

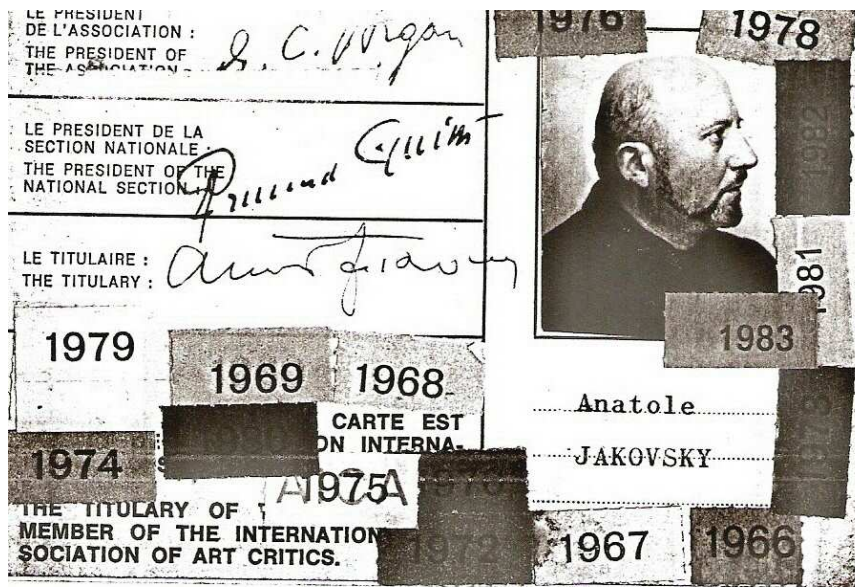
UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONNE
UFR D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE
MASTER I D'HISTOIRE DE L'ART

Vanessa NOIZET

SOUS LA DIRECTION DE Monsieur Arnauld PIERRE
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN
Année universitaire 2010-2011

ANATOLE JAKOVSKY (1907/1909? – 1983) :
LA TRAJECTOIRE D'UN CRITIQUE D'ART
AU XX^E SIECLE.

Volume n°1



Vanessa Noizet
46, rue Gabriel Péri
94240 L'Haÿ-les-Roses
vanessa_noizet@hotmail.fr

Session juin 2011



SOMMAIRE

Remerciements	p. 5
Avertissement au lecteur	p. 7
Avant-propos	p. 8
Introduction	p. 10
 I. HISTOIRE DE L'ABSTRACTION	 p. 17
 <u>1) L'historiographie de l'abstraction</u>	 p. 18
« These-Antithese-Synthese »	p. 20
<i>Cubism and Abstract Art</i>	p.26
<i>Une impasse picturale</i>	p. 26
 <u>2) Anatole Jakovsky et l'art britannique</u>	 p. 29
<i>Jean Hélion</i>	p. 29
<i>Jean Hélion et l'art britannique</i>	p. 30
<i>Hélion et Gallatin</i>	p. 31
<i>Les contributions à Axis</i>	p. 32
 II. REFLEXIONS SUR LA PEINTURE	 p. 34
 <u>1) Une extension du champ pictural</u>	 p. 34
<i>Condamnation de l'objet</i>	p. 34
<i>L'espace du tableau</i>	p. 35
<i>L' « Art Mural »</i>	p. 37
 <u>2) Le cycle organique</u>	 p. 38
 III. MULTIPLES FACETTES D'ANATOLE JAKOVSKY	 p. 41
 <u>1) Anatole Jakovsky, écrivain</u>	 p. 41

2) Anatole Jakovsky – Robert Delaunay : un intérêt pour les livres illustrés

p. 44

Clefs des pavés

p. 44

Vacances en Bretagne

p. 46

3) Le collectionneur d'art abstrait

p. 50

IV. APRES L'ART ABSTRAIT

p. 52

1) Filiations avec le surréalisme

p. 52

Liens avec le groupe surréaliste

p. 52

Origines et aboutissement du surréalisme

p. 53

2) La fin de la peinture abstraite

p. 54

Adieu à l'art abstrait

p. 54

Une réalité retrouvée

p. 57

V. RENOUVEAU DE LA PEINTURE : LA DECOUVERTE DE L'ART NAÏF

p. 60

1) Une rhétorique de l'objet trouvé

p. 60

2) La peinture naïve remarquée

p. 63

Une découverte

p. 63

Définition du terme

p. 64

Un contexte historique particulier

p. 67

3) Ce que la peinture naïve est, ce qu'elle n'est pas

p. 67

Du réalisme en peinture

p. 67

L'aventure de l'« art brut »

p. 70

Anatole Jakovsky, peintre

p. 71

VI. ACME D'UNE VIE DE CRITIQUE : LE COURONNEMENT DE L'ART NAÏF

p. 74

1) <u>La consécration de la peinture naïve</u>	p. 74
<i>Petits éléments de biographie</i>	p. 74
<i>Une machine de guerre critique</i>	p. 76
2) <u>Le musée international d'art naïf Anatole Jakovsky</u>	p. 78
<i>L'introduction au catalogue</i>	p. 78
<i>Une collection</i>	p. 80
Conclusion	p. 83
État des sources	p. 86
Bibliographie	p. 97
Biographie raisonnée	p. 106
Liste non exhaustive des principales publications d'Anatole Jakovsky	p. 111
Catalogue raisonné des collections léguées par Anatole Jakovsky au musée international d'art naïf	p. 115

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le fruit d'une réflexion commune avec Monsieur le Professeur Arnauld PIERRE. Qu'il soit ici remercié pour les nombreux conseils prodigués et les pistes de recherche révélées, nécessaires à l'élaboration de ce texte.

Mes remerciements vont également à Monsieur Serge LEMOINE, professeur d'histoire de l'art contemporain, ainsi qu'à Hans ERNI, peintre, pour leur aide précieuse.

La recherche de sources m'a amenée très vite à côtoyer la Bibliothèque Kandinsky. J'exprime ici ma gratitude à Monsieur le conservateur Didier SCHULMANN, sans qui de nombreuses archives seraient restées inexplorées, ainsi qu'à Madame Francine DELAIGLE, responsable de la réserve des livres rares, et à Madame Véronique BORGEAU, pour la consultation du fonds Sonia Delaunay.

Mes pérégrinations m'ont conduite très rapidement à Blainville-Crevon, non loin de Rouen, afin de consulter les archives léguées par feu Madame Renée FRÈRE, épouse d'Anatole JAKOVSKY, à la commune. Que soient ici mentionnés Monsieur Louis FRÈRE [†2008], cousin de l'épouse d'Anatole JAKOVSKY, qui a su répondre avec enthousiasme à mes questions, et Monsieur Philippe MONART, vice-président de l'association « La Sirène », pour leur patience et leur aménité.

Aussi, l'obtention de certains documents n'aurait pu être possible sans les nombreuses dispenses prodiguées par les descendants de Monsieur FRÈRE.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Madame Anne DEVROYE-STILZ et à Madame Patricia DELFINO ainsi qu'à tous les membres du personnel du Musée international d'art naïf Anatole JAKOVSKY, situé à Nice, pour leur disponibilité et leur accueil chaleureux.

L'aide de Monsieur Julien DIEUDONNÉ et de Madame Marianne JAKOBI n'est pas étrangère à la concrétisation de ce projet : leur précieux témoignage sur les relations entre Anatole JAKOVSKY, Gaston CHAISSAC et Jean DUBUFFET en est le paroxysme.

Je suis gré à Madame Mady DE LA GIRAUDIÈRE, peintre naïf de son état, d'avoir déroulé pour moi le fil de son épopée avec Anatole JAKOVSKY.

Madame Céline BERCHICHE a eu la gentillesse de m'éclairer sur les rapports entre Anatole JAKOVSKY et Auguste HERBIN et sur la postérité du texte du critique d'art, paru en 1933.

Madame Gloria ROMANELLO m'a généreusement fait parvenir sa thèse de doctorat qui éclaire d'un jour nouveau le personnage Jakovsky en analysant ses rapports avec le marché de l'art naïf italien.

Mes remerciements vont enfin à Monsieur Jean-Paul NOËL pour les nombreux clichés donnés ainsi qu'à toutes celles et tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cette présente étude.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Les références de citation de textes d'Anatole Jakovsky renvoient à la pagination du troisième volume.

AVANT-PROPOS

*« Reprochez, à votre goût, ses ronces
au chemin qui mène à la mer : moi,
j'aime encore en manger les mûres ».¹*

Colin Rhodes publiait en 1974 *Le primitivisme et l'art moderne*² et établissait des rapports entre les arts dits « primitifs » et les avant-gardes. Ces parallèles connus de tous aujourd'hui ne font plus débat. Il en va tout autrement de l'art naïf qui s'est avéré peu étudié. De nombreuses personnalités se sont pourtant intéressées à ce type de productions tout au long du XX^e siècle. Les innovations picturales introduites par ceux que l'on nomme à tort ou à raison « les peintres du dimanche » imprimèrent leur marque sur l'art des plus grands artistes du XX^e siècle. Les artistes d'avant-garde y trouvèrent en effet des innovations picturales telles que les formes et des perspectives aplaties, une liberté de couleur et de style, une subordination de la description réaliste à l'imagination et une inventivité qui, sans nul doute, fut révélatrice pour la plupart d'entre eux.

C'est sur la base de ce constat que me fut proposé d'étudier la figure énigmatique du critique d'art, écrivain et collectionneur Anatole Jakovsky (1907/09? -1983). Cette idée revient à Monsieur le Professeur Arnauld Pierre qui, pour avoir connu la veuve de l'artiste, Renée Frère, s'était remémoré la singularité de ce personnage.

D'abord critique d'art abstrait, il devint après 1942 celui que l'on surnomme encore aujourd'hui le « Pape des naïfs », à l'image d'un autre pape, André Breton, porte-drapeau du surréalisme.

Dès lors, il fallait regrouper les matériaux nécessaires à cette étude ; je me mis donc immédiatement en quête des nombreux écrits de l'auteur. C'est ainsi que je pus avoir le plaisir de découvrir Blainville-Crevon, fief familial de Marcel Duchamp, où l'association « La Sirène » gère les collections léguées par l'épouse d'Anatole Jakovsky. Les quelques jours passés là-bas permirent de mettre au jour de nombreuses archives, pour la plupart inédites.

Il a également été indispensable de fréquenter le Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky situé à Nice. L'ampleur et l'intérêt des collections réunies en ce lieu en suggèrent un examen attentif. Il n'est cependant pas question ici de reconstituer le catalogue du musée établi

¹Louis ARAGON, *Les collages*, Paris, Hermann éd., coll. « Miroirs de l'art », 1965, p. 16.

²Colin RHODES, *Le Primitivisme et l'art moderne*, [Londres, 1974], Paris, Thames & Hudson éd., 1997, 216 p.

en 1982 par Mme Anne DEVROYE-STILZ, suite à l'inauguration de l'institution. Le lecteur devra s'y reporter afin de constater la diversité de ces œuvres.

Dans cette optique, ce mémoire ne constitue pas à proprement parler une biographie mais bien plus un essai monographique qui se concentre essentiellement sur les nombreuses publications de notre écrivain ; il s'agit ici de comprendre le passage de l'art abstrait à l'art naïf opéré par Anatole Jakovsky. On peut voir dans ce mémoire l'occasion d'étudier la trajectoire personnelle d'un auteur qui épouse l'art de son temps, oscillant entre abstraction et figuration. Notre plan est le fruit de cette évolution qui traduit une pensée critique. Une proposition de travail intéressante s'est également ouverte à nous : Anatole Jakovsky a été peintre. Le but de cette présente étude est donc également de rétablir le corpus des œuvres qui lui revient. Le lecteur trouvera réunis en annexes quelques uns des principaux écrits d'Anatole Jakovsky. Cette liste, non exhaustive, tente de mettre en avant les écrits les plus représentatifs dudit critique.

Il ne sera question que des arts dits majeurs (architecture, sculpture et peinture). Les multiples collections d'Anatole Jakovsky ne bénéficieront pas d'un approfondissement particulier. Le lecteur, s'il ne peut se déplacer à Nice ou à Blainville-Crevon peut toutefois constater l'ampleur de celles-ci sur le site internet de « La Sirène »³, association créée suite au legs de Renée Jakovsky-Frère.

³www.blainville-crevon.fr/lasirene/index.htm. Inactif à ce jour.

INTRODUCTION

*« L'art devient une sorte de miroir des
possibilités humaines à une certaine
période de l'histoire, le moyen privilégié
permettant à une culture de se définir,
de trouver sa forme, d'actualiser
ses conflits et ses drames »⁴*

Paris, les années trente : la capitale française est le point convergent de toutes les avant-gardes artistiques internationales. La présence d'artistes tels que Piet Mondrian (1872-1944), František Kupka (1871-1957), Antoine Pevsner (1886-1962), Hans Arp (1886-1966) et les Delaunay favorise ce statut. En réaction au cubisme triomphant et au surréalisme⁵, de nombreux groupes issus de l'art abstrait se constituent. Ces années bouleversées politiquement dans le reste de l'Europe trouvent un écho dans la position difficile de l'art abstrait. Pour de nombreuses querelles terminologiques, des réseaux d'artistes se tissent et donnent naissance à trois principaux mouvements. Les arts plastiques trouvent en l'ambitieux *Cercle et Carré* (créé en 1929), puis *Art Concret* (1930) et *Abstraction-Création* (1931-1936), trois associations successives nées de la dissidence de certains peintres et sculpteurs, des défenseurs de premier choix.

Créé par Michel Seuphor (1901-1999) et Joaquin Torres-Garcia (1874-1949), *Cercle et Carré* se veut une machine de guerre contre le surréalisme⁶. Il fédère des artistes tels que Piet Mondrian, Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), adeptes d'une abstraction radicale, ainsi qu'Amédée Ozenfant (1886-1966) partisan d'une figuration transformée. Le mouvement s'accorde néanmoins autour de la notion de « structure », « suffisamment vague pour entraîner un consensus »⁷. Il s'accompagne de la publication d'une revue qui ne connaît que trois numéros, la mort de Michel Seuphor y mettant définitivement un terme.

Pour marquer leur opposition à *Cercle et Carré* et au surréalisme, des peintres tels que Theo van Doesburg (1883-1931) et Jean Hélion (1904-1987), entre autres, fondent *Art Concret*,

⁴Susan SONTAG, « De la tragédie au métathéâtre », in Suzanne SONTAG, *L'œuvre parle, œuvres complètes V*, [éd. or. Paris, 1968], Paris, Christian Bourgois éd., coll. « Titres », n° 104, 2010, pp. 173-186.

⁵Le premier *Manifeste* date de 1924.

⁶On peut lire dans *Abstraction-Création, 1931-1936* (Jacques LASSAIGNE et Peter BERGHAUS. dir., cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 juin-17 septembre 1978, Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 2 avril - 4 juin 1978, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris éd., p.23) la déclaration suivante de Michel Seuphor : « J'entends par surréalisme... ce petit morceau de merde que chacun a dans son cœur pour citer un des leurs et non le moins bourgeois ».

⁷Georges ROQUE, *Qu'est-ce-que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard éd., coll. « Folio essais », 2003, p.183.

groupuscule éphémère, qui se distingue par sa rigueur théorique⁸. Selon M. Serge Lemoine, « [...] Theo van Doesburg a cherché à définir avec précision, de façon objective, quels sont les moyens de la peinture, après avoir affirmé qu'elle est une création de l'esprit ; pour y parvenir il les a réduits à l'essentiel, a cherché à maîtriser la technique, à en contrôler la forme [...] »⁹.

Pour cela, il s'appuie sur les mathématiques et sur l'emploi d'une démarche rationnelle.

Selon van Doesbourg, l'œuvre d'art est issue d'une conception purement mentale, « sa réalisation s'opère exclusivement à partir d'éléments plastiques tels que les lignes, les plans, les surfaces, les couleurs. Il demande que l'exécution de l'œuvre soit mécanique "exacte", c'est-à-dire anti-impressionniste, afin de prohiber l'émotion et l'hésitation »¹⁰. Cependant, faute de fonds, une seule publication paraît en avril 1930. Le décès de Van Doesburg sonne dès lors le glas de cette tendance de l'art abstrait.

C'est dans ces circonstances qu'Hélion, Levon Tutundjian (1905-1968), Arp, Auguste Herbin (1882-1960), Kupka, Albert Gleizes (1881-1953), Georges Valmier (1885-1937) et Robert Delaunay (1885-1941) se réunissent pour donner naissance à *Abstraction-Création*¹¹ et nomment pour directeurs Herbin et Georges Vantongerloo (1866-1965). Durant ses cinq années de vie, l'association, créée le 15 février 1931, incarne le cosmopolitisme parisien de l'époque. Son but est d'organiser « en France et à l'étranger [l'] exposition d'œuvres d'Art non figuratif¹², communément appelé Art abstrait, c'est-à-dire d'œuvres qui ne manifestent ni la

⁸Voir « Les années trente » in Georges ROQUE, *Qu'est-ce-que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard éd., coll. « Folio essais », 2003, p. 178-204.

⁹Serge LEMOINE, « Un siècle d'art concret » in *Art concret*, Serge LEMOINE dir., cat. expo., Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, 2 juillet-29 octobre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux éd., 2000, p. 11

¹⁰Valérie VERGEZ, « L'art concret de sa fondation au début des années quarante », in *Art concret*, Serge LEMOINE dir., cat. expo., Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, 2 juillet-29 octobre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux éd., 2000, 351 p.

¹¹« Art non-figuratif est une catégorie plus large qui [...] couvre donc les œuvres qui ont été abstraites et les œuvres non-objectives. Elle exprime en outre la volonté de ne pas prendre en compte les différences qui existent dans la manière dont les œuvres abstraites ont été obtenues, c'est-à-dire par un processus d'abstraction de la nature, ou sans plus y faire aucune référence. Il est à noter que j'emploie le terme au sens qui fut le sien lors de sa première utilisation dans les années trente, car son acception a été ensuite réduite. » in Georges ROQUE, *Qu'est-ce-que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard éd., coll. « Folio essais », 2003, p. 28.

¹²*Abstraction-Création, 1931-1936* (Jacques LASSAIGNE et Peter BERGHAUS. dir., cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 juin-17 septembre 1978, Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 2 avril - 4 juin 1978, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris éd., p. 23.

copie ni l'interprétation de la nature ». Comme on peut le remarquer, l'unification de ces artistes se fait autour de l'absence d'éléments figuratifs.

De 1931 à 1934, *Abstraction-Création* est le principal mouvement qui unit les artistes en exil tant en Europe qu'aux États-Unis¹³. Le succès est de toute évidence rapide; toutefois certaines voix s'élèvent contre la politique sectaire du groupe. Ainsi, Robert Delaunay, Hans Arp, Jean Hélion démissionnent en 1934.

À l'intérieur du groupe domine l'art abstrait géométrique favorisé par la présence des artistes issus du Néoplasticisme et de De Stijl. Cependant dès 1930, de nombreux peintres et sculpteurs optent pour le biomorphisme¹⁴ et tentent ainsi d'allier les domaines de l'art abstrait géométrique au surréalisme triomphant.

Dans cette optique, de nombreux galeristes multiplient les expositions collectives réunissant ces deux tendances de l'art contemporain. Léonce Rosenberg (1879-1947) (**illustration n°3**) crée sa galerie « L'effort moderne » et tente d'opérer une synthèse de ces deux courants. Au travers des nombreux écrits d'Anatole Jakovsky, le galeriste peut trouver un écho à ses propres positions. Dans les nombreuses plaquettes qu'il rédige, l'écrivain d'origine moldave tente en effet de réconcilier les artistes issus des principaux mouvements artistiques de l'entre-deux-guerres. *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S. H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*¹⁵, les *Vingt-trois gravures*¹⁶ publiées par Jacques Povolozy et les six essais consacrés à *Arp, Calder, Hélion, Miró, Pevsner, Séligmann*¹⁷ manifestent la volonté de réunir les artistes abstraits et surréalistes.

Rien ne prédispose pourtant le critique à ce destin ; né en 1907¹⁸ à Kichinev¹⁹, actuelle République de Moldavie, d'un père d'origine polonaise fonctionnaire²⁰ et d'une mère

¹³ « On assiste à de nombreuses confrontations internationales et à la formation de mouvements nouveaux : Groupe 33 (1933), Allianz (1937) en Suisse, « Unit one » (1933), « 7 et 5 » (1935) en Angleterre et « A.A.A. » (American Abstract artists en 1936) aux U.S.A. Abstraction-Création a diffusé et promu les œuvres des principales personnalités artistiques qui ont engendré cette renaissance. », *Idem*, p.29.

¹⁴Gladys C. Fabre nomme cela un « art non objectif organique » in *Abstraction-Création, 1931-1936*, Jacques LASSAIGNE et Peter BERGHAUS. dir., cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 juin-17 septembre 1978, Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 2 avril - 4 juin 1978, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris éd., p.27. On retrouve notamment cette tendance dans les tableaux de la période parisienne de Kandinsky.

¹⁵A. JAKOVSKI, *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S. H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, Paris, Abstraction-Création éd., 1934, 65 p.

¹⁶A. JAKOVSKI, *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, Paris, Jacques Povolozy éd., 1935, 4 p., 23 pl. de gravures originales.

¹⁷JAKOVSKI Anatole, *Arp, Calder, Hélion, Miró, Pevsner, Séligmann: six essays*, Paris, Jacques Povolozy éd., 1933, 47 p.

¹⁸La date de 1909 est également avancée.

¹⁹Kichinev, aujourd'hui Chişinău, capitale de l'actuelle République de Moldavie.

roumaine, il s'inscrit à l'École polytechnique de Prague en 1930 et rencontre André Salmon qui lui conseille de venir à Paris malgré l'opposition maternelle.

Le 12 juillet 1932 marque son arrivée dans la « ville-lumière » portraiturée par Robert Delaunay. Ne parlant pas un mot de français, il s'inscrit cependant à l'École d'architecture des Beaux-arts de Paris qu'il délaisse peu à peu pour les quartiers animés de Montparnasse²¹. Dans les années trente, sa production littéraire en tant que critique d'art abstrait est foisonnante. Introduit par Jean Hélion, il rédige la première et seule monographie, publiée par le mouvement *Abstraction-Création*, consacrée à Auguste Herbin²². Il collabore aussi aux trois premiers numéros de la revue d'avant-garde britannique fondée par Myfanwy Evans, *Axis*²³, aux côtés de Herbert Read (1893-1968), Jean Hélion (1904-1987) ou encore Hans Erni (1909-). Son nom figure au bas des nombreux articles que publient les *Cahiers d'art*²⁴. L'écrivain s'attache également à la réalisation de plusieurs livres qui sont des poèmes illustrés par quelques uns des plus importants artistes. *Clefs des pavés*²⁵, publié sous le pseudonyme d'Anatole Delagrave, est le premier ouvrage relié à l'aide de matières plastiques, agrémenté de gravures et de compositions en rhodoïd²⁶ de Robert Delaunay (1885-1941). Le collectionneur possède enfin des reliefs de Ben Nicholson (1894-1982), des mobiles d'Alexander Calder (1898-1976), des tableaux de Piet Mondrian (1872-1944) et de Jean Hélion.

Cette singulière trajectoire est toutefois peu étudiée. Seules les publications de l'association « La Sirène »²⁷, qui gère les collections léguées par Renée Frère, épouse d'Anatole Jakovsky, ainsi que celles du Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky tentent d'y remédier. Ses écrits et les œuvres collectées sont les seuls vestiges qui attestent la singularité du critique d'art. En effet, rares sont les historiens, contemporains ou non, à citer Anatole Jakovsky. Un livre au titre énigmatique, *Le cercle et l'amibe, le biomorphisme dans*

²⁰Selon certains il aurait été gouverneur de la région, selon d'autres secrétaire d'administration de la ville de Kichinev. (Source : Louis FRÈRE, « Anatole Jakovsky, critique d'art témoin de son siècle », *Etudes normandes*, Rouen, Association d'Études normandes éd., n°2, 2007, p.62-65.)

²¹ Il dit lui-même : « Qu'allais-je faire ? Continuer mes études d'architecte selon le vœu de ma mère, me lancer à corps perdu dans la peinture qui embrasait mes veines de son sang multicolore ? Je ne savais pas, je n'en savais rien. Tout était certain et incertain, possible et non possible. » (Source : Louis FRÈRE, « Anatole Jakovsky, critique d'art témoin de son siècle », in *Etudes normandes*, Rouen, Association d'Études normandes éd., n°2, 2007, p.62.)

²²A. JAKOVSKI, *Auguste Herbin*, Paris, Abstraction-Création éd., 1933, 55 p.

²³*Axis : a quarterly review of contemporary « Abstract » painting & sculpture*, Londres, Myfanwy Evans éd., n°1-8, janvier 1935-hiver 1937.

²⁴*Cahiers d'art*, *Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n°1-35, 1926-1960 ; revue fondée par Christian Zervos.

²⁵A. DELAGRAVE (pseudonyme d'Anatole JAKOVSKI), *Clefs des pavés*, Paris, [s.n.], 1939, 37 p., 2 « fluo-enluminures » de DELAUNAY Robert.

²⁶Également appelées « fluo-enluminures ».

²⁷*Le Chant de la Sirène, Bulletin de liaison des membres de l'Association*, Blainville-Crevon, Centre d'étude et de documentation Anatole Jakovsky-Frère éd., n° 1-37, 1992-2010.

*l'art des années 1930*²⁸, écrit par Mme Guitemie Maldonado et paru en 2006, tend toutefois à replacer le critique au cœur des débats artistiques des années trente, époque de constat selon lequel l'art abstrait échoue à toucher le peuple²⁹.

La dénomination du mouvement guidé par Michel Seuphor et Joaquin Torres-Garcia, *Cercle et Carré*, résonne ici en pendant à l'appellatif biologique de l'animal protozoaire, et révèle l'intérêt général manifesté tant par les artistes abstraits que surréalistes pour les découvertes scientifiques contemporaines et leur utilisation à des fins plastiques. Le biomorphisme, s'il n'est toutefois pas un courant inhérent aux années trente³⁰, occupe une place de choix dans cet entre deux guerres. La place qu'y occupe Anatole Jakovsky dans l'établissement de la notion d'« abstraction organique » est illustrée par l'abondante bibliographie qui met ainsi en exergue quelques uns de ses principaux écrits sur la peinture abstraite.

C'est également cet aspect que privilégie M. Arnauld Pierre dans ses livres sur Alexander Calder³¹. Anatole Jakovsky est ainsi à l'origine de ce qu'il nomme « le cycle organique » dans l'œuvre du sculpteur américain.

La guerre éclate ; de nombreux artistes s'exilent : Jean Hélion, Fernand Léger (1881-1955) Max Ernst (1891-1976) émigrent aux États-Unis. Anatole Jakovsky, toujours de nationalité roumaine, s'installe alors dans la clandestinité. Il vit de la revente d'objets et de livres achetés aux Puces³².

Le parcours du critique, qui épouse l'histoire de son siècle, se singularise toutefois à partir de 1942. Après avoir été le chantre de l'art abstrait, il décide en effet de devenir le plus fervent défenseur de l'art naïf. S'il passe à la postérité au titre de « pape des naïfs » - il est en effet à l'origine de l'important legs d'art naïf fait à la ville de Nice - il est également le « défenseur de Gaston Chaissac », celui qui selon Julien Dieudonné et Marianne Jakobi³³ fut le

²⁸[...] » Si la présence de formes aux contours souples, plus ou moins complexes et évoquant la sphère biologique, apparente indéniablement entre elles un certain nombre d'œuvres produites à partir de 1920, on hésite, en l'absence des marqueurs courants (manifeste, déclaration commune, groupe constitué, exposition fondatrice ou revue fédératrice) à les constituer en tendance » in G. MALDONADO, *Le cercle et l'amibe, le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, CTHS-INHA éd., 2006, p. 5.

²⁹ Notons le retour à la figuration de Jean Hélion dès les années quarante.

³⁰Voir l'article rédigé par Philippe THIÉBAUT, « Formes biomorphiques », in 1900, Philippe THIÉBAUT dir., cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 juin-26 juin 2000, Paris, Réunion des musées nationaux éd., p. 302-313.

³¹ PIERRE Arnauld, *Calder, la sculpture en mouvement*, [éd. or. Paris, 1996], Paris, Gallimard et Paris Musées éd., coll. « Découvertes Gallimard Arts », 2009, 111 p.

PIERRE Arnauld, *Calder, Mouvement et réalité*, Paris, Hazan éd., 2009, 335 p.

³²Source : Louis FRÈRE, « Anatole Jakovsky, critique d'art témoin de son siècle », in *Etudes normandes*, Rouen, Association d'Études normandes éd., n°2, 2007, p.63.

³³Julien DIEUDONNÉ, Marianne JAKOBI, *Dubuffet*, Paris, Perrin éd., 2007, 602 p.

premier à écrire sur « le poète rustique et peintre moderne »³⁴ bien après sa découverte par Jean Dubuffet et Jean Paulhan.

C'est cette dualité que nous nous proposons d'étudier : derrière les discours sur les arts abstrait et naïf se cache en effet une analyse historique qui traduit le regard d'un critique d'art dont le point de vue analytique passe par la collection.

Une proposition de travail séduisante nous est également fournie par les sources : Anatole Jakovsky serait lui-même l'auteur des premières œuvres naïves qu'il se met à défendre ; nous tenterons donc d'en établir le corpus. Pour cela, il est impératif de se baser sur les tableaux et les textes eux-mêmes afin de dégager les axes principaux que nous tenterons de développer dans ce mémoire. Si la première partie de sa vie correspond à sa période abstraite, une phase de transition précède la défense et la volonté de propagation de l'art naïf.

Une constante traverse la carrière d'Anatole Jakovsky : celle d'une quête historiographique³⁵. C'est en tant qu'historien qu'il envisage les développements de l'art contemporain, le paroxysme étant sa contribution au catalogue de l'exposition « These-Antithese-Synthese »³⁶, manifestation organisée en 1935 à Lucerne sous l'égide du peintre Hans Erni et du philosophe Konrad Farner, aidés du conservateur du musée des Beaux-Arts de Lucerne Paul Hilber. Les développements de l'art contemporain y sont expliqués à l'aide d'un schéma analytique promis à une grande postérité. La clef de lecture historiographique prime donc et c'est cette approche qui est privilégiée. Afin de l'analyser, il est primordial de dégager l'apport de Jakovsky à la définition de l'abstraction, notamment dans ses perspectives historiques. Le rôle joué par le critique est révélateur d'une époque tant dans l'adéquation de l'art abstrait à un moment donné – à savoir l'entre-deux-guerres – que dans sa diffusion dans les pays anglo-saxons.

Finalement, cette quête se traduit par un investissement total dans la défense de la peinture naïve qui prend la forme d'une prophétie. La fin de la peinture abstraite étant annoncée, il reste à repeupler ces territoires picturaux laissés vierges. La peinture naïve succède donc, dans une continuité logique, à l'art abstrait. Elle est étudiée depuis ses origines, avec la fin des corporations due à la Révolution française, jusqu'à ses expressions contemporaines. C'est ce que montre Mme Gloria Romanello, à l'origine d'une thèse portant sur les liens établis entre

³⁴*Gaston Chaissac, poète rustique et peintre moderne*, Guy TOSATTO dir., cat. expo., Grenoble, Musée de Grenoble, 31 octobre 2009-31 janvier 2010, Grenoble, Actes Sud et Musée de Grenoble éd., 2009, 312 p.

³⁵On entend par historiographie le fait d'analyser la manière dont l'histoire est écrite. Il s'agit d'une histoire du discours sur l'art dont l'objet est constitué par l'ensemble des discours portant sur un type de production artistique.

³⁶JAKOVSKI Anatole, « A. JAKOVSKI. Paris », *These, antithese, synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélon, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp*, cat.expo, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 24 février -31 mars 1935, Lucerne, [s.n.], 1935, 47 p.

Anatole Jakovsky et l'Italie. Ce travail a le mérite de présenter sous un angle inédit le collectionneur qui, tout au long de sa vie, a participé à la propagation de la peinture naïve en Italie. L'auteur entend apparenter le parcours d'Anatole Jakovsky à un « retour à l'ordre » critique inspiré par la philosophie d'Herbert Marcuse.

Ce présent mémoire rend compte d'une *trajectoire* humaine et à ce titre, tente de nuancer une telle approche. L'étude met en évidence les liens qui unissent art abstrait et art naïf, abstraction et figuration. Le parcours d'Anatole Jakovsky ne peut se comprendre qu'au XXe siècle. Nous sommes convaincus que derrière cette évolution se cache le travail d'une pensée réflexive ayant pour objet l'art de son temps. Pour se faire, l'oscillation binaire à l'œuvre dans les écrits de Jakovsky, opposant arts abstrait et naïf, est préservée. Les années de transition, qui correspondent au laps de temps compris entre 1940 et 1942, sont mises à contribution afin d'expliquer cette traversée artistique au siècle précédent.

« *La peinture – doit elle exister ou non ?
Et quel [sic] est alors la fonction de la peinture
des époques de transition, déterminées par
la nécessité historique* »³⁷

I. HISTOIRE DE L'ABSTRACTION :

Les premiers écrits d'Anatole Jakovsky correspondent à la phase abstraite de sa carrière. Il est à l'origine de la seule monographie publiée par le groupe Abstraction-Création³⁸. Consacrée à Auguste Herbin³⁹, elle paraît en 1933. L'écrivain y affine l'abstraction non-figurative prônée par le mouvement aux pères de l'art moderne, à savoir : Georges Seurat (1859-1891), Vincent Van Gogh (1853-1890) et Paul Cézanne (1839-1906)⁴⁰. Succède au bref historique du Salon des Indépendants, inauguré en 1884, une tentative de définition littéraire de la peinture d'Herbin. On remarque que la notion d'abstraction ne s'oppose pas à celle de non figuration et que la conception traditionnelle de la peinture n'est pas remise en cause.

Son engagement au sein de l'association se trouve confirmé par la publication d'un article dans le deuxième numéro de la revue *Abstraction-Création*. Nommé « Nécrologe de quelques Peintures », il tente de mettre en avant un style hybride,

« "entre-époques" [...] dans laquelle mûrissent lentement une nouvelle conception visuelle, un nouvel art, qui sera à l'image des toutes proches mutations sociales. »⁴¹

Celui-ci, qui vient à la suite de tous les « Ismes » antérieurs – à savoir le Fauvisme, le Cubisme, le Surréalisme et le Purisme – est au service de la société. Dans *Die Kunstismen, Les ismes de l'art, The isms of art* rédigés par Hans Arp et El Lissitzky en 1925, on trouve également une vision rétrospective des grands courants d'avant-garde de 1924 à 1914. Celle-ci débute avec le

³⁷In A. Jakovski « Prologue à H. Erni », 6 octobre 1934, Lucerne, Archives Hans Erni.

³⁸ Cette monographie n'a pas connu de postérité dans la fortune critique du peintre Auguste Herbin.

³⁹Les relations entre les deux hommes sont encore méconnues ; en l'absence de réponse de la part de Mme Geneviève Claisse, légataire des archives d'Auguste Herbin, il nous a été impossible de consulter d'éventuels documents qui auraient pu attester d'une amitié entre les deux hommes. Toutefois, une lettre, datée du 15 juillet 1947, possédée par Jean-Pierre Boureux, historien à Reims, nous apprend que Jakovsky et Herbin ont été en relation à cette époque. Voici son contenu : « Paris/ le 15 juillet 47/ Mon cher Jakovsky,/ Le comité du salon des R.N. [Réalités Nouvelles] m'a/ chargé de vous prier de bien vouloir assister/ au pré-vernissage qui aura lieu le lundi/ 21 juillet à 10 heures. Tous les membres du comité seront très heureux/ de votre présence./ Bien cordialement à vous,/ Herbin ».

⁴⁰Herbin a vu une rétrospective de l'œuvre de Cézanne à Paris en 1907 qui l'a profondément marqué. « Après celle-ci et jusque sa mort il cite Cézanne comme maître allant même jusqu'à postuler vouloir "refaire Cézanne (et Poussin) avec l'abstraction géométrique" » (je remercie Céline Berchiche pour les éclairages fournis sur le texte d'Anatole Jakovsky). L'apport de Jakovsky à la fortune critique d'Herbin consiste également à faire du peintre un des principaux protagonistes du Cubisme ; le critique insiste également sur les dons de coloriste d'Auguste Herbin, fait qui explique son absence de nombreuses expositions cubistes. Pour Céline Berchiche, les fortunes critiques d'Herbin et de Jakovsky sont « comparables ».

⁴¹A. JAKOVSKI, « Nécrologe de quelques peintures », in *Abstraction-Création, art non figuratif, op.cit.*, p.14 (volume n°3, recueil de textes critiques d'Anatole Jakovsky).

cinéma abstrait d'Eggeling de 1920-1924 ; les deux artistes vont alors dérouler pour nous le fil de l'histoire des mouvements modernes. On trouve ainsi une grande variété d'artistes convoqués – de l'Amérique jusqu'au Japon en passant par l'Europe – et quelques grandes catégories artistiques. Celles-ci sont rétrospectivement le Néo-plasticisme, Dada, le Suprématisme, l'Abstractivisme – catégorie plutôt vague regroupant des peintres et des photographes tels que Kandinsky, Rodtchenko, Altman, Popova, Moholy-Nagy et Arp. Viennent ensuite le Cubisme, le Futurisme et l'Expressionnisme. Si l'exactitude historique ne prime pas, on trouve néanmoins une recherche typographique intéressante, et ce à l'image des revues publiées dans les années trente, dont *Cercle et Carré* et *Abstraction-Création*. Les artistes abstraits y sont définis comme formant « l'inobjectif sans être liés entre eux par un problème commun »⁴². L'« abstractionnisme »⁴³ présente des sens multiples. Ce qui frappe dans cette citation est bien évidemment la difficulté de définir l'art abstrait.

1) L'historiographie de l'abstraction.

Les années Abstraction-Création d'Anatole Jakovsky sont un temps de collaboration régulière avec les *Cahiers d'art*. Fondés en 1926 par Christian Zervos, ils sont l'antenne de diffusion internationale des avancées artistiques durant l'entre-deux guerres. En 1934, un papier est publié ; il porte pour titre « L'art du style, en marge du Salon des Indépendants ».⁴⁴ Le début du texte, où planent les ombres de Baudelaire et de Nietzsche, annonce « la transformation intégrale du monde »⁴⁵ ; celle qui prépare l'« art nouveau [...] que l'on a appelé encore hier "moderne" »⁴⁶. Ce sont de nouvelles figures tutélaires qui sont alors évoquées : celle de Paul Cézanne et de Vincent Van Gogh. La dialectique du mouvement où se situent tous les « Ismes » futurs – tels que le fauvisme, le cubisme ou encore l'expressionnisme – place le « besoin de savoir »⁴⁷ et l'« aventure purement cérébrale »⁴⁸ de l'un à l'opposé du « cri hystérique »⁴⁹ et de « la révolte anarchique et ultra-subjective »⁵⁰ de l'autre.

⁴²Jean ARP, EL LISSITZKY, *Die Kunstismen, Les Ismes de l'art, The Isms of Art*, [Zürich, 1925], Baden, Verlag Lars Müller éd., 1990, planche n° IX.

