ce qui n'échappe pas à ce dernier.⁴⁷

Cette relation épistolaire surprend donc, d'autant plus que Dubuffet a mis en garde Chaissac contre Jakovsky en qui il ne voit qu'une personne « louche »⁴⁸. Les missives envoyées par le Vendéen pourraient alors signifier l'affirmation d'une liberté personnelle : celle d'étendre le réseau de ses interlocuteurs, en même temps qu'une prise de position : face à Dubuffet. Correspondre avec Anatole Jakovsky revient dès lors à opter pour un positionnement au sein du champ artistique⁴⁹ qui n'est pas dénué d'ambiguïtés : Gaston Chaissac a ainsi été exposé à côté des « peintres du dimanche » à l'occasion du Salon des Surindépendants de 1945, ce qui a suscité de nombreux malentendus.⁵⁰ La position de Jakovsky en tant que défenseur de l'abstraction picturale puis de l'art naïf aurait peut-être pu

44 D'autres interlocuteurs de Chaissac, tel Louis Pons, ont été initialement déroutés par son écriture. Je remercie vivement Annie Chaissac d'avoir attiré mon attention sur ce point.

45 Il est possible qu'il s'agisse d'opportunisme. Comme nous l'avons évoqué, les lettres de Chaissac sont très tôt publiées et collectionnées.

46 La collection d'Anatole Jakovsky serait constituée de quatre-vingt mille à cent mille cartes postales. Source : <http://www.lasirene76.com/fonds-jakovsky.html>. Site consulté le 12 février 2015.

47 G. Chaissac aurait été déçu par la correspondance d'A. Jakovsky selon sa fille Annie. Témoignage recueilli par l'auteur, août 2014.

48 Lettre de J. Dubuffet à G. Chaissac, 14 novembre 1948, dans G. Chaissac, J. Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, p. 313.

49 P. Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, collection « Points », 1998.

50 M. Ragon, *Du côté de l'art brut*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 30.

encourager l'artiste : comme le rappelle Claude Allemand-Cosneau, l'œuvre chaissaquienne oscille de la fin des années trente au début des années quarante entre « des peintures naïves et des dessins abstraits ».⁵¹ Il est possible que Chaissac, qui bénéficie d'un réseau de correspondants clefs⁵², ait eu connaissance de la trajectoire personnelle de Jakovsky : le Boulonnais ne s'adresserait à celui-ci qu'en tant que leurs itinéraires présenteraient des similitudes. Une des premières lettres qu'il envoie commence du reste par une adresse à son « cher Confrère »⁵³ ; le terme, s'il souligne la proximité des professions, affiche clairement une même communauté de pensée et d'action.

Merlin au Mexique

Les rapports entre les deux hommes culminent en 1952 avec la parution de la monographie *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, publiée alors même que les collections d'art brut de Jean Dubuffet sont envoyées aux États-Unis dans la demeure du peintre Alfonso Ossorio.⁵⁴ Les courriers envoyés par A. Jakovsky permettent de suivre l'élaboration de la plaquette, quitte à en évacuer l'ensemble de la préparation : le collectionneur s'« excuse » d'ailleurs de « [s'] adonner à ce genre de correspondance [qu'il] déteste, mais enfin, après avoir lu [son] texte, [Chaissac verra] qu' [il] pense quand même à autre chose qu'aux conditions matérielles d'une édition. »⁵⁵ Agrémenté de reproductions de dessins du Vendéen, le livre concrétise très probablement une des intentions initiales de Chaissac, qui en tacticien habile, a certainement souhaité entretenir une relation épistolaire avec Jakovsky afin de provoquer le discours critique.

La mise au point formulée dans le texte résonne particulièrement avec les événements contemporains : Chaissac est notamment distingué de l'Art Brut de Jean Dubuffet, quand ce dernier ne les dissocie officiellement qu'à partir des années soixante-dix.⁵⁶ L'argumentation déployée vise dans ces conditions à minorer l'importance du travail de théorisation entrepris par l'auteur d'*Anvouiaje...* : d'une part par l'affiliation de l'Art Brut à l'histoire des avant-

51 C. Allemand-Cosneau, « Gaston Chaissac, autobiographie artistique », dans C. Allemand-Cosneau (dir.), *Gaston Chaissac (1910-1964)*, p. 44-46.

52 Lettre d'A. Jakovsky à G. Chaissac, janvier 1952 (?), collection particulière.

53 Lettre de G. Chaissac à A. Jakovsky, 19 juillet 1948, collection particulière.

54 Contrairement à Laurent Danchin, nous ne pensons pas que les œuvres de Chaissac soient retirées des collections d'art brut dès 1951. Voir à ce sujet la lettre de J. Dubuffet à G. Chaissac du 17 février 1952, dans G. Chaissac, J. Dubuffet, *Correspondance 1946-1964*, p. 413.

