

«Jungles à la française, jungles à la polonaise»
Henri Rousseau « Douanier » et Teofil Ociepka
Deux mondes, deux imaginaires

Marcin Skibicki

Université d'Adam Mickiewicz de Poznań, Pologne

skibicki@umk.pl

Synergies Pologne n° 9 - 2012 pp. 243-250

Résumé: En marge de l'art « officiel » de la fin du XIX^e siècle, il s'est laissé apercevoir un courant qui ne l'est pas en réalité. Des artistes de tous les coins du monde entier, appelés « peintres du dimanche », « naïfs » ou « primitifs », sans avoir établi un statut formel, forment un seul vœu : que la profondeur de l'affection définisse la qualité esthétique de l'oeuvre. L'auteur de cet article se propose d'analyser les convergences et les divergences dans la conception de l'exotisme de deux artistes « naïfs » de France, Henri Rousseau, et de Pologne, Teofil Ociepka. Nous allons parcourir leur vie artistique, leur vocation et les causes qui les ont poussés à s'exprimer artistiquement.

Mots-clés: peinture, primitivisme, Henri Rousseau, le Douanier, Teofil Ociepka, culture française, culture polonaise

Abstract: In the margins of "official" art at the end of the XIXth century, we can see a movement which is not really a movement at all. Artists from all the corners of the world, called "Sunday painters", "naive" or "primitive", without having established a formal status, hold only one wish: that the depth of affection define the aesthetic quality of their work. The author of this article proposes to analyze the convergences and divergences in the exoticism of two "naive" artists: Henri Rousseau from France, and Teofil Ociepka, his Polish counterpart. We will look carefully their artistic lives, their vocations and the factors which pushed them to be express themselves.

Key words: painting, primitivism, Henri Rousseau, le Douanier, Teofil Ociepka, French culture, Polish culture

Deux figures étonnantes dans l'histoire de la peinture, Henri Rousseau, appelé *le Douanier* et Teofil Ociepka, son homologue polonais, appelé souvent *un Douanier polonais*, sont des peintres qui ont considérablement transfiguré avec leur conceptions audacieuses et inouïes le monde artistique de la première moitié du XX^e siècle. Les deux sont classés sous un nom communément connu dans leurs pays: peintres du dimanche, peintres naïfs, primitifs, ils deviennent symboles de l'art qui soulève controverses et discussions sur la façon de perception d'art. Malgré la connaissance des courants dans la peinture de leur époque (cela concerne surtout H. Rousseau), ils rejettent ces conceptions tout en forgeant les leurs qui seront à la base d'une stylistique incomparable et unique. Mais leur vision du paradis n'est pas la même, ils

semblent partager le même éventail de moyens, or les effets finals diffèrent beaucoup l'un de l'autre. L'article présente une conception hardie d'un nouvel art d'après deux artistes, dans leurs ressemblances et différences. A l'exemple de deux tableaux : *Nègre attaqué par un jaguar*, peint en 1910 par Rousseau et *La grande jungle*, peinte en 1959 par Ociepka, nous analysons les conceptions exotiques qui sont à la base de toute une série de tableaux d'Henri Rousseau connue sous le nom « Jungles », série peinte dans la période allant de 1904 à 1910, et l'œuvre imaginaire d'Ociepka qui est profondément marquée par une flore fantastique.

