

CHAGALL

les années russes 1907-1921

HOIS SÉRIE 50F

Beaux Arts
MAGAZINE





1910

SOMMAIRE

À LA RUSSIE, AUX
ÂNES ET AUX AUTRES 6
par Jean-Claude Marcadé

L'ADMIRABLE
LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE 30
par Itzhac Goldberg

LE PEINTRE AMOUREUX 54
par Eric Suchère

REPÈRES
BIOGRAPHIQUES 64

Directeur de la publication :
Jean-Dominique Siégel.
Directeur de collection :
Nicolas Chaudun.
Secrétaire générale de la rédaction :
Pascale Bertrand.
Maquette : Claire Luxey,
sur un concept de Ruedi Baur.
Iconographie : Caroline Lesage,
assistée de Carol Chabert.
Secrétariat de rédaction : Isabelle Arson.
Assistante de rédaction : Isabelle Gilloots.
Commentaires des illustrations :
Pascale Bertrand.
Publications Nuit et Jour,
9, rue Christiani, 75880 Paris Cedex 18.
Téléphone : 49 25 17 17.
Télécopie : 49 25 17 21.
RCS Paris 326 216 389 0014.
Commission paritaire 65094.
Dépôt légal : février 1995.
Ventes : Compagnie de développement
de la presse (CDP), 10, rue Cassette,
75280 Paris Cedex 06.
Tél : 44 33 38 50.
Directeur des ventes : Michel Diego.
Diffusion en librairies : Emmanuel Rigoigne.
Imprimé en Italie.
© Beaux Arts Magazine.
© ADAGP pour les œuvres de Marc Chagall.
Ce hors série est publié à l'occasion
de l'exposition «Marc Chagall. Les années
russes 1907-1922» présentée
au musée d'Art moderne de la ville de Paris
du 13 avril au 17 septembre 1995.

PRÉFACE

par Vladimir Volkoff



L'Empire russe renfermait en lui les éléments ethniques les plus divers, slaves, baltes, grecs, fino-ougriens, mongols, juifs, et, si les convenances révolutionnaires ne l'avaient fait morceler en une quinzaine de républiques plus ou moins hostiles, il aurait sans doute déjà accédé aujourd'hui à une unité d'une richesse extrême. De cette unité en puissance, le Juif russe Chagall est un illustre représentant.

Il l'est aussi du bouillonnement qui agite la Russie du début du XX^e siècle. Son boom

Couverture :
le Village et moi,
1911,
huile sur toile,
191 x 50,5 cm.
The Museum
of Modern Art,
New York. © Scala.
Pages 2-3 et 66-67 :
*le Peintre
devant la cathédrale
de Vitebsk*,
1911, crayon,
plume et encre noire,
17,1 x 23 cm
(détail).
© MNAM, Centre
Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.
Ci-dessus :
*Introduction au
théâtre juif*, 1920,
tempéra,
gouache, argile
blanche sur toile,
284 x 787 cm,
détail.
Galerie Tretiakov,
Moscou.
© H. Presig/
Fondation
Pierre Giannada,
Martigny.



industriel inouï n'est qu'un aspect du déferlement d'énergies qui caractérisa alors toutes les activités humaines : Tchekhov, Berdiaev, Diaghilev, Stravinsky, Scriabine, Stolypine, Tsiolkovski, les deux Boulgakov, tous les poètes de l'âge d'argent, quel feu d'artifice de talents divers, de Pavlov à la Pavlova ! Jusqu'à cette époque, il semblait que le monde des arts plastiques, exception faite des icônes, avait été fermé à la Russie, si riche en musiciens et en écrivains. Mais l'ébullition du début du siècle devait per-

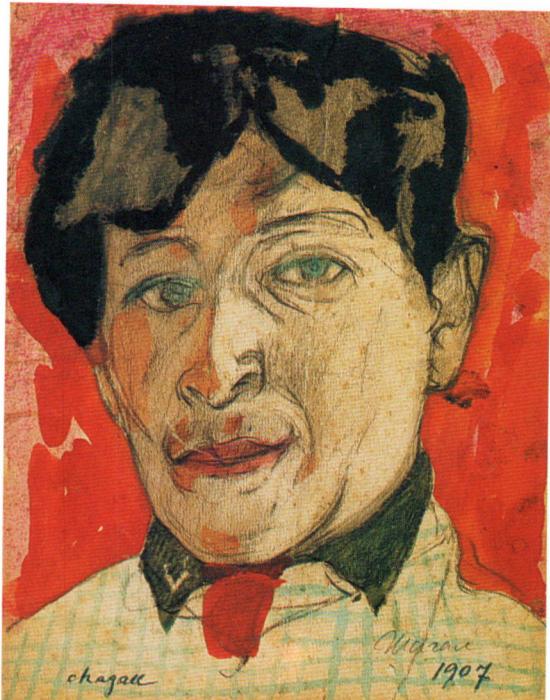
mettre de rattraper le temps perdu. Poliakoff, Soutine, Kandinsky, Lanskoy et tant d'autres, nés dans l'empire russe et refusant la barbarie totalitaire, sont allés porter aux quatre coins du monde à la fois l'héritage de leur culture et la nouveauté de leur intuition. Au premier rang Chagall, qui, parti de son Vitebsk natal, a arpентé le monde entier, la terre et les nuages, le réel et le surréel. C'est que, il ne faut pas l'oublier, chagall veut dire en russe : « Celui qui marche à grands pas »...