⁴³J. ARP, EL LISSITZKY, *Die Kunstismen, Les Ismes de l'art, The Isms of Art*, op. cit., planche n° IX.

⁴⁴On le trouve dans le deuxième volume des annexes, reproduit p. 30-34.

⁴⁵A. JAKOVSKI, « L'art du style, en marge du Salon des Surindépendants 1934 », in *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique.*, Paris, Cahiers d'art éd., n° 5-8, 1934, p.30 (du volume n°3).

⁴⁶*Idem*, p.30.

⁴⁷*Idem*, p.30.

⁴⁸*Idem*, p.30.

⁴⁹*Idem*, p. 30.

⁵⁰*Idem*, p. 30.

Il ne reste qu'une œuvre « égarée : *La Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes*, de Marcel Duchamp. La dernière tentative symbolique d'embrasser la nuit et le jour, le contenu et la forme, la réalisation et le geste »⁵¹. L'artiste normand arriverait-il à synthétiser les deux courants ? Que dira le spectateur de « cette œuvre qui voulait devenir ce qu'est devenue la typographie après Gutenberg ? La boîte verte contenant le fameux manuscrit de cette peinture sera-t-elle vraiment la clef des songes ? »⁵². On ne peut ici qu'évoquer le poème de notre écrivain, *Clef des pavés*⁵³, et la fameuse « clef des champs » d'André Breton.

« Voici le prologue et la fin de la délicieuse confusion de l'époque, dont Cézanne et Van Gogh étaient les précurseurs, voici le drame du sujet de la peinture actuelle qui, comme chaque peinture d'époques de transition, a perdu son unité indisséparable entre le contenu et la forme, oscillant entre le cri hystérique et le formalisme sans âme [...]. »⁵⁴

Voilà résumée en une phrase la pensée dialectique d'Anatole Jakovsky. On peut voir dans ce contexte une mise en perspective historique de la peinture ayant pour point de départ deux des plus grands artistes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

La première branche – correspondant aux recherches géométriques de Paul Cézanne – mène par

« la destruction de la figuration, par la sublimation de la masse ou de la surface, par l'exaltation des éléments disparates des factures et des matières [...] au Cubisme et à l'art abstrait. »⁵⁵

Il est à noter dans ce cas la dissociation entre le Cubisme, en tant que mouvement historique, et l'art abstrait ; rappelons notamment qu'à ses débuts, le Cubisme était considéré comme un art abstrait⁵⁶.

Après qu'il a mentionné cette première tendance de l'art contemporain, Anatole Jakovsky tente de dégager les traits principaux de ce qu'il qualifie de la manière suivante :

« par le paradoxe, par la métaphore, par le mécanisme symboliste (tout en conservant les apparences de la représentation objective) par le fonctionnement de l'imagination onirique, par l'exploitation de la subconscience et de l'inconscient, par la fixation d'irréalité concrète et palpable, par la création stérile et artificielle des "paradis artificiels", par l'hystérie, par le délire, par la

⁵¹ *Idem*, p.34.

⁵² *Idem*, p. 34.

⁵³ A. DELAGRAVE (pseudonyme d'Anatole JAKOVSKY), *Clefs des pavés*, Paris, [s.n.], 1939, 37 p, deux « fluo-enluminures » de Robert DELAUNAY.

⁵⁴ Anatole Jakovsky, *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, Paris, Abstraction-Création éd., 1934, p.36 (du volume n°3). C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁵ *Idem*, p. 36.

⁵⁶ Voir Georges ROQUE, *Qu'est-ce-que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard éd., coll. « Folio essais », 2003, 525 p.

soumission totale et sans réserves aux états psychiques inexplorés (de la paranoïa, etc., etc.) – De Chirico et les surréalistes. »⁵⁷

La deuxième ramification est ainsi mise en avant : elle part de Van Gogh pour arriver aux surréalistes. Cette pensée dialectique qui s'articule de manière binaire autour de pôles qui ancrent l'histoire de la peinture abstraite à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle est amenée à connaître une grande postérité.

« *These-Antithese-Synthese* »

L'exposition « Thèse-Antithèse-Synthèse », initiée par Hans Erni (1909-) et Konrad Farner (1903-1974) avec l'appui du conservateur du musée des Beaux-Arts de Lucerne, Paul Hilber, est un moyen pour notre critique de mettre en avant ses opinions artistiques. En effet, le concept revient en partie aux membres d' « Abstraction Création » et comprend, pour cette raison, des tendances contemporaines très diverses⁵⁸. L'article paru dans le catalogue⁵⁹ est révélateur sur plus d'un point : Anatole Jakovsky tente d'y retracer l'histoire de l'art moderne⁶⁰. Deux facteurs sont pour lui à l'origine du grand bouleversement de l'art contemporain. Le premier concerne l'industrialisation des sociétés modernes – « [l'homme] doit faire face à la machine - à la nouvelle civilisation électro-métallurgique qui conditionnera les nouveaux rapports entre les hommes – les nouvelles formes de leur vision »⁶¹. Le second a pour source l'apparition de la photographie et du cinéma⁶².

Chaque grande époque historique apporte un changement artistique : la Grèce antique tente de sonder les mystères de la plastique humaine tandis que l'art de la Renaissance révolutionne la

⁵⁷ A. JAKOVSKI, Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy, *op. cit.*, p.36.

⁵⁸ L'abstraction géométrique est représentée par Mondrian et Hélion, la tendance biomorphique par Arp et Miró et le surréalisme par De Chirico et Giacometti.

⁵⁹ A. JAKOVSKI, « A. JAKOVSKI. Paris », in *These, Antithese, Synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp*, cat.expo, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 24 février -31 mars 1935, Lucerne, [s.n.], 1935, 47 p.

⁶⁰ « Mais ici, je ne m'occuperai que de l'élément progressif qui mène l'histoire et à l'aide de quelques abstractions nécessaires tâcherai d'établir la ligne générale du développement de l'art dit *moderne* » in A. Jakovski, *These-Antithese-Synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp*, *op. cit.*, p. 70 (du volume n°3).

⁶¹ A. JAKOVSKI, *These-Antithese-Synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp*, *op.cit.*, p. 72 (du volume n°3).

⁶² *Idem*, p. 72. On peut ainsi lire : « L'apparition de nouveaux arts de cinéma et de la photographie est le composant secondaire mais peut-être le plus effectif de ce changement de la condition picturale ». Cet argument ne constitue pas en lui-même une nouveauté. Voir Mike WEAVER, « L'organisation artistique, la tentation des beaux-arts » in Michel FRIZOT dir., *Nouvelle Histoire de la photographie*, [éd. or. Paris, 1994], Paris, Larousse et Adam Biro éd., 2001, p. 184-195.

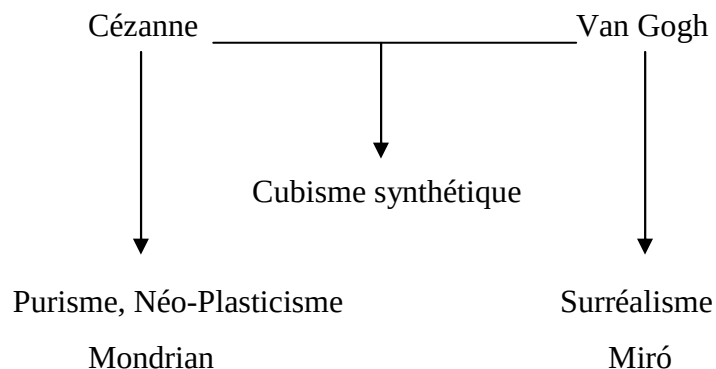
peinture par l'invention de la perspective. L'époque moderne fétichise l'objet, « symbole de la possession privée »⁶³ que l'art de Chardin a cependant ébranlé⁶⁴. Le paysage classique, tel qu'a pu le représenter Annibal Carrache, est métamorphosé par les Impressionnistes pour aboutir « au dernier reste du paysage, c'est le *bleu* de Picasso »⁶⁵.

Vient ensuite le tour des deux grands précurseurs de l'art moderne : Paul Cézanne et Vincent Van Gogh. Si comme nous avons déjà pu le remarquer, l'un révolutionne le contenu – ou *thèse* – l'autre la forme – *antithèse* – tous deux actionnent « la dialectique du mouvement »⁶⁶ qui voit la naissance de tous les « Ismes » futurs. Quelle est donc la synthèse ? La réponse trouvée par Jakovsky est la « réalité »⁶⁷. Celle-ci ne correspond pas à un retour à la figuration mais à « la résultante de différentes forces opposées agissant sur une époque »⁶⁸.

Comme le souligne à juste titre le critique, « il n'y a qu'une seule route et elle est à sens unique »⁶⁹. L'idée de progrès qui anime le dynamisme de l'Histoire de l'art aboutit dans un sens à la destruction de l'objet et dans l'autre à l'expression illimitée du *moi*. Apparemment antithétiques, ces deux tendances se rejoignent dans la période synthétique du cubisme :

« de leur choc provient le cubisme – le style synthétique – le chantre de l'objet disparu, de l'objet qui surnage pour un instant comme un rêve, comme un lyrisme pur, pleurant la mort de l'objet. »⁷⁰

À partir de l'article de Jakovsky, nous pouvons établir le schéma suivant :



⁶³A. JAKOVSKI, *These-Antithese-Synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Héliou, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp op.cit.*, p. 70.

⁶⁴*Idem*, p. 70. « Chardin fut le premier à opposer l'égalité esthétique de l'objet humble aux accessoires des fêtes galantes ». On peut voir dans des pendants tels que *Menu de gras* (1731, huile sur toile, H. 0.33 x L. 0.41 m) et *Menu de maigre* (1731, huile sur toile, H. 0.33 x L. 0.41 m), tous deux conservés au Louvre, l'illustration de ce raisonnement.

⁶⁵*Idem*, p. 70.

⁶⁶*Idem*, p. 70.

⁶⁷*Idem*, p. 69.

⁶⁸*Idem*, p. 69.

⁶⁹*Idem*, p. 70.

⁷⁰*Idem*, p. 71.

En effet,

« le carré immémorial de P. Mondrian et le protoplasme du désir – Miró, sont justement les bouts de ces deux branches, devenues absolument incontinuelles – peintures sommets qui exigent une nouvelle synthèse, l'art d'avenir qui ne séparera plus la pensée du sentiment, le contenu de la forme [...]. »⁷¹

Un compte-rendu de l'exposition, rédigé par Hans Erni, paraît dans le premier numéro de la revue *Axis*⁷². Il débute ainsi :

« l'exposition simultanée d'œuvres d'art cubistes, surréalistes et abstraites nécessitait un accrochage clair et facilement compréhensible tant pour le bien du musée que pour des raisons pédagogiques, tout particulièrement depuis que cette présentation devait être instructive. »⁷³

Le titre *Thèse-Antithèse-Synthèse*, à l'image d'un modèle de dissertation, a pour but de présenter un large panel de toutes les tendances de l'art contemporain. Le parcours débute dans le hall d'entrée avec Cézanne et Van Gogh, pères du cubisme synthétique⁷⁴. Dans la pièce A, des *Têtes* de Derain (1880-1954) et Picasso (1881-1973) ainsi que des peintures de Juan Gris (1887-1927) assurent la continuité de la tradition picturale⁷⁵. Fernand Léger (1881-1955) et De Chirico (1888-1978), présentés tous deux dans la deuxième salle, sont les dignes représentants de « l'électrification de la peinture »⁷⁶ tandis que des toiles de Juan Miró (1893-1983), Amédée Ozenfant (1886-1966) et Paul Klee (1879-1940) sont accrochées dans la troisième salle⁷⁷. Dans

⁷¹*Idem*, p. 71.

⁷²In Hans ERNI, «The Lucerne Exhibition», *Axis. A quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture.*, Londres, Myfanwy Evans éd., n°1, janvier 1935, p. 27-28.

⁷³(Traduction de l' auteur) « The simultaneous exhibition of cubist, surrealist and abstract works of art needed a clear and easily understood arrangement both for the sake of the museum and for scholastic reasons, especially since this show was out to be instructive. »

⁷⁴(Traduction de l' auteur) « In the Entrance Hall Cézanne and Van Gogh are contrasted as the most outstanding figures of the past century, and the direct benefactors of the cubist synthesis. »

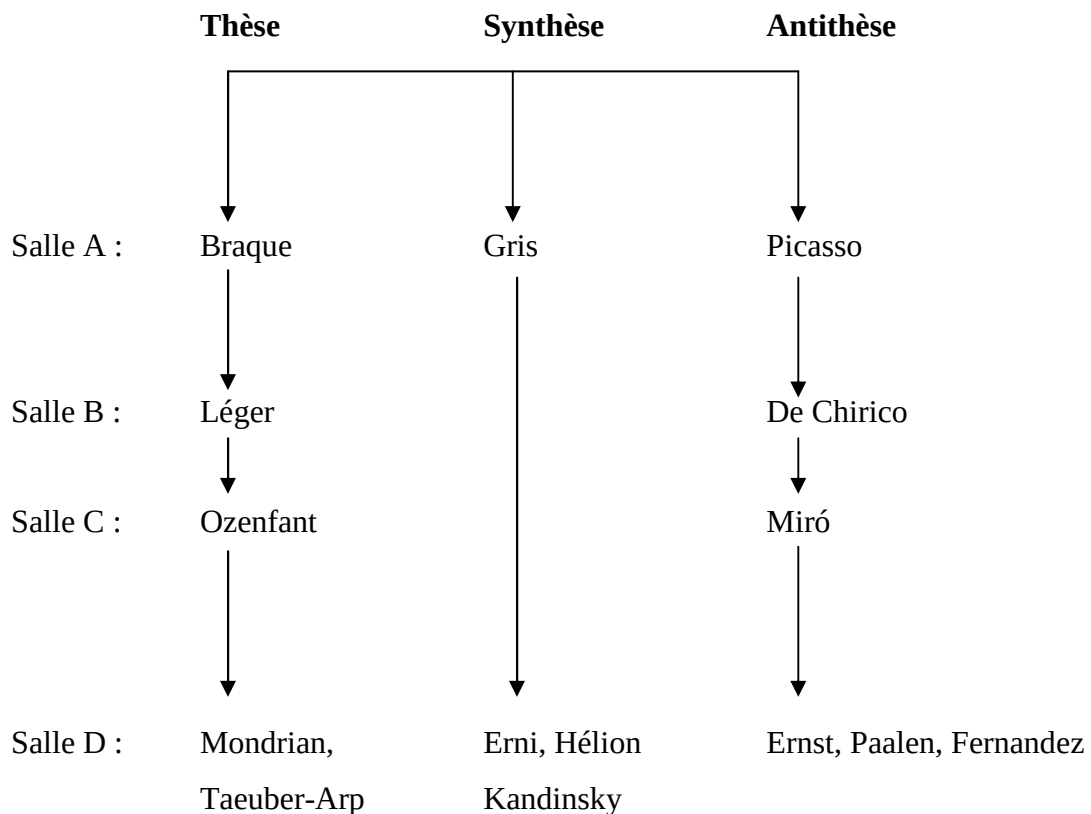
⁷⁵(Traduction de l' auteur) « In Room A Derain's and Picasso's "Heads" and earlier works provide the connection with the visual tradition: Braque's exhibits, a sequence of classical still-lives of the years 1910-1930, give proof that his pictures represent less a psychological state than a static, a traditional order: while Picasso's "Tête" (1907), "Portrait de femme" (1911), "Nature Morte" (1913, 1925) and "Métamorphose" (1929) seem spontaneously vital announcements, when their Spanish ochre-orange power is compared with Braque's silver-cool "aesthetic". Gris, represented by productions of 1916, 17, 19, 20 and 23, appears characteristically beside Braque and Picasso as the most synthetic of the three. »

⁷⁶(Traduction de l' auteur) « Léger's easel pictures in Room B become, as pictures on the wall, part-organisms of the architecture. They are the consequence of a confession of cubism, and the first experience to be given a pictorial shape of the world-substance of technics. In the earliest works of Léger's series (1922, 25, 27, 31, 34) some parts of the pictures form separate organisms, without losing the direct inter-relationship with their plastic surroundings. In Chirico's "Gare Montparnasse" (1914), however, the irrational dream-state hides itself under the cubist surface-structure, while it concerns itself on the other hand with historic associations in "Gladiateurs en repos" and "Gladiateurs s'entraînant" (both 1928). »

⁷⁷(Traduction de l' auteur) « Room C. Ozenfant's rational "Dorique" (1926) could be taken as the prototype of puritan painting. Miró, from the same period, makes unconditional claims on psychological states and uses them as a sound foundation. [...] With Klee it may be expected that oddities in structure perceived by the eye become

la pièce D, des œuvres abstraites et biomorphiques de Kandinsky (1866- 1944) font face à des productions de Piet Mondrian (1872-1944), Max Ernst (1891-1976), Wolfgang Paalen (1905-1959) et Sophie Taeuber-Arp (1889-1943). L'intérêt de la présence de Mondrian est double : ses premières œuvres s'inscrivent dans la tradition figurative puis, par son style impersonnel, sa dernière période évoque l'architecture et forme la base de la future création organique⁷⁸. La métaphore est employée par Erni afin de désigner également ses toiles aux formes « plasmatiques » et « cristallines ». Ses œuvres contrastent avec la production picturale de Jean Hélion (1904-1987) et de Fernandez exposés dans la même salle⁷⁹. Enfin, sont exhibées dans la salle F des sculptures de Gonzalez, Hans Arp (1886-1966), Alberto Giacometti (1901-1966), Ben Nicholson (1894-1982) et des *Mobiles* d'Alexander Calder (1898-1976).

D'après cette analyse des faits, nous pouvons déterminer le schéma suivant :



the inducement and material of a dream-reality; in an exhibition there is a contrast, from the formal point of view, between intuitive pictures on the one hand and constructive pictures on the other. »

⁷⁸(Traduction de l' auteur) « Mondrian's function is fixed in this exhibition in a structural way with two aspects ; with the summing-up of the last remains of the figurative tradition, of the clearest abstraction ; and the creation of an impersonal, bare architecture which may serve the new generation as a basis for further organic creation. »

⁷⁹(Traduction de l' auteur) « Room E. Fernandez' "Hommage à Grünewald" and "Pegase" are convincing on account of solidity of the pigment and their formal worth which, however, threatens to outweigh the spiritual accent. The very discovery of cubism, its place, its function, produced an increased intensity, which Hélion tries to express as a development of Mondrian's formal concept partly by means of tremendous pictures. The six exhibits, "Peintures" from the years 1933-1935 show the direction of his rich pictorial experience to the realisation of the deep influence of colours conditioned by optical impressions. Erni tries in his exhibits to ground plasmoid and crystalloid natural forms from related pictures around one or more balancing points, and out of these shapely masses and their constellation an inner tension and a static form result. »

Nous pouvons compléter ce schéma par la description d'une photographie montrant la salle d'exposition D⁸⁰ (**illustration n°15**). On y observe, de gauche à droite, la présence d'œuvres de Wassili Kandinsky, Jean Hélion et Hans Erni. Au centre trône *Le Cube* d'Alberto Giacometti. Des œuvres abstraites aux lignes plus souples marquent un art abstrait de transition⁸¹.

Dans une lettre restée inédite (**annexe n°1**), Jakovsky précise sa démarche :

« Eclectisme [sic], de mélanger tout dans une salade est la spécialité de pauvres critiques d'art qui ont ramassé les miettes d'apollinaire. Les choses vivantes ont toujours leurs présent leur passé et leur avenir. [...] Je propose de faire une exposition rétrospective c'est-à-dire, celle qui montre le processus de développement [sic] de l'art actuel, son évolution jusqu'à ses dernières limites et ensuite les possibilités pour les jeunes. »⁸²

Faire de la critique d'art une critique partisane inscrite dans une perspective historique, telle semble être la problématique adoptée. Il ne reste plus qu'à définir une approche qui rende compte du parti-pris:

« Une exposition sans principe, une préface sans doctrine fondamentale, sont criminelles pour l'instant. [...] Je ferai plus pas une seule compromissions [sic] ; c'est fini. Il vaut mieux de crêver [sic] de faim que de vendre sa plume ou palette... »

Notre critique, impartial, poursuit son raisonnement sous forme d'annotations schématiques (**annexe n°2**) :

« <u>Developpement formel</u>	Picasso {	Destruction du volume
		époque beige
		cubisme 1909
	Braque	cristallisation
		des surfaces
		1913.
	Gris	Accentuation des
		Surfaces
	Leger	les conséquences [sic]
		de Gris
	Mondrian }	la création
	Kandinsky }	de la forme
		absolument
		abstraite.

⁸⁰G. MALDONADO, *Le cercle et l'amibe, Le biomorphisme dans l'art des années trente*, op. cit., p. 136.

⁸¹Voir Suzanne DUCO-NOUHAUD, mémoire de maîtrise ss. dir. Serge LEMOINE, Université Paris-IV Sorbonne, *Surréalisme et Abstraction : deux pôles de la création artistique des années trente en Europe au travers de quatre artistes : un Français : Jean Peyrissac (1895-1974), deux suisses : Hans Erni (né en 1909), Kurt Sligmann (1901-1962), un anglais : Edward Wadsworth (1889-1949)*, 1999, 2 vol., 76 p.

⁸² Quelle est la part de réflexion personnelle dans une telle affirmation ? Anatole Jakovsky reprendrait-il les positions de Jean Hélion et d'Hans Erni ou bien est-ce le fait d'une réflexion personnelle ? En l'absence de réponse de la part du peintre Hans Erni, nous ne pouvons que nous interroger.

Developpement antithétique :}	Klée	
le sujet subconscient comme		Arp
2) la destruction [sic] des anciennes		Miro
croyances – de la raison		Torrès Garcia
etc. Destruction totale	Ernst	
et nécessaire pour la	{Chirico	tableau
réconstruction [sic] de la nouvelle	{Dali	seulement de
vision – celle qui viendra.		Chacun
Table-rase de toutes les valeurs		
où le nouveau champ à		
cultiver.		
3) Ceux qui pressent la récreation [sic]	Héliou	
du tableau : les plus avancés	Erni	
1) <u>Les jeunes :</u>		Nicholson
Ghika		
(Ici je vous répète [sic] ou		Fernandez
prend seulement ceux		Täuber-Arp
qui peuvent nous être		Schiess -
utiles pour votre mouvement.		
Ceux qui peuvent se développer		
ou présenter de possibilités		<u>sculpteurs</u>
réels pour votre action.		Arp, Brancusi,
comme Ghika, Fernandez Nicholson surtout)		Gonzalez, Calder
		Giacometti, Pevsner ».

On peut s'étonner des différences existantes entre le schéma que nous avons établi et ces notes de travail⁸³ : la présence de Torrès Garcia parmi les artistes énumérés dans le cadre du développement antithétique (2) est surprenante. Tandis que la première catégorie (1, « Développement formel ») met en avant les pionniers de l'art moderne, la seconde, opposée à celle que nous venons d'énoncer, vise en effet « le sujet subconscient comme la destruction [sic] des anciennes croyances – de la raison etc. ».

Héliou et Erni symbolisent la « récreation du tableau » et ouvrent la voie aux plus « jeunes » artistes, c'est-à-dire à Nicholson, Ghika, Fernandez, Taeuber-Arp, Schiess, Arp, Brancusi, Gonzalez, Calder, Giacometti, Pevsner. Nous retrouvons dans cette liste les principaux artistes ayant participé aux *Vingt-quatre Essais*⁸⁴

⁸³Cela ne reviendrait-il pas à poser la question suivante : quelle est la part d'implication de Jakovsky dans l'exposition de Lucerne ?

⁸⁴A.JAKOVSKI, *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Héliou, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, Paris, Jacques Povolozky éd., 1935, 4 p., 23 pl. de gravures originales.

Cubism and Abstract Art

Nous pouvons comparer le schéma élaboré par nos soins à celui placé au début du catalogue *Cubism and Abstract Art* (**illustration n°1**), exposition inaugurale du Museum of Modern Art en 1939. Ce-dernier, se voulant avant tout pédagogique, n'évite pas une certaine conception formaliste de l'art moderne⁸⁵. On dégage quatre grandes influences : celles des estampes japonaises, de la sculpture africaine, de l'esthétique machiniste et de l'art oriental (« near-eastern art »). Les pères de l'art contemporain sont Rodin, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Seurat et Rousseau ; le foyer principal est Paris. De la synthèse de Cézanne, du Néo-Impressionnisme et du Douanier Rousseau (1844-1910) naît le Cubisme (1906-1908) dont sont issus l'Orphisme (1912), le Suprématisme (1913), le Constructivisme (1914), De Stijl et le Néoplasticisme (1916), le Purisme (1918) et Dada (1916). Ces-derniers aboutissent à l'art abstrait géométrique. Le Fauvisme, quant à lui, a pour ramifications l'expressionnisme du « Blaue Reiter » (1911), le Dadaïsme, et le Surréalisme (1924). Cette branche trouve une conclusion dans l'art abstrait non-géométrique ou « biomorphisme ».

Ce formalisme, qui est amené à connaître un certain succès critique, présente plus d'un lien avec la pensée de Jakovsky sur l'histoire de l'abstraction. Peut-on en conclure que les deux hommes se soient rencontrés ? Certainement pas. Il est cependant possible que lors de ses voyages en Europe, Alfred H. Jr Barr ait été amené à voir l'exposition de Lucerne⁸⁶ et qu'il s'en soit inspiré pour le modèle de « Cubism and Abstract Art ». « These-Antithese-Synthese » est donc à la base d'une réflexion historiographique pérenne.

Une impasse picturale

Bien avant l'explosion de l'expressionnisme abstrait aux États-Unis, Anatole Jakovsky pressent l'avenir de la peinture. Le peintre, nu face à la toile vierge, traduit l'acte pictural par une explosion gestuelle qui n'est pas sans rappeler celle du gladiateur dans l'arène⁸⁷ :

⁸⁵En ce qui concerne les réserves émises autour de cette exposition voir Meyer SCHAPIRO, *L'art abstrait*, [éd.or. New York, 1978], Paris, Carré éd., coll. « Arts et esthétique », 1996, 91 p. On peut lire page 13 : « Mais, bien que Barr se soit proposé de décrire l'art abstrait et non pas le défendre ou le critiquer, il semble, dans son exposé historique et par certains jugements qu'il jette ça et là, en accepter sans examen les théories. Il lui arrive de présenter l'art abstrait comme indépendant des conditions historiques, comme un art de la forme pure sans contenu, comme l'expression d'un ordre naturel sous-jacent ».

⁸⁶C'est ce que montrent les recherches menées par M. Arnauld PIERRE, Blainville-Crevon, Archives de l'association « La Sirène ».

⁸⁷Voir Harold ROSENBERG, *La tradition du nouveau*, traduit de l'anglais par Anne Marchand, Paris, Les éditions de minuit éd., coll. « Arguments », 1962, 281 p.

« [La peinture] ne parle plus, elle a perdu son langage, elle est devenue un acte. Un geste héroïque sans doute. L'homme, en tout cas, se dépouille de soi-même et fait son propre procès. »⁸⁸

« Ce ne sont plus des œuvres »⁸⁹ mais des expérimentations qui ne sauraient intéresser qu'à ce titre. Cadavres exquis et autres tentatives surréalistes de sonder le subconscient aboutissent au *suicide*⁹⁰ de la peinture. L'autre branche formelle, à savoir « la simplification sans arrêt de l'expression plastique »⁹¹, mène également à cette impasse⁹². Les limites « irrépérables »⁹³ et « incontinuelles »⁹⁴ ne peuvent s'exprimer que dans les toiles de Piet Mondrian et de Juan Miró⁹⁵. La construction géométrique des plans aboutit à l'expression néoplastique du peintre hollandais tandis que l'explosion expressive d'un Van Gogh trouve son aboutissement ultime dans l'œuvre du peintre espagnol.

Dans un article que consacre Jakovsky à l'artiste Hans Schiess⁹⁶, le rôle démiurgique du peintre pour qui l'« Art est toujours une blessure, toujours un suicide »⁹⁷,

« renouvelle éternellement le monde, il nous sauve de l'ennui, du déjà vu, en cachant soigneusement avec les écrans de ses tableaux ce qui existe ou existait autrefois, – les objets morts, les objets fossiles – objets fictifs comme les astres – morts dans le temps, mais vivants encore dans l'espace. »⁹⁸

La métaphore cosmique souligne le rôle prépondérant de l'artiste. Finalement, la position que le peintre occupe depuis la Renaissance n'est pas remise en cause: il « tire [les objets] du néant »⁹⁹ et « reconstruit le monde »¹⁰⁰. La formule de Lavoisier est alors en partie employée afin d'entériner la réflexion de notre critique : « Rien ne se perd » est mentionné, à quoi il manque « rien ne se crée, tout se transforme ».

⁸⁸A. JAKOVSKI, « L'art du Style, en marge de Salon des Surindépendants 1934 », in *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, op.cit., p. 31.

⁸⁹Idem, p. 32.

⁹⁰C'est l'auteur qui souligne.

⁹¹Idem, p. 32.

⁹²Voir également A. JAKOVSKI, *Arp, Calder, Héliion, Miró, Pevsner, Séligmann : six essais*, Paris, Jacques Povolozky éd., 1933, 47 p. On peut lire dans l'essai consacré à Jean Héliion : « Contrairement aux adeptes du Néo-Plasticisme, Héliion manifeste un permanent effort de rompre la frontalité des images et refuse de produire des signes fermés, enfermés, des "carrés" ou des "ronds" qui opposent à l'œil des "murs" infranchissables. ». Comme on peut le remarquer, le Néo-Plasticisme constitue une de ces impasses picturales.

⁹³Idem, p.32.

⁹⁴Idem, p. 32.

⁹⁵Se référer à A. JAKOVSKI, *Arp, Calder, Héliion, Miró, Pevsner, Séligmann : six essais*, op.cit. On peut lire au sujet des œuvres de l'artiste espagnol : « Ce sont toujours de vastes paysages de solitude, une nuit de catastrophes, une proche agonie, une seule note, un seul accord qui retentit sans cesse dans le vide. Il connaît fort bien la mort. », page 26.

⁹⁶Idem, .p. 41.

⁹⁷Idem, p.41.

⁹⁸Idem, p.42.

⁹⁹Idem, p.42.

¹⁰⁰Idem, p.42.

Pour comprendre Miró, il faut remonter à l'Impressionnisme, source de tout l'art moderne, et plus particulièrement en 1876, année d'exécution du *Moulin de la Galette*¹⁰¹ par Renoir. Le critique le résume très bien :

« De Renoir à Miró, de la dernière réalité vue par l'homme jusqu'à la première surréalité créée par l'homme, de la vie banale jusqu'à l'imagination suprême, de la vision absolument normale jusqu'à cet espace invisible saturé d'imprévu, [...] entre ces deux peintures, il n'y a qu'un trait : et ce trait raille tous les "Isms" de l'art dit "Modern". »¹⁰²

L'art de l'artiste espagnol correspond à la fin d'un cycle qui a « débuté par les sourires impressionnistes »¹⁰³. Cet appel de la chair, de la danse et de la gaîté, repérables dans le tableau de Renoir, ne sont plus que « protoplasme d'âme »¹⁰⁴ et « amibe d'âme »¹⁰⁵. La limite entre les deux repose dans la « microbiologie de l'amour » énoncée page cinquante. Autrefois, avec Renoir, les « lampions »¹⁰⁶, constructions de papier. Avec Miró, « les maisons en pleine démolition, dressant vers le ciel indéfini de Paris leurs cellules calcinées, leurs parcelles de papiers peints déchirés »¹⁰⁷. Avant l'édification, à présent la destruction. L'état de la peinture contemporaine est chaotique. L'art de Miró ne saurait être poursuivi. Il est la dernière étape dans l'abstraction progressive des formes.

« Autrefois, il y avait des sentiments et des gestes. Maintenant, il n'y a que des formes abstraites qui gardent les souvenirs d'un sourire, d'une joie, d'une larme. Il n'y a plus rien. Une couleur, une tâche, une ligne, c'est tout. C'est la beauté fragile des fragments. »¹⁰⁸

Le champ lexical relevant de l'archéologie est également présent dans un texte consacré à Alberto Magnelli¹⁰⁹. Nouveau Piranèse, le critique constate son « affection profonde pour les ruines »¹¹⁰. En accord avec les perspectives historiques osées auparavant par Anatole Jakovsky, l'écrivain proclame que « [l'art] ne dépend que de la capacité de la mémoire ancestrale, de la longueur de ces racines poussées dans le temps disparu, poussiéreux, légendaire. »¹¹¹. Reprenant à son compte le langage métaphorique lié à la végétation, il poursuit un peu plus loin dans le texte :

¹⁰¹ Auguste RENOIR, *Bal au moulin de la Galette, Montmartre*, 1876, huile sur toile, 131 x 175 cm, Paris, Musée d'Orsay.

¹⁰² A. JAKOVSKI, « Joan Miró par Anatole Jakovski », in *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, op. cit., p.49.

¹⁰³ *Idem*, p.50.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 50.

¹⁰⁵ *Idem*, p.50.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 49.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 50.

¹⁰⁸ *Idem*, p 50.

¹⁰⁹ A.JAKOVSKI, « 1934 : Première exposition à Paris », in *XXe siècle*, « Panorama 71 », n° 37, 1971, p.

¹¹⁰ *Idem*, p. 51.

¹¹¹ *Idem*, p.51.

« les couleurs libres [...] s'agitent et se meuvent dans les atmosphères illimitées, dans ces cieux sans fin teintés souvent en bleu, - bref dans tous ces fonds immobiles, translucides et inépuisables : on comprend tout de suite que les ruines ne sont plus des ruines¹¹² [...] – la pierre devenue la terre –, le nouveau sol à cultiver. »¹¹³

C'est à un appel au renouveau qu'appelle A. Jakovsky, à « une nouvelle période de transition »¹¹⁴ où toutes les anciennes valeurs sont appelées à être modifiées : « on ne commence une autre vie qu'en détruisant la précédente » est-il indiqué page trente-quatre. Cette revendication ne peut se comprendre qu'au terme d'une évolution verticale de l'art depuis le début du XXe siècle, progression qui mène à une impasse picturale dont le critique fait état.

4) Anatole Jakovsky et l'art britannique.

Jean Hélion (illustrations n°2 et 14)

Le peintre a manifestement introduit notre critique auprès de l'avant-garde britannique. On remarque dans le *Journal*¹¹⁵ de Jean Hélion une entrée datée du 27 novembre 1935 (**annexe n°3**):

« Anatole Jakovsky, arrivé sur ces entrefaites, a déclaré [le tableau] magnifique, extraordinaire, etc. Puis il m'a montré le fameux article éclatant qu'il devait écrire sur moi (dixit) pour le numéro un de la revue anglaise *Art*¹¹⁶. Mais au lieu de ça, il avait recollé ensemble deux articles datant de plusieurs mois et dont il m'avait dit lui-même, voici une semaine, qu'ils n'étaient plus bons devant ses progrès et les miens. Sur six pages, une demi-page ou deux tiers de page me concernaient directement. Le reste, de plus ou moins vagues – mais assez intéressantes – considérations générales. Ça m'a été une rude désillusion ! Et quand, avec sa fausseté habituelle, il s'est mis à prétendre que c'était un article magnifique, il m'a profondément dégoûté. J'ai fait beaucoup pour lui ; je l'ai présenté partout, défendu, lavé de ses gaffes tant que j'ai pu ; je l'ai encouragé, conseillé, soutenu. Il a dit monts et merveilles de mes tableaux, m'a assuré de son amitié, etc., et le jour venu de m'en donner une simple preuve, il y manque aisément. Sans doute fus-je stupide de le présenter à ces Anglais et de l'accepter comme auteur de cet article sur moi. Je suis si dégoûté de sa lâcheté et coquinerie qu'il fallait que je m'en soulage, même sur ce cahier qui ne devrait relater que mes joies et mes soucis de brosse. »

¹¹²Voir : *Alberto Magnelli, Pierres*, Antonio TABUCCHI dir., cat. expo., Paris, Galerie Di Meo, 16 octobre-28 novembre 2009, Paris, Galerie Di Meo éd., 2009, 107 p.

¹¹³A. JAKOVSKI, « 1934: Première exposition à Paris », in *XXe siècle*, « Panorama 71 », *op.cit.*, p. 52.

¹¹⁴*Idem*, p. 52.

¹¹⁵Jean HÉLION, *Journal d'un peintre : Carnets 1929-1984*, édition établie, annotée et présentée par Anne MOEGLIN-DELCROIX, Paris, Maeght éd., coll. « Écrits d'artistes », 1992, 2 vol., 822 p.

¹¹⁶En fait *Axis* (janvier 1935).

Les rapports de Jean Héliion avec les avant-gardes britanniques et américaines ont été très bien étudiés. Nous nous contenterons ici d'en relater les principaux faits¹¹⁷.

Jean Héliion et l'art britannique.

Grâce à sa bonne connaissance de l'anglais¹¹⁸, ce-dernier devient rapidement le porte-parole de l'abstraction internationale. Membre fondateur d' « Abstraction-Création », il invite, entre décembre 1932 et janvier 1933, les artistes anglais Ben Nicholson (1894-1982) et Barbara Hepworth (1903-1975) à adhérer à l'association parisienne.

En octobre 1933, paraît, à l'occasion d'une exposition qui marque sa sortie, la revue *Art Now*. Les artistes de « Unit One », mouvement créé, entres autres, par Paul Nash (1889-1946), sont amplement représentés. On note la présence des peintres Nicholson et Hepworth, du sculpteur Henry Moore (1898-1986) et de l'architecte Well Coates (1895-1958). Dans une lettre à Nicholson, Winifred rapporte qu'Héliion a reçu un exemplaire de la revue et qu'il l'a transmis à Anatole Jakovsky¹¹⁹. Jean Héliion accorde une grande importance aux périodiques : ils sont un moyen de diffusion, à un coût relativement faible, des reproductions de bonne qualité destinées à un large public.

C'est à cette même époque que le peintre français devient le conseiller du collectionneur Albert Eugene Gallatin (1881-1952), membre, directeur et mécène de la *Gallery of Living Art*¹²⁰ créée en 1927 à l'université de New-York sur Washington Square East. Tous deux se rendent à Londres et prévoient de créer une revue américaine « consacrée à notre art que nous aimons (Picasso, Léger, Braque, Gris) », « nous discutons des buts d'une telle chose, de son attitude et de ses limites. Elle devrait être très nettement contre le surréalisme et la

¹¹⁷Voir à ce sujet : Debra Balken BRICKER, « Jean Héliion et ses liens avec l'Amérique », in *Jean Héliion*, Didier OTTINGER dir., cat. expo., Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 8 décembre 2004 - 6 mars 2005, Paris, Centre Pompidou éd., 2004, pp. 44-51.

Matthew CALE, « Jean Héliion et l'art britannique, 1933-1937 », in *Jean Héliion*, Didier OTTINGER dir., cat. expo., Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 8 décembre 2004 - 6 mars 2005, Paris, Centre Pompidou éd., 2004, pp. 36-43.