La première question qui se pose et dont la réponse doit être définie est la suivante : que veut dire être un artiste naïf, un peintre du dimanche. Si nous examinons l'histoire de la peinture du XIXe et XXe siècle, nous apercevons ça et là des peintres qui « se sentent mal à l'aise » dans les courants artistiques propres à ces deux siècles. Classifiés de « naïfs », ils ne constituent pourtant ni école ni courant qui les rangeraient sous le drapeau d'un style concret, voire ils n'ont pas de style ! Comme l'écrit A. Banach, critique de l'œuvre d'Ociepka, les peintres du dimanche n'ont pas d'idée commune, élément indispensable pour le style, un cliché, une forme formelle à multiplier leur fait défaut (Banach, 1958 : 18-19). Or, il existe un point de repère qui leur est proche : c'est la nature qu'ils vénèrent en lui rendant hommage par une peinture vraie et sincère. Ceci les situe aux antipodes des courants qui ont animé la deuxième moitié du XIXe siècle, le réalisme et l'impressionnisme, sans bien sûr parler des valeurs purement picturales manifestant plusieurs défauts de construction et de couleurs des tableaux résultant du manque de savoir-faire artistique. Les naïfs n'englobent pas la réalité comme le faisaient les impressionnistes, sans pénétrer son intérieur. A l'inverse, ils le font « de près », ils entrent dans l'essence même de chaque arbre, de chaque animal qu'ils présentent dans leurs tableaux. Il nous faut mettre l'accent sur les couleurs dont la valeur est bien autre que celle impressionniste. Les peintres du dimanche comprennent la couleur comme élément de vérité, être fidèle à la vérité, c'est de peindre la couleur vraie des objets, c'est de libérer un objet de toute convention (Banach, 1958 : 25-27). Ils sont proches d'enfants qui, pour apprendre le monde qui l'entoure, retournent les objets dont ils font la connaissance. Ce facteur d'enfant est d'ailleurs attesté par des artistes comme Paul Gauguin qui écrit dans « Oviri » en 1896 : « Quant à moi, je me suis reculé bien loin, plus loin que les chevaux de Parthénon... jusqu'au dada de mon enfance, le bon cheval de bois » (Gauguin, 1974 : p. 158), ou bien plus tard Henri Matisse : « L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois : il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant » (Matisse, 1972 : p. 23). Il est clair que cette voie entraîne une autre optique qui permet de puiser dans les sources originelles de l'art, grâce à l'intuition et l'instinct plastiques qui y sont impliqués. Nous venons de mettre en valeur la sincérité avec laquelle ces artistes du dimanche perçoivent le monde extérieur. Cette sincérité se trouve au centre de leurs démarches, devient la roue motrice de toute expression. Comme l'estime Robert Delaunay « La pleine sincérité de Rousseau, qui, par les moyens sensibles les plus purs est en contact avec l'amour intense de la vie, atteint un équilibre sensible qui paraît fait de facilité

et de bonheur. Cet art est sorti des profondeurs du peuple » (le Pichon, 2010 : 100). C'est autour de cette idéologie de sincérité qu'il nous faut rechercher la philosophie des naïfs. De là vient la fraîcheur et la spontanéité qui leur sont communément attribuées par le public. Leur œuvre est d'autant plus intéressant qu'il naît, comme l'indique A. Ligocki, « dans un système « isolé » où le processus créateur semble élémentaire, « chimiquement » pur » (Ligocki, 1967 : 2). Il nous faut préciser que cet art trouve son épanouissement surtout à la charnière des XIXe et XXe siècles. La France, grâce à un travail infatigable de Wilhelm Uhde, collectionneur et critique d'art allemand, dans la recherche de « talents cachés », ces « perles rares » sont révélées au monde. Rousseau est premier à être découvert (en 1909 Uhde organise la première exposition de ses toiles, deux ans plus tard publie la première monographie sur son œuvre). Ensuite viennent Séraphine Louis, André Bauchant et autres¹.

Ces deux peintres débudent tardivement dans la peinture, Rousseau, employé de l'Octroi de Paris, dans les années 1870, à l'âge de quarante ans environ. Ociepka, mineur dans une mine de charbon en Silésie dans les années 1940, à peu près au même âge. Or, leur éducation plastique n'est pas la même. Rousseau, du fait qu'il habite à Paris, profite de la possibilité offerte par Félix Clément, un peintre académique, et depuis 1884 visite les galeries du Louvre pour copier des tableaux des maîtres. Il puise dans la tradition picturale française qu'il vénère (surtout Delacroix), il est impressionné par les tapisseries du Musée de Cluny, au premier lieu par la merveilleuse *Dame à la Licorne* dont la structure dense et chatoyante est facilement repérable dans le tableau *Surpris !*, peint en 1891, l'œuvre qui ouvre la série *Jungles*. Il ne se contente pourtant pas de leur esthétisme, il l'élimine en pénétrant l'essentiel de l'expression d'un thème. Il n'en est pas de même de Teofil Ociepka. Une analyse formelle de son œuvre prouve que l'artiste vit dans une isolation par rapport au monde artistique extérieur, son système est plus « isolé » pour reprendre l'idée de Ligocki. Cette indépendance, une pureté de son style, sont souvent soulignées par Ociepka, il n'est pas au courant de l'art plastique moderne, il ne fréquente pas les expositions et même il ne s'intéresse pas tellement aux illustrations (*ibidem*, p. 7). Il est pourtant vrai que les deux profitent d'éléments extrinsèques qui conditionnent leur imagination picturale. Rousseau, qui vit pendant l'époque de la conquête coloniale, s'imprègne de publications de tout type qui reproduisent des gravures extraordinairement dessinées et des photographies. Le *Monde illustré*, le *Petit Journal*, des albums *Le Jardin des plantes* et *Bêtes sauvages*, tous les deux publiés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, ils évoquent des paysages exotiques, habillées par des animaux, de cruelles scènes de la vie animale et des habitudes des indigènes. Ces illustrations sont à la base des sources qui ravivent l'imagination du *Douanier* et constituent un point de référence qui le fascine, qui donne à ses *Jungles* une ambiance envoûtante². Si les sources d'inspiration sont chez Rousseau facilement repérables, il n'en est pas de même de son homologue polonais dont l'œuvre n'est que généralement fondé sur des images dites d'Épinal et l'art populaire religieux. Ociepka, depuis son enfance, grandit dans une atmosphère irréaliste des contes et des légendes silésiens, il écoute des histoires concernant les ondins réfugiés dans les étangs, des aventures animées par diables et lutins maléfiques. Son imagination picturale est renforcée par des produits propres à l'art populaire religieux,