Autoportrait aux sept doigts, 1911,
huile sur toile,
128 x 107 cm.
© Stedelijk Museum,
Amsterdam.

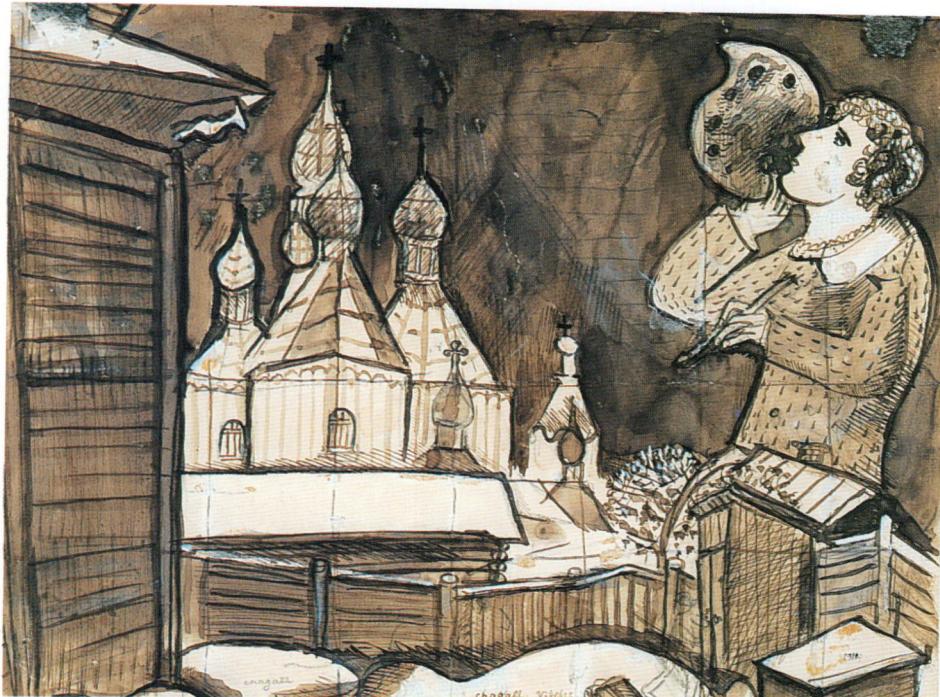
À LA RUSSIE, AUX ÂNES ET AUX AUTRES

**LES ANNÉES RUSSES DE MARC CHAGALL S'ÉPANOUISSENT
ENTRE VITEBSK, SAINT-PÉTERSBOURG, PARIS, BERLIN ET MOS-
COU, À LA CROISÉE DES AVANT-GARDES ARTISTIQUES ET DE
L'AVENTURE RÉvolutionnaire. PAR JEAN-CLAUDE MARCADÉ**



Ci-dessus,
de gauche à droite :
Autoportrait, 1907,
crayon et aquarelle
sur papier,
20,5 x 16 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Le Peintre
devant la cathédrale
de Vitebsk, 1911,
crayon, plume
et encre noire,
17,1 x 23 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.



Jusqu'à une époque récente, le lien qui unissait Chagall à la Russie était considéré comme purement sentimental, puisqu'il y était né et y avait vécu son enfance et son adolescence. Cela est décrit par l'artiste lui-même dans *Ma Vie*, ses admirables mémoires qui parurent pour la première fois en 1931 en traduction française (l'original russe s'est perdu) mais furent écrits entre 1915 (donc pendant la Première Guerre mondiale, au moment où Chagall avait été placé dans un bureau militaire de Pétrograd qui lui laissait des loisirs) et 1922, l'année de son départ définitif de la Russie soviétique. Là se trouve la clef des thèmes, de l'iconographie et de l'iconologie des œuvres chagallienes.

On connaît bien aujourd'hui les sources de cet univers peuplé de couples amoureux en lévitation, de violoneux sur les toits, de rabbins aux couleurs violentes, d'animaux aux formes bizarres, parfois hybrides d'humains. Les attaches de Chagall avec sa ville natale de Vitebsk en Biélorussie sont restées