Arnauld PIERRE, « Jean Héliion et Albert E. Gallatin, un aspect des échanges entre l'Europe et les États-Unis », in *Made in USA, L'art américain, 1908-1947*, Éric DE CHASSEY dir., cat. expo., Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 10 octobre-31 décembre 2001, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 18 janvier- 31 mars 2002, Montpellier, Musée Fabre, 12 avril - 23 juin 2001, Paris, RMN éd., 2001, pp. 196-207.

¹¹⁸Sa femme, Jean Blair, est américaine.

¹¹⁹« On a beaucoup parlé de vos cercles, lors du vernissage de Power, dans une sorte de courant d'appréciation et de compréhension comme un petit ruisseau... Erni, Héliion et Jakovsky, etc... » ; lettre de Winifred à Nicholson datée du 18 juin 1934, Londres, Tate Archive.

¹²⁰Elle devient en 1936 le *Museum of Living Art* avant que la collection ne soit démantelée en 1943 et relogée dans le Philadelphia Museum of Art afin de permettre à l'université de New-York d'utiliser l'espace pour sa bibliothèque.

littérature en peinture »¹²¹. Cette-dernière préfigure la revue britannique *Axis* dont Myfanwy Evans prépare la parution. Héliion engage les discussions avec Evans tandis qu'il prépare son estampe pour les *24 Essais* ou *23 gravures*¹²². Il illustre parfaitement le projet esthétique qui conduit à la création d'*Axis*. Il participe au numéro deux de la revue paru en avril 1935 avec la publication d'un texte « From Reduction to Growth » dans lequel il retrace l'évolution de l'art contemporain. Il donne en tout quatre articles entre 1935 et 1937. Selon lui, le nouvel art doit être appréhendé dans sa relation avec la tradition classique.

1935 est une année phare pour l'artiste français : il expose en effet avec Nicholson à « Thèse-Antithèse-Synthèse », exhibition organisée par Hans Erni. Mais l'acmé de ses relations avec l'Angleterre survient en 1936 avec l'exposition « Abstract and Concrete » soutenue par *Axis* et présentée à Oxford, Liverpool, Newcastle, Londres et Cambridge. Il s'agit de la première grande exposition internationale d'art abstrait en Angleterre. Seize artistes y sont représentés dont Calder, César Domela (1900-1992), Naum Gabo (1890-1977), Héliion, Mondrian, Hepworth, Moore et Nicholson.

Héliion et Gallatin.

L'artiste français fait aussi de nombreux séjours aux Etats-Unis entre 1932 et 1946. Il connaît de nombreux artistes américains dont Calder, Katherine Dreier (1877-1952), John Ferren (1905-1970), tous membres du groupe « Abstraction-Création ». Sa présence favorise la réception de l'art abstrait Outre-Atlantique grâce aux nombreux conseils prodigués à Albert Eugène Gallatin¹²³. Celle-ci prend une nouvelle direction avec l'arrivée de Jean Héliion¹²⁴ :

¹²¹Jean Héliion à Ben Nicholson, lettre du 18 juin 1934, Tate Archive.

¹²²A. JAKOVSKI, *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Héliion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, op. cit.

¹²³Gallatin a-t-il vu l'exposition « These-Antithese-Synthese » ? Pour Anatole Jakovsky, il n'y a pas de doute possible : « Pour en revenir à Gallatin, quelle ne fût pas ma surprise, en recevant le premier catalogue de son Musée, d'y trouver exactement la même explication du phénomène abstrait que j'avais esquissé auparavant sous le titre: *Thèse-Antithèse-Synthèse* dans ma préface au catalogue d'une très importante exposition qui s'est tenue du 24 Février au 31 Mars 1935 au Musée de Lucerne, représentant néanmoins la toute première tentative mondiale, d'y voir un peu plus clair. Non pas que les manifestations abstraites, apparemment semblables n'eurent pas lieu, ou que je les sous-estimais, les considérant comme dépassées, sinon périmées, mais parce que c'étaient quand même des actions parcellaires, partisans, antagonistes dans la plupart des cas, les Orphistes se bagarrant avec les Constructivistes, les Constructivistes avec les néo-plasticiens, et j'en passe, s'entredéchirant à belles dents pour des bagatelles, tandis que moi, je les analysais globalement, dans leur ensemble, en tant que produit bien déterminé par la dialectique de l'Histoire. » in A. JAKOVSKY, *Robert Delaunay*, non daté, Blainville-Crevon, Association « La Sirène », p. 338.

¹²⁴« Il faudrait que votre musée soit l'amorce d'un musée abstrait avec tout le développement de cet art avec ses origines [...]. Il faudrait un musée ou plutôt un centre actif et vivant de notre époque actuelle [...]. C'est un fait qu'il nous faut aider internationalement. Je vous donne *souvent* très *souvent* en exemple pour votre choix votre sélection et vos directives dans le sens des idées », in Arnauld PIERRE, « Jean Héliion et Albert E. Gallatin, un

l'orientation cubiste devient prédominante. On assiste à la suppression d'œuvres trop chargées de références figuratives et narratives et à l'achat par Gallatin de trois œuvres : deux d'Arp et une de Mondrian¹²⁵.

En 1933, Gallatin fait l'acquisition d'une œuvre d'Hélion aux formes curvilignes et biomorphiques et acquiert des œuvres plus ambitieuses, notamment *La Ville* de Fernand Léger¹²⁶, ainsi que des œuvres américaines. Les liens noués avec les acteurs de la vie artistique new-yorkaise ont contribué à créer « un sentiment nouveau de communauté, voire celui d'une identité nationale qui va permettre à l'art américain de trouver sa place sur la scène mondiale »¹²⁷. Il en va de l'affirmation de l'art américain.

Les contributions à Axis.

Anatole Jakovsky contribue aux trois premiers numéros de la revue britannique *Axis*. Si son premier article, sobrement intitulé « Indications sous les images (œuvres ?) » reprend des thèmes déjà abordés, tels que la mort de la peinture¹²⁸ et l'historiographie de l'art moderne développée dans *These-Antithese-Synthese*¹²⁹, les deux articles suivants sont monographiques. Tandis que celui d'avril 1935 est consacré à Wassily Kandinsky, l'autre, daté de juin 1935, est entièrement dédié à Constantin Brancusi.

Le texte de la deuxième livraison d'*Axis* débute par une situation du paysage jusqu'à Kandinsky. Anatole Jakovsky distingue trois phases dans l'évolution stylistique de l'artiste. La première période, « image de la vieille Russie », précède la phase allemande du peintre russe caractérisée par des formes symboliques empruntées aux mondes de l'industrie. La troisième est marquée par son implantation à Paris : les formes mécaniques cèdent la place aux formes

aspect des échanges entre l'Europe et les États-Unis », in *Made in USA, L'art américain, 1908-1947*, op. cit., p. 198.

¹²⁵« Les deux Arp et le Mondrian, achetés par mon intermédiaire, ont eu une très bonne influence sur Gallatin, parce qu'ils représentaient l'un et l'autre une forme complète d'art [...]. Les deux formaient ensemble une opposition complète et très riche [...]. Je l'ai orienté franchement vers l'art abstrait, alors qu'avant c'était un mélange d'art cubiste, pré-cubiste, abstrait et pré-abstrait [...]. Mon influence sur lui c'est de l'avoir aidé à clarifier sa collection. En mettant l'accent sur Mondrian, Léger et Arp. » in Debra Balken BRICKER, « Jean Hélion et ses liens avec l'Amérique », *Jean Hélion*, op. cit., p. 45.

¹²⁶Fernand LÉGER, *La Ville*, huile sur toile, 130 x 298 cm, Philadelphia Museum of Art, A.E. Gallatin Collection.

¹²⁷Debra Balken BRICKER, « Jean Hélion et ses liens avec l'Amérique », *Jean Hélion*, op. cit., p. 50.

¹²⁸(Traduction de l'auteur) « Parfois une œuvre d'art doit être détruite afin qu'elle puisse s'exprimer », « Sometimes one must destroy a work of art so that it can sing. », p. 64.

¹²⁹(Traduction de l'auteur) « La tâche que doivent affronter les jeunes artistes est de reconstruire le monde dans son intégrité, de redécouvrir la complexité de la vie à partir de ses éléments disparates », « The task which faces young artists is to reconstruct the world in its integrity, to rediscover the complexity of life from its disparate elements. », p. 64.

biomorphiques¹³⁰. Comparé à Picasso, il est, avec ce dernier, l'un des fondateurs de l'art à venir¹³¹.

Le contexte historique tient une place prépondérante dans la valorisation de la peinture de Kandinsky : le critique profite en effet de cet article pour asséner quelques uns des principes que l'on retrouve couramment sous sa plume.

« L'homme occidental décimé dans sa course vers la rationalisation progressive, qui le prive du contact direct avec la nature, ne touche plus le soleil ; il cesse d'être un homme complet. »¹³²

Dans ce climat ambiant, Kandinsky symbolise l'aube et le crépuscule d'un siècle :

« Chaque civilisation, chaque culture, a son climat culturel préféré, son atmosphère idéale. Rome pour le seizième siècle. Versailles pour le dix-huitième. Paris pour le début du vingtième. »¹³³

Consacrée par Walter Benjamin en tant que capitale du XIXe siècle, Paris est également la ville où fusionnent toutes les avant-gardes en ce début de XXe siècle.

C'est également dans la ville-lumière que s'établit Constantin Brancusi. Après l'avoir resitué dans l'histoire de la sculpture, Anatole Jakovski entreprend une étude des caractéristiques de son art. Pour cela, il distingue quatre catégories : le sujet, les matériaux, l'espace et le rythme. Établissant une véritable archéologie du regard, Jakovski tente de dégager une problématique inhérente à la production du sculpteur roumain :

« Mais avant de formuler mon opinion définitive sur le travail de Brancusi, je me permettrai d'analyser un par un les quatre éléments constitutifs de sa sculpture, afin de pouvoir au mieux, définir sa contribution et sa nouveauté. »¹³⁴

Sous l'influence des nouvelles théories scientifiques – rappelons les découvertes contemporaines d'Einstein et de Lobatchevsky – la sculpture établit un rapport différent à l'espace, cadencée comme l'est un morceau de jazz. Le rythme de la sculpture est avant tout musical et c'est à l'image de cette référence qu'Anatole Jakovsky se permet une pensée analogique dans l'écriture.

¹³⁰(Traduction de l'auteur) « And mechanical elements, rigourously mathematical, give place little by little to very human forms which will be the best expression of this changed sensibility.» cite p. 79.

¹³¹(Traduction de l'auteur) « Then, to infuse blood into the conflict, to create pictures which would reflect aesthetically the changing of cultures and which would be its plastic expression, it needed a Russian and a Spanish, Picasso and Kandinsky – the two precursors, the two founders of the art to come. » cite p. 78.

¹³² *Idem*, p. 78.

¹³³ *Idem*, p. 80.

¹³⁴(Traduction de l'auteur) « But before making my final decisions about Brancusi's work, I will allow myself to analyse one by one the four constituent elements of sculpture, so as to place his better, to define his contribution and novelty. » cite p. 87.

II. REFLEXIONS SUR LA PENTURE

1) Une conception élargie de l'espace pictural

Condamnation de l'objet

On trouve dans un texte de Jakovsky¹³⁵ la volonté d'associer les arts à la vie quotidienne. La preuve en est page douze : « la peinture veut devenir un objet de l'époque de Ford, Citroën et Bata »¹³⁶.

À l'image de l'automobile et des tableaux futuristes la représentant¹³⁷, les peintures cubistes restent prisonnières de l'objet qu'elles traitent par « des plans de lumière tirés de [leur] apparence »¹³⁸. La destruction de la peinture bourgeoise, qui trouve ses antécédents dans Jean-Baptiste Siméon Chardin, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix et les Impressionnistes, et sa conception selon laquelle « Peinture = capital. Tableau = marchandise = bijou »¹³⁹ ne peut se faire qu'avec la « libération de la lumière »¹⁴⁰ ;

« c'est cela et beaucoup d'autres choses dont on pourrait ainsi trouver
les racines dans l'histoire, qui s'accomplit dans la peinture abstraite aujourd'hui.
La peinture "non figurative" »¹⁴¹ »

En accord avec les principes du mouvement Abstraction-Création, l'objet est fortement dévalorisé. Qualifié de « bourgeois », il est amené à se désintégrer progressivement. Apparent avec les principaux mouvements d'avant-garde. La mort de l'objet est annoncée au profit de la recherche lumineuse déjà prônée en son temps par l'Orphisme de Guillaume Apollinaire¹⁴². Cette quête est reprise dans les *Six Essais*¹⁴³ (**illustration n°5**) au sujet du peintre Jean Hélion :

¹³⁵A. JAKOVSKI, « Nécrologe de quelques peintures », in *Abstraction-Création, art non figuratif, op.cit.*

¹³⁶On peut également lire p.16 : « À l'époque de l'impressionnisme a commencé l'industrialisation de la peinture, répondant à l'augmentation des consommateurs, à leur demande émotionnelle déjà ébranlée par l'urbanisme. »

¹³⁷Luigi RUSSOLO (1885-1947), *Dynamisme d'une automobile*, 1912-1913, huile sur toile, 106 x 140 cm, Paris, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou.

¹³⁸*Idem.* p.17.

¹³⁹*Idem.* p.16.

¹⁴⁰*Idem.* p.17.

¹⁴¹*Idem.* p. 17.

¹⁴²Anatole Jakovsky a traduit un article de Guillaume Apollinaire publié sous le titre de *La Peinture moderne, retraduit de l'allemand par Anatole Delagrave* (s.l.n.d.). « [La traduction] est assez peu fidèle au texte qui parut dans *Der Sturm*. On la trouve reproduite dans Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, pp. 162-166 » in Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'art, 1902-1918*, [Paris, 1960], Paris, Gallimard éd., coll. « Folio Essais », 2002, p. 581. On peut ainsi lire à la page 355 de ce même livre : « Delaunay croyait que si vraiment une couleur simple conditionne sa couleur complémentaire, elle ne la détermine pas en brisant la lumière, mais en suscitant à la fois toutes les couleurs du prisme. Cette tendance, on peut l'appeler l'orphisme. »

¹⁴³A. JAKOVSKI, *Arp, Calder, Hélion, Miró, Pevsner, Séligmann : six essais, op. cit.*

« Quand Hélion se mit à peindre, le grand feu d'artifices des Ismes par qui fut fêtée la chute de l'ancien régime pictural était épuisé. [...] La force jaillissant des ruines du vieux système était inutilisée. La lumière demeurait enchaînée à ce qui restait de l'image des objets.

Charge aux jeunes de la libérer ! Hélion a accepté la tâche. »¹⁴⁴

Lancé à la poursuite d'un « être-lumière », le peintre est amené à composer avec les couleurs et les « surprenantes structures rythmiques »¹⁴⁵, telles celles du jazz, musique d'avant-garde. La conception traditionnelle de la peinture faisant de celle-ci un objet délimité spatialement par les bordures du cadre est vivement critiquée, elle est appelée à une redéfinition des pratiques picturales.

L'espace du tableau

À ce titre, l'espace du tableau devient le lieu d'une autoréflexivité de la peinture. Dans cette optique, on est

« parvenu à une beauté étrange des éléments plastiques isolés, à un espace imaginaire et sans but, où les formes se retrouvent selon les lois du *hasard*, ou selon les affinités exacerbées de leurs structures. À une beauté de la surface du tableau traité comme un bijou, comme une gourmandise raffinée et exquise de couleurs et de rythmes autonomes. »¹⁴⁶

Le critique file la métaphore et reprend :

« Le tableau ne représente plus rien ; sa vie dépend de l'équilibre des contours et de la circulation des énergies colorées. Le spectateur n'apprend rien. Il jouit immédiatement et rien que visuellement. Il ne doit qu'admirer l'étonnant métier du peintre-bijoutier, son grand savoir-faire qui ne veut plus rien savoir de la vie réelle. »¹⁴⁷

L'opinion formulée par Jakovsky met à mal près de cinq siècles de dissociation du statut de l'artiste et de l'artisan¹⁴⁸. La *mimèsis* n'est plus à l'ordre du jour et le tableau rompt totalement avec la représentation du monde extérieur. Toutefois, il ne saurait y avoir pour Jakovsky une pratique de la création *ex nihilo* :

¹⁴⁴ A. JAKOVSKI, Arp, Calder, Hélion, Miró, Pevsner, Séligmann, *op.cit.*, p.23.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 23.

¹⁴⁶ A. JAKOVSKI, Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy, Paris, Abstraction-Création éd., 1934, p.37.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 37.

¹⁴⁸ Voir Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Macula éd., coll. « Histoire de l'art », 2000, 409 p.

« [Notre siècle] a les yeux fermés, mais il est avide de création, - de la vraie création des époques ascendantes changeant l'aspect du monde extérieur, partant toujours du monde visible et toujours imparfait. »¹⁴⁹

L'exemple d'Hans Schiess (1904-1978), artiste présenté dans les *Cinq Essais* devient pour le critique un autre moyen de véhiculer ses opinions artistiques. La première d'entre elles concerne l'espace plan de la toile, « obstacle »¹⁵⁰ qu'il faut « détruire et réorganiser ensuite »¹⁵¹. Il faut le « discipliner selon une certaine idée – idée de la construction – et [...] dresser cet édifice à l'image de cette idée »¹⁵². Ainsi le critique peut, à l'image de l'équation mathématique $E = MC^2$,¹⁵³ évaluer que « plan = espace »¹⁵⁴ et constituer grâce à l'emploi d'adjectifs antinomiques - « transparents » opposé à « opaque », « statiques » à « mobiles » - une première définition de l'espace de la toile peinte. On peut également mentionner plus avant dans le texte le groupe nominal « style ogival » qui tend à conférer une valeur architecturale à l'œuvre d'Hans Schiess.

La transformation est au centre de la pratique picturale. La toile vierge est le pâle miroir dans lequel le peintre « laisse se refléter et miroiter tout ce qui est lui »¹⁵⁵. Subjectivité et objectivité s'assemblent et s'expriment librement sur l'espace vierge de la toile à peine préparée.

Sophie Taeuber-Arp (1889-1963) vient conclure ces « Cinq Essais » (**illustration n°7**). À cette occasion, Jakovsky évoque ses tableaux comme autant de « bornes kilométriques »^{156 157}. Ceux-ci sont les témoins de la disparition de l'homme au profit de « l'objectivité totale » et ce, après une « large offensive qui détruit la figuration »¹⁵⁸. L'« écorce même du tableau »¹⁵⁹ évoque la rigidité du terme « structure », employé page quarante-cinq. Bien avant l'espace *all-over* de la toile, on remarque qu'elle déplace le « centre de la composition vers les marges du tableau »¹⁶⁰. La « structure » n'est pas sans évoquer le *Manifeste* de « Cercle et Carré », établissant ainsi des ponts entre les mouvements successifs. Son vocabulaire plastique, réduit

¹⁴⁹ *Idem*, p.37.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 39.

¹⁵¹ *Idem*. Il est également question de « conflit » page 41.

¹⁵² *Idem*, p. 39.

¹⁵³ *Idem*, p. 39, Anatole Jakovsky reprend la métaphore mathématique à son compte lorsqu'il déclare « ses tableaux sont des équations mathématiques à plusieurs racines » (*Idem*, p. 40).

¹⁵⁴ *Idem*, p. 39.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 39.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 44.

¹⁵⁷ Voir G. MALDONADO, *Le cercle et l'amibe, le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, CTHS-INHA éd., 2006, 340 p.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 44.

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 45.

au minimum, trouve un écho dans le style télégraphique de la phrase « cercle + triangle + triangle + carré – stop »¹⁶¹ et tend à mettre en avant la géométrie dégagée par ses œuvres.

L' « Art Mural »¹⁶²

Le rôle historique du cubisme est valorisé en tant que phase préliminaire menant vers « la nouvelle conception d'une peinture murale »¹⁶³. On retrouve ici un *topos* qui s'affirme dans le *Manifeste pour L'art mural*¹⁶⁴ publié en 1934 par Amédée Ozenfant dans les *Cahiers d'art*. C'est somme toute à un art total qu'appelle Jakovsky, réunion de l'ensemble des arts majeurs. Toutefois, à la manière d'un Adolf Loos condamnant l'ornement¹⁶⁵, le critique d'art met en garde contre une certaine tendance vers le décoratif¹⁶⁶ :

« Les architectes [...] pour détruire l'architecture médiocre qui cachait son impuissance sous les abus décoratifs absolument étrangers à l'architecture, pour rajeunir ou pour rénover cet art en pleine décomposition, nièrent délibérément, eux aussi, la peinture murale.

Situation tragique.

Situation vraiment tragique, atténuée défavorablement par le triomphe de l'exposition décorative de l'année 1925, par le décor exacerbé et banal qui a inondé toute la vie par sa production inférieure et néfaste, dont le coefficient créateur était réduit au minimum [...] et qui a instauré ce style décadent de la décoration appliquée, illisible même pour nous. »¹⁶⁷

Notre critique en appelle finalement à l'art mural : « les murs en béton armé ont soif »¹⁶⁸ réplique-t-il. « Ils demandent à être recouverts des nouveaux desseins de l'humanité »¹⁶⁹. La

¹⁶¹ *Idem*, p. 45.

¹⁶² Voir Albert GLEIZES et Jean METZINGER, *Du cubisme*, op. cit., pp. 79-80 : « La peinture abstraite est en pleine effervescence, le nombre croît sans cesse de ses pratiquants et de ses admirateurs. Elle varie avec les tempéraments, et il est ridicule de parler d'académisme abstrait. Tantôt respectueuse du plan mural, vouée à une architecture qui peut-être apparaîtra bientôt, elle s'élève par la hiérarchie de ses éléments, sur de vierges hauteurs. ». Voir aussi Gladys FABRE, « La dernière utopie : le réel » in *Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, PAGÉ Suzanne et VIDAL Aline dir., cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 février-25 mai 1997, Paris, Flammarion éd., 1997, p. 35-41. De nombreux artistes cherchent une solution face à la crise économique et sociale. Regroupés au sein de l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires), créée en 1932, ils sont à l'initiative de la création du premier Salon de l'art mural en 1934.

¹⁶³ A. JAKOVSKI, *Auguste Herbin*, Paris, Abstraction-Création éd., 1933, p.5.

¹⁶⁴ Amédée OZENFANT, « L'art mural » in *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'activité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n°5-8, 1933, p.274.

¹⁶⁵ Adolf LOOS, *Ornement et crime*, [éd. or. Vienne, 1908], Paris, Payot et Rivages éd., 2003, 277 p.

¹⁶⁶ On retrouve les mêmes craintes chez des artistes tels que Kandinsky ; voir à ce sujet G. ROQUE, *Qu'est-ce-que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, op.cit.

¹⁶⁷ A. JAKOVSKI, *Auguste Herbin*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁸ A. JAKOVSKI, « L'art du style, en marge du Salon des Surindépendants 1934 », in *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd, n°5-8, 1934, p.33. Voir également Hubert COLLEYE, *Henryk Berlewski, peintre polonais*, Anvers, De Sikked éd., 1937, p. 37 : « La peinture de chevalier continue à jouir péniblement de ses restes. Elle n'a pu abandonner encore l'idée folle qu'elle était l'art avec un grand A. Le succès de ce que l'on appelle à présent les arts décoratifs ne trahit-il pas cependant l'immense besoin que nous éprouvons tous d'une renaissance nettement architecturale ? Le peintre et le statuaire dignes de ce nom cherchent d'instinct le Mur. »

personnification des murs exprime la nécessité d'une peinture stable et durable. Le temps est aux réalisations, non pas aux actes, le sentiment et la pensée doivent être réunis en « un grand tout »¹⁷⁰. Le grand œuvre alchimique n'est pas loin. Dans le Manifeste publié par Amédée Ozenfant en vue de l'ouverture du salon de l' « Art Mural », on peut noter le souhait d'opérer une nouvelle synthèse entre les arts majeurs : « Il en était ainsi aux époques où l'architecte, le sculpteur, le peintre travaillaient d'accord. Le but de l'**Art Mural** est de recréer cette liaison »¹⁷¹. Plus avant dans le texte on note : « "Nous voulons réformer la trilogie architecture-peinture-sculpture. Par nos expositions, nous démontrons les possibilités d'un tel accord " »¹⁷². Condamnant la peinture de chevalet qualifiée d'« agrément cher »¹⁷³, l'art mural peut être perçu comme un « exciteur, un provocateur du haut sentiment collectif »¹⁷⁴. La dimension sociale de l'art est soulignée : « les artistes cherchent à participer d'une façon plus active à la vie sociale »¹⁷⁵. Il est à noter que Jakovsky tout autant qu'Ozenfant souhaite renouer avec la grande tradition picturale issue de la Renaissance. Vidé de symboles et de références religieuses, l'art mural préfigure la politique du gouvernement américain envers les artistes durant la crise de 1929.

2) Le « cycle organique »¹⁷⁶

Dans « L'art du style, en marge du Salon des Surindépendants 1934 », on note qu'Anatole Jakovsky a recours au champ lexical de la jeunesse afin de trouver un écho aux nouveautés. Le maniérisme est l'apanage de l'entre-deux-guerres,

« de la nudité et de l'hygiène, au sein de laquelle se cristallise déjà un inconscient nouveau, blessures, cicatrices sans nombre, tendre tatouage de l'âme, qui circuleront invisibles avec les globules rouges. »¹⁷⁷

¹⁶⁹ *Idem*, p. 33.

¹⁷⁰ *Idem*. Voir A. OZENFANT, *Manifeste pour « L'Art mural »* in *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'activité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n° 5-8, 1933, p. 274.

¹⁷¹ A. OZENFANT, *Manifeste pour « L'Art mural »* in *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'activité artistique*, *op. cit.*

¹⁷² *Idem*.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ On peut rapprocher cette citation de la suivante : « Le tableau porte en soi sa raison d'être. On peut impunément le porter d'une église dans un salon, d'un musée dans une chambre. Essentiellement indépendant, nécessairement total, il n'a pas à satisfaire immédiatement l'esprit mais au contraire à l'entraîner peu à peu vers les fictives profondeurs où veille la lumière ordonnatrice. Il ne s'accorde pas à tel ou tel ensemble, il s'accorde à l'ensemble des choses, à l'univers : c'est un organisme » in Albert GLEIZES et Jean METZINGER, *Du cubisme*, [Paris, 1912], Sisteron, Présence éd., coll. « Vers une conscience plastique », 1980, p. 43.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 33.

La figure de style employée – la métaphore filée – traduit une vision organique de l'art. À l'image des organes corporels, des cellules et des globules, l'art doit être vivant, mouvant tout en étant ancré profondément dans un passé artistique riche allant de la statuaire grecque à Paul Cézanne et Vincent Van Gogh. Il faut chercher « dans son ventre »¹⁷⁸ et peindre les « sécrétions capillaires des seins, les analyses microscopiques des ovaires, les battements même du cœur »¹⁷⁹. De nombreux artistes, durant l'entre-deux guerres, s'intéressent aux recherches scientifiques contemporaines¹⁸⁰. Par exemple, Albert Einstein (1879-1955) découvre les principes de la relativité générale en 1915.

Publiés à l'occasion d'une exposition organisée par Jean Héliou en juin 1933 à la galerie Pierre, les six essais consacrés à Arp, Calder, Héliou, Miró, Pevsner et Séligmann (**illustration n°5**) sont à eux seuls un véritable tour de maître dans le domaine de la critique d'art abstrait. On note dans l'essai consacré à Alexander CALDER : « Le cycle mathématique est achevé. Le cycle organique commence [...] »...

De même on relève, dans le texte rédigé sur Juan Miró, les phrases suivantes :

« Mais il veut survivre ce dernier homme ! Il fait l'amour. L'art a connu déjà les couples enlacés, mais toute description avant Miró est bien pauvre. Ses gens à lui s'aiment par les moelles et par les *cellules*¹⁸¹. Il les attrape au point culminant de la volupté, par l'*organe* même quand le chant triomphal de la subconscience atteint sa plus inouïe richesse. »¹⁸²

Jakovsky déroule un peu plus pour nous le fil de son raisonnement dans les « Cinq Essais » consacrés à Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, Sophie Taeuber-Arp et Gérard Vulliamy¹⁸³ (**illustration n°6**). Il débute sa démonstration avec Hans Erni (1909-), représentant de « l'art de demain »¹⁸⁴. Il cherche « le chemin d'évolution naturelle, la poussée, la croissance naturelle du tableau »¹⁸⁵ ; dès lors la peinture s'assimile à la végétation. On peut voir dans une œuvre de Paul Klee, intitulée *Croissance des plantes*¹⁸⁶, une mise en perspective des propos de notre écrivain. Les nuances colorées allant du plus sombre au plus clair traduisent dans un mouvement vertical la croissance des plantes tel que l'indique le nom du tableau.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 33.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 34.

¹⁸⁰ Voir à ce sujet: G. MALDONADO, *Le cercle et l'amibe, la biomorphisme dans l'art des années 30*, op. cit.

¹⁸¹ C'est l'auteur qui souligne.

¹⁸² *Idem*, p. 26.

¹⁸³ A. JAKOVSKI, *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, op. cit.

¹⁸⁴ Anatole JAKOVSKI, *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy* op. cit., p. 35.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 35.

¹⁸⁶ Paul KLEE, *Croissance des plantes*, 1921, huile sur carton, 54x40 cm, Musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Le critique emploie une métaphore corporelle pour décrire la peinture du jeune artiste : « les couleurs font l'amour entre elles », « [les formes et l'espace] bougent, [...] se meuvent, [...] vibrent, [...] existent ou [...] meurent »¹⁸⁷. La peinture « bouge ou elle meurt »¹⁸⁸, « elle est corps et vie »¹⁸⁹, « la vie même »¹⁹⁰. S'il est question de cycle, il est indéniablement organique.

On peut aussi lire dans « Nécrologe de quelques peintures » :

« Le Surréalisme, à son heure, l'a remplacé très facilement, comme auparavant le cubisme avait remplacé l'impressionnisme rachitique : et le surréalisme aussi, le dernier style organique de la société bourgeoise, est mort. Épuisé. »¹⁹¹

La métaphore organique se retrouve employée et semble définir non pas l'abstraction elle-même¹⁹² mais bien plutôt la vitalité des mouvements artistiques. Elle est relayée par la publication de revues et de manifestes ainsi que par la réalisation d'expositions dans des galeries organisées à cet effet.

L'utilisation du terme « organique » sous la plume d'A. Jakovsky est emblématique des contacts étroits établis entre les réseaux artistiques des différents pays durant l'entre-deux-guerres. En effet, proche d'Hélion, il est fort probable que Jakovsky ait été familiarisé avec ce terme grâce au peintre français. Geoffrey Grigson¹⁹³, poète anglais et collaborateur de la revue *Axis*, a-t-il lu les écrits d'A. Jakovsky ? Les liens de ce dernier avec les milieux artistiques britanniques demanderaient à eux seuls une étude que nous n'avons pas fournie.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 38.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 38.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 39..

¹⁹⁰ *Idem*, p. 39.

¹⁹¹ JAKOVSKI Anatole, « Nécrologe de quelques peintures », *Abstraction-Création art non-figuratif*, [Paris, 1933], New York, Arno Press éd., n°2, 1968, p. 10.

¹⁹² Voir A. PIERRE, *Calder, la sculpture en mouvement*, Paris, Gallimard éd., coll. « Découvertes Gallimard », 1996, pp. 42-44.

¹⁹³ Grigson rédige en 1935 la section consacrée à la peinture et à la sculpture dans *The Arts To-Day*, ouvrage dans lequel « la définition du biomorphisme s'affine et se précise » in G. MALDONADO, *Le cercle et l'amibe, le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, CTHS-INHA éd., 2006, p.26.

III. MULTIPLES FACETTES D'ANATOLE JAKOVSKY

1) Anatole Jakovsky, écrivain

Nous avons jusqu'ici évoqué la figure du critique d'art, cependant Anatole Jakovsky a également été un écrivain hors pair. Bien avant son poème illustré par Robert Delaunay, *Clefs des pavés*¹⁹⁴ paru en 1939, il est à l'origine d'un ouvrage illustré de quinze planches de gravures originales réalisées par Kurt Séligmann, *Protubérances cardiaques*, publié en 1934¹⁹⁵. La métaphore organique que l'on retrouve au sein même du titre vise à mettre en avant un réseau de métaphores filées tout au long du texte. Nous lisons au début et à la fin du poème, qui fonctionnent tous deux sur le principe de la répétition et du circuit clos, « Ici on change les cœurs Mesdames, Messieurs »¹⁹⁶. Ce texte est l'occasion pour Jakovsky d'égaliser par l'écriture la poésie des œuvres de Séligmann. En découle par conséquent un langage imagé qui joue sur tous les niveaux de narration. Il s'ensuit un dialogue imaginaire entre l'artiste et l'écrivain, mimé par des « moi » et des « lui » placés en début de phrase, qui vise à illustrer les quinze planches gravées. Elles ont pour titres respectifs : *Le Prestidigitateur*, *Marathon*, *Industries romantiques*, *Léda*, *Les Épaves Vivantes*, *Le Grand Flibustier*, *Magie Noire*, *Le Premier Aviateur*, *Gueule Cassée*, *Les Désastres hivernaux*, *Vampyre*, *Le Corsaire*, *Monument aux Morts*, *Le Charmeur de Serpents*, et *Carnaval*. Ce qui frappe avant tout est la diversité de ces titres, certains provenant de la mythologie, d'autres de quelque magie incantatoire, quelques-uns relevant d'une morbidité manifestement assumée. *Le Grand Flibustier* évoque la gravure donnée par l'artiste pour les *Vingt-quatre Essais*¹⁹⁷ publiés un an plus tard. On retrouve en effet le même paysage à l'arrière-plan ouvert sur l'horizon, agrémenté de nuages. C'est également aux cieux que songe A. Jakovsky lorsqu'il écrit :

« Nous sommes au zénith du mystère. Les nuages galvaniques s'accouplent avec la terre prolongée jusqu'à l'enfer. Les nuages lourds sillonnent la terre qui sue, ils enlèvent l'atmosphère et l'obscurité, laissant les vides sans vie et sans ombres. Parfois dans leurs ruptures apparaît le disque inconnu de l'autre côté de la lune. Tout s'agite, tout hurle, tout tremble et s'adonne, poussé par quatre vents, par les quatre souffles des sorcières, assises

¹⁹⁴ Anatole DELAGRAVE (pseudonyme d'Anatole JAKOVSKY), *Clefs des pavés*, Paris, [s.n.], 1939, 37 p, 2 « fluo-enluminures » de DELAUNAY Robert.

¹⁹⁵ A. JAKOWSKI, Kurt SÉLIGMANN, *Protubérances cardiaques*, Paris, Chroniques du jour éd., 1934, 3 p., 15 pl. de gravures originales.

¹⁹⁶ A. JAKOWSKI, K. SÉLIGMANN, op.cit., p. 54.

¹⁹⁷ A. JAKOVSKI, *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, Paris, Jacques Povolozky éd., 1935, 4 p., 23 pl. de gravures originales.

sur quatre coins du monde. Elles gonflent leurs jambes poilues et les vents s'entrecroisent, enlevant les feuilles et les habits. »¹⁹⁸

Le mythe grec des origines repris ici fait de Gaïa et Ouranos deux protagonistes à part entière dans l'élaboration de la trame poétique. L'anaphore en « tout » vise à mettre en relief le caractère magique et instable de ce paysage chaotique peuplé de « sorcières » et de « vides sans vie ni ombres ». Cet aspect est visible un peu plus loin dans le texte avec cette mise en garde : « DANGER ! HAUT MYSTERE ! ». Jakovsky signe dans le domaine du rêve, cher aux surréalistes, une autre comparaison qui vise à faire de la femme un « nuage » et trouve ainsi un équivalent plastique dans les formes oniriques de Séligmann, déjà évoquées dans les « Cinq Essais »¹⁹⁹.

Les *Vingt-quatre Essais* paraissent en 1935 et comptent, outre un poème de Jakovsky, des gravures réalisées par Arp, Calder, De Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy et Zadkine²⁰⁰ (**illustrations n°16 à 38**). L'ensemble des tendances de l'art moderne se trouvent représentées : du surréalisme en passant par l'art abstrait géométrique et le biomorphisme. On remarque la présence d'artistes internationaux et français²⁰¹. Le texte que notre auteur propose annonce la guerre qui se prépare :

« Une rafale de sons inattendus traversa les couches paisibles de l'air, faisant frémir les murs et réveillant tout être humain, pâle et tremblant, l'âme remplie jusqu'aux bords de cette sonorité inusitée. Les sirènes hurlaient... »²⁰²

Le poète, tel un aède, « chante ce silence immortel qui gravite autour de [sa] tête sans déplier les ailes »²⁰³. Reprenant les poncifs baudelairiens, il écrit :

« Chair féminine qui ne laisse apparaître qu'une trace de cire éperdue, transparente et nacrée, halo de tout désir. Répandant une odeur de musc, d'encens, de brûlure et de feuilles automnales. Vous m'apparûtes sur la crête d'une vague mourante d'insomnie. Oh, belles, douces épaves. »²⁰⁴

¹⁹⁸ *Idem*, p. 55..

¹⁹⁹ A. JAKOVSKI, *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy, Op. Cit.*

²⁰⁰ A. JAKOVSKI, *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, Paris, Jacques Povolozky éd., 1935, 4 p., 23 pl. de gravures originales.

²⁰¹ Ces *Vingt-quatre Essais* ne comptent que vingt-trois gravures. Marcel Duchamp n'a jamais envoyé la sienne. Piet Mondrian et Robert Delaunay devaient initialement contribuer à ce projet.

²⁰² A. JAKOVSKI, *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, op. cit., 1935, p. 94.

²⁰³ *Idem*, p. 95.

²⁰⁴ *Idem*, p. 95.

À partir de ce texte, Anatole Jakovsky peut être replacé dans un contexte artistique plus large, celui de l'entre-deux-guerres. À la manière des peintres de la Nouvelle Objectivité allemande, mais sur un ton moins sarcastique, il prédit la guerre imminente et ses conséquences inéluctables :

« Les femmes, les hommes, les enfants, l'acier, les bêtes, le goudron
mêlés tous ensemble, richement endiamantés de verre. Partout. Immobiles. Et
puis ce silence... »²⁰⁵

En 1936, à l'occasion d'une conférence donnée sur « la situation actuelle de la peinture »²⁰⁶, l'auteur revient sur ce texte :

« Moi-même, l'année dernière, ayant été obligé d'écrire une préface
pour un recueil de gravures des 24 meilleurs artistes de ce temps, j'ai dû devant
des tendances si différentes, ascendantes et descendantes, pour la première et
dernière fois, avoir recours à l'automatisme psychique. »²⁰⁷

Les vingt-trois gravures réalisées à cette occasion n'illustrent en rien le texte et vice-versa. On remarque chez certains artistes la reprise de compositions antérieures, c'est le cas notamment de Sophie Taeuber-Arp et de Giorgio de Chirico²⁰⁸. D'autres, au contraire, créent une œuvre destinée au recueil : Hans Erni et Jean Hélion proposent des constructions géométriques aux formes courbes entrecroisées. Les tenants du surréalisme ne sont pas exclus : Max Ernst, Alberto Giacometti et Juan Miró sont représentés.