très populaires en Pologne au début du XX^e siècle. Il s'agit notamment de toute sorte de chromolithographies imprimées sur papier *représentant* La Vierge et l'enfant Jésus, Jésus crucifié et d'autres scènes bibliques, très répandues dans la Pologne du Sud. Il est indubitable que ces images influencent son œuvre de deux façons, premièrement du fait qu'il assimile leur sujet, deuxièmement leur dessin très précis et coloris distinct lui deviennent très proches (Banach, *op. cit.*, p. 108). La religion et la croyance dans le monde de contes et légendes le poussent alors à s'intéresser à l'occultisme et à la magie. Il se lie d'amitié avec un occultiste allemand, Filip Hohmann, grâce à qui il acquiert un livre intitulé « 72 noms de Dieu », livre qui aura un grand impact sur sa philosophie. Elle est construite d'éléments épars, il puise un peu partout pour récréer son « nouveau monde », il devient l'artisan de son monde fantastique qui est pour lui « *le véritable monde* » *comme le ciel et l'enfer pour les chrétiens* (Ligocki, *op. cit.*, p. 6).

Il est remarquable que les deux artistes créent dans leur propre univers, à côté des courants d'art qui ne les intéressent pas, la critique concernant plusieurs défauts dans la construction formelle des tableaux (manque de perspective, choix de couleurs) les laisse indifférents. Il se peut que leur œuvre soit passé inaperçu s'il n'avait pas été valorisé aux yeux du public par les personnages dont l'avis faisait autorité. Rousseau est invité en 1886 à l'Exposition des Artistes Indépendants par Paul Signac, où il expose pour la première fois ses toiles. Il est rapidement aperçu par d'autres artistes qui ont aimé son œuvre et qui ont milité pour sa reconnaissance. Guillaume Apollinaire est l'un des principaux acteurs dans la formation de la légende de Rousseau, lui consacre un numéro de la revue *Les Soirées de Paris*. Il est accompagné de beaucoup d'autres, Alfred Jarry, André Breton, Blaise Cendrars, Robert et Sonia Delaunay, ils deviennent tous ses sœurs et frères en art. Il en est de même de l'œuvre d'Ociepka, si ses premières tentatives dans la peinture passent sans grand intérêt (*La voie de l'homme, Le Crucifiement*, les deux de la fin des années 1920), il faut toutefois attendre l'an 1945 où son œuvre est enfin découvert par Izabela « Czajka » Stachowicz, écrivaine et employée du Musée National de Varsovie³, qui organise en 1948, lui dédiée, une exposition avec concours de Julian Tuwim et Jan Kott. Banach, monographiste d'Ociepka, indique avec précision les raisons pour lesquelles J. Tuwim, cette figure importante de la littérature polonaise, a fait découvrir le talent d'Ociepka au grand public. Comme nous savons, Tuwim était un grand enthousiaste et collectionneur de toutes sortes de curiosités artistiques. Par le fait de collectionner bibelots, images d'Épinal, produits artisanaux commercialisés pendant les kermesses, il savait peut-être que *la profondeur de l'affection peut définir la qualité esthétique de l'œuvre, d'où l'opposition entre le « bon art » et le « mauvais art » n'est qu'artificielle* (Banach, *op. cit.*, pp. 134-140)⁴. *Nul ne peut nier l'existence de cette profondeur dans leur œuvre, profondeur qui s'exprime par une palette barbare, vive et brutale (élément caractéristique surtout pour Ociepka) et une couche narrative très approfondie.*