55 Lettre d'A. Jakovsky à G. Chaissac, vers 1952, collection particulière.

56 Les œuvres de Gaston Chaissac sont ôtées des collections d'art brut à proprement parler dans les soixante-dix pour intégrer les collections annexes, finalement dénommées « Neuve Invention » dans les années quatre-vingts.

gardes du début du vingtième siècle⁵⁷ ; d'autre part par sa reconnaissance à titre de catégorie *stricto sensu*, ce qui en facilite le déclassement ultérieur. Les travaux de Gaston Chaissac sont associés, au sein de l'« art éphémère et fantastique »⁵⁸, avec ceux des médiums, des prisonniers et des aliénés, avec les *Rochers sculptés* de Rotheneuf de l'abbé Fouré et le *Palais Idéal* du Facteur Cheval, avec le *Jardin des surprises* de Camille Renault à Attigny et les sculptures naturelles tel l'*Hippopotame* de la forêt de Fontainebleau. Léonard de Vinci est convoqué à titre de figure d'autorité et une tradition artistique est inventée de toute pièce, conçue en contradiction avec le concept d'Art Brut tel qu'il est pensé par Jean Dubuffet en 1949.

Un tel regroupement n'est pas sans générer des ambiguïtés : Jakovsky insiste sur le caractère prétendument authentique de ces productions, conçues par des autodidactes, dans la vie desquels l'écriture – et la poésie tout particulièrement – occupe une place de choix. La mise en tension de la correspondance échangée avec Chaissac et du discours mis au point dans les années cinquante par l'auteur de *L'Homme orchestre* permet de dégager le potentiel illusoire de telles assertions : deux courriers envoyés par le peintre en janvier 1950 et en mars 1952 signalent l'importance du couple Freundlich pour ses débuts artistiques dans les années trente.⁵⁹ Les termes employés par Jakovsky dénotent la part de projection personnelle manifestée au cœur du discours : à partir de l'emploi de couleurs dorée et argentée exprimé par Gaston Chaissac dans plusieurs de ses lettres du mois de mars 1952⁶⁰, Jakovsky avance que Chaissac « ENLUMINE la pierre, la racine, la brique et les détritrus de toute sorte, tout comme les moines qui enluminaient le parchemin. »⁶¹ L'emploi du mot enluminer, dont l'étymologie latine *illuminare* signifie éclairer, désigne l'artiste en tant qu'éclaireur et/ou voyant, voire magicien⁶², ce qui n'est pas très éloigné des qualificatifs utilisés pour nommer les devins et « possédés »⁶³, auteurs de cet « art éphémère et fantastique ». Dès lors, Chaissac ne saurait être qu'un créateur d'« images » puisque l'*imago* latine, au sens de représentation, d'imitation ou de portrait, se rapporte aussi aux fantômes, aux visions, aux songes, aux apparitions.⁶⁴ Son équivalent en ancien français *imagine* y ajoute la valeur d'« imagination »,

57 A. Jakovsky, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, 1992, p. 9-13.

58 *Ibid*, p. 14.

59 Lettres de G. Chaissac à Anatole Jakovsky, 17 janvier 1950 et 20 mars 1952, collection particulière.

60 Lettre de G. Chaissac à A. Jakovsky, 3 mars 1952, collection particulière : « Dorure et peinture argentée occupe une large place dans mes tableaux de serpents. »

61 A. Jakovsky, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, p. 21.

62 *Ibid*, p. 31 : « [Chaissac] marche léger, éolien, à travers son bocage vendéen, l'enchanteur enchanté, mi Merlin, mi sorcier du village avec sa petite médaille de la Vierge cousue par dévotion dans sa ceinture de flanelle [...]. »

63 *Ibid*, p. 16-17.

64 *Ibid*, p. 25.

à mi-chemin entre l'image et l'hallucination, une des définitions possibles conservée par notre *représentation* contemporaine.

La temporalité – voire l'atemporalité – énoncée dans le texte affirme en outre sa nature différentielle. Les choix d'écriture dans la plaquette de 1952 apparentent la structure du texte à un conte : au classique « Il était une fois... » répond l'histoire de la modernité artistique formulée au début du livre et qui vise à ancrer le Vendéen dans un récit où priment les recherches picturales des peintres cubistes.⁶⁵ Le personnage de Merlin/ Chaissac accède progressivement à un temps rêvé, celui de l' « âge d'or [...] sur terre »⁶⁶, qui n'a que peu à voir avec un temps mythique. Il s'agit bien au contraire d'une époque où chaque être humain serait en mesure de faire œuvre pour lui-même et pour l'ensemble de la communauté, et dans laquelle se développerait un art réalisé par tous, à destination de tous.