Peintres et sculpteurs sont ici rassemblés pour faire de cet ouvrage un des recueils de gravures les plus originaux de cette époque, en ce sens qu'il abhorre les clivages existants entre artistes tenant de l'abstraction géométrique et du surréalisme. Qui plus est, il fait la part belle aux œuvres biomorphiques : citons ici la gravure proposée par Kandinsky évocatrice de sa dernière période dite « parisienne », où des formes ovoïdes et organiques pullulent sous la présence de petits points figurant autant de cellules que d'atomes, c'est selon.

Enfin, notre écrivain se place sous la tutelle d'un critique d'art célèbre, à savoir, Guillaume Apollinaire. Les Essais consacrés à Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann,

²⁰⁵ *Idem*, p. 94.

²⁰⁶ A. JAKOVSKI, « La situation actuelle de la peinture », *Renouveau esthétique*, Paris, [s.n.], n°1, 1936, 7 p.

²⁰⁷ *Idem*, p. 103.

²⁰⁸ La gravure proposée par Giorgio de Chirico reprend le thème des lithographies réalisées pour le texte de Jean Cocteau en 1934 ; elles sont intitulées *Mythologie*. Il s'agit de dix planches de format 0. 285 x 0. 23 m conservées à Rome, à la Fondation Giorgio et Isa de Chirico. Voir *Giorgio de Chirico, la fabrique des rêves*, Jacqueline MUNCK dir., cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 13 février – 24 mai 2009, Paris, Paris musées éd., 2009, p. 153.

Sophie Taueber-Arp et Gérard Vulliamy publiés en 1934 aux éditions Abstraction-Création, débutent en effet par une citation d'Apollinaire :

« On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on s'en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si l'on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre. »²⁰⁹

On retrouve également la présence de l'auteur des *Calligrammes* dans le catalogue de l'exposition « These-Antithese-Synthese ». La contribution d'Anatole Jakovsky débute comme suit : « *Mais on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle.* Guillaume Apollinaire »²¹⁰. La figure emblématique du défenseur des peintres cubistes entérine l'appel au renouveau pictural proclamé par Jakovsky.

2) Anatole Jakovsky-Robert Delaunay²¹¹ : un intérêt pour les livres illustrés

*Clefs des pavés*²¹²

Ce texte, rétrospectif, prend le pas sur un autre aspect essentiel de la relation entre les deux hommes, à savoir la création du recueil *Clefs des pavés*. À ce sujet, Jakovsky se souvient :

« J'écrivais... N'importe où, n'importe quand, sur des bouts de papier que j'égarais d'une façon ou d'une autre. Par chance, ils avaient l'air de plaire à Robert Delaunay puisqu'il m'a proposé de les illustrer. Pourtant, ils n'étaient pas gais, mes vers : j'y prévoyais, j'y prophétisais la guerre... »²¹³

²⁰⁹ A. JAKOVSKI, *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy, op. cit.*, p. 35.

²¹⁰ A. JAKOVSKI, « A. JAKOVSKI. Paris », in *These, Antithese, Synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Hélon, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp, op.cit.*

²¹¹ Au sujet de la rencontre des deux hommes, voir A. JAKOVSKI, *Robert Delaunay*, manuscrit inédit, Blainville-Crevon, Association « La Sirène », p. 268-269. Tout le pittoresque du personnage est présent : l'auteur s'arrête sur le portrait du peintre complété de la description de l'environnement immédiat.

²¹² On compte quatre exemplaires connus de ce poème : le premier, ayant appartenu à Robert Delaunay, est conservé à la Réserve des livres rares de la BnF. Tout comme l'exemplaire de la librairie Lardanchet et de la collection Andre Breton, il compte « une composition originale gravée à la pointe-sèche sur le premier plat, une fluoenluminure ou collage original composé de deux éléments collés sur rhodoïd transparent et une eau-forte en bistre. » (communiqué de la Librairie Lardanchet, www.lardanchet.fr, actif en novembre 2007). Le dernier exemplaire est celui de Wassili Kandinsky, aujourd'hui à la Bibliothèque Kandinsky, non agrémenté de fluoenluminures. La reliure en spirale est toutefois faite de plastique. Le descriptif suivant est donné sur le catalogue de l'institution : « Livre avec couverture en rhodoïd (première utilisation connue de ce matériau dans l'édition), feuilles de couleurs variées retenues par un cordonnet, contenant des poèmes signés A. Delagrave, pseudonyme que prit Anatole Jakovsky à cette occasion. Ex. 86 ne contenant aucune illustration. » (lien actif le 15 mai 2008).

²¹³ *Idem*, p. 274.

Le texte, qui débute par l'évocation d'un quatrain de Nostradamus, se poursuit avec la mention des « toits » de la ville de Paris. Celle-là même qui, dans le texte sur Robert Delaunay, est annoncée comme suit :

« [...] je sentais là intensément, bien mieux que partout ailleurs, qu'il avait réussi quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, à saisir un certain air de Paris, cette inimitable couleur du temps qui passe, qui passait et qui ne reviendra plus jamais. Dans les contes de fées de jadis, on en faisait des robes, lui, il s'en servait pour habiller la Seine, les passerelles métalliques, les mêmes quais chantés auparavant par Henri Rousseau et dont on retrouvait justement un morceau dans sa "Ville de Paris", bref, autant d'instantanés passagers, derniers instants encore ensoleillés et heureux de cette ville déjà menacée, s'en allant prophétiquement pièce par pièce... Minée, chaotique, morcelée, martyrisée, mais avec quel amour! »²¹⁴

Robert Delaunay, peintre parisien proche d'Henri Rousseau²¹⁵, illustre les vers décousus de Jakovsky, empreints d'un spleen baudelairien (**illustrations n°8, 10 à 12**) :

« à peine luit une vie dans cette pièce
à peine un espoir se débat au plafond
cloches pourfendues
écluses desséchées
attentes vaines
raisons dédorées
s'amassent dans le creux de ma main
je hurle à la mort Je hurle à la mort
à la mort A la mort
à la pointe de ma solitude
morne un crépuscule s'achève. »²¹⁶

Annonçant les atrocités de la guerre qui se prépare, ce texte est prophétique sur plus d'un point. Il prévoit, un peu moins d'un an avant le début de la « Drôle de guerre », la mort, la destruction des villes par les obus et les cris suscités par les atrocités commises durant la Seconde guerre mondiale.

Qu'en est-il des illustrations proposées par Robert Delaunay ? La couverture de l'ouvrage est une fluo-enluminure (**illustration n°10**), comprend une gravure sur rhodoïd, représentant une vue en contre-plongée de la partie médiane de la « Dame de fer » qui s'ouvre

²¹⁴ *Idem*, p. 273.

²¹⁵ Berthe de Rose, la mère de Robert Delaunay a possédé une œuvre du Douanier Rousseau, *La Charmeuse de serpents*. Chez elle, Henri Rousseau fait la connaissance de Wilhelm Uhde (voir *En quête de paternité, Opus I : Art Naïf, Art Moderne*, DEVROYE-STILZ Anne dir., cat. expo, Nice, Direction des musées de Nice éd., 2006, p. 38). Robert Delaunay a également peint un portrait du Douanier Rousseau : intitulé *Portrait du Douanier Rousseau*, c'est une huile sur toile datée de 1914 de 0.725 x 0.60 m. Le tableau est conservé au Centre Pompidou, à Paris.

²¹⁶ Anatole DELAGRAVE (pseudonyme d'Anatole JAKOVSKY), *Clefs des pavés*, Paris, [s.n.], 1939, p. 105-106.

sur les nuages. La composition de la Tour Eiffel²¹⁷, symbole de la ville-lumière, reprend l'arrangement des gravures réalisées antérieurement. L'artiste joue sur la densité et l'aération du texte par le biais des diagonales de la construction qui dessinent des arêtes nettes. Au deuxième étage du monument est figurée une série de baies jumelées couronnées d'arcs brisés sur lesquels sont figurés des voûtures. Plus l'on s'approche des cieux, plus la densité des traits gravés est importante.

L'innovation, technique plus qu'iconographique, revêt un tout autre sens si l'on s'intéresse à l'assemblage de matières plastiques qui orne l'intérieur du recueil. Il est en effet constitué d'une planche de rhodoïd transparente sur laquelle sont collés deux cercles en plastique opaque de couleurs rouge, blanche et transparente, encadrés de lamelles de rhodoïd découpé rose, bleue, jaune, verte et rouge (**illustration n°11**). À la manière de deux fenêtres qui symboliseraient l'aube et le coucher du soleil, les couleurs chaudes de la partie supérieure s'opposent aux couleurs froides de la moitié inférieure. La feuille de rhodoïd nuance, par ses effets de transparence et de mobilité, le texte en bloc qui lui fait face.

Comparons ces agencements à ceux imaginés par Sonia Delaunay pour l'illustration du poème de Blaise Cendrars, *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*²¹⁸ (**illustration n°13**). Les médiums utilisés par le peintre, à savoir le collage de morceaux de cartes, la gouache et l'aquarelle envahissent par plages le texte et entraînent une plus grande liberté de tons. Des formes fluides oscillent avec d'autres, plus géométriques, où le motif du cercle concentrique domine. Dans ce tourbillon de couleurs diluées parmi lesquelles figure la Tour Eiffel, nous retrouvons à plusieurs reprises la mention d'une sentence : « Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre » ? Du point de vue du texte, on remarque un jeu sur la typographie avec des majuscules enluminées, des vers tapés en rouge et noir, plus ou moins gras. La démarcation est plus nette entre les vers et les images que dans *Clefs des pavés* et témoigne d'un même souci de réunion des catégories picturales et littéraires.

Vacances en Bretagne

En 1936²¹⁹, grâce à l'argent récupéré par les *24 Essais*, Anatole Jakovsky part en Bretagne :

²¹⁸ Anatole Jakovsky en a possédé un exemplaire.

²¹⁹ « C'était l'été sanglant de la guerre d'Espagne » in A. JAKOVSKY, *Robert Delaunay*, Blainville-Crevon, Association « La Sirène », p. 291.

« C'était l'été. Le commencement de la canicule. Paris se dépeuplait. Tous mes amis étaient déjà partis en vacances, et la chaleur de mon grenier devenait intenable. Pourquoi ne m'offrirais-je pas, moi aussi, un mois de vacances, mes premières depuis tant d'années? Et pourquoi n'irais-je pas en Bretagne, à laquelle je rêvais dès mon plus jeune âge ? Je n'avais qu'à me procurer un vélo d'occasion. Pour le reste, je me débrouillerai sur place, bien que les hôtels étaient hors de prix, tandis que les auberges de jeunesse, implantées partout en Allemagne, étaient encore inconnues en France. Mais où aller? La Bretagne est grande, variée, la terre, les landes, les ajoncs, la mer... »²²⁰

Lyrisme mis à part, cette échappée fut pour notre critique l'occasion de découvrir l'œuvre de Robert Delaunay sous un nouvel angle. Fraîchement débarqué à Damgan, « petite station balnéaire morbihannaise », le critique s'empresse de découvrir Gavrinis, petite île située non loin de Belle Île :

« Dans le golfe, un pêcheur désœuvré m'a proposé de m'emmener dans sa barque dans l'île de Gavrinis, bien plus intéressante selon lui que le gigantesque menhir cassé de Locmariaquer, et le dolmen des Marchands où je comptais me rendre. Alors en route pour Gavrinis... Ce fût incontestablement l'un des plus grands événements de ma vie. A peine franchi le seuil, les signes gravés sur les parois obscures et humides de ce dolmen, enfoui sous un tumulus m'ont sauté à la figure, saisi à la gorge, provoquant instantanément une cascade de réactions tumultueuses, se propageant à la vitesse de la lumière. Pas possible... C'étaient des Delaunay ! Oui, les rythmes circulaires de Delaunay, les mêmes cercles concentriques, les mêmes brisures syncopées, déportées à gauche ou à droite au gré de je ne sais quels glissements sismiques, les rivages des anciennes cartes géographiques et la jungle enchevêtrée des empreintes digitales. »²²¹

Lors d'une excursion qui prend la forme d'un voyage initiatique, Jakovsky pressent l'une des influences possibles de Robert Delaunay. Heureuse coïncidence ou réelle inspiration ? La question ne fait aucun doute pour Jakovsky :

« [...] Les signes de Miró, aussi parlants et aussi signifiants à sa manière, rappelaient seulement les signes tracés pas ses ancêtres préhistoriques, sans qu'il y eût le moindre emprunt et ressemblance, étant de la même essence, alors qu'en comparant mentalement ce que je voyais là avec mes souvenirs très nets des reliefs monochromes ou polychromes de Delaunay, je devais conclure à une similitude par trop flagrante. De toute façon, les coïncidences étaient exclues. Similitude, soit, mais pas identité. En défaveur de Delaunay, hélas. Delaunay n'[...] a pris que le côté factice, artificiel, ornemental, périssable. Sonia l'imitant, imite l'imitateur! »²²²

²²⁰ *Idem*, p. 290.

²²¹ *Idem*, p. 292-293.

²²² *Idem*, p. 293-294.

La découverte est de taille : Jakovsky enquête alors sur ce qu'il pressent être une influence de Delaunay. C'est auprès de Zacharie Le Rouzic, spécialiste des monuments mégalithiques du Morbihan et directeur du musée de Carnac, qu'il va acquérir la certitude de son intuition :

« Attendez, je vais vous montrer quelque chose. Le voilà, un bouquin épatant – Pardonnez-moi ma vanité – *Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan*, par Marthe et Saint Just Picard et Zacharie Le Rouzic (serviteur) édité par Berger-Levrault en 1927. Tout y est. Du moins tout ce qu'on a pu recenser tant bien que mal. Un peu chérot, peut-être, je n'en vends pas des tas. Cinq ou six en dix ans. Tenez, deux peintres de Paris m'en ont acheté un il y a quelques années. Très grands tous les deux, accompagnés d'un drôle de citoyen à monocle tout petit à l'accent étranger. L'un d'eux, le rougeaud, le marrant, est revenu d'ailleurs plusieurs fois prendre des croquis. Vous connaissez? [...]

De retour à Paris, j'ai appris par Arp que lui, Delaunay et Tristan Tzara, flanqués de leurs épouses respectives, ont passé leurs vacances ensemble, en 1929, à Carnac. Les premiers reliefs monochromes, autrement dits les premiers rythmes circulaires sens fin, expliqués en long et en large par l'influence des églises romanes par un docte conservateur en chef, datent bel et bien de 1930. Dans une lettre, sans doute de 1929, envoyée à son ami Halpert de New York, Delaunay lui dit : Fais venir le livre que nous avons acheté, où il y a une bonne documentation, suivi du titre exact de celui que m'a offert Le Rouzic. Inutile de transcrire une seconde fois. Voici donc comme on écrit l'Histoire des Arts et Lettres ! »²²³

Deux lettres de Sonia Delaunay confirment les dires de Jakovsky. La première, datée du 12 janvier 1955, confirme la présence de Robert Delaunay à Carnac en 1929 :

« Mon cher Jakovsky,
Je vous envoie le livre que je croyais que vous aviez déjà. En même temps une photo d'un relief de Robert. Les vacances à Carnac datent de 1929.
Je serai contente de vous revoir et bavarder un peu avec vous. Téléphonez-moi pour que nous prenions rendez-vous.

Meilleurs vœux pour 1955.

Sonia Delaunay. »²²⁴

Dans l'ouvrage *Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan*²²⁵, Zacharie Le Rouzic tente de mettre au point la symbolique des représentations gravées dans la roche :

²²³ *Idem*, p. 295-296.

²²⁴ Se référer au premier volume des annexes, page 20. Quelles ont été les relations entre Sonia Delaunay et Anatole Jakovsky ? Celui-ci a peu estimé la femme du peintre abstrait qui selon lui, a plagié les œuvres de son mari. Quant à Sonia Delaunay, les quelques lettres tirées de sa correspondance avec Anatole Jakovsky démontrent qu'elle le tenait en estime malgré les quelques réserves émises (**annexes n°9 à 11**).

²²⁵ Marthe et Saint-Just PEQUART, Zacharie LE ROUZIC, *Les signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan*, Paris, Auguste Picard et Berger Levrault éd., 1927, 105 p.

« [...] La symbolique sculptée par le peuple des dolmens se traduit par une schématisation excessive qui devient déconcertante par les énigmes qu'elle pose. Les dessins représentés ne sont, en quelque sorte, que des *idéogrammes* et le sens hermétique de la plupart d'entre eux a échappé, jusqu'ici, à notre compréhension. »²²⁶

Quel est le sens des « idéogrammes » de Gavrinis ? Il s'agit probablement de figurations guerrières, c'est-à-dire de haches. On note pages soixante-dix huit, soixante-dix neuf :

« Il est de toute évidence que le symbole est à la base de toute figuration dolménique. A Gavrinis, il existe sous la forme de différents sujets : haches, serpents, crosses, boucliers... Mais le groupement des images et leur disposition particulière se révèlent déjà comme intentionnellement ornementaux. [...] ; on perçoit nettement le souci d'une présentation esthétique, d'un agencement harmonieux et d'une mise en relief des sujets principaux que viendra envelopper et souligner une ornementation adventice de tracés linéaires, répétés à profusion. [...]

On a beaucoup écrit sur le prétendu sens des lignes ondulées, et tracés semi-circulaires concentriques. Dans les uns, certains auteurs ont cru, par le moyen de comparaisons simplistes, y découvrir l'image de vagues ondulantes ou de cimes montagneuses, dans les autres des motifs analogues à ceux qui se trouvent brodés sur les gilets des habitants actuels de la Bretagne. »

Comme nous l'avons déjà évoqué, la filiation entre art abstrait et préhistorique n'est pas nouvelle. Ce qui diffère est l'accusation de plagiat portée à l'encontre de Robert Delaunay et de ces *Contrastes simultanés*. La comparaison est pertinente. Elle l'est d'autant plus si l'on pense que l'art abstrait a eu en partie pour source l'ornementation²²⁷ et un certain vernacularisme. Ces lignes purement ornementales évoquent pour Zacharie Le Rouzic la représentation du schéma-bouclier. L'exécution décorative serait ainsi influencée par un motif bien déterminé.

Faut-il minimiser, tel que le fait Jakovsky, l'apport de Delaunay à l'abstraction ? S'il y a inspiration manifeste, il n'en demeure pas moins que les œuvres du peintre abstrait sont parmi les plus novatrices de ce XX^e siècle, en témoigne l'ouvrage *Clef des pavés*, composé avec Jakovsky.

²²⁶ *Idem*, p. 11.

²²⁷ Voir *Ornament and Abstraction: the dialogue between non-western, modern and contemporary art*, BRUDERLIN Markus dir., cat. expo., Basel, Fondation Bayeler, 10 juin-7 octobre 2001, Basel, Fondation Bayeler éd., 2001, 255 p.

3) Un collectionneur d'art abstrait

Deux toiles peintes par Gertude O'BRADY (1904-1970) nous renseignent sur les collections d'art abstrait d'Anatole Jakovsky (**illustrations n° 40 et 41**). Sobrement intitulées *Anatole et Minou*, les deux œuvres, l'une conservée à Blainville-Crevon²²⁸ et l'autre à Nice²²⁹, montrent notre critique allongé sur un lit, abrité sous une alcôve. On distingue de gauche à droite, parmi les tableaux naïfs, les affiches populaires et la collection de pipes à tabac, un relief de Ben Nicholson et deux compositions : l'une de Piet Mondrian, l'autre de Jean Hélion. Dans la partie supérieure, de part et d'autre des lampions de couleurs verte et orange, il est possible de distinguer deux *Mobiles* d'Alexander Calder.

On sait, grâce à la reproduction d'une des œuvres de Calder dans le premier numéro de la revue *Axis*²³⁰, que le réalisme de cette œuvre n'est pas à prendre au pied de la lettre : les œuvres abstraites sont impossibles à identifier à partir de cette toile.

Par ailleurs, nous ignorons ce qu'est devenue cette collection embryonnaire. Un document, conservé dans les archives de l'association « La Sirène » à Blainville-Crevon, nous indique que le Mondrian²³¹ est passé aux mains de Michel SEUPHOR en 1959 (**annexe n°12**).

En ce qui concerne les œuvres de Calder, Hélion et Nicholson, nous ne savons rien, tout du moins les archives de l'association La Sirène n'en portent pas trace. Anatole Jakovsky s'est probablement défait d'une partie de sa collection avant de s'exiler en zone libre en 1942. C'est du moins l'hypothèse la plus plausible. Il est à craindre que cette dernière ne puisse jamais être reconstituée²³².

Les œuvres naïves présentées dans les deux versions d'*Anatole et Minou* sont, quant à elles, aisément identifiables : elles sont toutes de la main de Gertrude O'Brady. On reconnaît ainsi, de haut en bas et de gauche à droite : *Le phare* ou *Le tandem*²³³ et *L'escadrille du printemps*²³⁴.

²²⁸Gertrude Allen O'BRADY, *Anatole et Minou*, 1939, huile sur toile, 0.325 x 0.425 m, Blainville-Crevon, Association « La Sirène ».

²²⁹Gertrude Allen O'BRADY, *Anatole et Minou*, 1941, huile sur toile, 13 x 23 cm, Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky.

²³⁰Créditée comme appartenant à Anatole Jakovsky.

²³¹Il est fait mention dans un « Accord » passé entre MM. Henri Berlewi et Anatole Jakovsky d'« un petit tableau attribué à Piet Mondrian, mesurant 41 cm. X 33 cm., signé et daté P.M. 32, en mauvais état de conservation (dont il existe une photo). ». Nous n'avons pas trouvé trace de cette reproduction.

²³²M. Arnauld PIERRE, spécialiste de l'œuvre d'Alexander Calder, ignore également ce que sont devenus les deux *Mobiles* du sculpteur américain.

²³³Gertrude Allen O' BRADY, *Le phare* ou *Le tandem*, huile sur toile, 0.325 x 0.24 m, 1939, Paris, coll. part.

²³⁴Gertrude Allen O'BRADY, *L'escadrille du printemps*, huile sur toile, 0.40 x 0.50 m, 1940, coll. part.

Cet intérieur, qui ne connaît d'équivalent que la Chambre de Vincent Van Gogh à Arles, renouvelle l'iconographie de la peinture traditionnelle. Le critique semble absorbé dans ses songes, allongé au beau milieu de ses collections diverses et variées. Une table de chevet, un siège pliable et le carrelage au sol, situés au premier plan, figurent la perspective. Le point de fuite se trouve au centre du tableau, au niveau de l'œuvre représentant des montgolfières, réitérant la dimension onirique de l'ensemble. Avec des moyens classiques, le peintre apporte une touche d'originalité à l'œuvre et refait l'univers à partir de cette « fenêtre ouverte sur le monde » qu'est la peinture traditionnelle.

IV. APRES L'ART ABSTRAIT

1) Filiations avec le Surréalisme

Liens avec le groupe surréaliste

Nous songeons à Georges Bataille et à son *Histoire de l'œil*²³⁵ lorsque Jakovsky s'interroge : « d'où viennent les yeux ? Du sexe. »²³⁶. La filiation avec le surréalisme paraît plausible. De nombreux peintres abstraits, dont Jean Hélion, lui ont d'ailleurs reproché ce rapprochement. On peut lire dans une lettre du peintre adressée à Renée Jakovsky suite au trépas de son mari (**annexe n°15**) :

« En ce temps là il y avait une assez grande opposition entre les abstraits et les surréalistes. Bien qu'il fût très près de nous, Anatole se mit à flirter avec ces derniers. Cela lui a valu bien des disputes avec les uns et les autres, et je crois que ce fut là l'origine de sa rupture avec nous tous. En ce qui me concerne elle fut très provisoire, un an à peine, et nous nous retrouvâmes. »²³⁷

On trouve sur le site de l'atelier André Breton deux livres dédiés au pape du Surréalisme. Le premier, *Clef des pavés*, porte ce texte (**illustration n°9**) :

« A André Breton, créateur de la chouette – l'objet noir qui sonne le glas de notre temps. Ce premier témoignage de l'admiration et de la sympathie, tardives mais sincères et à toute épreuve. Anatole Jakovski. 27-V-XXXIX. »²³⁸

L'ouvrage Gaston Chaissac, *l'homme orchestre*, paru en 1952, est dédié de la manière suivante (**illustration n°47**) :

« Pour André Breton, afin de lui prouver, très petitement d'ailleurs, que je n'ai rien contre lui. Et si je me permets de temps à autre, de ne plus être d'accord avec lui, je le considère, néanmoins, comme l'un des rares **VOYANTS** de notre temps. Avec toute mon estime, donc, Anatole Jakovsky. »

Aussi, nous notons dans le volume *Le Surréalisme et la peinture*²³⁹, une reproduction d'un tableau de Vivancos crédité comme appartenant à la collection Anatole Jakovsky.

²³⁵ Georges BATAILLE, *Histoire de l'œil*, [Paris, 1967], Paris, 10/18 éd., coll. « Domaine français », 2010, pp. 89-178.

²³⁶ A. JAKOVSKI, « L'art du style, en marge du Salon des Surindépendants 1934 », in *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, op.cit., p. 31.

²³⁷ Lettre de Jean HÉLION à Renée JAKOVSKI, non datée, Blainville-Crevon, Association « La Sirène ».

²³⁸ Voir dans les annexes, l'illustration n°5. De quelle chouette s'agit-il ? Un poème-objet d'André Breton porte ce titre (in André BRETON, *Je vois, j'imagine, poèmes-objets*, Paris, Gallimard et NRF éd., 1991, p. 178). Cependant celui-ci ne date que de 1955, soit près de seize ans après la dédicace du livre par Anatole Jakovsky. Un poème objet est « une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque ».

Les liens de notre critique d'art avec le mouvement parisien tiennent également à la réalisation d'un portrait par Giorgio de Chirico (**illustration n°39**). Dire que le peintre surréaliste n'est pas Manet et notre écrivain n'est pas Zola²⁴⁰, c'est énoncer une vérité qui vaut pour ce qu'elle est : à savoir que ce n'est pas dans l'exercice de son activité qu'est représenté Jakovsky mais bien plutôt en *bonhomme* fumant la pipe.

Origines et aboutissement du Surréalisme

Un graphique²⁴¹, imaginé par Jakovsky, tente de résumer pour nous la position du mouvement (**voir page suivante**).

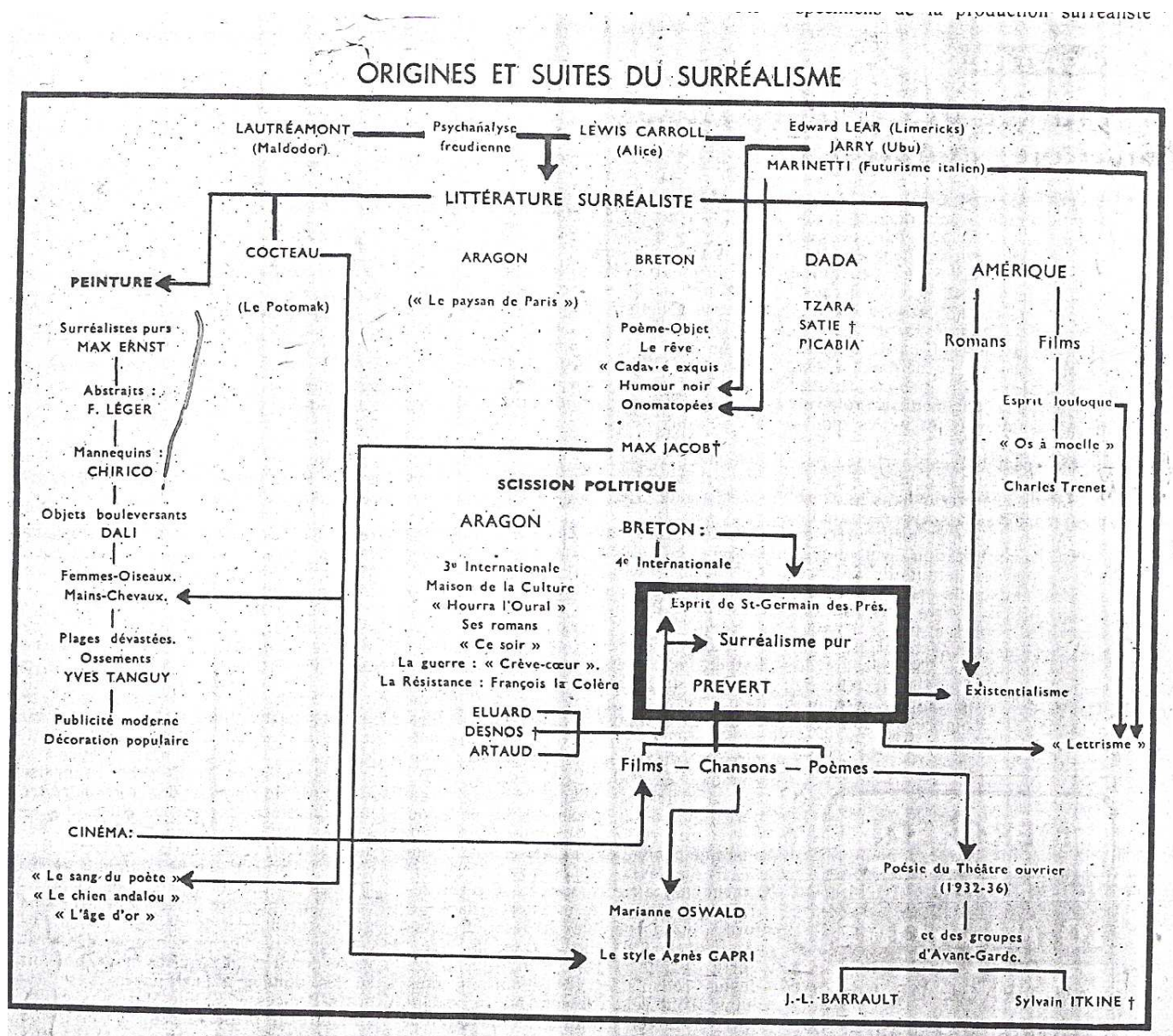
Les origines du surréalisme sont par ordre d'apparition : le comte de Lautréamont (1846-1870), la psychanalyse freudienne, Lewis Carroll (1832-1898), Edward Lear (1812-1888), Alfred Jarry (1873-1907) et Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Tous donnent naissance à la littérature surréaliste illustrée par les noms de Jean Cocteau (1889-1963), Louis Aragon (1897-1982), André Breton (1896-1966) ainsi que par le mouvement Dada avec Tristan Tzara (1896-1963), Erik Satie (1866-1925) et Francis Picabia (1879-1953). Les arts picturaux sont, quant à eux, répartis entre sept catégories. On remarque la présence de Fernand Léger dans la peinture surréaliste à tendance abstraite.

La scission politique aboutit au « surréalisme pur » - émanation des trois auteurs Paul Éluard (1895-1952), Robert Desnos (1900-1945) et Antonin Artaud (1896-1948) - ainsi qu'à « l'esprit de Saint-Germain-des-Prés » - et donnent eux-mêmes naissance à l'Existentialisme et au Lettrisme. Ce qui frappe est la diversité des médiums artistiques utilisés par le surréalisme ; on ne dénombre pas moins de huit catégories. La présence de l'Amérique dans ce schéma est révélatrice du rôle prépondérant qu'elle est amenée à jouer dès les années quarante. L'historiographie du mouvement est ainsi faite et donne le pendant à l'histoire de l'abstraction telle que la conçoit Anatole Jakovsky dans l'exposition « Thèse-Antithèse-Synthèse ».

²³⁹ André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965*, [Paris, 1965], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002, 559 p.

²⁴⁰ Édouard MANET (1832-1883), *Emile Zola*, 1868, huile sur toile, 146.5 x 114 cm, Paris, Musée d'Orsay.

²⁴¹ Archives de l'association « La Sirène », Blainville-Crevon.



2) La fin de la peinture abstraite

Adieu à l'art abstrait

Suite à l'exposition d'Art Concret à la galerie René Drouin en 1945, paraît cet article au titre provocateur : « Adieu à l'art abstrait » sonne le glas de l'époque moderne et de ses mythes artistiques. « Les organisateurs de cette manifestation ne sont guère à la hauteur de cette tâche, et maints et maints de ses aspects prêtent à l'équivoque » annonce Anatole Jakovsky en prologue. Bien plus qu'une critique de l'exposition en elle-même, il faut voir dans ce brulot l'accusation portée à l'art abstrait en général :

« Evidemment la vitalité d'un art n'a rien à faire avec la disparition de son inventeur : on a vu revivre Cézanne tout le long de l'époque cubiste ; on retrouve les survivances de tous les grands artistes français depuis les primitifs jusqu'aux impressionnistes dans l'art courant de nos jours.

Or, *ce n'est pas le cas de l'art abstrait*²⁴². Cet art qui fut la conclusion, le point final de toute une révolution plastique qui consistait à abolir la réalité et à transformer le tableau en un jeu de formes et de couleurs ne représentant plus rien, a atteint le dernier degré de simplicité et d'intensité. Comment peut-on dépasser, en effet, les rapports presque mathématiques des deux carrés rouge et bleu de Mondrian, cette inégalable féerie solaire de R. Delaunay et cette musique murale de Kandinsky ? Et surtout pourquoi ? Le règne de la forme pure est dépassé. Le no man's land esthétique n'est plus de mise. »²⁴³

La période expérimentale est terminée, il faut de nouvelles réalisations aptes à refléter le monde contemporain, ce monde d'après-guerre entièrement à reconstruire, d'où l'appel à une nouvelle vision :

« Adieu, donc, l'art abstrait, adieu ces yeux aveugles et inhumains qui bâtit dans le vide, Adieu, adieu ces yeux qui furent quand même les phares braqués sur l'autre rive du temps, comme je l'ai déjà dit et écrit, il y a près de dix ans... »²⁴⁴

Anatole Jakovsky tourne le dos à l'art abstrait et ceci pour mieux s'investir au service d'un nouvel idéal artistique qui doit trouver dans une critique engagée un de ses pions.

Dans l'ouvrage consacré à André Lhote²⁴⁵, notre auteur fait un état de la critique plutôt désarmant :

« Il est évident que la critique artistique, depuis qu'elle existe, a rarement produit une œuvre profonde. Diderot et les encyclopédistes mis à part, que reste-t-il de tous ces écrits ? Quelques études pénétrantes et lucides de Baudelaire, quelques appréciations poétiques et dithyrambiques d'Apollinaire, et c'est tout. Qui relira aujourd'hui « Les Salons » de Théophile Gautier ? Des mots et des phrases qui n'ont vécu qu'un instant, et combien d'autres ainsi morts-nés ! »²⁴⁶

²⁴²C'est l'auteur qui souligne.

²⁴³A. JAKOVSKY, « Adieu à l'art abstrait », *La Marseillaise*, [s.n.], n° 45, 28 juin-4 juillet 1945, p. 236. Cette collaboration avec le journal d'obédience communiste trahit les penchants politiques d'Anatole Jakovsky. Voir BERTRAND DORLÉAC Laurence, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2010, p. 28 : « Proche du parti communiste, Anatole Jakowski dans *Arts de France*, en 1946, s'opposait aux tenants d'un art traditionnel mal accordé aux avancées qu'il espérait ».

²⁴⁴A. JAKOVSKY, « Adieu à l'art abstrait », *La Marseillaise*, op. cit., p. 136. On retrouve là une constante dans la critique d'art jakovskienne ; voir JAKOVSKY Anatole, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters. Lexikon der Laienmaler aus aller Welt. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Bâle, Basilius Presse éd., 1967, p. 225 : « La peinture n'est pas faite pour les yeux secs ».

²⁴⁵A. JAKOVSKY, *André Lhote*, Paris, Lib. Floury éd., 1947, 123 p.

²⁴⁶*Idem*, p. 137-138.

Il en appelle, par conséquent, à une critique partisane, fruit d'un engagement dans le réel²⁴⁷ :

« Pour réussir une opération de ce genre, il n'y a d'ailleurs que la critique partisane, la critique au service d'une idée ou d'une nouvelle conception du monde. Et cette critique viendra... tôt ou tard... »²⁴⁸

C'est ce que semble confirmer un autre texte, légèrement antérieur, et qui a pour titre : « La situation actuelle de la peinture »²⁴⁹. Il s'agit dans les faits d'une conférence prononcée au studio L'arc-en-ciel en 1936 et publiée dans la revue *Renouveau esthétique* :

« L'heure me paraît beaucoup trop grave pour que l'on puisse continuer d'exercer impunément la vieille et inutile besogne des soi-disant critiques d'art ; – l'incantation servile et passive devant une œuvre d'art. *L'histoire nous rappelle à l'ordre.* »²⁵⁰

L'engagement quasiment politique du critique d'art trouve un écho dans la peinture qui doit être défendue :

« [...] le réseau des forces nouvellement tendues a déterminé l'apparition de réalités nouvelles. Sortant de l'état latent, où elles se trouvaient jusqu'ici et, soudainement grand' ouvertes à nos yeux, ces réalités ne correspondent plus à ce que l'on voyait encore hier par la fenêtre du tableau moderne. Fenêtre, considérée, d'ailleurs comme immuable, comme l'ordre et la mesure même de la représentation actuelle du monde. Ces tableaux, ces fenêtres sont irrévocablement devenus les fenêtres du passé. Or, tout le comportement humain vis-à-vis de la réalité a brusquement changé sous la poussée brutale des événements qui tonnent encore autour de nos pensées. »²⁵¹

La guerre, qui se profile, doit induire un renouveau pictural, renouveau qui prend racine dans l'œuvre du peintre espagnol Pablo Picasso (1881-1973), « miroir » d'une époque et d'un monde qui lui est associé. Fondateur du mouvement cubiste, père et compagnon de route des surréalistes, les différentes phases de sa carrière, des périodes bleue et rose en passant par le cubisme analytique et les œuvres surréalisantes, pose le problème de l'héritage de la tradition

²⁴⁷ « L'heure n'était plus en effet à la tour d'ivoire, à la méditation et à la réflexion solitaire dans sa cabane » in *L'art dans les années 30 en France*, Jacques BEAUFFET, Bernard CEYSSON dir., cat. expo., Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, mars-mai 1979, Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie éd., 1979, p. 18.

« Qu'est-ce que peindre, sculpter, créer dans les années 30 ? », telle est la question inaugurale du catalogue d'exposition consacré à l'art dans les années trente en France. « L'histoire sans lieu et sans temps réels des manuels lorsqu'elle traite du XX^e siècle se borne à l'enregistrement des "nouveau-tés". On sait les inconvénients et les dangers d'une telle histoire. Le moindre n'est pas de reléguer, dès que jugé passé leur "moment historique", les artistes et leurs œuvres dans le hors-histoire de la monographie. Il y a pire cependant car, ce faisant, cette histoire impose à la production et à la diffusion des œuvres d'art les principes qui régissent la production et la circulation des marchandises ». Le catalogue, bien que daté, présente une réflexion intéressante sur l'état de la peinture abstraite durant l'entre-deux-guerres.

²⁴⁸ A. JAKOVSKI, *André Lhote*, op. cit., 1947, p. 138.

²⁴⁹ A. JAKOVSKI, « La situation actuelle de la peinture », in *Renouveau esthétique*, Paris, [s.n.], n°1, 1936, 7p. Cette conférence est la première d'un cycle consacré à la peinture actuelle. Les deux autres ont pour titre : « La ligne générale de l'art » et « La nouvelle réalité ».