L'examen de leur œuvre montre une divergence dans le choix de sujets. Nous avons signalé la prédilection d'Ociepka pour les sujets religieux (ce qui est naturel compte tenu la mission qu'il attribue à la peinture), nous pouvons discerner encore trois autres groupes : monde de contes, mythes et légendes

(*Sainte Barbe* de 1956 ou *Trésorier* de 1954), monde extraterrestre (toute une série d'animaux fantastiques originaires de Saturne, par exemple *Petite vache de Saturne* de 1962) ou enfin les jungles (*La grande jungle* de 1959, *Forêt fantastique* de 1964). Si nous tentions une typologie pour Rousseau, nous apercevions peu de convergences, son éventail étant cependant sensiblement plus vaste. Chez Rousseau il n'y a presque pas de scènes bibliques ni de contes ou légendes à raconter (citons-en quelques rares cas *La fuite en Egypte* ou *Eve*), il offre pourtant des paysages de ville (*Environs de Paris* de 1896 ou *Vue de Malakoff* de 1908), de nombreux portraits (*Portrait de Joseph Brummer* de 1909, *Portrait de femme* de 1905), des scènes de genre (fêtes nationales : *Le Centenaire de l'Indépendance* de 1892, *Les représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix* de 1907). Il se fait connaître surtout comme auteur des jungles et paysages exotiques qui marquent profondément son œuvre et qui sont son signe distinctif. A comparer ces deux typologies, il se dessine un seul point de repère qui leur soit commun, à savoir la représentation de l'exotisme. Il nous faut signaler que l'œuvre d'Ocieпка est profondément marqué par le côté narratif, plus même que dans le cas de Rousseau dont la majorité des tableaux privilégie le côté décoratif, chacun possédant sa propre composition et une imagination distincte. La narration d'Ocieпка concerne surtout les tableaux à sujet religieux où l'artiste montre la lutte éternelle entre le Bien et le Mal. En ce sens, il s'approche de l'œuvre de Jérôme Bosch, à la forme tout comme lui fabuleusement ses animaux fantastiques en empruntant à la nature telle que nous la connaissons des éléments réels. Il donne ainsi au monde un aspect démoniaque, sombre, inquiétant. La narration chez Rousseau est moins visible, moins didactique, or nous ne pouvons nier son existence. Elle est par exemple parfaitement palpable dans *La Guerre*, l'un des tableaux le plus aboutis de 1894 où il dénonce la violence de la guerre de 1870 : *La Guerre passe effrayante, laissant partout le désespoir, les pleurs et la ruine* souligne à propos de cette toile Rousseau (Lévêque, 2006 : 85).

L'allégorie est moins tangible dans le cas de leurs jungles, dont la valeur est surtout esthétique. Examinons deux tableaux : *Nègre attaqué par un jaguar* (image 1), peint en 1910 par Rousseau et *La grande jungle* (image 2), peinte en 1959 par Ocieпка. Les deux se caractérisent par une composition très réfléchie et ordonnée. Cette « maturité » de la composition est d'ailleurs souvent évoquée dans la littérature consacrée aux naïfs. *Il faut que le tableau soit vivant*, dit Ocieпка, en étudiant et corrigeant plusieurs fois les détails de ses toiles (Banach, *op. cit.*, p. 78). Quant à Rousseau, Robert Delaunay, qui avait souvent observé le Douanier au travail, a décrit sa spécificité. Quand Rousseau crée un paysage « tout est pensé, prémédité : quelques lignes seulement en haut pour indiquer les masses des palmiers ou autres espèces de plantes des pays chauds, quelques autres lignes pour les premiers plans » (Gille, 2006 : 135). Chaque élément, chaque arbre et plante, est examiné au préalable dans le Jardin des Plantes à Paris. Il les prend en note, étudie pour les utiliser ensuite dans ses compositions. Max Weber, l'un de ses contemporains, cité par V. Gille, se souvient que Rousseau avait collé sur un grand panneau cartonné, au mur dans son atelier, une vaste collection de dessins, dont de nombreux oiseaux, animaux et fleurs du Jardin des Plantes (*ibidem*, p. 114). De même que chez Ocieпка, nous apercevons chez Rousseau une tendance à leur attribuer des