Cette question cristallise à elle seule une partie des contradictions au cœur de *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*. Le cinquième chapitre s'ouvre par une phrase qui en appelle à un « art de toujours, ni vieux, ni traditionnel, ni moderne », manifestation d'une quelconque contrée éloignée, qualifiée de « terre à cratères », ou de « lointain Mexique ».⁶⁷ Le critique d'art semble appeler de ses vœux un art archétypal, traduction de l'inconscient collectif. La description de l'auteur de « Peinture rustique moderne » par Jakovsky corrobore cette approche : s'il est sorcier, voyant, ce n'est que pour mieux faire surgir le potentiel magique de chaque objet transformé. Une brèche temporelle est ouverte: l'œuvre de Chaissac lie le présent au passé, l'époque contemporaine à la préhistoire⁶⁸, ressuscite ce qui est perdu, redonne vie à l'inanimé. Cette approche, qui frôle parfois l'animisme, surprend. À la façon de Dubuffet dans la préface qu'il fournit en 1947, Jakovsky travaille à saisir l'originalité de Chaissac : si le peintre n'aurait recouru initialement à un ailleurs géographique, le collectionneur a quant à lui recouru à un ailleurs temporel. Dans l'un ou l'autre cas, la confusion n'en a été qu'accentuée.

Le discours élaboré au cœur de la plaquette de 1952 épouse finalement les convictions personnelles de Jakovsky à cette époque. Ce dernier défend à partir de 1942 un art réaliste, conçu comme un antidote à l'abstraction, elle-même reflet d'une époque traumatisée par le second conflit mondial.⁶⁹ Bien que Jakovsky manifeste un intérêt identique pour Chaissac et pour les peintres naïfs, lié à un désir de renouvellement de la représentation, il les dissocie

⁶⁵ *Ibid.*, p. 9-13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁹ V. Noizet, *Anatole Jakovsky : la trajectoire d'un critique d'art au XXe siècle*, mémoire de Master 1 sous la direction d'Arnauld PIERRE, Université Paris-IV (Paris Sorbonne), 2011.

pourtant d'un point de vue technique. Derrière la supposée spontanéité de l'un – que corrobore l'« aspect du *JAMAIS VU* » et de l'« inédit » de ses dessins, peintures et sculptures⁷⁰ – opposée au travail laborieux des autres, transparaît en définitive la dette du critique d'art vis-à-vis des avant-gardes artistiques qu'il a défendues dans les années trente. Comparer Chaissac avec le Facteur Cheval, Picassiette et le Douanier Rousseau revient parallèlement à pointer du doigt son prétendu autodidactisme et à affirmer une certaine indépendance artistique. Les arguments fournis par Jakovsky, qui ont trait à la « pureté de vision » du Vendéen et à sa « fantaisie »⁷¹, ne visent rien moins qu'à instituer l'artiste en demiurge. Le peintre échappe de la sorte à toute détermination et, la perte de repères temporels aidant, est soustrait à toute influence, que ce soit celle de Jean Dubuffet et de son Art Brut, ou encore celle d'Otto Freundlich et des artistes modernes.

Le texte de 1952 repose donc sur de nombreux *a priori* que l'échange d'une correspondance avec Chaissac n'est pas parvenue à contredire. Le contenu de cette dernière, qui est très factuelle et n'*interroge* pas le Boulonnais, prouve que Jakovsky a pensé Chaissac indépendamment des courriers reçus, de la parole de l'artiste et de la confrontation. La description qu'il fournit en 1952 témoigne par conséquent d'un malentendu, le même qui a incité Dubuffet à revoir sa copie lorsqu'il a *rencontré* Chaissac pour la première fois.

Jean Dubuffet et Anatole Jakovsky ont tenté de saisir la singularité de Gaston Chaissac dès la fin des années quarante à travers la conception de discours critiques qui participent de l'élaboration d'une mythologie. La création d'un personnage, tantôt dandy ou magicien, Saharien ou Mexicain, chamelier ou extralucide, a été encouragée par l'isolement du Vendéen, pourtant rompu quotidiennement par l'envoi de plusieurs lettres à des destinataires variés, et témoigne des préoccupations personnelles et intellectuelles du peintre et du collectionneur. Tandis que Dubuffet considère initialement l'œuvre de Chaissac d'un point de vue anti-esthétique et anti-culturel, Jakovsky l'inscrit dans la tradition de la modernité artistique des avant-gardes du début du vingtième siècle ; si l'un insiste sur les qualités littéraires du style de Chaissac, l'autre les déprécie dans un premier temps. L'écriture manifeste des imaginaires différents, notamment liés à la pratique picturale de Dubuffet et à la trajectoire particulière de Jakovsky, qu'il appartient à l'historien de dévoiler à travers leur mise en perspective avec des correspondances de l'auteur d'*Hippobosque au bocage*. Celles-ci témoignent dans ces conditions de la complexité des relations et révèlent l'investissement

70 A. Jakovsky, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, p. 17.

71 *Ibid*, p. 24.

du Boulonnais à travers l'épistolaire, lequel se constitue dès lors en tant que premier mythographe de sa vie et de son art.