²⁵⁰ *Idem*, p. 98.

²⁵¹ *Idem*, p. 98.

picturale au sein même de la modernité artistique. Un art nouveau doit entériner les acquis de l'art moderne, considéré comme parvenu à son classicisme.

*Une réalité retrouvée*²⁵²

Pour A. Jakovsky, il faut « *établir la ligne générale d'évolution de l'art moderne*²⁵³, trouver la pointe extrême de cet art, tâter le pouls de l'avant-garde vivante »²⁵⁴.

C'est dans la réalité retrouvée²⁵⁵, qu'il faut puiser les sujets de la nouvelle peinture :

« La réalité immédiate, simple et touchante, revendiquait son droit à l'existence, son égalité esthétique devant les sujets irréels de la peinture absolutiste. »²⁵⁶

Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917) et Eugène Carrière (1849-1906) sont les « phares » de l'art de la fin du XIX^e siècle. Ils sont également les pères de cet art nouveau dont Jakovsky retrace l'histoire, des impressionnistes aux surréalistes, et prophétise l'existence :

« Les préhistoires se rencontrent ; celle de la nuit cède sa place à celle du jour. » peut-on lire page cent-trois. Il est temps pour les artistes d'écrire une nouvelle page de l'histoire artistique.

Quels sont ces peintres ? Le premier d'entre eux est Léopold Survage (1879-1906), introduit dans le texte par une citation d'Apollinaire. Comme nous avons déjà pu le remarquer, la référence à l'un des critiques d'art les plus importants du XX^e siècle n'est pas anodine : Anatole Jakovsky s'ancre dans une tradition artistique en invoquant la figure tutélaire de l'auteur des *Alcools* et des *Calligrammes*. On remarque à la page cent-trois :

« Il commence à repeupler la terre, rasée net par l'action brisante du surréalisme. » Les artistes, et plus particulièrement les peintres, sont amenés à reconstruire, à élaborer les

²⁵²A-t-elle jamais été perdue ? Dans le texte consacré à André Lhote (A. JAKOVSKY, *André Lhote*, Paris, Lib. Floury éd., 1947, 123 p.), on lit page 126 : « Il n'y a pas de peinture en dehors du réel transfiguré par l'imagination. ». On entend par art réaliste toute forme d'art qui « *part de l'observation attentive des choses pour arriver à en donner une représentation exacte et précise. En ce sens, le réalisme est évidemment lié à toute l'histoire de la peinture occidentale depuis le XVe siècle et il qualifie une grande partie de l'art du XIXe siècle, notamment toute la peinture académique* » (c'est l'auteur qui souligne) in BONNIER Bernadette, CARPIAUX Véronique, FRANÇOIS Jean-Michel dir., *Les Relations de Monsieur Wiertz, Antoine Wiertz au cœur de son siècle*, cat. expo., Paris, Somogy éditions d'art éd., 2007, p. 112 (textes de Michel Dragnet, Brita Velghe, Christian Pacco, Christine A. Dupont, Martial Guédron, Bruno Fornari, Pierre-Paul Dupont).

²⁵³C'est l'auteur qui souligne.

²⁵⁴*Idem*, p. 81.

²⁵⁵Anatole Jakovsky parle également de « naturalisme intégral », page 82.

²⁵⁶*Idem*, p. 101.

échafaudages de cette nouvelle réalité, pour reprendre la métaphore architecturale telle qu'elle est développée dans le manifeste pour l' « Art mural ».

Quelle est-elle ? S'agit-il d'un nouveau réalisme ? La réponse est négative et nous en avons la preuve page cent-quatre :

« *La réalité d'aujourd'hui ne saurait être documentaire*²⁵⁷, car la réalité ne peut être que le reflet fidèle d'une société stable et mûre qui n'est pas la nôtre. Elle ne peut se produire que dans le cadre d'un renouveau social indispensable. »

Art et vie, art et société sont autant de *topoi* écrits depuis l'histoire des avant-gardes : la pensée de Jakovsky ne présente aucune originalité sur ce point. La fin du texte est, quant à elle, beaucoup plus évocatrice :

« Notre réalité est celle d'ingénieur qui trace au tire-lignes des plans d'une existence meilleure. Reprenant pied dans cette réalité, nous sommes sûrs de ne pas nous tromper.

L'artiste honnête, appartenant à une époque de transition comme la nôtre, n'a qu'une seule dette à payer devant le spectateur anonyme du futur : c'est de mettre sur les chantiers de la vision le nouvel espace, les nouveaux moyens d'expression, les nouvelles formes concrètes, parfois abstraites et innombrables – servir par conséquent l'édification de la réalité à venir.

Et si les yeux de ces peintres ne voient pour l'instant que la couleur de la joie, *ce ne sont plus des yeux, ce sont des phares.* »²⁵⁸

La réalité apparaît dès lors comme un garde-fou qui évite au peintre de sombrer dans l'abstraction totale et de se couper du monde dans sa vision réelle et sociale. Dans cet article, Jakovsky n'appelle pourtant pas à un nouveau réalisme : ses préoccupations sont toutes entières tournées vers la représentation du monde tel qu'il est entrevu par les découvertes scientifiques récentes. Qui d'autre mieux que Léopold Survage et Jean Hélion symbolisent cette nouvelle ère ?

En analysant les productions de ces deux peintres en 1936, soit un an après l'exposition « These-Antithese-Synthese », nous pouvons aisément deviner ce qu'est cette nouvelle *réalité*. Loin d'être un appel au « retour à l'ordre », notre critique propose ici une défense de l'abstraction biomorphique, qui puise dans le monde scientifique des formes organiques propres à donner vie à l'abstraction géométrique²⁵⁹.

²⁵⁷C'est l'auteur qui souligne.

²⁵⁸*Idem*, p. 104.

²⁵⁹Cette hypothèse est confirmée par un texte plus tardif (A. JAKOVSKY, *Les feux de Montparnasse, Peintres et écrivains*, Paris, La Bibliothèque des Art éd., coll. « Souvenirs et documents », 1957, p. 174) : « Mais déjà, plus avant encore (dans le temps, cette fois-ci), les peintres de la nouvelle génération, Jean Hélion en tête, recherchaient activement, quelque part du côté du Parc Montsouris, les bases d'une nouvelle réalité, d'un autre réel, conforme à notre époque, qui s'installera tôt ou tard sur les ruines de l'abstraction et du surréalisme réunis. ».

Dans un autre article, cette fois-ci consacré à la « Jeune peinture française contemporaine »²⁶⁰, on distingue ces quelques lignes :

« Certains, les meilleurs d'entre eux, savaient et savent fort bien que la génération précédente (les abstraits y compris) en libérant les forces naturelles du tableau, faisait exactement ce qu'a fait l'industrie moderne changeant brusquement le visage de la terre. C'est à eux de la rendre habitable maintenant. Y sont-ils parvenus ? De grâce, pas encore... Mais cela viendra. Parce qu'il ne s'agit plus de petites révolutions d'atelier. Il s'agit ni plus ni moins que de l'avènement imminent, de cette **Nouvelle Réalité** plastique où tout, l'homme, le paysage, la machine et l'objet reprendront leurs places respectives, où la peinture ne sera plus. »²⁶¹

Il s'agit de repeupler l'espace du tableau laissé vierge par les artistes abstraits de ce début de XXe siècle. Cet état de fait conduit à la réintroduction de l'objet en peinture.

²⁶⁰ A. JAKOVSKY, *La jeune peinture française contemporaine*, cat.expo., Tours, Nouvelles Galeries, 9 - 17 mai 1947, Tours, La Vie des Arts éd., 1947, 11 p.

²⁶¹ *Idem*, p. 152.

V. RENOUVEAU DE LA PEINTURE : LA DECOUVERTE DE L'ART NAÏF

1) Une rhétorique de l'objet trouvé.

L'art du XX^e siècle est un art de l'objet : que ce soit par l'introduction dans les collages de Braque et de Picasso de fragments du réel ou bien dans les ready-made de Duchamp²⁶², une véritable rhétorique est à l'œuvre. Exprimée dans les écrits surréalistes de Breton qui célèbre les trouvailles faites au marché aux Puces²⁶³, on trouve un écho de cet intérêt chez Anatole Jakovsky dans un ouvrage édité en 1957 aux éditions Les Quatre Jeudis²⁶⁴. Nommé *Paris, mes puces* il analyse, après avoir proposé un bref historique de ces institutions franciliennes, l'apport des découvertes réalisées lors de ses pérégrinations diurnes. Le chineur est à l'affût de la chose qui provoque l'étonnement :

« [...] D'où viennent-ils, tous ces objets ? De quelle époque ? De quel immeuble ? De quel quartier ? Voilà à quoi on pense sans relâche aux Puces et qui ne viendrait jamais à l'esprit dans un magasin. Car la poésie, car les délices de l'imagination qui brode infatigablement autour en essayant de reconstituer la vie et le cadre de ces objets, disparaissent totalement du fait de son déracinement. Quel qu'il soit, l'objet, dans une boutique, est un objet abstrait. Dépouillé de sa vie, de son âme. On l'achète dans une boutique, aux Puces il se donne. Il s'offre. C'est une différence essentielle. »²⁶⁵

L'objet chiné, épave du matérialisme triomphant, est porteur d'une poésie que la chose commercialisée, « abstraite », ne saurait posséder. C'est à ce titre qu'il est recherché et collectionné.

Aussi, pour Anatole Jakovsky l'heure est à la désillusion : un changement advient avec la seconde guerre mondiale, les classes sociales huppées envahissent désormais les Puces. Adieu la population des artistes²⁶⁶ en tous genres venus trouver là la perle rare ! Les possibilités

²⁶²« Il a fallu donc maintes et maintes recherches et expériences de Picasso lui-même, ainsi que le résultat des tâtonnements de toute une génération penchée sur le cadavre de l'objet, pour que l'on commence à l'interroger, sérieusement, lui et ses multiples fragments, et deviner en eux, de ce fait, les formes millénaires et les balbutiements des langages immémoriaux remontant à l'origine des hommes. Afin que ce qui n'était jusqu'à présent qu'un simple jeu esthétique et formel devienne petit à petit une espèce de consultation des oracles.

Aussi, la tentative de Marcel Duchamp de vouloir promouvoir à la dignité esthétique les objets fabriqués en série et canoniser, par conséquent, les objets neufs, s'est avérée infructueuse et combien éphémère. » in A. JAKOVSKY, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, [Paris, 1952], Tusson, L'échoppe éd., 1992, pp. 165-166.

²⁶³Voir André BRETON, *L'amour fou*, [éd. or. Paris, 1937], Paris, Gallimard éd., coll. « Folio », 2007, 175 p.

²⁶⁴A. JAKOVSKY, *Paris, mes puces. Voyage au pays de brefs et décevants mirages ou les Marchés aux Puces Parisiens*, Paris, Les Quatre Jeudis éd., 1957, 253 p. (Ce texte n'est pas reproduit dans le troisième volume du présent mémoire.)

²⁶⁵*Idem*, pp. 19-20.

²⁶⁶« [...] Et la collection de trous ?

de dénicher des occasions se font moindres. La déception de notre auteur est à redouter ; tandis qu'il se pose en archéologue du présent²⁶⁷, il remarque :

« [...] *Moi, je me pencherais plutôt sur les traces d'un autre passé plus proche*²⁶⁸, bien plus près de nous, bien sûr, mais qui sont encore toutes vivantes et présentes, chaudes et chantantes. Je m'attarderais surtout sur le petit document, sur les arts mineurs, sur les travaux des originaux, de maniaques et de fous, sur les ouvrages des peintres et des sculpteurs du dimanche, sur le vieux papier, sur les petits bibelots originaux ou cocasses concernant les débuts de l'aviation, de l'automobile ou du cycle, sur l'imagerie populaire et la carte postale, sur les livres "maudits", à bon marché, policiers, d'aventure ou d'épouvante, les seuls, les rares et uniques trésors des Puces qui nous enseignent bien mieux sur la vie d'hier que tous les doctes ouvrages des savants. Sur l'inédit de préférence, sur ce qui n'est pas encore galvaudé, sinon jamais vu, et, de toute façon, un peu avant qu'il ne prenne le chemin des bibliothèques et des musées. Sans oublier pour cela la flore et la faune des Puces. Leur authentique poésie. Tout ce que révèle la nuit, tout ce qui se révèle au point du jour, comme au fond d'une cuvette de photographie... »²⁶⁹

La *révélation* est belle est bien ce qui est en jeu dans cette récréation sensorielle. Le plaisir des yeux auquel s'ajoute parfois la satisfaction du toucher, participe de la découverte de l'objet trouvé.

Ce goût pour le suranné ne traduit-il pas chez Jakovsky une crainte face au progrès ? Bien qu'il collectionne l'art abstrait et les robots, symbole du modernisme artistique et technologique, quelques phrases glanées au fil de ces pages laissent planer le doute :

« N'était-ce pas une ère de progrès ? Une aube radieuse ne s'ouvrirait-elle enfin, pour tous, faite de la concorde universelle et de l'automobile ; de la science éclairant le monde et de la machine parlante ? La Fée Électricité ne brandissait-elle pas sa baguette magique, faisant reculer l'obscurité, les miasmes, la poussière ?...

L'après-guerre, la première, avec la vitesse et le Cubisme, mis à la portée de tous, a achevé ce nettoyage.

Parfaitement c'était une belle époque, même pour les Puces.

Pourtant le rythme de la vie s'accélérait toujours. L'industrie de plus en plus florissante, révolutionnait sans arrêt les façons de vivre, de s'habiller, de se loger. La société se transformait. Les foyers centenaires périssaient pour céder la place à d'autres n'ayant plus d'attaches ni avec les murs lambrissés et déteints, à force de vieillir, ni avec les grosses commodes ventrues où s'entassaient tant de choses, et depuis combien de générations ! Et les bahuts ! Et les buffets! ... »²⁷⁰

Cela a l'air d'une blague, hein ? Eh bien ! pas tellement. Mon vieil ami, le peintre Jean Hélion, les collectionnait du temps de sa jeunesse. Il habitait alors à Montmartre, et dans son atelier de rapin pauvre, il y avait là toutes sortes de trous qu'il encadrait et mettait de son mieux en valeur. Des trous dans des étoffes, des trous dans des plaques de tôle, des trous dans sa propre culotte... Dans son idée, c'étaient des appels d'air, la figuration de l'espace qu'il fallait reconquérir et réinventer à tout prix. », *Idem*, pp. 98-99.

²⁶⁷ L'ampleur de ses collections n'en est-il pas un magistral exemple ?

²⁶⁸ C'est l'auteur qui souligne.

²⁶⁹ *Idem*, p. 66.

²⁷⁰ *Idem*, pp. 79-80.

Après avoir évoqué le « degré zéro de la peinture » avec Mondrian, notre écrivain évoque la *tabula rasa* du passé :

« Peu à peu, un fossé infranchissable se creusait, chaque jour davantage, entre cette vie qui tout doucement s'éteignait et celle qui était promue à un si bel avenir. On ne se rendit compte de cette rupture qu'à la veille de la guerre. Et encore ! Plutôt pendant ! Mais c'était déjà trop tard. Beaucoup trop tard.

La guerre de 1914-1918 a achevé, dis-je, ce nettoyage. C'est exact. Les foyers détruits, les familles dispersées, puis la T.S.F., l'aspirateur et le frigidaire s'accommodant fort mal avec la routine séculaire. Il fallait avant tout de la place et de l'air. On commençait, d'autre part, à s'habituer à vivre dans la voiture. Ailleurs que chez soi... En villégiature, au soleil sur les plages, au café et au cinéma.

On faisait allègrement, mais définitivement, *table rase du passé*²⁷¹. Et ce fut la grande ruée aux Puces... Une véritable avalanche ! Leur âge d'or, leur apogée, leur prospérité légendaire.

Seulement, il y a eu déjà, heureusement des gens clairvoyants, quelques collectionneurs invétérés qui se sont mis, sans tarder, à la recherche de ces épaves d'hier. »

La problématique qui sous-tend les diverses collections de Jakovsky est clairement explicitée dans cette dernière phrase : il s'agit, en effet, de collectionner ce qui est amené à disparaître²⁷².

« Collectionneurs et collections. Collections et collectionneurs : maniaques élégiaques et maniaques sordides et rapaces. Il y a de tout là-dedans, ceux qui entassent et ceux qui construisent. Ceux qui construisent patiemment, comme le fameux Facteur Cheval son *Palais Idéal*, un monde à part, à eux seuls, pierre par pierre, pièce par pièce. Cela demande des années, des existences entières. Puis, par malchance, si son propriétaire n'a pas pris ses précautions à temps et s'il n'a pas légué sa collection à un musée ou à une bibliothèque, les héritiers peu scrupuleux dispersent aussitôt aux quatre vents ce chef-d'œuvre difficilement élaboré, ce fruit de veilles, de convoitises et de privations... Et tout est à recommencer, comme si de rien n'était ! Et tout retourne, une fois de plus, aux Puces...

Collections et collectionneurs... Grands, moyens et petits, pauvres et riches, mais tout aussi intoxiqués, tout aussi mordus par leur terrible passion contre laquelle il n'y a pas de remède... Ces mots sonnent creux cependant, et peu, hormis les initiés, se doutent réellement de ce que cela représente. Cela tient de la chasse, de l'exploration, de l'aventure. Cela tient à la fois au sacerdoce et de l'ascèse. »²⁷³

Tout le fétichisme d'une telle entreprise transparaît au travers de ces deux paragraphes et dissimule mal la volonté d'accumulation à l'œuvre dans ce processus d'acquisition.

²⁷¹C'est l'auteur qui souligne.

²⁷²C'est sous cet angle que l'on peut considérer les nombreuses collections d'Anatole Jakovsky, on pense aux robots ou encore aux cartes postales Belle Époque.

²⁷³*Idem*, pp. 98-99.

2) La peinture naïve remarquée

Une découverte

La période 1939-1942 est obscure si l'on considère la biographie jakovskienne²⁷⁴. L'auteur, ayant dû s'exiler en zone libre, s'est montré très discret sur cette phase de sa vie. Il n'est pas dans notre intention de romancer cette époque pas plus que d'élaborer des hypothèses pour le moins hasardeuses.

1942 est une date fondamentale dans l'histoire du critique. C'est en effet à cette époque que Jakovsky remarque la peinture d'un artiste naïf, Jean Fous, exposée aux Puces de Vanves (**illustration n°50**). Très vite, il enchaîne les préfaces et l'organisation d'expositions, la rédaction d'ouvrages sur ce thème. *Peintures naïves de l'Empire à nos jours*²⁷⁵ en est un exemple.

« L'un des buts de cette exposition est justement de prouver [...] qu'il n'y a pas à proprement parler d'école ni de maîtres, et que l'art naïf n'est pas limité aux quelques vedettes spectaculaires qui, toujours les mêmes, passent invariablement d'une cimaise à l'autre et font l'objet de lucratives spéculations. »²⁷⁶

Les créateurs visés par cette réflexion ne sont autre que les « Maîtres populaires de la Réalité »²⁷⁷ défendus par Wilhelm Uhde (1874-1947), à savoir le Douanier Rousseau (1844-1910), Séraphine de Senlis (1864-1942), André Bauchant (1873-1958), Camille Bombois (1883-1970), Louis Vivin (1861-1936) et Dominique Peyronnet (1872-1943). À l'image d'Anatole Jakovsky, celui-ci côtoya les milieux avant-gardistes²⁷⁸ avant de s'intéresser à la peinture naïve.

²⁷⁴Seules filtrent ces quelques phrases : « Pour ne pas collaborer à des publications aux ordres de l'occupant, je renonçai à écrire et dus gagner ma vie tant bien que mal, comme « chineur », c'est-à-dire en allant régulièrement sur les quais et aux Marchés aux Puces, cherchant des livres, des tableaux, des bibelots, que je revendrais aux marchands. » in A. JAKOVSKY, *Raoul Perrenoud*, Verviers, Temps mêlés éd., 1964, p. 187.

²⁷⁵A. JAKOVSKY, *Peinture naïves de l'Empire à nos jours*, cat. expo., Paris, Galerie Claude, 15 février - 15 mars 1944, Paris, [s.n.], 1944, 24 p.

²⁷⁶*Ibid*, p. 126.

²⁷⁷« L'exposition *Les Maîtres Populaires de la Réalité* fut organisée par M. Andry Farcy, Conservateur du Musée de Grenoble et fut inaugurée à la Salle Royale à Paris, puis présentée à Zürich et enfin à New York en 1938 avec quelques variantes » in Anne DEVROYE-STILZ, *Salle Wilhelm Uhde*, Nice, Direction de musées de Nice éd., 1988, 69 p.

²⁷⁸Citons pour exemple la parution du livre *Picasso et la tradition française*, Paris, Les quatre chemins éd., 1928.

Tel Œdipe tuant son père, Jakovsky met à mal la figure emblématique de son aîné. Il est dans la suite logique des événements qu'il s'intéresse à de tout autres peintres que ceux défendus par le critique allemand. On lit page cent-vingt six²⁷⁹ :

« Cette peinture là, évidemment populaire est une création spontanée, naturelle, sincère, désintéressée, très souvent anonyme, et, comme telle mérite donc d'autres égards et d'autres louanges que les pedigrees et les cotes établies par quelques plumitifs d'entre les deux guerres. »²⁸⁰

La critique à l'encontre de Wilhelm Uhde se poursuit. Elle va jusqu'à remettre en cause le statut de la peinture naïve :

« Soyons avant tout équitables. Ne dupons pas le public. Assignons aux peintres naïfs la place qu'ils méritent dans un domaine qui n'est pas celui de la haute peinture mais bien de l'imagerie. En un mot l'art naïf sera toujours dans l'ordre pictural ce que la romance ou la chanson sont à la symphonie. Il cessera d'avoir sa raison d'être dès l'instant où l'artiste commencera à fabriquer des tableaux en série sans tenir compte de son instinct primitif qui l'incitait à fixer spontanément telle ou telle de ses impressions sur une toile. »²⁸¹

On peut s'étonner de cette remarque de la part de notre critique : nous sommes en effet bien loin des écrits dithyrambiques consacrés à la peinture naïve. Toutefois, il ne s'agit pas de nous leurrer en plaçant cet art sur un piédestal. Bien que cette réflexion soit peu répétée par la suite, elle témoigne de l'évolution d'une pensée et, à ce titre, mérite notre attention.

Définition du terme.

Le *Dictionary of Art*²⁸² fournit une explication détaillée de l'expression :

« Terme désignant les œuvres d'artistes non-professionnels et autodidactes qui [...] s'appliquent à leur art avec un esprit résolu et indépendant. »²⁸³

Proposant une définition en trois étapes – introduction, caractéristiques et exemples, diffusion et impact – l'article vise l'exhaustivité. L'exode rural, corollaire de l'industrialisation,

²⁷⁹A. JAKOVSKY, *Peinture naïves de l'Empire à nos jours*, cat. expo., Paris, Galerie Claude, 15 février - 15 mars 1944, Paris, [s.n.], 1944, 24 p.

²⁸⁰*Idem*, p. 126.

²⁸¹A. JAKOVSKY, *op.cit.*, p. 126

²⁸²Roger CARDINAL, « Naïve Art » in TURNER JANE, *The Dictionary of Art*, New York, Macmillan et Grove's Dictionaries éd., 1996, vol. 22, pp. 439-442.

²⁸³(Traduction de l'auteur) « Term applied to the work of non-professional, self-taught artists who, while lacking orthodox skills, apply themselves to their art in a resolute and independent spirit. » *Idem*, p. 439.

provoque l'arrivée en ville d'artisans, témoins et porteurs d'une tradition folklorique qui se propage dans les villes²⁸⁴.

Le débat sur la naïveté remonte au « noble sauvage » de Rousseau et à la discussion de Schiller et Goethe sur les bénéfices de l'instinct et de la spontanéité. Mais c'est avec Wilhelm Uhde et Le Douanier Rousseau que s'ouvre le vrai débat sur l'art naïf. En 1928, le collectionneur allemand réunit ses cinq peintres de prédilection pour une exposition à la Galerie des Quatre Chemins intitulée « Les Peintres du cœur sacré », puis en 1937 il présente à la Salle royale « Les Maîtres populaires de la réalité ».

Si la notice s'ouvre avec Uhde et mentionne Oto Bihalji-Merin comme historien de la peinture naïve, l'historique ignore totalement la place occupée par Anatole Jakovsky²⁸⁵.

Pour ce qui est de la technique, l'amateurisme artistique prime :

« Essentiellement, la vertu de l'art naïf repose sur le fait que les manques, tels qu'une mauvaise connaissance de l'anatomie ou des conventions perspectivistes, sont dirigées vers un but esthétique. »²⁸⁶

La minutie du travail de peintre est également pointée du doigt²⁸⁷. Contrairement à l' « Art Brut » il semble essentiel de dire le rapport à la réalité qu'entretient le peintre naïf : il s'en inspire, la retranscrit, l'idéalise ou parfois simplement la modifie. Il n'est donc pas surprenant de dire ici que ce que cherche avant tout Anatole Jakovsky à cette période est le réalisme en peinture²⁸⁸.

²⁸⁴(Traduction de l'auteur) « In the course of the 19th century in Europe, the arts and crafts of rural peoples (normally termed FOLK Art, or sometimes "peasant art") and the urban traditions of semi-skilled craftsmen gradually faltered in the face of growing industrialization » *Ibid*, p.439 et « Nonetheless, there seems to be a fairly clear correlation in both North America and Europe between the erosion of communal folk traditions in the last decade of the 19th century and the incidence of unschooled artists whose works begin to shed their kindship with comforting stereotypes and to reveal a bolder, more individual aesthetic investment, in sort, a personal touch. » *Idem*, p. 440.

²⁸⁵Cela est d'autant plus étonnant que l'auteur a publié en 1979 un livre en anglais ayant pour titre *Naive Painting* (A. JAKOVSKY, *Naive Painting*, Oxford, Phaidon éd., coll. « Phaidon 20th Century Art », t. IV, 1979, 104 p.).

²⁸⁶(Traduction de l'auteur) « Essentially, the virtue of naive art rests in the fact that deficiencies, such as poor grasp of anatomy or conventional perspective, are turned to aesthetic account [...] » *Ibid*, p.440. Nous ne pensons pas, comme le souligne Clement Greenberg, que ces déficiences relevant d'un quelconque handicap: « Tenant compte du temps que de nombreux "primitif" consacrent à leur art et de ce que l'accès à l'art des musées est aujourd'hui plus facile, on pourrait logiquement s'attendre qu'ils apprennent tôt ou tard les trucs du dessin et du modelé réaliste. Que la plupart d'entre eux n'y parviennent jamais semble en l'occurrence relever de handicaps d'ordre mental plutôt que social ou culturel » in Clement GREENBERG, « La peinture primitive », in *Art et culture, essais critiques*, [éd. or. Boston, 1961], Paris, Macula éd., coll. « Vues », 1988, p. 145.

²⁸⁷(Traduction de l'auteur) « It is a keynote of naive painting that it should appear complete in every part, with an even accentuation of each last detail » *Idem*.

²⁸⁸C'est ce que semble confirmer le texte intitulé « Du réalisme » conservé à Blainville-Crevon dans les archives de l'association « La Sirène », considéré comme capital par feu Louis FRÈRE.

Qu'est-ce-donc qu'un peintre naïf ? C'est la question posée en introduction par Anatole Jakovsky dans son ouvrage intitulé *Naive Painting*²⁸⁹. L'artiste doit absolument être autodidacte, créateur d'un alphabet expressif et stylistique²⁹⁰. Deuxièmement, en tant que démiurge, il a sa propre vision du monde. En conséquence la notion d' « école » ne saurait avoir de valeur d'existence.

Dans *Peinture naïves de l'Empire à nos jours*²⁹¹, l'écrivain précise l'acception du vocable :

« La fraîcheur de la vision tout comme la fraîcheur d'âme est hélas la plupart du temps incompatible avec la "phynance". »

Ingénuité du regard et maladresse de l'expérience semblent être les principes fondateurs de la naïveté en peinture :

« La réalité c'est la connaissance. C'est le savoir : long et séculaire apprentissage de l'espace, des êtres et des choses qui couronne les époques révolues. Le réalisme en art – c'est toujours de la beauté mûre. Or le trait essentiel qui caractérise les naïfs c'est précisément l'absence de ce savoir. Ils voient mais sont incapables de fixer leurs visions d'après les règles de l'art pictural en vigueur. C'est alors qu'ils enjolivent et idéalisent et que le public a beau jeu de s'esclaffer parce que la perspective est faussée, la couleur trop crüe et que l'ensemble apparaît par trop irréel, fantasque, insolite. »²⁹²

Dans un autre texte²⁹³, Jakovsky précise sa pensée :

« Un naïf, mais c'est toujours quelqu'un pour qui l'amour de l'art est très grand et la passion du beau bien brûlante. Autrement, on ne consacre pas, comme ils le font, les minutes précieuses de sa liberté, à peindre, à dessiner ou à sculpter. Loisirs sacrés... disait Apollinaire. Il faut avoir avant tout un impérieux besoin de se survivre. Le douanier Rousseau l'avait : lui, le plus grand, le premier de la lignée, celui qui inaugura l'ère des évasions dominicales. »²⁹⁴

La peinture naïve est le fruit de la Belle-Époque, société qui célèbre les loisirs et les plaisirs personnels. Elle relève de l'imagerie et, à ce titre, ne saurait être considérée comme autre chose qu'un loisir.

²⁸⁹ A. JAKOVSKY, *op. cit.*, 1979, pp. 5-7.

²⁹⁰ C'est pour cette raison que des peintres professionnels peuvent être rangés, selon Jakovsky, au côté des peintres naïfs amateurs : citons en exemple Marc CHAGALL. Mady de La Giraudière a confirmé ce fait (entretien téléphonique avec l'auteur en date du 7 septembre 2010).

²⁹¹ A. JAKOVSKY, *Naive painting, op.cit.*, p. 107 (ce texte n'est pas reproduit dans le troisième volume du présent mémoire).

²⁹² *Idem*, p. 108.

²⁹³ Paul ÉLUARD, Anatole JAKOVSKY, *Henri Rousseau, le Douanier*, cat.expo, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 27 décembre 1944 - 21 janvier 1945, Paris, [s.n.], 1944, 29 p.

²⁹⁴ *Idem*, p. 133.

Un contexte historique particulier

L'abolition des corporations à la Révolution est également un facteur qui prime dans l'apparition de cette nouvelle vision. Anatole Jakovsky rappelle le rôle joué par ces institutions dans l'établissement d'un artisan en tant que peintre :

« Ce manque de savoir, dis-je, est aussi la raison majeure de la floraison des naïfs tout le long du XIX^e siècle et au début du XX^e, et leur absence relative au cours des siècles précédents. En effet, si avant la Révolution et l'abolition des corporations quelqu'un montrait quelques aptitudes picturales, il entrait d'emblée en apprentissage et au bout d'un certain temps d'études et de travail acharné il était promu au rang de vrai peintre. Dès lors c'était sa profession, sa raison d'être, sa position sociale. Il cessait d'être un naïf en puissance, il naissait à une autre vie, à un autre destin, sans rêves cette fois, sans refoulements ni tourments. »²⁹⁵

L'apparition de la peinture naïve coïnciderait donc avec le déclin de l'apprentissage artistique qui a permis à de nombreux peintres à diverses époques, citons Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), d'apprendre le métier au sein des Académies²⁹⁶.

3) Ce que la peinture naïve est, ce qu'elle n'est pas

Du réalisme en peinture

Cette fenêtre obstruée que constituait la peinture abstraite – rappelons-nous de Mondrian, « degré zéro » de la peinture²⁹⁷ – s'ouvre de nouveau et nous laisse entrevoir que Jakovsky ne rompit jamais réellement avec la conception albertienne de la peinture :

« Saisir à tout prix... saisir envers et contre tout la beauté qui fuit et se dérobe à chaque pas... Saisir et fixer une fois pour toutes, cette grande fenêtre ouverte brusquement sur l'éternel dimanche que les battements hésitants des paupières ne font que rendre plus claire et plus éblouissante que jamais. Aujourd'hui chacun est devenu ce peintre naïf anonyme qui, grâce au déclic de son appareil photographique immobilise les visions chères à son cœur et arrête le temps. Pour lui, le grisaille de ses plaques est non moins rose et lui rappelle aussi un dimanche. Elle... le paysage, le soleil, les bords de l'eau... Chacun pose hiératiquement, comme jadis, pour la même éternité brève. Aussi les curieux qui viendront après nous ne pourront s'empêcher à leur tour de les trouver bien ridicules ces gens qui sont nos contemporains... »²⁹⁸

²⁹⁵ *Idem*, p. 157.

²⁹⁶ Charles SCHAETTEL dans son ouvrage sur l'art naïf partage cette opinion.

²⁹⁷ Une archéologie de l'expression reste à faire.

²⁹⁸ *Idem*, p. 128.

La modernité baudelairienne n'est pas loin. Pour autant, doit-on y voir la volonté de saisir la réalité contemporaine à la manière d'un Constantin Guys ? La peinture naïve nous apporte un outil de réponse. La plupart des œuvres concernées représentent scènes de genre, portraits, natures mortes..., autant de thèmes classiques qui éludent pourtant l'histoire actuelle²⁹⁹ au profit d'une réalité idéalisée. Jakovsky ne les nomme-t-il d'ailleurs pas les peintres de l'« éternel dimanche » ?

Ne faut-il pas voir dans cette nouvelle quête un écho à une histoire personnelle marquée par la guerre ? Le texte nous en apporte une réponse :

« Quant à la peinture soi-disant moderne, elle est encore plus noire que la grisaille de ces clichés malgré ses éclats bariolés. On cherche une oasis...un refuge...Il est des époques fabuleuses qui hantent longtemps après leur disparition les esprits inquiets et curieux. Il est toujours quelque âge d'or dont on se souvient nostalgiquement. Mythes juvéniles... »³⁰⁰

Le miroir sans tain de la peinture abstraite paraît repeuplé.... Le jeu des lignes et des couleurs d'un tableau de Mondrian semble enfin réanimé !

Mais l'acception jakovskienne du terme est-elle partagée par ses contemporains ? Charles Schaettel, dans son ouvrage sur l'art naïf paru aux Presses Universitaires de France³⁰¹, nous en livre une définition en cent-vingt sept pages. Le conservateur du musée de Laval tente d'analyser l'intérêt manifesté par les artistes d'avant-garde envers l'art naïf :

« Le bouleversement des valeurs esthétiques et l'individualisme des artistes constituent sans aucun doute, avec cet intérêt grandissant pour une nouvelle grammaire des formes et une libération progressive de la couleur, quelques-unes des causes profondes qui ont ménagé les conditions nécessaires pour que la personnalité d'un artiste comme Rousseau puisse se faire entendre de ses contemporains. »³⁰²

L'auteur, défenseur de l'art naïf, émet bien évidemment un jugement partisan qui est à nuancer. Pour ces mêmes raisons, il s'empresse de démontrer la différence de destination entre art naïf et

²⁹⁹Nous notons plusieurs exceptions, toutes des toiles d'Henri Rousseau. Citons pour exemple *La Guerre* (1894, huile sur toile, 114 x 195 cm, Paris, Musée d'Orsay), *La Liberté invitant les artistes à prendre part à la 22^e exposition de la Société des Artistes Indépendants* (1905-1906, huile sur toile, 175 x 118 cm, Tokyo, Musée national d'art moderne), *Les Représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix* (1907, huile sur toile, 130 x 161 cm, Paris, Musée Picasso), Se référer au catalogue d'exposition *Le douanier Rousseau, Jungles à Paris*, GREEN Christopher, MORRIS Frances dir., cat. expo., Londres, Tate Modern, 3 novembre 2005-5 février 2006, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 mars-19 juin 2006, Washington, National Gallery of Art, 16 juillet-15 octobre 2006, Paris, RMN éd., 2006, 231 p.

³⁰⁰*Idem*, p. 129.

³⁰¹Charles SCHAETTEL, *L'art naïf*, Paris, Presses Universitaires de France éd., coll. « Que sais-je ? », n° 2824, 1994, 127 p.

³⁰²Charles SCHAETTEL, *L'art naïf*, op. cit., pp. 17-18.

art populaire : ce-dernier a un but utilitaire. Aussi, il met en garde contre une hiérarchisation des valeurs qui ferait s'opposer art savant et art naïf :

« Il faut admettre, sous peine d'exclusives, cette complexité des rapports menés depuis tant de siècles entre la sédimentation lente des valeurs de l'art savant et les pratiques de réciprocité avec les formes populaires de création artistique. »³⁰³

On lit quelques pages plus loin :

« L'isolement dans lequel ils [les peintres naïfs] vivaient, qui les avait jusqu'alors plus ou moins protégés dans leur entreprise, a disparu à mesure que les manifestations ont été organisées à leur intention et que, dans des sociétés où l'image est devenue souveraine, un nombre toujours plus grand de reproductions a circulé. La génération des artistes des années soixante n'était plus dans la condition de découverte de ses prédécesseurs, et ne pouvait plus ignorer ce qui se passait autour d'elle. Il devait en résulter une codification progressive de l'art naïf, à laquelle les artistes ne pouvaient guère échapper. Ce phénomène d'engouement collectif, finalement extérieur à leur activité, a contribué à appauvrir le langage des peintres pour le rendre peu à peu caricatural. »³⁰⁴

L'hypothèse est la suivante : la circulation des images tue la créativité naïve. Pour Jakovsky, ce jugement est à nuancer.

L'artiste naïf se base en effet sur l'iconographie dont il dispose. Nous remarquons, dans un premier temps, que l'art naïf, pour Charles Schaettel se limite *stricto sensu* à la peinture – peut-on parler de sculpture naïve ? – et deuxièmement, que la publicité faite aux naïfs affaiblit leur art – Anatole Jakovsky est bien évidemment visé. On trouve toutefois un terrain d'entente entre les deux hommes : l'art naïf ressort bel et bien de l'imagerie. La diffusion et la connaissance des œuvres naïves nuisent à la création personnelle au profit de recettes toutes faites. La preuve en est dans une lettre envoyée à l'artiste Jules Lefranc (1887-1972) le 6 mai 1965 (**annexe n°13**):

« En attendant, pour rire un brin, de même que pour prouver la véracité de ce que j'avais, entre autres, dans mon article de "ARTS", je me propose de publier une série de tableaux de vous, accompagnés chacun de son original, c'est-à-dire le document photographique que vous aviez plagié, le "Château avec la pièce d'eau" du Musée d'Art Moderne y compris. »³⁰⁵

Un dossier conservé dans les archives de l'association « La Sirène » montre, pour chaque tableau du peintre naïf, la source iconographique dont il est issu. On remarque que Jules Lefranc, tyrosémiophile, a copié des photographies, parfois même des reproductions

³⁰³Idem, p. 28.

³⁰⁴Idem, p. 46.

³⁰⁵Lettre d'Anatole Jakovsky à Jules Lefranc, 6 mai 1965, Blainville-Crevon, Association « La Sirène ».

d'étiquettes de camembert. Anatole Jakovsky, comme le prouve cette lettre, a connu le processus de travail du peintre et ne l'a pas condamné avant cette brouille évoquée par le biais de la lettre³⁰⁶.