symboles, par exemple un soleil rouge dans le tableau *Nègre attaqué par un jaguar* renforce la cruauté de la scène, il sait par ce procédé facile développer la force de suggestion de l'image, évoquant cette forêt qui est un témoin muet du drame. On pourrait dire que le silence augmente le cri du malheureux que personne ne peut secourir. Le symbolisme de couleurs dans l'œuvre d'Ociepka est néanmoins plus défini. Si Rousseau attribue aux animaux et aux plantes les couleurs qui sont *grasso modo* conformes à la réalité, Ociepka établit son propre système de couleurs. Elles sont rigoureusement attribuées à chaque type d'animal, son coloris découle des exigences de la narration, de même que sa forme (d'où un oiseau, élément central du tableau, acquiert une forme insolite, grandiose). Rousseau, bien qu'il soit un peintre « sans instruction » et qu'il ignore la perspective qui déplaît tellement aux critiques, tente de redonner aux animaux leur forme exacte, ne peuple pas ses tableaux de figures irréelles, insolites. Il est vrai, ses moyens formels sont pauvres, on y constate plusieurs défauts. Il ne décompose pourtant pas le monde réel, comme le fait régulièrement Ociepka. Il serait toutefois erroné de croire que Rousseau se propose pour but l'exactitude, rien de plus faux. Dans ses compositions et scènes figuratives il sait rapprocher délibérément le réel de l'imaginaire, « il le fait avec un goût d'expression infini » (Witz, 1964 : 35). De ce fait, nous retrouvons diverses espèces d'animaux, propres aux régions différentes qui se côtoient dans le même tableau paré de plantes géographiquement bigarrées. Ce qui plus est, le Douanier, en retravaillant ses croquis en atelier, les adaptait selon ses besoins. L'essentiel, c'est qu'ils forment le tout qui soit doté d'une force d'expression incomparable et d'une suggestivité étonnante. De ce point de vue, nous pouvons voir en eux deux artistes *véritablement irréels* pour qui la réalité sert à traduire leur monde intérieur et tout invraisemblable qu'il soit, il l'est seulement pour les spectateurs et non pour les artistes. Si Rousseau peint des paysages exotiques, c'est parce qu'il les a réellement vus au cours de son expédition soldatesque au Mexique, comme il le prétendait (où il n'est en réalité jamais parti). Si Ociepka peint des animaux venus de Saturne, il le fait comme s'il était un illustrateur scrupuleux d'un livre d'histoire naturelle.

Le fait de métamorphoser le monde réel en monde fantastique est pour *le Douanier polonais* le principal moteur qui le pousse à élucider des problèmes investigateurs et moraux. Nous ne l'apercevons pas chez Rousseau, il se contente de jouer avec le spectateur, en lui donnant la clé à élucider l'énigme que porte son tableau. Derrière ce mélange enivrant qui recouvre le tangible et le fantastique il se pose des questions multiples : ce malheureux, l'échappera-t-il belle ? Comment se fait-il que les « joyeux farceurs », ces singes étranges, jouent avec une bouteille de lait en pleine jungle (*Joyeux Farceurs* de 1906) ? Les relations entre ces deux artistes, élevés dans d'autres réalités artistiques et culturelles, ne sont pas simples à définir. Il est indubitable que Teofil Ociepka ne peut pas éviter la confrontation entre son œuvre et celui de son prédécesseur français. Il y a beaucoup de traits qui leur sont communs, or, paradoxalement, ils ne les rapprochent pas. Le principe d'employer des motifs exotiques, la fragilité à la beauté et à la richesse de la flore et de la faune, le recours à les employer comme acteurs *par excellence*, voilà les traits qui leur sont proches. Si leurs tableaux sont un mélange savoureux d'invention et d'observation, l'effet des collages d'informations disparates, ils les réalisent pourtant d'une

autre manière. La volonté de présenter un cliché de cadre de vie exotique, l'ambiance de l'immobilité du monde et de l'immutabilité des règles naturelles de vie, ceci constitue leur profession de foi. Si le point de départ est commun, l'objectif à suivre semble pourtant être différent, chez Ociepka prime le côté didactique (le peintre est missionnaire), Rousseau préfère un jeu, une énigme à poser. Malgré les divergences, il se dessine cependant une idée conductrice dans leur démarche artistique - « être crédible », crédibiliser son œuvre au point d'obscurcir la frontière entre réel et imaginaire. Rousseau l'a réussi. Ses tableaux exotiques sont si parlants et si imprégnés de l'atmosphère des jungles mexicaines que Rousseau prétendait indûment avoir vues, que Blaise Cendrars y a rendu hommage dans sa *Prose du Transsibérien* quelques années après la mort du Douanier : « Viens au Mexique ! Sur les hauts plateaux les tulipiers fleurissent. Les lianes tentaculaires sont la chevelure du soleil. On dirait la palette et le pinceau d'un peintre. Des couleurs étourdissantes comme des gongs, Rousseau y a été. Il y a ébloui sa vie » (Cendrars, 2001 : 27-28).