L'aventure de l' « Art brut »

Pour Laurent Danchin l'art naïf est « descriptif, extraverti et d'une maladresse conventionnelle », ce qui le distingue de l' « art brut »³⁰⁷, forme de création sauvage qui puise en partie dans l'art des fous. Les dissemblances entre art naïf et « art brut »³⁰⁸ sont des différences terminologiques qui dissimulent mal des querelles de chapelles. Le cas de Séraphine de Senlis n'est-il pas exemplaire à ce sujet ? Récemment montrées dans une exposition, ses toiles sont en effet à ranger « à la frontière de l'art naïf »³⁰⁹.

L' « Art brut » s'oppose à l'art culturel, « c'est-à-dire l'art homologué par la culture avec un grand C »³¹⁰. Art modeste, qui privilégie les matériaux de rebus, il se situe en deçà de la maîtrise des techniques académiques contrairement à l'art naïf qui, ne saurait se défaire de la représentation. Même idéalisée, la figuration prime. C'est bien pour cela qu'Anatole Jakovsky ne range pas Gaston Chaissac³¹¹ au côté des peintres qu'il défend âprement. Dans *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*³¹² (**illustration n°46**), notre critique le distingue des peintres naïfs :

« De là il n'y a qu'un pas à confondre Chaissac avec les naïfs. Rien n'est plus faux, en vérité. Ce que les naïfs obtiennent péniblement par le travail assidu, par l'application minutieuse et une somme d'heures incalculables de besogne manuelle, Chaissac l'obtient sans peine, d'un seul coup par la pureté de sa vision et la fraîcheur de sa couleur. Eh oui, ce sont des dons ; on les a ou on ne les a pas. Il peint comme les oiseaux chantent, et comme les naïfs peignent les oiseaux chantant, voilà l'unique raison de cette confusion. Puis, comme il

³⁰⁶ Il serait intéressant d'étudier les sources de l'art naïf.

³⁰⁷ *Idem*. La définition que donne Anatole Jakovsky de l'art naïf tend à différencier ce-dernier de l'art brut, qui n'est pas défini clairement (voir Céline DELAVAL, *L'art brut, un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Palette éd., 2010, p. 54 et suivantes).

³⁰⁸ Pour une histoire de l'art brut, voir Laurent DANCHIN, *Art brut, l'instinct créateur*, Paris, Gallimard éd., coll. « Découvertes Gallimard Arts », 2006, 159 p.

³⁰⁹ *Séraphine, Aloïse, Boix-Vives aux frontières de l'art naïf et de l'art brut*, Anne DEVROYE-STILZ dir., Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky, 4 juillet-30 septembre 1998, Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky éd., 1998, 40 p.

³¹⁰ Laurent DANCHIN, *Art brut, l'instinct créateur*, op. cit., p. 58.

³¹¹ Sur les contacts établis entre Gaston Chaissac et Anatole Jakovsky, voir Fabienne YVERT, *Gaston Chaissac : onze lettres inédites*, Corbières, Harpo & éd., 2003, [n.p.] : « Cher Monsieur, je comprends que vous teniez à ce qu'autant de possible rien ne me défrise ni ne défrise votre plaquette mais vous préoccupant ainsi du défrisage, comment parviendrez-vous à être un manager hors ligne ? Picasso qui a un sens si aigu de la publicité n'hésite pas à imposer ses plus basses productions pour la reproduction ».

³¹² A. JAKOVSKY, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, [éd. or. Paris, 1952], Tusson, L'échoppe éd., 1992, 51 p.

habite la Vendée, est cordonnier, ex-palefrenier de son état, cela fait tout aussi bien dans le tableau. »³¹³

Ces différences d'appellation, que nous tenons à préserver, cachent une querelle entre les deux protagonistes de cette histoire que nous écrivons : Jean Dubuffet et Anatole Jakovsky. Dans un premier temps associés³¹⁴ dans l'entreprise d'écriture d'un ouvrage sur l'art des fous³¹⁵, les deux hommes vont très vite rompre tout contact³¹⁶. La lutte intestine autour de l'œuvre de Gaston Chaissac ne fait que confirmer ce point³¹⁷ (**illustrations n°49 et 50**). La rancœur de Jakovsky est perceptible jusque dans la préface du catalogue du musée international d'art naïf inauguré à Nice en 1982 :

« Dubuffet joue gagnant. Il renverse la situation à son profit et devient désormais le Dieu, le Père de tout un mouvement d'idées et les snobs s'en emparent avec délice. Polémiste redoutable, écrivain prolix, il arrive à inculquer les notions d'un art anticulturel et faire croire aux jobards que la création brute, la sienne et des siens, est la seule valable, d'une intensité inégalable. A bas les musées ! A bas la culture ! Vive l'Art Brut ! Mais quel rapport a tout cela avec la peinture naïve ? Pour lui, aucun. [...] Il la déteste. Il la vomit. D'après lui, c'est un art hybride, dégénéré. »³¹⁸

Le cas Chaissac est bel et bien emblématique des dissidences qui existent à cette époque entre l'art naïf et l'art brut, deux cachets qui recèlent plus de ressemblances que de différences.

Anatole Jakovsky, peintre

C'est sur la foi d'un courrier, non daté³¹⁹, envoyé à Gertrude O'Brady (1910-1983) que nous nous basons pour évoquer l'artiste qu'a été Jakovsky. Le ton de la lettre, belliqueux,

³¹³ *Ibid*, p. 180.

³¹⁴ « Il me semble que Daniel Wallard ne s'occupe pas du tout du livre sur les peintures de fous ; je n'ai plus de ses nouvelles depuis trois mois. Qui ferait bien cela à sa place ? Jakovsky ? » in *Correspondance 1944-1968 : Jean Dubuffet, Jean Paulhan*, Paris, Gallimard, coll. Les cahiers de la NRF, 2003, p. 193 (**annexe n°5**).

³¹⁵ « J'ai vu hier Jakovsky. Notre enquête sur les peintures de fous est en route. Le projet est de procéder par fascicules ; et nous voudrions que le premier paraisse rapidement sans tarder. Je lui ai transmis votre commission – que vous acceptiez de le recevoir – il va donc vous écrire. » *Idem*, p. 205 (**annexe n°6**).

³¹⁶ « J'ai eu la visite du répugnant Jakovsky et lui ai formulé très clairement mes impressions sur son activité journalistique ; je ne le reverrai plus j'espère. », *Idem*, p. 270 (**annexe n°7**).

³¹⁷ Voir « Le cas Chaissac » in Julien DIEUDONNÉ, Marianne JAKOBI, *Dubuffet*, Paris, Perrin éd., 2007, pp. 233-235.

³¹⁸ Cité dans Julien DIEUDONNÉ, Marianne JAKOBI, *Dubuffet*, op. cit., p. 233.

³¹⁹ Gertrude O'Brady a disparu après la guerre en Italie ; nous pensons donc dater cette lettre d'avant 1945. Nous ignorons l'origine de la dispute entre Jakovsky et O'Brady. Le critique donne sa vision des événements dans un texte tardif : voir A. Jakovsky, *Portraits du camp de Vittel par Gertrude O'Brady*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1985, 48 p.

évoque la brouille entre le peintre et le critique suite au retour du camp de Vittel d'O'Brady³²⁰ (**annexe n°4**) :

« [...] je serai obligé de rendre public, alors, et de dire toute la vérité concernant l'origine des tableaux à l'huile datant d'avant 1944 et signés O'BRADY. Je ne l'ai encore dit à personne, et je ne le ferai pas, si vous ne m'y forcez pas.

Ces tableaux-là, conçus uniquement par moi, de même qu'exécutés matériellement fort souvent à moitié par moi, ne sont, somme toute, que mes créations propres et dont vous n'étiez qu'une exécutante manuelle, assez paresseuse d'ailleurs. Rien qu'à vous encourager à travailler cela m'a coûté bien des efforts et bien des ennuis. Sans parler déjà que c'est moi qui achetais les toiles, les couleurs et les pinceaux et c'est moi encore qui payait votre loyer à Mme. Lebastard. Le seul fait que, depuis notre séparation, vous n'avez pas peint quelques tableaux de valeur le prouve suffisamment. »³²¹

Quels sont donc ces tableaux conçus et élaborés « à moitié » par Jakovsky ? Une enquête menée auprès du musée international d'art naïf nous en apprend un peu plus.

Considérons tout d'abord les deux toiles déjà mentionnées et intitulées *Anatole et Minou*. Celle de Nice présente un tracé plus sévère et une utilisation rigoureuse des couleurs primaires (**illustration n°41**). La toile conservée à Blainville-Crevon, signée A. OB, est d'aspect plus doux : le modelé est rond, les couleurs davantage nuancées, les jaunes moins criards, les bleus moins obscurcis (**illustration n° 40**). Les deux tableaux présentent une perspective rigoriste qui traduit une connaissance des sciences du dessin. L'implication de Gertrude O'Brady dans la conception des œuvres peut être à partir de ce simple fait remise en cause. Les deux toiles, du fait de leurs dissemblances, sont certainement le fruit de deux sensibilités différentes dans leur réalisation mais à n'y pas douter, Anatole Jakovsky est à l'origine de leur création.

Trois autres œuvres, toutes conservées à Nice, entérinent le propos. Les deux premières *La Ruelle*³²² (**illustration n°53**) et *Le Tandem*³²³ (**illustration n°54**) sont deux scènes de genre. La première nous indique l'animation d'un coin de rue dans la journée tandis que la seconde évoque les loisirs dominicaux. La facture, dans le premier cas, est clairement à rapprocher de l'*Anatole et Minou* du musée de Nice alors que, dans le second exemple, elle n'est pas sans rappeler la composition de Blainville-Crevon. De même, un portrait, celui d'Anatole

³²⁰ Gertrude O'Brady a été un portraitiste prolifique durant son internement au camp de Vittel. De nombreux portraits de personnalités des mondes artistique et littéraire ont également été réalisés à son retour à Paris. Citons parmi ceux-ci Jean Paulhan, Paul Éluard, Jean Dubuffet, Jules Lefranc... Voir A. Jakovsky, *Portraits du camp de Vittel par Gertrude O'Brady*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1985, 48 p.

³²¹ Lettre à Gertrude O'Brady, non datée, Blainville-Crevon, Archives association « La Sirène ».

³²² Anatole JAKOVSKY et Gertrude O'BRADY, *La Ruelle*, 1940, huile sur toile, 33 x 55 cm, Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky.

³²³ Anatole JAKOVSKY et Gertrude O'BRADY, *Le Tandem*, 1941, huile sur toile, 23 x 13 cm, Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky.

Jakovsky³²⁴ (**illustration n°55**), est à rapprocher de la manière rigoriste de *La Ruelle*. Le style de ces tableaux, s'il permet de distinguer deux types de productions, ne nous autorise pas en revanche à attribuer à Anatole Jakovsky l'entière paternité de ces oeuvres.

L'implication de l'écrivain est réelle et traduit une ambition artistique jusqu'alors dissimulée. Nous nous expliquons mal ce silence. Pour quelle(s) raison(s) A. Jakovsky a-t-il tenu à garder ces faits secrets ? Aurait-il eu peur que l'on taxe la peinture naïve de supercherie tandis que sa renommée allait croissante ? Faute de témoignages, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses et conclure ici ce chapitre.

³²⁴Anatole JAKOVSKY et Gertrude O'BRADY, *Portrait d'Anatole Jakovsky*, 1941, huile sur toile, 75 x 95 cm, Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky.

VI. ACME D'UNE VIE DE CRITIQUE : LE COURONNEMENT DE L'ART NAÏF

1) La consécration de la peinture naïve

Petits éléments de biographie

Anatole Jakovsky fait remonter sa rencontre avec la peinture naïve à une exposition d'art français organisée à Prague en 1927³²⁵. Il l'expose de manière romancée dans la préface consacrée à Raoul Perrenoud :

« Est-ce vraiment le hasard qui m'a mené tout droit, par une belle matinée de printemps, devant un étrange bonhomme, barbu et moustachu, coiffé d'un large béret genre artiste, pinceaux et palette à la main, sur laquelle se lisait très distinctement deux prénoms tout ce qu'il y a de romantique : "Clémence et Joséphine", tandis qu'un ballon rose, non moins étrange, flottait dans les airs et qu'une sorte de pyramide arachnéenne (je n'ai su que plus tard que c'était la Tour Eiffel) se profilait derrière un bateau à voiles battant pavillon britannique et pavoisé comme pour une fête ?

Là, également, je ne sus que plus tard que c'était Henri Rousseau, le Douanier en personne et en pied, peint par lui-même : lorsque ce nom commença à me dire quelque chose. Ses pieds, ou plutôt les extrémités de ses jambes étaient, d'ailleurs, plus grandes primitivement, car la couche légère et plus ou moins transparente de peinture qui les recouvrait n'arrivait pas à dissimuler, sinon à escamoter tout à fait les parties amputées.

Pour l'instant, le personnage en question m'avait littéralement subjugué. Hypnotisé. Fasciné. Son air, à la fois rêveur et très terre-à-terre, me paraissait tellement troublant, tellement mystérieux, - beaucoup plus énigmatique et mystérieux que celui des idoles, nègres ou polynésiennes. Il y avait cependant, à côté de lui, des Renoir, des Manet, des Monet, mais moi, je ne voyais que lui, je ne pouvais en détourner mon regard.

J'avais alors vingt ans, c'était à Prague, je ne connaissais encore rien à la peinture, et c'est sans doute par un vague besoin de chaleur, d'amour et de lumière, le même exactement qui pousse les papillons mâles, à des kilomètres et des kilomètres de distance, à la recherche d'une femelle à féconder, - qu'au lieu de travailler, je me suis trouvé ce matin-là, je ne sais plus comment, aux abords de la ville, dans cette espèce de Bois de Boulogne qui abritait le Musée tchèque d'Art moderne, un tantinet semblable à notre feu Luxembourg et où, après un hiver particulièrement rude, les lilas étaient plus lilas que jamais, et le jasmin plus blanc, plus entêtant qu'ailleurs... »³²⁶

Cette première approche est bien évidemment à nuancer, nous n'avons toutefois plus la présence de l'auteur pour l'infirmier ou la confirmer. Toujours est-il que c'est là, durant cette exhibition, que Jakovsky fit connaissance avec l'art du Douanier Rousseau. Il n'en fallait pas plus pour le plonger corps et âme dans la défense de la peinture, abstraite d'abord, puis naïve :

³²⁵Ou bien est-ce 1929 ? Compte tenu de l'absence de documentation sur ce sujet, nous nous contentons des dires du critique : « J'avais alors vingt ans »...

³²⁶A. JAKOVSKY, *Raoul Perrenoud*, Verviers, Temps mêlés éd., 1964, p. 191-192.

« Est-ce le hasard, encore, qui, un an plus tard, environ, m'a mis en présence de Geogorij Moussatoff, le seul, l'unique peintre naïf de ce pays ; et que ce dernier, qui aurait pu être mon père, me demanda que je fasse un livre sur lui ? Eh oui, mon premier livre, écrit en 1930 et publié en 1931, à l'âge de 22 ans...

Des années ont passé, et j'ai oublié peu à peu ce pauvre péché de jeunesse. J'ai vu, enfin, la Tour Eiffel, et j'ai connu beaucoup d'autres peintres, tous abstraits. Il me semblait, en ce temps-là, que créer un monde de toutes pièces et de rien était bien plus exaltant que de recréer le nôtre, aussi pur, aussi innocent qu'il fût. Cette période de ma vie dura jusqu'à la défaite. »³²⁷

Confession de la part de Jakovsky, ces quelques phrases témoignent d'un changement radical de position entre l'avant et l'après guerre.

Le rôle dévolu à la production naïve est important, voire primordial. L'artiste naïf doit prendre garde, selon Jakovsky, de produire en série, Ce principe est garant d'authenticité : la répétition évincée, il ne reste que la création originale :

« Puis combien d'autres peintres encore, authentiquement naïfs, n'ont-ils pas échoué en route et n'ont-ils pas fini par perdre leurs qualités dès le jour où ils se sont fait connaître et ont décidé à exploiter sciemment leur naïveté ? C'est très net et on pourrait tracer dans leurs œuvres une ligne de démarcation, avant et après le passage des marchands. C'est presque aussi décisif, aussi flagrant que le fut pour les peintres classiques d'autrefois le séjour à Rome. Là aussi il y a une partie "avant" et une partie "après". »³²⁸

Le véritable créateur naïf serait-il un anonyme ? Anatole Jakovsky s'interroge et répond par là-même :

« Faut-il conclure, alors, que c'est encore l'anonymat qui est le meilleur garant de la sincérité des œuvres naïves ? Peut-être pas. Pas toujours, bien qu'un certain désintéressement soit vraiment nécessaire, je dirai même indispensable. Car c'est encore des œuvres conçues pour le seul plaisir de chanter – peintes exactement comme les oiseaux chantent – qui sont toujours les meilleures, les plus admirables. »³²⁹

L'imagerie naïve, comme nous avons déjà pu l'évoquer, s'inspire des reproductions : c'est en les copiant que le peintre conçoit son œuvre tandis que la connaissance de la perspective, du modelé et de la composition, apanages du peintre de métier, lui est totalement inconnue³³⁰.

³²⁷ *Idem*, p. 192.

³²⁸ *Idem*, p. 155.

³²⁹ *Idem*, p. 156.

³³⁰ « Là où ce manque de savoir se manifeste le plus, c'est certainement dans le dessin. Certains sont même obligés de se servir de photographies, de gravures d'almanachs et le plus souvent de cartes postales, comme d'un modèle, ou plutôt, en guise de modèle. Il ne faut pas croire cependant que ces documents sont faits pour les inspirer. Aucunement. La carte postale n'est pas une drogue qui ferait vivre l'imagination du naïf et fleurir le merveilleux.

Une machine de guerre critique

On observe, dans l'ensemble des textes d'Anatole Jakovsky, la mise en place d'une rhétorique critique. Ennemis vilipendés, biographies des artistes convoquées, attaque en règle contre l'art brut de Dubuffet et contre Wilhelm Uhde sont autant de ressorts de cette argumentation mise en place par notre auteur. Parmi ces outils, signalons également la convocation récurrente de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) :

« Sans oublier, non plus, cette déclaration du professeur Claude Levi-Strauss, savant universellement connu et l'un des pères du Structuralisme, celle qui a produit l'effet d'une bombe :
"J'attendrai plus, pour un renouveau des arts graphiques, de ce qu'on appelle aujourd'hui la peinture naïve, que de toutes les recherches savantes des Cubistes et des Abstraits... !" »³³¹

Les moyens de l'écriture mis en place, le critique déroule pour nous l'historiographie de l'art naïf. Par exemple, citons les premières lignes de ce même ouvrage³³², préface à une réédition du *Lexique*:

« Depuis 1967, l'année de la sortie de la première édition de ce Dictionnaire, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts de Paris et d'ailleurs ; beaucoup de choses ont changé, en effet, dans le monde entier. En ce qui concerne la Peinture naïve, beaucoup de manifestations internationales importantes ont eu lieu, et les publications peu nombreuses, inexistantes pour ainsi dire jusque là, ont augmenté considérablement. A tel point que j'ai même dû ajouter depuis un second rayon à ma bibliothèque... Quand on pense que trente ans plus tôt, très exactement, c'est-à-dire en 1947, il n'existait, en Europe du moins, qu'un seul et unique livre sur cette question, le mien, publié à Paris par Jacques Damase, on a envie de se frotter les yeux ! Des Uhde (1949) et des polygraphes et des plumes à tout faire, genre Bihalji-Merin, ne viendront que dix ans plus tard. Quant au livre qui a précédé de peu le mien, "They taught themselves", par Sidney Janis, il a paru pendant la guerre, à New-York. En 1942. »

Le plus souvent, ce n'est qu'un simple instrument de travail, une simple charpente qui permet à ce merveilleux de prendre corps et de s'épanouir plus efficacement. Elle remplace tout simplement le dessin qui leur manque. LA carte postale fixe un certain émoi intérieur et sans laquelle il n'aurait peut-être rien fait. Elle agit sur le naïf à la façon des albums de coloriage des enfants. Eux non plus, devant une feuille blanche, n'auraient peut-être rien dessiné du tout. Avec cette différence seulement que les enfants ont un modèle de couleurs à côté qu'ils essayent de reproduire fidèlement, dans la mesure de leurs moyens, et les naïfs n'en ont guère. Le naïf transpose la carte, il crée d'après la carte postale, exactement comme les peintres réalistes créent devant un « motif ». Le peintre, le vrai peintre, possédant ses moyens à fond, peut le faire rentrer dans sa toile, tandis que le naïf reste toujours, du moins souvent, impuissant. Voilà, tout le secret est là... », *Idem*, p. 141.

³³¹A. JAKOVSKY, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters. Lexikon der Laienmaler aus aller Welt. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Bâle, Basilius Presse éd., 1967, p. 207. Sur les réserves émises par Claude Lévi-Strauss, voir Georges Roque « Lévi-Strauss et l'académisme du signifiant » in Georges ROQUE, *Qu'est-ce-que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard éd., coll. « Folio essais », 2003, 525 p.

³³²A. JAKOVSKY, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters. Lexikon der Laienmaler aus aller Welt. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, op. cit., 1967, p. 237.

L'exposition universelle organisée en Belgique en 1958 est une de ces manifestations clefs dont il est fait état : elle a été l'opportunité de présenter une importante exhibition internationale de peinture naïve et est à ce titre mentionnée par Jakovsky dans le processus de réévaluation de cet art.

Le deuxième point important est l'opposition à l'art abstrait dominant. Le climat d'après-guerre est favorable à cette production en général, puisqu'elle a été condamnée par les totalitarismes. Jakovsky se positionne en tant que farouche opposant de cette création, assimilée à l'art académique du XIX^e siècle, Qualifiée de *pompière*, avec toute la connotation négative qu'entraîne ce terme, elle ne présente guère d'originalité aux yeux de notre critique :

« Autrefois, on employait le mot pittoresque de "pompier". Il a disparu, hélas, dans la débâcle figurative. Quelquefois, on emploie, faute de mieux, le mot "abstrait", un peu dans le même sens, et pour cause ! Car ce sont ces milliers de non-figuratifs qui ont remplacé les milliers de faiseurs de sous-bois et de couchers de soleil. »³³³

L'absence de savoir préserve les artistes naïfs des pièges de la connaissance.

De même, on remarque que, dans le passage suivant, la publicité faite à l'art abstrait nuit à la création naïve :

« Au contraire, les journaux, la radio, la télévision, les *mass-media* et les coffres-forts réunis, autrement dit toutes les puissances à la dévotion de l'impérialisme abstrait à l'apogée de sa force, leur barraient la route par tous les moyens : aussi bien par le boycottage systématique que par la conspiration du silence. »³³⁴

À l'image d'une réclame récente, Anatole Jakovsky présente la peinture naïve comme un « bain de Jouvence »³³⁵, une « nécessité historique »³³⁶ apte à réanimer un monde nouveau, froid, hostile et inhabité, celui de l'abstraction géométrique triomphante.

Tout au long de ce même texte, il est question de « lutter » contre les « erreurs, [...], le non-sens, [...], le mensonge, [...] l'ignorance totale du problème des peintres naïfs »³³⁷. Pour ce faire, notre écrivain bat en brèche les préjugés tenaces liés à la situation de ces peintres. L'artiste naïf type serait de condition modeste, pauvre de préférence puis vieux, fou, auteur de sujets modestes pour ne pas dire uniquement de scènes d'intérieur.

Finalement, partant du postulat que « la peinture peut, sinon doit être faite par toutes et par tous »³³⁸, le critique réévalue ce qui n'est au départ qu'une imagerie, un art mineur proche

³³³ *Idem*, p. 206.

³³⁴ *Idem*, p. 209.

³³⁵ *Idem*, p. 214.

³³⁶ *Idem*, p. 215.

³³⁷ *Idem*, p. 219.

³³⁸ *Idem*, p. 154.

de l'enluminure. Élevée au rang de *peinture*, Anatole Jakovsky mentionne que l'art naïf, c'est d'abord et avant tout de la *copie* :

« qu'est-ce que savoir ou ne pas savoir peindre ? Etre ou ne pas être naïf ? Parce que, pour les naïfs, le savoir peindre consiste à copier. A imiter. A reproduire avec le plus d'exactitude possible, avec des moyens appropriés, une photo ou une carte postale. »³³⁹

Il y a eu les copies des œuvres des musées – mentionnons la figure tutélaire du Douanier Rousseau qui a copié Delacroix – il y a dorénavant la reproduction de reproductions.

L'artiste naïf reste cependant un demiurge avec « [son] propre langage, [sa] propre sémantique, [sa] propre technique »³⁴⁰. À ce titre – on remarque une occurrence de l'expression – la peinture naïve est un paradis retrouvé, les artistes naïfs des voyants – avec toute la vision prophétique que comporte ce terme. « La peinture naïve n'est pas faite pour les yeux secs » conclut finalement Jakovsky.

2) Le musée international d'art naïf Anatole Jakovsky

L'introduction au catalogue

Cette stratégie critique est reprise et amplifiée au sein de cette publication. Jakovsky ancre la production d'œuvres naïves dans une tradition séculaire ; l'art permet, en effet, de conjurer la mort en fixant éternellement, grâce au portrait, les traits de la personne représentée. Notre critique s'intéresse à la « préhistoire » de la peinture naïve et resitue le contexte d'émergence de cet art aux États-Unis et en Russie, bien avant l'arrivée des Bolcheviks au pouvoir.

Anatole Jakovsky s'élève contre les préjugés liés à l'art naïf. Tout d'abord, ce-dernier ne commence pas avec le Douanier Rousseau mais débute dès le XVIII^e siècle aux États-Unis. Ensuite, il s'agit plus que d'un passe-temps exercé par des personnes séniles. Enfin, toutes les considérations liées à l'âge, au métier, au sexe et à la condition sociale sont à écarter.

Le critique se livre à une bataille en règle contre les plus grandes institutions muséales françaises qui relèguent leur collection d'art naïf dans les « caves »³⁴¹. On peut encore, de nos jours, vérifier cette affirmation dans de nombreux établissements où la peinture naïve est bannie.

³³⁹ *Idem*, p. 223.

³⁴⁰ *Idem*, p. 223.

³⁴¹ *Idem*, p. 240.

Comparée à la photographie qui a révolutionné les regards – et par conséquent les arts – la peinture naïve est le fruit d'une vision autre, nommée « primitive » par notre critique. Les artistes, tant naïfs que d'avant-garde, se tournent vers de nouveaux sujets, de nouveaux matériaux. Quelques lignes plus loin, Jakovsky affirme implicitement s'être tourné vers la peinture naïve afin de pallier à la perte de repère(s) instaurée par les arts contemporains :

« Le résultat ? La grande masse des curieux et des amateurs de la peinture ne savait plus sur quel pied danser ni à quel saint se vouer. Pour s'en tirer, les têtes chercheuses de l'intelligensia occidentale ont dû faire sienne la définition des vieux Dada : *Tout est art et rien n'est art*, un peu plus actualisée et dépoussiérée pour la circonstance par ces jeunes chevaux de retour. Les mânes de l'inventif docteur Faustroll, le créateur de la Pataphysique, devaient tressaillir d'aise dans leur tombe...

Et c'est alors, alors seulement, à l'apogée de ce désarroi, qui se situe vers la fin des années cinquante, que l'on s'est aperçu de la présence, de l'existence des naïfs, les rangeant d'emblée entre les enfants et les fous. André Malraux, l'une des rares personnalités à s'y intéresser dès la fin de la dernière guerre, a su apprécier comme il convient la portée de ce qui venait de se produire. »³⁴²

L'intérêt d'Anatole Jakovsky pour la peinture naïve ne peut s'expliquer sans les vicissitudes de l'Histoire du XX^e siècle.

« En tout état de cause, ce qui a déjà été dit, comme tout ce qui va s'ensuivre, ne vise expressément qu'à replacer, dans la mesure du possible, l'épopée naïve dans le contexte combien changeant de son temps, le seul moyen de pouvoir expliciter son irrésistible cheminement sous les feux croisés de l'accusation et de la défense, rythmés par le va-et-vient du balancier dialectique, hésitant sans cesse entre le réel et l'irréel, le rationnel et l'irrationnel – en avant, en arrière – et qui ne peut, comme dans tout procès équitable, que rendre aux abstraits ce qui est aux abstraits, et aux naïfs une petite place au soleil, place à laquelle ils ont aussi droit, que diable! »³⁴³

La trajectoire d'Anatole Jakovsky est définitivement ancrée au siècle précédent et suffit à justifier le titre de notre étude. On remarque, de même, qu'Anatole Jakovsky profite de cette tribune pour tisser des liens entre les artistes d'avant-garde et les peintres naïfs :

« Vlaminck, Albert Marquet, Zadkine et Soffici les collectionnaient ; Robert Delaunay possède la "Charmeuse de Serpents" de Rousseau, qui est aujourd'hui au Louvre, et les deux seuls tableaux figuratifs qui étaient accrochés chez V. Kandinsky, dans son bel appartement parisien, donnant sur l'île de la Grande Jatte chantée jadis par Seurat, c'étaient encore les deux petits Rousseau. Rien d'étonnant de la part de celui qui a écrit avant la première guerre mondiale qu'il ne voyait, dans l'avenir, que la peinture abstraite et la peinture naïve! »³⁴⁴

³⁴²Idem, p. 252.

³⁴³Idem, p. 256.

³⁴⁴Idem, p. 257.

Si les deux tableaux d'Henri Rousseau ayant appartenu à W. Kandinsky sont visibles aujourd'hui parmi les collections du Centre Georges Pompidou, au sein d'un accrochage particulier, aucune réflexion ne vient corroborer les rapports qu'il existe entre l'art abstrait et l'art naïf. Pourtant, dans *L'Almanach du Blaue Reiter*³⁴⁵, on remarque la reproduction de peintures populaires et de dessins d'enfants. Nul ne doute que l'art naïf a permis l'émancipation de l'art abstrait. Sous quelle forme ? Cela reste à déterminer.

L'introduction s'achève par une attaque contre l'art brut, label créé par Jean Paulhan et Jean Dubuffet. Au champ lexical quasiment religieux associé à l'art naïf – on retient les termes « lumineux » et « miracle » – s'oppose un vocabulaire sombre où les mots « cénotaphe » et « malade » trouvent leur place.

Une collection

Ce point peut être vérifié dans l'important catalogue du musée international d'art naïf, institution inaugurée à Nice en 1982. Y est reproduite une partie des collections ayant appartenu à Anatole et Renée Jakovsky. Outre les tableaux de Gertrude O'Brady, déjà mentionnés dans notre écrit, figurent des tableaux anonymes datant des XVIII^e et XIX^e siècle, à l'image de ce *Souvenir des îles*, œuvre d'un inconnu du XIX^e siècle, qui illustre la couverture du catalogue (**illustration n°60**). Interrogée à ce sujet, Mme Anne Devroye-Stilz³⁴⁶, conservatrice du musée Anatole Jakovsky, nous révèle que cette œuvre a été choisie en raison de l'anonymat de son auteur. Une femme noire nue, aux formes proéminentes, se tient debout à côté d'un officier, reconnaissable à son uniforme et au mousquet qu'il exhibe. Au loin, sont représentées des montagnes et un bateau, s'éloignant de la côte. L'iconographie de ce tableau induit implicitement l'existence d'un paradis terrestre, où la flore est abondamment développée et les femmes sont lascives. Nombreux sont les tableaux où cette thématique est reprise. Quelque soit le genre du tableau, scène mythologique ou de genre, portrait, paysage, nature morte... l'ensemble des planches couleur du catalogue dévoile un monde rêvé où la féerie est présente. Une toile telle que *Ma vie* d'Émile Blondel³⁴⁷ (1893-1970) en est un parfait modèle. La ville de Paris est représentée à la manière d'un petit village, la Tour Eiffel est au centre de la toile. La place principale s'articule autour de l'unique clocher présent, les omnibus et les

³⁴⁵Wassily KANDINSKY et Franz MARC, *L'Almanach du Blaue Reiter, La cavalier bleu*, Paris, Klincksieck éd., coll. « L'Esprit et les formes », 1981, 355 p.

³⁴⁶Confirmé dans un courrier électronique daté du 16 février 2008.

³⁴⁷Émile BLONDEL, *Ma vie*, 1952, huile sur toile, 62 x 76 cm, Nice, musée international d'art naïf Anatole Jakovsky.

habitants viennent animer le premier plan de la composition. Le ciel est bleu, les nuages sont peu nombreux et la mer, où voguent deux navires, s'étend à perte de vue.

Citons encore une huile sur toile de Giuseppe De Checchi (1911-), *Deux fenicottères*³⁴⁸, autrement explicite sur le sujet. La végétation abonde en espèces tropicales permettant en cela au peintre de déployer toutes les gammes de coloris possibles, du rouge au bleu en passant par le vert. Les exemples abondent et ne citons ici que quelques noms de peintres : Mady La Giraudière (1922-) (**illustration n°64**), Laëtitia (1940-) (**illustration n°65**), Hanny Luthi (1919-)...

La présentation du catalogue privilégie une apparition des œuvres par ordre chronologique et alphabétique où la part belle est faite aux naïfs français. Quelques naïfs étrangers figurent néanmoins dans cet ouvrage, dont Patricia Barton (**illustration n°61**) et Grandma Moses, toutes deux américaines. Une part importante est faite aux peintres naïfs anciennement yougoslaves, citons notamment Ivan Generalic (1914-) et Ivan Rabuzin (1919-) (**illustration n°66**)

Outre ces considérations générales, on remarque la mise en abyme du collectionneur au sein de sa collection. Anatole Jakovsky est très souvent représenté dans ses tableaux naïfs (**illustrations n°53 et 54**). Outre *Anatole et Minou*, que nous avons auparavant cité, figurent notamment deux toiles que nous prenons en exemple. La première a été réalisée par Dimitri Yordanov et s'intitule *Portrait d'Anatole Jakovsky*³⁴⁹ (**illustration n°51**). Il présente notre critique muni d'une lanterne et portant sous son bras gauche un livre sobrement intitulé « Peintres naïfs ». Il marche dans l'obscurité d'une forêt figurée par quatre arbres. Présenté tel un éclairateur parmi les ténèbres, il avance vêtu de son costume du dimanche.

La seconde œuvre est celle d'un italien, Aldo Verzelloni et porte le même titre (**illustration n°52**). Datée de 1977, il s'agit d'une huile sur toile mesurant quarante par soixante centimètres et conservée également au musée international d'art naïf à Nice. On y voit, au premier plan, Anatole Jakovsky, assis sur un livre, devant des représentations de la Tour Eiffel et de l'Arc de Triomphe. Rappelant en cela le motif du premier plat de *Clef des pavés*, ces figurations insistent sur la ville où réside notre critique. Tandis qu'il tient dans sa main droite une pipe, il a, dans sa main gauche, un crayon. Ces deux toiles insistent sur le défenseur de l'art naïf qu'a été Anatole Jakovsky.

³⁴⁸Giuseppe DE CHECCHI, *Deux fenicottères*, 1977, huile sur toile, 50 x 70 cm, Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky.

³⁴⁹Dimitri YORDANOV, *Portrait d'Anatole Jakovsky*, 1968 ? huile sur toile, 81 x 60 cm, Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky.

La grande diversité des œuvres présentées frappe le lecteur du catalogue : la variété des sujets va de pair (**illustrations n°50 à 67**) avec la variété des techniques employées. On compte majoritairement des huiles sur toile mais également des huiles sur verre³⁵⁰, des huiles sur bois et des sculptures.

Avant d'être abritée sur les hauteurs de Nice, dans le château Sainte-Hélène (**illustration n°59**), la collection d'Anatole Jakovsky a été, dans un premier temps, logée rue des Mariniers puis, à partir de 1968, au 134 de la rue Tombe-Issoire, à Paris (**illustrations n°42 à 44**). Une description de la maison³⁵¹, datée de 1974, nous est fournie dans le livre de Léo Malet, *Les nouveaux mystères de Paris : Les rats de Montsouris* :

« Nous [Nestor Burma et Hélène] tournâmes à gauche dans le passage Noiro, puis à droite dans la rue des Mariniers, et nous arrivâmes devant le pavillon qu'habite Anatole Jakowski. Par la fenêtre ouverte, décorée de plantes grasses, nous parvenait le cliquetis d'une machine à écrire en plein boum, que mon coup de cloche interrompit. [...] »

Nous le suivîmes dans son bureau, orné de toiles naïves et d'objets 1900 ou d'inspiration bizarre, plus ou moins surréalistes, dont il est grand collectionneur. Sur un meuble, entre deux pots à tabac en forme de trognes humaines, le courant d'air agitait un des premiers « mobiles » réalisés par Calder. Ralph Messac, très digne et imposant avec sa barbe, fumait sa pipe en bois de violette, debout contre le mur, ses cheveux affleurant la Sirène que l'on put longtemps admirer chez le poète Robert Desnos, rue Mazarine. [...]

Il [le buste de Jakowski] trônait dans le clair-obscur d'une pièce du fond, encombrée de lanternes magiques et de bronzes 1900. C'était un de ces bustes qui servent, dans les vitrines des boutiques de lingerie, à présenter des soutiens-gorge, mais qu'une imagination délirante avait transformé en l'objet poétique le plus étonnant qui se puisse rêver, une sorte d'insolite épave, de tronçon de sirène, on ne savait quelle hallucinante figure de proue de quel vaisseau-fantôme, caressée par les algues visqueuses et où seraient venus se poser, comme des baisers solidifiés, des coquillages rugueux et polychromes. Car, sans bras ni tête, et pathétiquement cambré comme s'il offrait encore sa gorge au couteau sacrificateur, il était recouvert du cou à la taille d'un conglomérat de coquillages marins et d'escargots, agglutinés, se chevauchant, immobiles, mais paraissant grouiller en un permanent assaut. »³⁵²

La sirène à laquelle il est fait allusion n'est autre que celle conservée à Blainville-Crevon, au sein des locaux de l'association « La Sirène » (**illustration n° 45**).

Cette description confère à l'entreprise de collection d'Anatole Jakovsky la valeur d'une œuvre d'art totale, qui se caractérise non pas tant par une volonté de réunion des arts que par une occupation entière de l'habitation du critique.

³⁵⁰ Celles-ci sont majoritairement le fait des peintres naïfs yougoslaves.

³⁵¹ Au 8, rue des Mariniers.

³⁵² Léo MALET, *Les nouveaux mystères de Paris : Les rats de Montsouris*, Paris, Le livre de poche éd., 1974, 189 p.

CONCLUSION

*« L'œuvre d'art témoigne non plus de l'art
mais de l'être humain qui, par
l'appropriation artistique du monde,
ne perd pas contact avec lui mais au contraire
s'en fait le témoin. Dans l'œuvre d'art, l'homme
révèle son historicité avec sa vision limitée
du monde et de sa gamme limitée d'expression.
En ce sens l'œuvre est un document historique ».*³⁵³

La trajectoire d'un critique d'art au XXe siècle

À la façon de l' « Art mural » qui souhaite atteindre la synthèse des arts majeurs, le parcours d'Anatole Jakovsky vise l'exhaustivité. Critique d'art, écrivain, collectionneur et peintre, il est véritablement prolixe. Les nombreuses préfaces de catalogue, articles et monographies qu'il écrit, de même que les tableaux qu'il peint sont autant de preuves d'une activité qui épouse le cours du XXe siècle. Ses idées concernant l'art abstrait sont ainsi marquées par l'influence des courants d'avant-garde et en particulier par la pensée de deux grands peintres, à savoir Jean Hélion et Robert Delaunay. Le fil des événements historiques le pousse à reconsidérer sa position en tant qu'homme et à s'investir dans la défense de la peinture naïve au côté de laquelle il lutte jusqu'à sa mort.

Sa trajectoire est *mystérieuse*. Loin de se résumer à une opposition binaire entre les périodes abstraite et naïve, nous espérons être arrivés à montrer le rôle essentiel des années de transition avec la fréquentation des marchés aux puces. On peut en effet expliquer son soudain intérêt pour la peinture naïve par sa nouvelle situation en zone libre, où il s'exile et vit de peu. Toutefois, il ne faut pas sous-estimer le caractère idéologique que sous-tend ce changement : c'est parce qu'il prédit la fin de la peinture abstraite qu'il se tourne vers les arts dits naïfs.

Derrière ses discours partisans, on se rend rapidement compte que c'est en tant qu'historien de l'art que Jakovsky se positionne lorsqu'il couche ses projets par écrit pour l'exposition « These-Antithese-Synthese ». C'est également de ses oripeaux qu'il se vêt lorsqu'il prédit dans l'article qui lui est consacré dans *Marie-Claire* que les arts naïfs sont la base des arts graphiques à venir. C'est enfin sous le signe de l'historiographie que se positionne l'ensemble de sa carrière et c'est en tant que tel, en nous basant principalement sur ses textes, que nous avons tentés de nous positionner.

³⁵³Hans BELTING, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier et Yves Michaud, [éd. or. Munich, 1983], Gallimard éd., Coll. « Folio essais », 2007, p. 62.

Ce parcours, atypique, a toutefois été peu étudié et convoqué. L'étude de l'art abstrait dans les années trente en est en effet à ses balbutiements. En ce qui concerne Anatole Jakovsky, est-ce dû à son investissement dans la peinture naïve ? Toujours est-il qu'elle attire peu les foules. Une simple visite au Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky, inauguré en 1982, semble confirmer cet argument. Une promenade à la Halle Saint-Pierre ou au Musée d'art naïf de Villeneuve-d'Ascq apportent les mêmes conclusions. Cet art fait pour et par le peuple demeure un délit d'initiés³⁵⁴.

Pourtant, nombreux sont les peintres qui se sont intéressés à la peinture naïve. Les deux tableaux du Douanier Rousseau ayant appartenu à Wassili Kandinsky ont été visibles au sein d'un accrochage particulier au Centre Pompidou de Paris ; les œuvres du peintre naïf, qui ont été en possession de Picasso sont également exposées au musée éponyme. Devrait-on en conclure que la peinture naïve a constitué le pendant pictural de la photographie qui a permis aux peintres abstraits de poursuivre leur entreprise d'investigation des moyens picturaux ? Loin de répondre à cette question, qui mériterait une étude entière, nous nous sommes contentés au travers du parcours d'un homme, Anatole Jakovsky, de montrer le pouvoir d'attraction de cet art.

Est-ce la faute à l'art brut qui, d'après les volontés de Jean Dubuffet, s'est tenu éloigné des circuits artistiques ? La frontière entre art naïf et art brut est en effet ténue, à tel point que les tendances sont souvent regroupées sous un même label : celui de Folk Art. Cette proximité sémantique est symptomatique des rapports entretenus par les papes de ces deux tendances artistiques, à savoir Jakovsky et Dubuffet, qui se sont liés dans le but de publier une somme sur l'art des fous bien avant de se désintéresser l'un de l'autre.

Ces rapports conflictuels sont à l'image de nombreuses amitiés défaites par Anatole Jakovsky ; Sonia Delaunay, Jean Hélion, Jules Lefranc sont autant de personnages qui ont habité la vie du critique bien avant qu'il ne se brouille avec eux. Loin de nous livrer à une étude psychologique, nous nous sommes néanmoins familiarisés avec Anatole Jakovsky au point de vouloir en dresser un portrait ; à la manière d'un conteur, nous avons tenu à dérouler le fil de son histoire.

Ce parcours atypique évoque à plus d'un titre celui d'un autre critique d'art et collectionneur, allemand cette fois-ci. Wilhelm Uhde, puisqu'il s'agit de lui, s'est intéressé à

³⁵⁴ « Je crains que le grand public ne s'intéresse que faiblement à des choses de cette sorte [la présentation de l'Art brut au Musée des arts décoratifs en 1967], et que c'est seulement des personnes isolées, et somme toutes, assez rares, qui sont susceptibles d'en faire bon usage », Lettre de Jean DUBUFFET à Lionel MISKIN, faite à Paris le 27 septembre 1970, Lausanne, Archives de la Collection de l'Art brut (cité in Céline DELAVAUX, *L'art brut, un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Palette éd., 2010, p. 29).

l'art moderne – il fut un des premiers acheteurs de Braque et de Picasso – ainsi qu'à l'art naïf – il organise la toute première exposition de Rousseau en 1908. Anatole Jakovsky a toujours souhaité se démarquer de cette figure tutélaire. Attaqué dans les écrits de ce-dernier, Uhde n'en demeure pas moins une figure capitale en ce qui concerne la postérité de l'art naïf en France et à ce titre, mérite notre attention³⁵⁵.

³⁵⁵Nous songeons également à Pierre-André Farcy, dit Andry-Farcy (1882-1950), conservateur du Musée de Grenoble dès 1919.

ÉTAT DES SOURCES.

I. SOURCES MANUSCRITES :

1) Blainville-Crevon, Association « La Sirène ».

Correspondances :

Lettres de DELAUNAY Sonia à JAKOVSKY Anatole, Paris, 12 et 18 janvier 1955, Blainville-Crevon, Archives Association La Sirène.

« Accord » passé entre BERLEWI Henri et JAKOWSKY Anatole, Paris, 12 novembre 1959, Blainville-Crevon, Archives Association La Sirène.

Lettre de BERLEWI Henri à JAKOWSKY Anatole, Paris, 22 décembre 1959, Blainville-Crevon Archives Association La Sirène.

Lettre de JAKOVSKY Anatole à LEFRANC Jules, Paris, 6 mai 1965, Blainville-Crevon Archives Association La Sirène.

Lettre d'HÉLION Jean à JAKOVSKY Renée, Châteauneuf-en-Thymerais, non datée, Blainville-Crevon Archives Association La Sirène.

Lettre de JAKOVSKY Anatole à O'BRADY Gertrude, Paris, non datée, Blainville-Crevon, Archives Association La Sirène.

Lettre de LEFRANC Jules à DIEHL Gaston, Paris, non datée, Blainville-Crevon, Archives Association La Sirène.

Dossiers :

DELAUNAY Robert, O'BRADY Gertrude, Peintres abstraits (MONDRIAN Piet, HÉLION Jean), Blainville-Crevon, Archives Association La Sirène.

Peintres naïfs (LEFRANC Jules), Singuliers de l'art (CHAISSAC Gaston, FACTEUR CHEVAL, Raymond-Isidore dit PICASSIETTE), Blainville-Crevon, Archives Association La Sirène.

2) Lucerne, Archives Hans Erni.

Correspondances :

Lettre d'Anatole JAKOVSKY à Hans ERNI, 6 octobre 1934.

Lettre d'Anatole JAKOVSKY à Hans ERNI, Paris, datée « mercredi le 5 ».

3) Paris, Bibliothèque Kandinsky.

Correspondances :

Archives, Lettres de Sonia DELAUNAY à Anatole JAKOVSKY, Paris, 1945-1968.

Archives, *Art d'aujourd'hui, correspondances diverses par ordre alphabétique*, IV^e série.
Réserve Fonds art d'aujourd'hui.

II. SOURCES IMPRIMÉES :

1) Écrits consacrés à la question des arts avant 1942 et la découverte de l'art naïf :

Monographies :

JAKOVSKI Anatole, *Auguste Herbin*, Paris, Abstraction-Création éd., 1933, 55 p.

JAKOVSKI Anatole, *Arp, Calder, Hélión, Miró, Pevsner, Séligmann : six essais*, Paris, Jacques Povolozky éd., 1933, 47 p.

JAKOVSKI Anatole, *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, Paris, Abstraction-Création éd., 1934, 65 p.

Livres illustrés :

JAKOWSKI Anatole, SÉLIGMANN Kurt, *Protubérances cardiaques*, Paris, Chroniques du jour éd., 1934, 3 p., 15 pl. de gravures originales.

JAKOVSKI Anatole, *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Héliou, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, Paris, Jacques Povolozky éd., 1935, 4 p., 23 pl. de gravures originales.

DELAGRAVE Anatole (pseudonyme d'Anatole JAKOVSKY), *Clefs des pavés*, Paris, [s.n.], 1939, 37 p, 2 « fluo-enluminures » de DELAUNAY Robert.

Catalogue d'exposition :

JAKOVSKI Anatole, « A. JAKOVSKI. Paris », *These, antithese, synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Héliou, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp*, cat.expo, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 24 février -31 mars 1935, Lucerne, [s.n.], 1935, 47 p.

Articles de périodiques :

JAKOVSKI Anatole, « Nécrologe de quelques Peintures », *Abstraction-Création art non figuratif*, [Paris, 1933], New York, Arno Press éd., n°2, 1968, p. 32-33.

JAKOVSKI Anatole, « Alexandre Calder », *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n° 5-8, 1933, p. 244-246.

JAKOVSKI Anatole, « Joan Miró par Anatole Jakovski », *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n°5-8, 1934, p.5-8.

JAKOVSKI Anatole, « 1934 : Première exposition à Paris », in *XXe siècle*, « Panorama 71 », n°37, 1971, p. 116-118.

JAKOVSKI Anatole, « L'art du style, en marge du Salon des Surindépendants 1934 », *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n°5-8, 1934, p. 263-264.

JAKOVSKI Anatole, « Qu'est-ce donc que la forme ? », *Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'actualité artistique*, Paris, Cahiers d'art éd., n° 10, 1935, p.71-72.

JAKOVSKI Anatole, «Inscriptions under pictures», *Axis : A quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture.*, Londres, Myfanwy Evans éd., n°1, janvier 1935, p. 14-20.

JAKOVSKI Anatole, «Wassily Kandinsky», *Axis : a quarterly review of contemporary « Abstract » painting & sculpture*, Londres, Myfanwy Evans éd., n°2, avril 1935, p. 9-12.

JAKOVSKI Anatole, «Brancusi», *Axis : a quarterly review of contemporary « Abstract » painting & sculpture*, Londres, Myfanwy Evans éd., n°3, juillet 1935, p. 3-9.

JAKOVSKY Anatole, « Fruits de lumière, Robert Delaunay (1885-1941) », [s.n.], 1941, [n.p.]

Conférence :

JAKOVSKI Anatole, « La situation actuelle de la peinture », *Renouveau esthétique*, Paris, [s.n.], n°1, 1936, 7p.

2) Écrits consacrés à la question des arts après 1942 et la découverte de l'art naïf :

Monographies :

JAKOVSKY Anatole, *André Lhote*, Paris, Lib. Floury éd., 1947, 123 p.

JAGUER Édouard et JAKOVSKY Anatole, *O'Brady, American Portraits*, Paris, Galerie Maratier éd., 1948, [n.p.].

JAKOVSKY Anatole, *La peinture naïve*, Paris, Jacques Damase éd., 1949, 90 p.

JAKOVSKY Anatole, *Louis Vivin, peintre de Paris*, Paris, Jacques Damase éd., 1951, 14 p.

JAKOVSKY Anatole, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, [Paris, 1952], Tusson, L'échoppe éd., 1992, 51 p.

JAKOVSKY Anatole, *Le Bestiaire de Vandersteen*, Paris, Caractères éd., 1955, 25 p.

JAKOVSKY Anatole, *Les peintres naïfs*, Paris, La Bibliothèque des Arts éd., coll. « Souvenirs et documents », 1956, 162 p.

JAKOVSKY Anatole, *Germaine Rey, Réalité poétique*, Nice, Imp. Chaudin éd., 1958, 54 p.

JAKOVSKY Anatole, *Jean Puy*, Verviers, Temps mêlés éd., 1959, [n.p.], in LES AMIS DE JEAN PUY, *Jean Puy et Anatole Jakovsky : écrits et correspondance*, Roanne, Thoba's éditions éd., 2007, 35 p.

JAKOVSKY Anatole, *Vivancos*, Paris, Imp. de la Presse éd., 1961, 36 p.

JAKOVSKY Anatole, *Déchelette*, Verviers, Temps mêlés éd., 1962, 36 p.

JAKOVSKY Anatole, *Elena Lissia*, Paris, Dervy-Livres éd., 1962, 88 p.

JAKOVSKY Anatole, *Eros du dimanche*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éd., 1964, 245 p.

CERTIGNY Henry, JAKOVSKY Anatole, RECUPERO Jacopo, VIGORELLI Giancarlo, *Pittorinaïfs italiani e francesi conseritie di Giovanni Sangiorgi*, Rome, Ente Premi Roma éd., 1964, 63 p.

JAKOVSKY Anatole, *Peintres naïfs, a dictionary of primitive painters*, New York, Universe books Inc. éd., 1967, 398 p.

JAKOVSKY Anatole, *Le bestiaire magique de Van der Steen*, La Louvière, Daily-Bul éd., coll. « Les Poquettes volantes », 1967, 18 p.

JAKOVSKY Anatole, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters. Lexikon der Laienmaler aus aller Welt. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, Bâle, Basilius Presse éd., 1967, 398 p.

JAKOVSKY Anatole, *Hel Enri, Hélène Berlewi, Rétrospective (1952-1970)*, Lyon, Galerie Verriere éd., [n.p.].

JAKOVSKY Anatole, *Les Proverbes vus par les peintres naïfs*, Paris, Max Fourny – Art et industrie éd., 1973, 280 p.

JAKOVSKY Anatole, *Naive Painting*, Oxford, Phaidon éd., coll. “Phaidon 20th Century Art”, t. IV, 1979, 104 p.

JAKOVSKY Anatole, « Le Douanier et les contrebandiers », in *Catalogue du Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky*, FOURNET Claude dir., Nice, Direction des musées de Nice éd., 1982, 280 p.

JAKOVSKY Anatole, *Portraits du camp de Vittel par Gertrude O'Brady*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1985, 48 p.

Catalogues d'exposition :

ÉLUARD Paul, JAKOVSKY Anatole, *Henri Rousseau, le Douanier*, cat.expo, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 27 décembre 1944 - 21 janvier 1945, Paris, [s.n.], 1944, 29 p.

JAKOVSKY Anatole, *Peinture naïves de l'Empire à nos jours*, cat. expo., Paris, Galerie Claude, 15 février - 15 mars 1944, Paris, [s.n.], 1944, 24 p.

JAKOVSKY Anatole, *La jeune peinture française contemporaine*, cat.expo., Tours, Nouvelles Galeries, 9 - 17 mai 1947, Tours, La Vie des Arts éd., 1947, 11 p.

JAKOVSKY Anatole, *Rabuzin*, cat. expo., Paris, Galerie Mona Lisa, 4 novembre - 4 décembre 1965, Paris, [s.n.], 1965, [n.p.].

JAKOVSKY Anatole, *Hémery*, cat. expo., Paris, Galerie de l'Université, 10 mars - 10 avril 1968, Paris, [s.n.], 1968, [n.p.].

JAKOVSKY Anatole, *Les grands peintres naïfs yougoslaves*, cat. expo., Paris, Galerie Mona Lisa, 6 novembre - 31 décembre 1968, Paris, [s.n.], 1968, [n.p.].

FOURNY Max, JAKOVSKY Anatole, *Les Peintres naïfs contemporains*, cat. expo., Bruxelles, Galerie Isy Brachot, juin - août 1972, Bruxelles, Isy Brachot éd., 1972, 8 p.

JAKOVSKY Anatole, *Rétrospective Van der Steen*, cat. expo., Paris, Galerie Antoinette, automne 1975., Paris, F. Gamichon éd., 1975, 12 p.

JAKOVSKY Anatole, *Eva Lallement*, cat. expo., Laval, Musée Henri Rousseau, 18 juin - 14 septembre 1976, Laval, Musée Henri Rousseau éd., 1976, 28 p.

JAKOVSKY Anatole, *André Bauchant : peintures*, cat. expo., Paris, Galeries Kriegel et Sapiro, 13 mai - 12 juin 1976, Paris, Kriegel éd., 1976, 79 p.

DEVROYE Anne, FOURNET Claude, JAKOVSKY Anatole, RAYNAL Jacqueline dir., *Artistes naïfs de Provence*, cat. expo., Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky, décembre 1982 - février 1983, Nice, Direction des Musées de Nice éd., 1982, 69 p.

JAKOVSKY Anatole, « Qu'est-ce-que les sirènes », [éd.or. Paris, 1980], in *Les Magiciens de la mer*, Devroye-Stilz Anne dir., cat.expo., Nice, Musée international d'art naïf, 30 juin - 08 octobre 2000, Nice, Musée international d'art naïf éd., 2000, 46 p.

Articles de périodiques :

JAKOVSKY Anatole, « Adieu à l'art abstrait », *La Marseillaise*, [s.n.], n° 45, 28 juin - 4 juillet 1945, [n.p.].

JAKOVSKY Anatole, « Mardi midi, chez Picasso... », *La Marseillaise*, [s.n.], n° 90, 9-15 mai 1946, [n.p.].

JAKOVSKY Anatole, « Le Douanier Rousseau savait-il peindre ? », *Médecine de France*, Paris, [s.n.], n° 218, 1971, p. 25-40.

JAKOVSKY Anatole, « Piet Mondrian, rue du Départ (14^e), né vers 1870, mort à New York en 1943 », *Revue d'histoire du XIV^e arrondissement*, Paris, Société historique et archéologique du XIV^e arrondissement éd., n°19, 1974 p. 72-73.

Écrits divers :

JAKOVSKY Anatole, *La Petite Reine*, Paris, Horizons du Livre éd., 1950, 34 p.

JAKOVSKY Anatole, *Belle-Île-en-Mer*, Paris, La Nef de Paris éd., coll. « Sites de France », 1955, 73 p.

JAKOVSKY Anatole, *Alphonse Allais, Le tueur à gags*, Paris, Les Quatre jeudis éd., 1955, 176 p.

JAKOVSKY Anatole, *Alphonse Allais poétique*, Paris, Les Quatre jeudis éd., 1956, 120 p.

JAKOVSKY Anatole, *Célébration du Cactus*, Le Jas du Revest-Saint-Martin, Morel éd., 1957, 45 p.

JAKOVSKY Anatole, *Paris, mes puces. Voyage au pays de brefs et décevants mirages ou les Marchés aux Puces Parisiens*, Paris, Les Quatre Jeudis éd., 1957, 253 p.

JAKOVSKY Anatole, *Les feux de Montparnasse, Peintres et écrivains*, Paris, La Bibliothèque des Arts éd., coll. « Souvenirs et documents », 1957, 187 p.

JAKOVSKY Anatole et LAUTERBACH C., *Album de Cartes Postales... reflet de la belle époque*, [1960, Cologne], Paris, Flammarion, 1961, 62 p.

JAKOVSKY Anatole, *Râpes et tabatières*, Paris, Flammes et fumées éd., 1961, 12 p.

JAKOVSKY Anatole, *Tabac-Magie*, Paris, Le Temps éd., 1962, 128 p.

JAKOVSKY Anatole, *Belle-Île : la bien-nommée*, Paris, La Bibliothèque des arts éd., 1962, 72 p.

JAKOVSKY Anatole, *Défense et illustration de la pipe*, Paris, Flammes et fumées éd., 1963, 16 p.

JAKOVSKY Anatole, *Le Pyrogène et son arbre généalogique*, Paris, Flammes et fumées éd., 1964, 19 p.

JAKOVSKY Anatole, *Raoul Perrenoud*, Verviers, Temps mêlés éd., 1964, 49 p.

JAKOVSKY Anatole, *Les Mystérieux Rochers de Rothéneuf*, Paris, Encre éd., 1979, 75 p.

Conférences :

JAKOVSKY Anatole, « Chansons de l'air : conférence faite au dîner du Vieux papier, 20 novembre 1951 », *Bulletin du Vieux Papier*, Paris, Le Vieux Papier éd., 1952, 26 p.

JAKOVSKY Anatole, « Un, neuf, zéro, trois... : une année entre autres », *Bulletin du Vieux Papier*, Paris, Le Vieux Papier éd., 1953, 21 p.

3) Ouvrages à caractère de sources :

Anatole Jakovsky et l'art abstrait :

CENDRARS Blaise, DELAUNAY Sonia, *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Paris, Hommes nouveaux éd., 1913, 1 p.

ARP Jean, ET LISSITZKY, *Die Kunstismen, Les Ismes de l'art, The Isms of Art*, [éd. or. Zürich, 1925], Baden, Verlag Lars Müller éd., 1990, 48 p.

PEQUART Marthe et Saint-Just, LE ROUZIC Zacharie, *Les signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan*, Paris, Auguste Picard et Berger Levrault éd., 1927, 105 p.

LE ROUZIC Zacharie, *Carnac : menhirs statues avec styles figuratifs et amulettes ou idoles des rochers du Morbihan*, Nantes, [s.n.], 1931, 24 p.

GALLATIN Albert Eugène, HÉLION Jean, SWEENEY James Johnson, *Museum of Living Art, A.E. Gallatin collection, New York University, New York*, G. Grady Press éd., 1936, 37 p.

LE ROUZIC Zacharie, *Les monuments mégalithiques de Carnac et de Locmariaquer, leur destination, leur âge*, Vannes, Lafolye et J. de Lamarzelle éd., 1939, 48 p.

APOLLINAIRE Guillaume, *Chroniques d'art, 1902-1918*, [éd. or. Paris, 1960], Paris, Gallimard éd., coll. « Folio Essais », 2002, 623 p.

MASSON Jean-Robert, ROCHE Denis, *Carnac*, Paris, Tchou éd., coll. « Génies du lieu », 1969, 253 p.

HÉLION Jean, *Journal d'un peintre : Carnets 1929-1984*, édition établie, annotée et présentée par MOEGLIN-DELCROIX Anne, Paris, Maeght éd., coll. « Écrits d'artistes », 1992, 2 vol., 822 p.

Anatole Jakovsky et le Surréalisme :

BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, [éd. or. Paris, 1928], Paris, Gallimard éd., coll. « Folio Essais », 2002, 555 p.

BRETON André, *Nadja*, [éd. or. Paris, 1964], Paris, Gallimard éd., coll. « Folio », 2002, 190 p.

BRETON André, *L'amour fou*, [éd. or. Paris, 1937], Paris, Gallimard éd., coll. « Folio », 2007, 175 p.

BATAILLE Georges, *Histoire de l'oeil*, [éd.or. Paris, 1967], Paris, 10/18 et Jean-Jacques Pauvert éd., coll. « Domaine français », 2010, 90 p.

Anatole Jakovsky et l' « Art brut » :

DIEUDONNÉ Julien, JAKOBI Marianne, *Jean Dubuffet - Jean Paulhan. Correspondance 1944 – 1968*, Paris, Gallimard éd., coll. « Les Cahiers de la NRF », 2003, 837 p.

YVERT Fabienne, *Gaston Chaissac : onze lettres inédites*, Corbières, Harpo & éd., 2003, [n.p.]

Témoignages romancés :

Léo MALET, *Les nouveaux mystères de Paris : Les rats de Montsouris*, Paris, Le livre de poche éd., 1974, 189 p.

BOBER Robert, *On ne peut plus dormir tranquille quand on a une fois ouvert les yeux*, Paris, P.O.L éd., 2010, 283 p.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux :

UHDE Wilhelm, *Henri Rousseau, Séraphine de Senlis*, [éd. or. Paris, 1911], Paris, Éditions du Linteau éd., 2008, 81 p.

UHDE Wilhelm, *De Bismarck à Picasso*, [éd.or. Zürich, 1938], Paris, Éditions du Linteau éd., 2002, 297 p.

GREENBERG Clement, *Art et culture, essais critiques*, [éd. or. Boston, 1961], Paris, Macula, coll. « Vues », 1988, 296 p.

Meyer SCHAPIRO, *L'art abstrait*, [éd.or. New York, 1978], Paris, Carré éd., coll. « Arts et esthétique », 1996, 91 p.

BIHALJI-MERIN Oto, *L'art naïf, encyclopédie mondiale*, Lausanne, Edita éd. 1982, 735 p.

DEVROYE-S TILZ Anne, *Salle Wilhelm Uhde*, Nice, Direction de musées de Nice éd., 1988, 69 p.

BILLY André, *Apollinaire chez lui*, Paris, Paris publications-Paris tête d'affiche éd., 1991, 55 p.

DEVROYE-STILZ Anne, *Dépôt du musée d'art moderne Centre Georges Pompidou*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1991, 24 p.

DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.

KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula éd., 1993, 358 p.

SCHAETTEL Charles, *L'art naïf*, Paris, Presses Universitaires de France éd., coll. « Que sais-je ? », n° 2824, 1994, 127 pages.

ROQUE Georges, *Qu'est-ce-que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard éd., coll. « Folio essais », 2003, 525 p.

DANCHIN Laurent, *Art brut, l'instinct créateur*, Paris, Gallimard éd., coll. « Découvertes Gallimard Arts », 2006, 159 p.

MALDONADO Guitemie, *Le cercle et l'amibe, le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, CTHS-INHA éd., 2006, 340 p.

BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier et Yves Michaud, [éd. or. Munich, 1983], Gallimard éd., Coll. « Folio essais », 2007, 237 p.

DIEUDONNÉ Julien, JAKOBI Marianne, *Dubuffet*, Paris, Perrin éd., 2007, 602 p.

PIERRE Arnauld, *Calder, la sculpture en mouvement*, [éd. or. Paris, 1996], Paris, Gallimard et Paris Musées éd., coll. « Découvertes Gallimard Arts », 2009, 111 p.

PIERRE Arnauld, *Calder, mouvement et réalité*, Paris, Hazan éd., 2009, 335 p.

BERNADAC Marie-Laure, MICHAEL Androula (édition de), *Picasso, propos sur l'art*, [éd. or. Paris, 1998], Paris, Gallimard éd., coll. « Arts et artistes », 2009, 191 p.

BERTRAND DORLÊAC Laurence, *Après la guerre*, Paris, Gallimard éd., coll. « Arts et artistes », 2010, 162 p.

PAULHAN Jean, *Braque, le patron*, [éd. or. Paris, 1952], Paris, Gallimard éd., coll. « L'imaginaire », 2010, 113 p.

DELAVAUX Céline, *L'art brut, un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Palette éd., 2010, 349 p.

Catalogues d'exposition:

Cubism and Abstract Art, BARR Alfred H. Jr. dir., cat.expo, [éd. or. New York, 1936], Cambridge [Massachussets], The Bellknap Press of Harvard University Press, 1986, 249 p., texts de BARR Alfred H. Jr.

Fantastic Art, Dada, Surrealism, BARR Alfred H. Jr dir., cat. expo., Nex York, The Museum of Modern Art, Décembre 1936 - Janvier 1937, [éd.or. New York, 1937], New York [New York], Arno Press éd., 1968, 271 p., textes de HUGNET Georges, BARR Alfred H. Jr.

O'Brady, JAKOVSKY Anatole dir., cat. expo., Paris, Galerie du Bac éd., 1946, 6 p.

Gertrude O'Brady: portraits français, hommes et rues, cat. expo., Paris, Librairie Pierre à feu et Galerie Maeght éd., 1948, [n.p.].

La rencontre Sonia Delaunay, Tristan Tzara, MOLINARI Danielle dir., cat. expo., Paris, Les Presses artistiques éd., 1977, 66 p., textes de CASSOU Jean, DAMASE Jacques, HUGNET Georges.

Abstraction-Création, 1931-1936, LASSAIGNE Jacques et BERGHAUS Peter. dir., cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 juin-17 septembre 1978, Münster Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 2 avril - 4 juin 1978, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris éd., 1978, 309 p., textes de BERGHAUS Peter, LASSAIGNE Jacques, FABRE Gladys.

L'art dans les années 30 en France, BEAUFFET Jacques, CEYSSON Bernard dir., cat. expo., Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie éd., 1979, 138 p., textes de CEYSSON Bernard, BEAUFFET Jacques, SEMIN Didier, FRIZOT Michel, BONNARD Madeleine, PERRET André.

Des naïfs : une tradition du réalisme, œuvres tirées de la collection des musées de Laval, SCHAETTEL Charles, Philippon Anne dir., cat.expo., Aurillac, Musées d'Aurillac éd., 1983, 76 p.

Rétrospective Gertrude O'Brady, DEVROYE-STILZ Anne dir., cat expo., Nice, Direction des musées de Nice éd., 1985, [n.p.], textes de DEVROYE-STILZ Anne.

Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939, PAGÉ Suzanne et VIDAL Aline dir., cat. expo., Paris, Flammarion éd., 1997, 571 p., textes de PAGÉ Suzanne, WINOCK Michel, MICHAUD Éric, LLORENS SERRA Torrès, WEISS Evelyn, FABRE Gladys, REVAULT D'ALONNES Olivier, RICHARD Lionel, ELLIOTT David, MÄRZ Roland, VENELLE José, LEWISON Jeremy, BENZI Fabio, BLOTKAMO Garel, JEDLINSKI Jaromir, LLAVÉRIE Jana, PÉTROVA Evguénia, FAUCHEREAU Serge, AUDINET Gérard, KREBS Sophie, NDIAYE Francine, LEMOINE Bertrand,, GAGNEUX Dominique.

Rétrospective Hans Erni, FURGER Andres dir., cat.expo., Martigny, Fondation Pierre Gianadda éd., 1998, 239 p., textes de GIANADDA Léonard, FURGER Andres, OBRIST Marco, GIROUD Jean-Charles, STEINMANN Mathias, ROTZLER Willy, HESSE Jochen, KAEHR Roland, VON WYSS-GIACOSA Paola, PAUCIC Sandi, ERNI Hans.

Art concret, LEMOINE Serge dir., cat. expo., Paris, Réunion des musées nationaux éd., 2000, 351 p., textes de LEMOINE Serge, VERGEZ Valérie, D'ORGEVAL Domitille, ENCREVÉ Lucien, DUCOURANT Marc, BARNIER Aurélie, EWIG Isabelle, BABY Vincent, VERHAGEN Erik.

Les inédits des années 30, Bonnier et quelques autres..., DEVROYE-STILZ Anne dir., cat. expo., Nice, Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky, 22 juin-1 octobre 2001, Nice, Nice Musées éd., 2001, 45 p., textes de LEMOINE Serge, VERGEZ Valérie, D'ORGEVAL Domitille, ENCREVÉ Lucien, DUCOURANT Marc, BARNIER Aurélie, EWIG Isabelle, BABY Vincent, VERHAGEN Erik.

Made in USA, L'art américain, 1908-1947, DE CHASSEY Éric dir., cat. expo., Rennes, Musée des Beaux-Arts, 18 janvier- 31 mars 2002, Montpellier, Musée Fabre, 12 avril-23 juin 2001, Paris, RMN éd., 2001, 254 p., textes de DE CHASSEY Éric, ADAMS Henry, LAUBARD

Charlotte, ROUSSEAU Pascal, LUGON Olivier, ZABUNZAN Elvan, PIERRE Arnaud, MALDONADO Guitemie.

Démons et merveilles, DEVROYE-STILZ Anne dir., cat. expo., Nice, Nice Musées éd., 2002, 166 p., textes de DEVROYE-STILZ Anne, PEIRY Lucienne, RAISON Nadia, JACQUEMOND Jean-Dominique.

Têtes à têtes, DEVROYE-STILZ Anne dir., cat. expo, Nice, Direction des musées de Nice éd., 2003, 167 p., textes de DEVROYE-STILZ Anne, JACQUEMOND Jean-Dominique.

Jean Hélion, OTTINGER Didier dir., cat. expo., Paris, Centre Pompidou éd., 2004, 253 p., textes de RACINE Bruno, PACQUEMENT Alfred, OTTINGER Didier, COUSSEAU Henry-Claude, GALE Matthew, BRICKER BALKEN Debra, BON François.

Bachianas brésiliennes, Hommage au Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil Rio de Janeiro, DEVROYE-STILZ Anne dir., cat expo., Nice, Nice Musées éd., 2005, 48 p., textes de bARtHE André, FINKELTEIN Lucien.

En quête de paternité, Opus I : Art Naïf, Art Moderne, DEVROYE-STILZ Anne dir., cat. expo, Nice, Direction des musées de Nice éd., 2006, 119 p., textes de DEVROYE-STILZ Anne, PEREZ Michèle.

Gaston Chaissac, poète rustique et peintre moderne, TOSATTO Guy dir., cat. expo., Grenoble, Actes Sud et Musée de Grenoble éd., 2009, 312 p., textes de DECROON Benoît, SEMIN Didier, TOSATTO Guy.

Articles de catalogues d'exposition :

SEMIN Didier, « Les abstractions » in *L'art dans les années 30 en France*, BEAUFFET Jacques, CEYSSON Bernard dir., cat. expo., Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie éd., 1979, p. 77-98.

LLORENS Serra Torrès, « Le mouvement moderne au moment de la synthèse » in *Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, PAGÉ Suzanne et VIDAL Aline dir., cat. expo.,

Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 février-25 mai 1997, Paris, Flammarion éd., 1997, p. 26-29.

FABRE Gladys, « La dernière utopie : le réel » in *Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, PAGÉ Suzanne et VIDAL Aline dir., cat. expo., Paris, Flammarion éd., 1997, p. 35-41.

FABRE Gladys, « Art Abstrait Concret » in *Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, PAGÉ Suzanne et VIDAL Aline dir., cat. expo., Paris, Flammarion éd., 1997, p. 71-76.

OBRIST Marco, « Close Encounters : le jeune Hans Erni et l'avant-garde », in *Rétrospective Hans Erni*, FURGER Andres dir., cat.expo., Martigny, Fondation Pierre Gianadda éd., 1998, p. 13-22.

PIERRE Arnaud, « Jean Hélion et Albert E. Gallatin, un aspect des échanges entre l'Europe et les États-Unis », in *Made in USA, L'art américain, 1908-1947*, DE CHASSEY Éric dir., cat. expo., Paris, RMN éd., 2001, p. 198-207.

PÉGLION Jacqueline, « Gertrude O'Brady », in *Têtes à têtes*, DEVROYE-STILZ Anne dir., cat. expo, Nice, Direction des musées de Nice éd., 2003, p. 52-57.

CALE Matthew, « Jean Hélion et l'art britannique, 1933-1937 », in *Jean Hélion*, OTTINGER Didier dir., cat. expo., Paris, Centre Pompidou éd., 2004, p. 36-43.

BRICKER Debra Balken, « Jean Hélion et ses liens avec l'Amérique », in *Jean Hélion*, OTTINGER Didier dir., cat. expo., Paris, Centre Pompidou éd., 2004, pp 44-51.

DEVROYE-STILZ Anne, « Anatole Jakovsky », in *En quête de paternité, Opus I : Art Naïf, Art Moderne*, DEVROYE-STILZ Anne dir., cat. expo, Nice, Direction des musées de Nice éd., 2006, 119 p.

Catalogues de vente :

Ancienne collection Anatole Jakovsky et À divers, Vente, Paris, Richelieu Drouot, mercredi 24 février 2010, OTERELO Claude dir., cat. expo., Paris, AuctionArt éd., 2010, 107 p.

Études universitaires :

DUCO-NOUHAUD Suzanne, maîtrise d'histoire de l'art ss. dir. Serge LEMOINE, Université Paris IV-Sorbonne, *Surréalisme et Abstraction : deux pôles de la création artistique des années trente en Europe au travers de quatre artistes : un Français : Jean Peyrissac (1895-1974), deux suisses : Hans Erni (né en 1909), Kurt Séligmann (1901-1962), un anglais : Edward Wadsworth (1889-1949)*, 1999, 2 vol., 76 p.

ROMANELLO Gloria, thèse ès lettres et philosophie, dir. PARISELLA Antonio et STUCKELS Vanja, Università' degli Studi di Parma, *Il contributo di Anatole Jakovsky (1909-1982) al dibattito sull'Art Naïf*, 2005, 1 vol., [n.p.].

Périodiques :

Abstaction, Création, Art non-figuratif, authorized print edition complete in one volume, [Paris, 1932-1936], New York, Arno Press éd., n°1-5, 1968.

Axis, A quarterly Review of Contemporary « Abstract » Painting and Sculpture, Londres, n° 1-8, 1935-1937.

Cahiers d'art, Bulletin mensuel d'activité artistique, Paris, Cahiers d'art éd., 1926-1939.

Cercle et carré, réimpression anastatique de la collection complète de la revue Cercle et Carré, [Paris, 1930], Paris, Jean-Michel Place éd., 1977, 21 p.

Le Chant de la Sirène, Bulletin de liaison des membres de l'Association, Blainville-Crevon, Centre d'étude et de documentation Anatole Jakovsky-Frère éd., n° 1-33, 1992-2010.

Articles scientifiques:

ERNI Hans, « The Lucerne Exhibition », *Axis : a quarterly review of contemporary « Abstract » painting & sculpture*, Londres, Myfanwy Evans éd., n°2, avril 1935, p. 9-12.

BOIS Yve-Alain, « Historisation ou intention : le retour d'un vieux débat », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou éd., n°22, décembre 1987, p. 56-69.

DE LACHÈZE Frédéric, PIERRE Arnaud, « À propos de 24 essais par Anatole Jakovski », *Le Moule à gaufres*, Paris, Méréal éd. n°4, 1992, p. 15-23.

MALDONADO Guitemie, « Biomorphisme : une histoire de temps et de mots », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou éd., n°70, Hiver 1999-2000, p. 63-87.

HUBERTET Jean, « La donation Jakovsky-Frère », *Histoires littéraires*, Paris, Impr. Le Lérot éd., n° 28, 2006, vol. 7, p. 174-176.

FRÈRE Louis, « Anatole Jakovsky, critique d'art témoin de son siècle », *Etudes normandes*, Rouen, Association d'Études normandes éd., n°2, 2007, p.62-66.

MONART Philippe, « Faire connaître les collections de La Sirène », *Etudes normandes*, Rouen, Association d'Études normandes éd., n°2, 2007, p.67-71.

Articles de vulgarisation :

HUGONOT Marie-Christine, « Anatole Jakovski, celui qui a découvert l'art naïf », *Marie-France*, Paris, n° 263, avril 1978, p. 16-19; 75.

Sites internet :

Association «La Sirène», Blainville-Crevon : www.blainville-crevon.fr/lasirene/index.htm
Consulté au mois de septembre 2007. Inactif à ce jour.

Atelier André Breton, Paris : www.atelierandrebreton.com
Consulté au mois de décembre 2007. Inactif à ce jour.

Fondation Calder : <http://calder.org>

Consulté au mois de novembre 2010. Site actif.