Bibliographie

- Banach, A. 1958. *Ociepka. Malarz dnia siódmego*. Kraków : Wydawnictwo Literackie.
- Cendrars, B. 2001. *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*. Paris : Denoël.
- Gauguin, P. 1974. *Oviri. Ecrits d'un sauvage*. Paris : Editions Gallimard (textes de 1892-1903, éd. 1974 par Daniel Guérin).
- Gauguin, P. 1994. *Avant et après*. Paris : La Table Ronde (édition originale 1903).
- Gille, V. 2006. L'exotique dangereux. In : *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- Lévêque, J-J. 2006. *Henri Rousseau*. Courbevoie (Paris) : ACR Edition.
- Ligocki, A. 1967. *Teofil Ociepka*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne.
- Matisse, H. 1972. *Ecrits et propos sur l'art*. Paris : Hermann éditions.
- le Pichon, Y. 2010. *Le monde du Douanier Rousseau*. Paris : CNRS Editions.
- Witz, I. 1964. *Wielcy malarze amatorzy*. Warszawa : Wydawnictwo Związkowe CRZZ

Crédits photographiques

Image 1 : le Pichon, Y. 2010. *Le monde du Douanier Rousseau*. Paris : CNRS Editions.

Image 2 : Ligocki, A. 1967. *Teofil Ociepka*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne.

Illustrations



1. H. Rousseau, *Nègre attaqué par un jaguar*, 1910



2. T. Ociepka, *La grande jungle*, 1959

Notes

¹ Séraphine Louis, appelée de Senlis mérite une analyse plus profonde qui dépasserait pourtant les limites de notre article. Sa vocation pour l'art, tout de même que son inspiration, viennent d'une nécessité intérieure, sensation commune à tous les « naïfs ». Son art, ayant des sources religieuses et spirituelles s'approche sous cette perspective de l'œuvre d'Ociepka où l'occultisme et la magie prennent une place prépondérante. Elle se différencie pourtant des autres par une thématique particulière : si Rousseau et Ociepka présentent dans leurs toiles le monde de faune et de flore (plus ou moins imaginé), pour Séraphine les fleurs et fruits sont les sujets de prédilection, les animaux étant absents.

² Nous retrouvons sans peine dans ses tableaux des calques pris directement des ouvrages cités, par exemple : *Le Cerf Davis et l'Antilope Ducker* pris de l'album des *Bêtes sauvages* des Galeries Lafayette sont reproduits dans le tableau *La Cascade* de 1910, *Jeune Jaguar* reproduit dans le même album se retrouve aisément dans *Nègre attaqué par un jaguar* de 1910, etc.

³ Il est curieux de noter que c'est grâce à Izabela Stachowicz que le groupe de Janów Śląski, fondé par T. Ociepka l'a échappé belle aux oppressions du régime communiste. Ce groupe, à vocation artistique et occultiste, fondée dans les années 30. avait pour but de concevoir l'art comme appel spirituel de Dieu même, la thématique devrait donc représenter une problématique fondamentale, à savoir l'opposition entre le Mal et le Bien. Il est donc naturel que cette philosophie gêne le régime officiel, Izabela Stachowicz, capitaine au ministère de la Sécurité intérieure, s'est proposée alors comme monitrice « officielle » du groupe suite de quoi elle leur a épargné des incriminations.

⁴ « Il n'y a d'amateurs que ceux qui font de la mauvaise peinture ». Paul Gauguin a entendu cette remarque pendant un entretien avec Manet au début de sa carrière artistique (Gauguin, 1994 : 124). Il reste à définir ce que voulait effectivement dire Manet et comment il comprenait la notion « amateur ». Il est logique que Manet, en raison de l'époque où il vivait, n'ait pas pu prévoir que le courant qu'il avait formé permettrait un jour aux artistes « du dimanche » de faire une peinture inouïe, la maladresse n'y étant plus associée.