Archives Henrik Berlewi : <http://www.berlewi.com/>

Consulté le 25 janvier 2011. Site actif.

BIOGRAPHIE RAISONNÉE

1907/1909 ?

Naissance d'Anatole Jakovsky à Kichineff près d'Odessa, République de Moldavie (ou bien Roumanie ?) (sources : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p. et FRÈRE Louis, « Anatole Jakovsky, critique d'art témoin de son siècle », *Etudes normandes*, Rouen, Association d'Études normandes éd., n°2, 2007, p.62-65).

1930

Débute ses études d'art à l'École polytechnique de Prague (source : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.).

1931

Débute sa carrière de critique d'art par l'écriture de deux préfaces : l'une porte sur l'œuvre d'un peintre naïf tchèque, Moussatoff ; l'autre sur une exposition de peinture française (source : JAKOVSKY Anatole, *Raoul Perrenoud*, Verviers, Temps mêlés éd., 1964, 49 p.).

1932

Arrivée à Paris

S'inscrit à l'École d'architecture des Beaux-arts, toutefois il ne suit aucun cours (source : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.).

Contact avec Gortchakoff, secrétaire de Prokofiev (source : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.).

Rencontre Jean Hélion.

1933

Rédaction de la première monographie sur Auguste Herbin aux éditions Abstraction-Création.

1934

Plaquette *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Séligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy* publiée aux éditions Abstraction-Création.

Publication de *Protubérances cardiaques* illustrées par Kurt Séligmann.

Cycle de trois conférences sur l'art abstrait données au studio Arc-en-ciel, 33 rue de Surène.

1935

Contribution à l'exposition *These, antithese, synthese : Arp, Braque, Calder, Chirico, Derain, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Gonzalez, Gris, Héliion, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Nicholson, Paalen, Ozenfant, Picasso, Täuber-Arp* ainsi qu'à la revue britannique d'art contemporain *Axis*.

Parution de *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Héliion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*.

Installation définitive à Paris, rue Guisarde (source : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.).

Rencontre Alexander Calder.

1936

Fréquente Giorgio de Chirico et Marcel Duchamp.

Premier voyage en Bretagne (source : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.).

1937

Publication de la plaquette *Arp, Calder, Héliion, Miró, Pevsner, Séligmann : six essais*.

1939 - 1942

Collaboration avec Robert Delaunay à *Clefs des Pavés*, premier ouvrage relié avec du plastique.

Déclaration de guerre : Robert Delaunay part en zone libre ; Jean Héliion est mobilisé ; Alexander Calder part pour les États-Unis ; Anatole Jakovsky entre dans la clandestinité (source : plaquette « Belle histoire de la Sirène de Blainville-Crevon », Blainville-Crevon, Association « La Sirène »).

Spécialisation dans le courtage en bibliophilie (source : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.).

Débute une collection sur les cartes postales.

Entre en contact avec Gertrude O'Brady.

1942

Rencontre le peintre naïf Jean Fous.

Débute sa collection de peinture naïve.

1944

Contribution à deux catalogues consacrés à la peinture naïve : *Peinture naïves de l'empire à nos jours*, exposition organisée à Paris, galerie Claude, et *Henri Rousseau, le douanier*, présenté au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

1945-1949

Travaille pour trois journaux de tendances diverses : *Bref* dirigé par Pierre Bourdan, *Art de France* de René Huyghe et *Front National* d'obédience communiste (source : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.).

Rencontre Picasso.

Préface le catalogue de l'exposition « Peintres autodidactes » présentée à la galerie du Bac.

1946

Ouverture à Paris du Salon des Réalités nouvelles.

Débute sa collection de robots.

1947

Épouse Renée Frère.

Se rend à Nice pour son voyage de noces.

Vacances à Belle-Île-en-Mer, achat d'une maison.

Publication d'*André Lhote*, Paris, Lib. Floury éd., 1947.

1949

Parution de *La peinture naïve* aux éditions Jacques Damase.

1950

Découvre l'œuvre de Gaston Chaissac ; les deux hommes ne se sont jamais rencontrés.

Emménage au 8, rue des Mariniers (source : DEVROYE-STILZ Anne, *Anatole Jakovsky, un écrivain pour convaincre, le pape des naïfs*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1992, 33 p.).

Reçoit la nationalité française.

1952

Parution du premier livre sur Gaston Chaissac : *L'homme orchestre*.

1956

Les Peintres naïfs édité par la Bibliothèque des Arts.

1957

Les feux de Montparnasse, Peintres et écrivains, Paris, La Bibliothèque des Arts éditeur.

1966-1974

Expropriation des époux Jakovsky.

Rédaction du premier dictionnaire des peintres naïfs du monde entier.

Tente de retracer l'histoire du tabac ; journaliste à la revue *Flammes et fumées*.

1974

Obtient le diplôme de la deuxième Triennale de Bratislava pour son œuvre en faveur des naïfs.

1974-1982

Débute des collections sur l'art populaire, les cannes, les Tours Eiffel, les bouteilles, les objets marins...

Installation au 134, rue de la Tombe-Issoire.

Naive Painting, Oxford, Phaidon éd., coll. « Phaidon 20th Century Art », t. IV.

1982

Inauguration du Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky le 5 mars.

1983

Décès d'Anatole Jakovsky le 24 septembre à Paris.

LISTE NON EXHAUSTIVE DES PRINCIPALES PUBLICATIONS

D'ANATOLE JAKOVSKY

1933 : JAKOVSKI Anatole, *Auguste Herbin*, Paris, Abstraction-Création éd., 1933, 55 p.

JAKOVSKI Anatole, *Arp, Calder, Héliion, Miró, Pevsner, Séligmann : six essais*, Paris, Jacques Povolozky éd., 1933, 47 p.

1934 : JAKOVSKI Anatole, *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, S.H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, Paris, Abstraction-Création éd., 1934, 65 p.

JAKOVSKI Anatole et SÉLIGMANN Kurt, *Protubérances cardiaques*, Paris, Chroniques du jour éd., 1934, 3 p., 15 pl. de gravures originales.

1935 : JAKOVSKI Anatole, *Vingt-trois gravures : Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernandez, Giacometti, Ghika, Gonzalez, Héliion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Séligmann, Taeuber-Arp, Torrès-Garcia, Vulliamy, Zadkine*, Paris, G. Orobitz éd., 1935, 4 p., 23 pl. de gravures originales.

1939 : DELAGRAVE Anatole (pseudonyme de JAKOVSKY Anatole), *Clefs des pavés*, Paris, [s.n], 1939, 37 p., 2 « fluoenluminures » de DELAUNAY Robert.

1947 : JAKOVSKY Anatole, *André Lhote*, Paris, Lib. Floury éd., 1947, 123 p.

1949 : JAKOVSKY Anatole, *La peinture naïve*, Paris, Jacques Damase éd., 1949, 90 p.

1950 : JAKOVSKY Anatole, *La Petite Reine*, Paris, Horizons du Livre éd., 1950, 34 p.

1951 : JAKOVSKY Anatole, *Louis Vivin, peintre de Paris*, Paris, Jacques Damase

éd., 1951, 14 p.

1952 : JAKOVSKY Anatole, *Gaston Chaissac, l'homme orchestre*, [Paris, 1952], Tusson, L'échoppe éd., 1992, 51 p.

1955 : JAKOVSKY Anatole, *Le Bestiaire de Vandersteen*, Paris, Caractères éd., 1955, 25 p.

JAKOVSKY Anatole, *Alphonse Allais, Le tueur à gags*, Paris, Les Quatre jeudis éd., 1955, 176 p.

JAKOVSKY Anatole, *Belle-Île-en-Mer*, Paris, La Nef de Paris éd., coll. « Sites de France », 1955, 73 p.

1956 : JAKOVSKY Anatole, *Alphonse Allais poétique*, Paris, Les Quatre jeudis éd., 1956, 120 p.

JAKOVSKY Anatole, *Les peintres naïfs*, Paris, La Bibliothèque des Arts éd., coll. « Souvenirs et documents », 1956, 162 p.

1957 : JAKOVSKY Anatole, *Célébration du Cactus*, Le Jas du Revest-Saint-Martin, Morel éd., 1957, 45 p.

JAKOVSKY Anatole, *Paris, mes puces, voyage au pays de brefs et décevants mirages ou les Marchés aux puces parisiens*, Paris, Les Quatre Jeudis éd., 1957, 254 p.

JAKOVSKY Anatole, *Les feux de Montparnasse, Peintres et écrivains*, Paris, La Bibliothèque des Arts éd., coll. « Souvenirs et documents », 1957, 187 p.

1958 : JAKOVSKY Anatole, *Germaine Rey, Réalité poétique*, Nice, Imprimerie Chaudin éd., 1958, 54 p.

1959 : JAKOVSKY Anatole, *Jean Puy*, Verviers, Temps mêlés éd., 1959, [n.p.]

1961 : JAKOVSKY Anatole, *Vivancos*, Paris, Imprimerie de la Presse éd., 1961, 36 p.

JAKOVSKY Anatole, *Râpes et tabatières*, Paris, Flammes et fumées éd., 1961, 12 p.

1962 : JAKOVSKY Anatole, *Déchelette*, Verviers, Temps mêlés éd., 1962, 36 p.

JAKOVSKY Anatole, *Tabac-Magie*, Paris, Le Temps éd., 1962, 128 p.

JAKOVSKY Anatole, *Elena Lissia*, Paris, Dervy-Livres éd., 1962, 88 p.

JAKOVSKY Anatole, *Belle-Île : la bien-nommée*, Paris, Giorgio Borletti éd., coll. « Bibliothèque des Arts », 1962, 72 p.

1963 : JAKOVSKY Anatole, *Défense et illustration de la pipe*, Paris, Flammes et fumées éd., 1963, 16 p.

1964 : JAKOVSKY Anatole, *Raoul Perrenoud*, Verviers, Temps mêlés éd., 1964, 49 p.

JAKOVSKY Anatole, *Le Pyrogène et son arbre généalogique*, Paris, Flammes et fumées éd., 1964, 19 p.

JAKOVSKY Anatole, *Eros du dimanche*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éd., 1964, 245 p.

1966 : CERTIGNY Henry, JAKOVSKY Anatole, *La Vérité sur le douanier Rousseau*, Paris, Plon éd., 1966, 54 p.

1967 : JAKOVSKY Anatole, *Le bestiaire magique de Van der Steen*, La Louvière, Daily-Bul éd., coll. « Les Poquettes volantes », 1967, 18 p.

JAKOVSKY Anatole, *Peintres naïfs. Lexicon of the world's primitive painters. Lexikon der Laienmaler aus aller Welt. Lexique des peintres naïfs du monde*

entier, Bâle, Basilius Presse éd., 1967, 398 p.

1973 : JAKOVSKY Anatole, *Les proverbes vus par les peintres naïfs*, Paris, Max Fourny éd., 1973, 280 p.

1979: JAKOVSKY Anatole, *Naive Painting*, Oxford, Phaidon éd., coll. « Phaidon 20th Century Art», t. IV, 1979, 104 p.

JAKOVSKY Anatole, *Les Mystérieux Rochers de Rothéneuf*, Paris, Encre éd., 1979, 75 p.

1982 : DEVROYE Anne, FOURNET Claude, JAKOVSKY Anatole, *Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky*, Nice, Direction des musées de Nice éd., 1982, 280 p.

**CATALOGUE RAISONNÉ DES COLLECTIONS LÉGUÉES PAR
ANATOLE JAKOVSKY AU MUSÉE INTERNATIONAL D'ART NAÏF³⁵⁶**

I) Liste des peintres anonymes

Anonyme français du XVIIIe siècle, *Les Charpentiers*, non daté, non signé, huile sur toile marouflée, 69 x 57 cm.

Anonyme français du XVIIIe siècle, *Le Précepteur*, non daté, signé en bas à droite (illisible), huile sur toile, 60 x 50 cm», inscription en bas au milieu : *La promenade du Chatelain*.

Anonyme français, *Le Mont Saint-Michel*, non daté, signé en bas à droite (illisible), huile sur toile, 40 x 58 cm.

Anonyme français, *L'Amour fait passer le temps*, non daté, signé en bas à droite *Laurent*, huile sur toile, 38 x 46 cm.

Anonyme français, *L'Amour passé ne revient pas*, non daté, signé en bas à droite *Laurent*, huile sur toile, 38 x 46 cm.

Anonyme français, *L'Officier*, 1811, daté et signé en bas à gauche : *Conte*, huile sur bois, 33 x 37 cm, inscription vers le milieu, à gauche : *2^{me} corps. 3 Bataillon* et en bas à gauche : *Souvenir d'estime, ... Conte, 2 X^{eme} 1811*.

Anonyme français, *Saint Augustin*, 1860, daté et signé en bas à droite : *Cocu Paul*, huile sur toile, 64 x 80 cm.

Anonyme français, *La Tonnelle*, 1875, signé et daté en bas à droite : 1875, huile sur toile, 38.5 x 27 cm.

Anonyme français, *La Forge*, non daté, non signé, huile sur toile, 50 x 61 cm.

Anonyme français, *La Grenouillère*, non daté, signé en bas à gauche (illisible), huile sur toile, 33 x 41 cm.

Anonyme éthiopien, *Le Calumet*, non daté, huile sur toile, 80 x 60 cm.

Anonyme, *Le château en Espagne*, non daté, signé au dos *F.d.G.*, terre cuite, 30 x 25 cm.

Anonyme brésilien, *Une femme*, sculpture sur bois polychrome, 30 x 15 x 5 cm.

Anonyme polonais, *Le Violoniste*, non daté, inscription sous le socle *M.K.L.*, sculpture sur bois, 20 x 6 x 5.

³⁵⁶ Le catalogue raisonné présenté ici reprend les notices établies par Mme Anne DEVROYE-STILZ pour le catalogue du Musée international d'art naïf Anatole JAKOVSKY en 1982.

II) Liste alphabétique des peintres

ACHPACAJA Miguel (Guatemala), *La première communion (La primera communion)*, 1969, non signé, huile sur bois, 44 x 67 cm, inscription sur le cadre en bas : *La primera communion*, daté et signé au dos : 1969, avec la mention *Guatemala*.

ALEXANDRINE (Hollande), *Mon enfance*, 1965, signé et daté en bas à gauche : *Alexandrine 1965*, huile sur toile, 65 x 85 cm.

ANGELIS Fernando de (Italie), *La Pêche à l'espadon*, 1972, signé en bas à droite : *Fernando D.*, titre en bas à gauche : *Pesca al pesce Spada*, huile sur toile, 50 x 69 cm.

ASTARITA Ugo (Italie), *Capri*, 1964, non signé, huile sur toile, 50 x 58 cm.

AUGUSTIN Ruth (Allemagne), *Rêverie*, 1978, signé en bas à droite, huile sur toile, 68 x 57 cm.

BAGUR Miguel Rivera (Espagne), *La Croisée des chemins*, 1961, signé en bas à droite : Rivera Bagur, huile sur toile, 73 x 60 cm, inscription au dos, sur le châssis : *Cruce de Caminos*.

BAHUNEK Antun (Croatie), *Chevauchée*, 1971, signé et daté en bas à droite : *A. Bahunek 71*, huile sur toile, 50 x 61 cm.

BALAN Marija (Serbie), *Le combat d'oiseaux*, 1979, daté et signé en bas à droite : *Marija Balan 1979*, huile sur toile, 50 x 70 cm.

BARKA Nina (France), *Le Jugement de Pâris*, non daté, signé en bas à droite : *N. Barka*, huile sur masonite, 54 x 65 cm.

BARTON Patricia (États-Unis), *Le Ruban*, non daté, signé en bas à gauche, huile sur toile, 73 x 54 cm.

BAUCHANT André (France), *La Servante et les chèvres*, 1938, daté et signé vers le milieu, à droite : *A. Bauchant 1938*, huile sur toile, 32 x 55 cm.

BELLE Narcisse (France), *L'Île heureuse*, 1955, signé en bas à droite : *BELLE*, huile sur toile, 85 x 115 cm.

BENASSI Enrico (Italie), *Féerie sur scène*, 1871, daté et signé en bas à droite : *18.2.71. Benassi Enrico*, gouache sur papier, 51 x 71 cm.

BENOIT Jacqueline (France), *La fleuriste*, 1964, daté et signé en bas à gauche : *J. Benoit 64*, huile sur toile, 60 x 73 cm.

BENOIT Jacqueline (France), *Portrait d'Anatole Jakovsky*, 1965, daté et signé en bas à gauche : *J. Benoit 65*, huile sur toile, 48 x 40 cm.

BLONDEL Émile (France), *Ma Vie*, 1952, daté et signé en bas à droite : *E. BLONDEL 52*, huile sur toile, 62 x 76 cm.

BORDONZOTTI Alfred (Suisse), *La Maternité*, 1970, daté et signé en bas à droite : *A. Bordonzotti 1970*, huile sur toile, 38 x 46 cm.

BOUQUET André (France), *Neige à Villeneuve-Saint-Georges*, non daté, signé en bas à gauche : *BOUQUET*, huile sur toile, 65 x 81 cm.

BOYADJIAN Micheline (Belgique), *Le Phare*, non daté, signé en bas à droite : *M. Boyadjian*, huile sur toile, 54 x 65 cm.

CASIMIR (Haïti), *Les Ananas*, sans date, signé en bas à droite, huile sur toile, 61.5 x 41.5 cm.

CECCARELLI Marino, *Les patineurs*, 1963, daté et signé en bas à droite : *Marino 63*, huile sur carton, 49.5 x 70 cm.

CHALGALO (France), *Villeneuve-Saint-Georges*, 1931, daté et signé en bas à droite : *CHALGALO 31*, huile sur toile, 46 x 55 cm, inscription au dos : *Villeneuve Saint-Georges*

A B S M

R E T B

L R O A

E I N R

S D.

CIMIC Inge K. (Croatie), *Le Repos*, 1980, daté et signé en bas à gauche : *I.K. Cemic 80*, peinture sur verre, 50 x 48 cm.

COULON Berthe (Belgique), *La cathédrale de Chartres*, non daté, signé en bas à droite : *Berthe COULON*, huile sur toile, 107 x 76 cm.

CROCIANI Emile (France), *La Fête de nuit à Nice*, non daté, signé en bas vers la droite : *Emile Crociani*, huile sur bois, 92.5 x 66 cm.

DAIDER Ernest Raymond Jean (France), *Les Martiens*, non daté, signé en bas à droite : *DAIDER E.*, huile sur plâtre en relief, 50 x 63 cm.

DALLOS Marinka (Italie), *Les Mariés*, 1971, daté et signé en bas à droite : *marinka dallos 1971*, huile sur toile, 70 x 60 cm.

DE CHECCHI Giuseppe (Suisse), *Deux Fenicotteres*, 1977, daté et signé en bas à droite : *De Checchi 1977*, huile sur toile, 50 x 70 cm.

DECHELETTE Louis Auguste (France), *La Place Despion*, 1948, daté et signé en bas à droite : *Dechelette 48*, huile sur toile, 61 x 50 cm.

DE DEUS Waldomiro (Brésil), *Le Nœud de Sirènes*, 1970, daté et signé en bas à droite : *Waldomiro de Deus (1970)*, huile sur toile, 92 x 60 cm

DE MEJO Oscar (Italie), *La Barque*, 1971, daté et signé en haut à gauche : *Oscar de Mejo 1971*, huile sur isorel, 38 x 55 cm.

DEMONCHY André (France), *La Tour Eiffel*, non daté, signé en bas à droite : *Demonchy*, huile sur toile, 61 x 50 cm.

DESNOS Ferdinand (France), *La Touraine*, non daté, signé en bas à droite : *F. Desnos*, huile sur toile, 34 x 50 cm.

DE SOOMER Jeanne Emma (Belgique), *La Foire du midi*, non daté, signé en bas à droite, huile sur toile, 60.5 x 111 cm.

DESSUS Patrice (France), *Défense de planer – droit de reproduction interdit*, non daté, signé en bas à gauche : *Patrice Dessus*, huile sur isorel, 33 x 46 cm, titre inscrit au dos.

DONATI Valentina (Italie), *On a souvent besoin d'un plus petit que soi*, 1972, daté en chiffres romains sur la colonne Morris, signé en bas à droite : *Valentina Donati*, son nom figure sur la colonne Morris au centre, signé et daté au dos, huile sur toile, 60 x 81 cm, inscription au dos : *On a souvent besoin d'un plus petit que soi*.

EPPLÉ Bruno (Allemagne), *Jeunes femmes au bain*, 1973, daté et signé en bas à droite : *EPPLÉ 73*, huile sur toile, 60 x 50 cm.

FAVIER Cécile (France), *Bouquet de fleurs*, 1968, daté et signé en bas à droite : *C. FAVIER. 19.4.1968*, huile sur toile, 41 x 33 cm.

FEREOLI Enrico (Italie), *La Rue à Parme*, 1973, signé en bas à gauche : *Fereoli*, huile sur toile, 40 x 30 cm.

FERRARA Daniel (France), *Les dockers au port de Marseille*, 1957, daté et signé en bas à gauche : *D. FERRARA 1957*, huile sur toile, 60 x 92 cm.

FIGUEIREDO Luiz Carlos (Brésil), *Yamanja*, 1981, daté et signé sur la base : *Rio de Janeiro – Brésil 81 – Luiz Carlos Figueiredo*, sculpture en papier mâché, 55 x 63 cm.

FIORIO Serge (France), *La Vallée à Montjustin*, 1967, non daté, signé en bas à droite : *Serge Fiorio*, huile sur toile, 38 x 46 cm.

FOUS Jean (France), *Les Puces des Lilas*, non daté, signé en bas à droite : *Jean FOUS*, huile sur toile, 51 x 73 cm.

GALAMBOS Tamas (Hongrie), *Corpus*, 1976, daté et signé au milieu, en haut sur la croix : *1976 GALAMBOS*, huile sur toile, 50 x 40 cm.

GALEOTTI Francesco (Italie), *La charmeuse d'oiseaux*, 1964, daté et signé en bas à droite : 1964 F. Galeotti, huile sur toile marouflée sur carton, 40 x 30 cm, inscription au dos : *Ci cuore Dovo a lei questo/ uccio Si pinto, con la Sperenza/ che sia piacinto.*

GENERALIC Ivan (Croatie), *Le Vacher*, 1970, daté et signé en bas à droite : I. Gen. 1970, huile sur verre, 47 x 50 cm.

GENERALIC Josip (Croatie), *Le Bonhomme de neige*, 1969, daté et signé en bas à droite : Josip Gen 1969, huile sur toile, 87 x 78 cm.

GHIZZARDI Pietro (Italie), *Nu*, 1971, daté et signé dans le quart inférieur gauche de l'œuvre : Pietro Ghizzardi. 1971, craie, huile, gouache sur papier, 48 x 28 cm.

GRAND-MÈRE PARIS (France), *Le Conseil de révision en 1960*, non daté, signé en bas à droite : Paris, huile sur toile, 24 x 40 cm, titre inscrit au dos sur le châssis.

GREFFE Léon (France), *L'Institut*, 1943, signé en bas à droite : Greffe Léon, huile sur toile, 60 x 73 cm.

GRIM (France), *Paysage*, non daté, signé en bas à gauche : M.GRIM, huile sur toile, 50 x 65 cm.

GUISOL Henry (France), *Le cirque au village*, 1978, daté et signé en bas à droite : Henry Guisol 78, huile sur aggloméré, 71 x 52 cm.

HADDELSEY Vincent (Grande-Bretagne), *Le Couronnement de la reine de Hollande*, non daté, signé en bas à gauche : VH, huile sur toile, 51 x 61 cm, poème dédié à Anatole Jakovsky inscrit au dos sur le châssis.

HADDELSEY Vincent (Grande-Bretagne), *Portrait d'Anatole Jakovsky en cavalier mexicain*, non daté, signé en bas à gauche : VH, huile sur toile, 48 x 39 cm.

HERJIE (France), *La Sainte Chapelle*, non daté, signé en bas à gauche : Herjie.

HESSING Perle (Autriche), *Jonas*, 1978, daté et signé en bas à droite : Perle Hessing. 78, huile sur toile, 64 x 76 cm.

HRUSKA Jan (République Tchèque), *Village*, 1969, daté et signé en bas à droite : HRUSKA 69, huile sur isorel, 25 x 30 cm.

ILIJA (?), *L'Ange*, daté en haut à gauche : 1967, signé en caractères cyrilliques en haut à droite, huile et peinture à fresque sur fond d'or, 60 x 42 cm.

IRACEMA (Brésil), *Paysage « Amazonie »*, 1965, daté et signé en bas à droite : Iracema 65, huile sur toile, 114 x 195 cm.

JASMIN Joseph (Haïti), *Les zèbres*, non daté, non signé, huile sur toile, 20.5 x 25.5 cm.

JEAN-JEAN (France), *Le Phare*, non daté, signé en bas à droite : JEAN-JEAN, bois, liège, coquillages, corde et huile sur panneau, 58 x 98 cm.

KLISSAK Jean (France), *Congé payé*, 1979, daté et signé en bas à droite : *Klissak. 1979*, huile sur toile, 72.5 x 92 cm.

KOVACIC Josip, *Myosotis*, 1980, daté et signé en bas à droite : *J.Kovacic 1980*, huile sur verre, 55 x 46 cm.

KRATOCHWIL Siegfried, *Le Danube*, 1973, daté et signé en bas à droite : *S.L. KRATOCHWIL 1973*, inscription en bas à gauche : *FRUHLING IN DER WACHPU*, huile sur aggloméré, 50 x 70 cm, poème écrit en autrichien au dos.

KRECA Dordje (Bosnie-Herzégovine), *Supplications*, daté et signé, sculpture sur bois, (?), 54 x 35 x 15 cm.

KUZMAN Mijo (?), *Le fumeur de pipe*, 1976, daté et signé sur le socle : *1976. Mijo Kuzman, Hlebine*, sculpture sur bois orme, 38 x 26 x 18 cm.

KWIATKOWSKI Jan (France), *Promenade*, 1955, daté et signé en bas à droite : *J. KWIATKOWSKI, 1955*, huile sur toile, 65 x 80 cm.

LACERDA Maria (Brésil), *L'arrivée de la procession*, 1974, daté et signé en bas à droite : *M. Lacerda 1974*, huile sur toile marouflée sur carton, 50 x 60 cm.

LACKOVIC Ivan (Croatie), *Le village sous la neige*, non daté, signé en bas à droite : *LACKOVIC Ivan Croata*, huile sur verre, 40.5 x 116 cm.

LAETITIA (Angleterre), *La Ronde*, 1979, daté et signé en bas à droite : *LAETITIA 79*, huile sur toile, 60 x 73 cm.

LA GIRAUDIERE Mady (France), *Le Jardin du curé*, non daté, signé en bas à droite, huile sur toile, 64 x 50 cm, inscription au dos sur le châssis : *Le Jardin du Curé / La Giraudière 1963. / Le mois de Mai*.

LAGRU Dominique (France), *Anticipation*, 1956, daté et signé en bas à gauche : *dominique lagru 1956*, au dessus : Charles Martiens, titre inscrit en bas à droite : *Anticipation*, huile sur toile, 35 x 48 cm.

LAUGA Henri (France), *Les Bergers landais*, non daté, signé en bas à gauche : *H. Lauga*, huile sur toile, 54 x 65 cm.

LEFRANC Jules (France), *Le Phare de la pointe Saint Mathieu*, non daté, signé en bas à gauche : *J. Lefranc*, huile sur bois, 24 x 35 cm.

LEMOIGNE Simone (France), *L'Heure de la messe*, 1973, daté et signé en bas à droite : *1973 Simone Lemoigne*, huile sur toile, 46 x 65 cm.

LIGABUE Antonio (Italie), *Autoportrait*, non daté, signé au dos : *Ligabue*, gouache sur papier, 17 x 14 cm.

LISSIA Elena (Italie), *Le Chat*, 1957, signé en bas à gauche : *Elena Lissia*, huile sur toile, 31 x 50 cm, inscription au dos : *Gatto persiano con frutto. Giugno, 1957.*

LOIRAND Maurice (France), *Paysage de neige*, non daté, signé en bas à droite : *M. LOIRAND*, huile sur isorel, 33 x 46 cm.

LUCAS Jean (France), *Le Cirque*, non daté, signé en bas à droite : *J. Lucas* auquel est accolée une ancre marine, huile sur toile marouflée sur carton, 24 x 35 cm.

LÜTHI Hanny (Suisse), *Ulysse et les sirènes*, 1973, daté et signé en bas à gauche ; *Hanny Lüthy 1973*, huile sur toile, 47 x 56 cm.

MASSÉ Hippolyte (France), *Le Voilier*, non daté, signé en bas à droite : *H. Massé*, huile sur bois, 50 x 64 cm, inscription sur le contreplaqué, en bas au milieu : *Ville de Bordeaux.*

MAHKEK Martin (Croatie), *Une paysanne de Gola*, 1973, daté et signé en bas à droite : *M.Mehkek 1973*, huile sur verre, 50 x 55 cm.

MIRANDA José Rodrigues de (Brésil), *Le Bal*, 1972, signé en bas à droite : *Miranda*, huile sur isorel, 49 x 70 cm, inscription au dos : *Manham de Söl – 7.3.72.*

MORAIS Crisaldo d'Assuncao (Brésil), *Yamanja*, 1973, signé en bas à droite : *Crisaldo Moraes*, huile sur toile, 70 x 100 cm, inscription au dos : *Noiva sobre planice verde [La Fiancée sur la plaine verte], Crisaldo Moraes, São Paulo, Brasil, 1973.*

MORAIS Crisaldo d'Assuncao (Brésil), *Portrait d'Anatole Jakovsky*, non daté, signé en bas à gauche : *Crisaldo Moraes*, huile sur toile, 33 x 41 cm, inscription au dos : *O Reponso de Anatole Jakovsky...*

MRAZ Franjo (Croatie), *Le jour de repos*, non daté, signé en bas à gauche : *Mraz*, huile sur toile, 51 x 66 cm, inscription au dos sur le châssis : *Le Jour de Repos, Miran dan 66 x 51 cm.*

NEERVOORT Leonardus A.J. (Hollande), *Une hirondelle ne fait pas le printemps*, 1971, daté et signé en bas à droite : *29/12/71 – Leo Neervoort*, huile sur bois, 41 x 62 cm.

NIKIFOR (Pologne), *Le Banquet*, non daté, non signé, huile sur masonite, 25 x 18 cm.

NOËL Robert (France), *La Pensée*, non daté, signé en bas à droite : *NOEL*, sculpture sur bois d'acacia ; 57 x 22 x 17 cm.

O'BRADY Gertrude Allen (États-Unis), *Le Moulin « À la bonne galette »*, 1941, daté et signé en bas à droite : *A.O'BRADY 41*, huile sur toile, 77 x 95 cm.

O'BRADY Gertrude Allen (États-Unis), *Portrait d'Anatole Jakovsky*, 1941, signé en bas à droite : *A. O'B.*, daté au dos : *9/41.*

OCTACILIA Josepha de Melo (Brésil), *La Sirène et les chérubins*, 1979, daté et signé en bas à droite : *OCTACILIA 79*, huile et paillettes sur toile, 60 x 81 cm.

PALOTAY Nicolette (Belgique), *La Tour de Babel*, 1977, daté et signé en bas à droite : *PALOTAY 1977*, huile sur isorel, 61 x 46 cm.

PARADE Madeleine Marie Pauline (France), *Le Petit train*, non daté, signé en bas à droite : *PARADE*, huile sur toile, 27 x 47 cm.

PATRAS Stan Ion (Roumanie), *Le Banquet des mariés*, 1972, signé en creux derrière, bas-relief polychrome sur bois, 40 x 50 cm.

PECNIK Greta (Yougoslavie), *La riche*, 1974, daté et signé en bas à gauche : *Greta Pecnik 1974*, huile sur toile, 60 x 45 cm.

PETROVIC Ljuba (Serbie), *Retour au village*, 1975, daté et signé en bas à droite : *L. Petrovic 75*, huile sur isorel, 65 x 50 cm.

PEYRADE Geneviève (France), *L'Arrivée de la colonie*, non daté, signé en bas à droite : *G. Peyrade*, huile sur toile, 51 x 61 cm.

PLASKOCINSKY Jan (Pologne), *Architectures*, non daté, signé en bas à droite : *J. Plaskocinsky*, huile sur toile, 48 x 65 cm.

POUËDRAS Lucien (France), *La Récolte*, 1976, signé en bas à droite : *L. Pouëdras*, huile sur toile, 50 x 61 cm.

RABUZIN Ivan (Croatie), *La fleur soleil*, 1967, daté et signé en bas à gauche : *Ivan Rabuzin 1967*, huile sur toile, 75 x 94 cm.

RASIC Milan (Serbie), *Sur la place du hameau*, non daté, signé en bas au milieu : *M. Rasic*, huile sur toile, 44 x 34 cm.

REIT MOYER Josik (Hongrie), *La Conversation*, 1976, signé sur le socle : *R.J.*, sculpture sur bois de pin, 18 x 14 x 11 cm.

RESTIVO Antonio, *Place de la Concorde*, 1969, daté et signé en bas à droite : *Restivo 69*, huile sur toile, 65 x 81 cm, inscription au dos : *Place de la Concorde – Restivo – 1969 – Paris*.

RIEC-JESTIN Raymond (France), *Métamorphoses*, 1960, daté et signé en bas à droite : *Riec Jestin 1960*, huile sur toile, 38 x 46 cm.

RIMBERT René (France), *Au bon coin*, 1945, daté et signé en bas à gauche : *45 R. Rimbert*, huile sur toile, 68 x 55 cm.

ROSARIO (Espagne), *La Procession des Gitans*, non daté, signé en bas à gauche : *Rosario*, huile sur toile, 60 x 73 cm.

ROTUNNO Graziolina (Italie), *Les Vachers*, 1974, daté et signé en bas à droite : *Graziolina Rotunno 74*, huile sur toile marouflée, 49 x 60 cm.

ROUSSEAU Henri, dit le Douanier (attribué à), *Au bord du canal*, 1898, non signé, huile sur carton, 22 x 27 cm.

ROVESTI Bruno (Italie), *Maisons dans le parc*, 1967, inscription, date et signature en bas : *Pittore contadino*67/ *Rovesti Bruno*, huile sur isorel, 30 x 40 cm.

RUYSBROEK Willem Cornelis (Hollande), *Le Port*, 1960, daté et signé en bas à droite : *W. Ruysbroek 1960*, huile sur carton, 31 x 41 cm.

SALAÜN André (France), *Les Folies Bergères*, non daté, signé en bas à droite : *André Salaün*, huile sur toile, 50 x 65 cm.

SCHUBNEL Jean (France), *Belle Île*, non daté, signé en bas à droite : *J. Schubnel*, inscription en bas à gauche : *Belle Île*, huile sur isorel, 52 x 65 cm.

SCHWARTZENBERG Simon (France), *La cathédrale de Rouen*, non daté, signé en bas à droite : *Schwartzenberg*, huile sur toile, 100 x 80 cm.

SEKULIC Sava (Croatie), *La femme adultère*, non daté, signé en bas à droite : C.C.C. [initiales en caractères cyrilliques de : Sava Sekulic Somoukh, ce qui signifie « autodidacte »], huile sur carton, 72.5 x 62 cm.

SÉNÉCHAL Marcel (France), *Le Sacré Cœur de Montmartre*, non daté, signé en bas à droite : *M. Senechal*, huile sur toile, 65 x 85.5.

SHALOM DE SAFED (Israël), *Le jardin d'Éden*, non daté, signé au milieu, gouache sur papier, 50 x 32 cm.

SILVIA DE LEON CHALREO (Brésil), *Procession*, 1972, daté et signé en bas à droite : *Silvia 72*, acrylique sur toile, 81 x 65 cm.

SKLIAR Michel (France), *Le Pont de Bezons*, 1961, daté et signé en bas à droite : *M. Skliar 1961*, huile sur toile, 60 x 73 cm.

SKURJENI Mato (Croatie), *L'Oiseau du destin*, 1973, daté et signé en bas à droite : *Skurjeni 1973*, huile sur toile, 46 x 38 cm.

SMAJIC Petar (Croatie), *Le Paysan dalmate*, non daté, non signé, sculpture en bois d'érable, 43 x 11 x 8 cm.

SZEGALDO Adam (Pologne), *La Chandeleur*, non daté, non signé, sculpture sur bois, 50 x 30 x 30 cm.

TONIATO Udo (Italie), *Les Séminaristes*, 1973, daté et signé en haut à gauche : *Udo Toniato 1973* suivi de l'inscription *du pas in sallag par la digestion*, huile sur carton, 19 x 30 cm.

VAN DER STEEN Germain (France), *La Basilique de Saint-Denis*, 1959, signé en bas à gauche : *Van der Steen*, huile sur carton, 54 x 64 cm.

VAN DER STEEN Germain (France), *Le Chat*, non date, signé en bas à gauche: *Van der Steen*, huile sur isorel, 42 x 38 cm.

VAN HYFTE Camille (Belgique), *Le Chasseur*, non daté, signé en bas à droite : *Van Hyfte. Mouy.*, huile sur toile marouflée sur isorel, 46 x 55 cm.

VAN HYFTE Camille (Belgique), *Portrait d'Anatole Jakovsky*, 1957, daté et signé en bas à droite : *Van Hyfte. Moüy Oise. 57.*, huile sur toile, 40 x 32 cm, inscription au dos : *Souvenir de camille van Hyfte devenu peintre à 64 ans à Moüy Oise Place Cantrel. À mon cher M. Anatole Jakovsky défenseur de nos peintres Naïfs – Van Hyfte – 25 Août 1957- Moüy.*

VERCRUYCE Bernard (France), *Le cycliste*, non daté, non signé, huile sur toile, 67 x 50 cm.

VERGER René (France), *La Cathédrale d'Orléans*, 1976, daté et signé en bas à droite : *René Verger – 3. 1976*, huile sur toile, 61 x 50 cm.

VERT-NIBET Michèle, *Automne en Roussillon – Les Kakis*, non daté, signé en bas à gauche : *vert-Nibet*, huile sur toile, 46 x 55 cm.

VERZELLONI Aldo, *Portrait d'Anatole Jakovsky*, 1977, non daté, signé en bas à droite : *Aldo Verzelloni*, huile sur toile, 40 x 60 cm.

VIEILLARD Lucien (France), *Ancien carrefour Bayard* [inscrit au dos sur le châssis], non daté, signé en bas à gauche : *Luc vieillard*, huile sur toile, 54 x 65 cm.

VIVANCOS Miguel Garcia (Espagne), *Vase à la nappe de dentelle*, 1958, daté et signé en bas à droite : *Vivancos 24-7-58*, huile sur toile, 64 x 52 cm.

VIVIN Louis (France), *Le Panthéon*, non daté, signé en bas à gauche : *L.Vivin*, huile sur toile, 54 x 64 cm.

WILSON Scottie (Grande-Bretagne), *Histoire naturelle*, non daté, signé en bas à droite : *Scottie*, encre de Chine et gouache sur papier, 37 x 25 cm.

YORDANOV Dimitri (Bulgarie), *Portrait d'Anatole Jakovsky*, 1968, daté et signé en bas à gauche : *Dimitri Yordanov. 1968.*, huile sur toile, 81 x 60 cm.