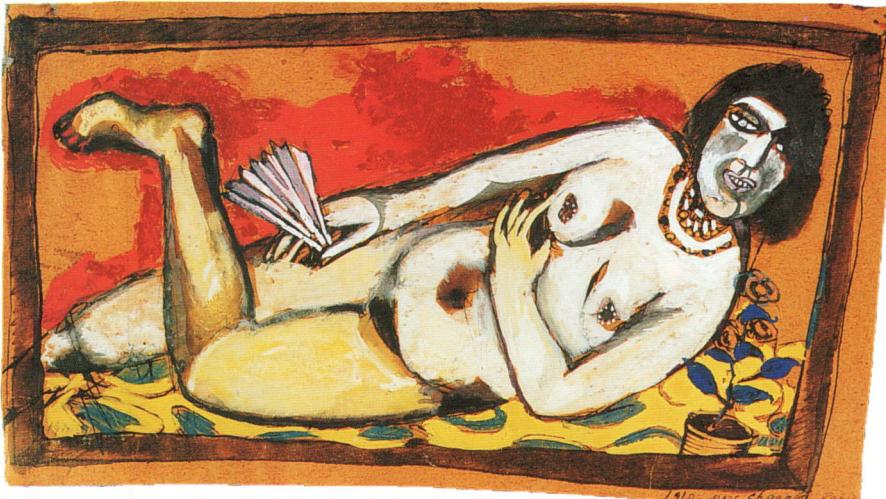
Ci-dessus,
de gauche à droite :
Notre Salle à manger, 1911,
aquarelle,
encre et lavis sur
papier,
12,8 X 19,9 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

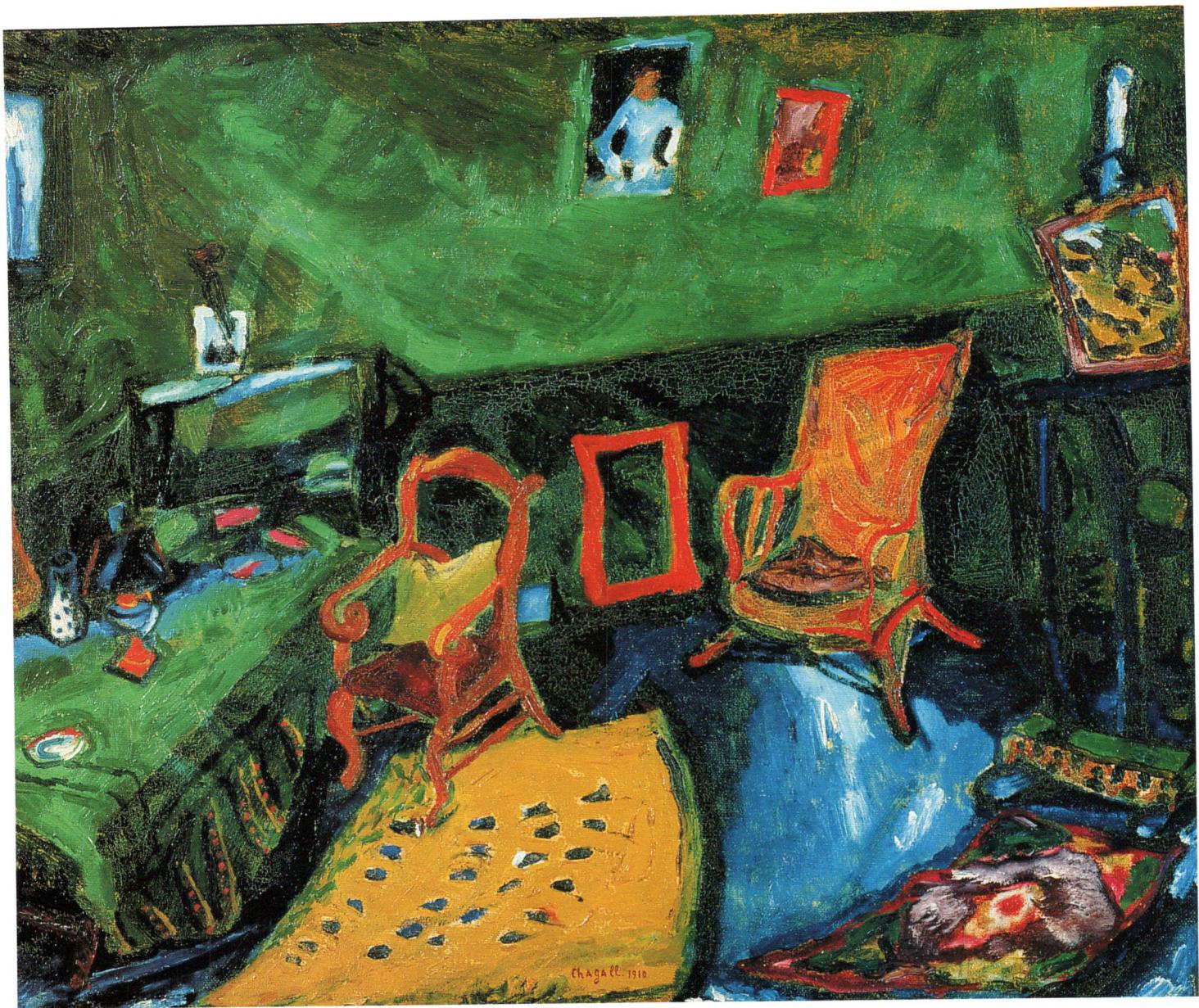
Mon Père, ma mère et moi, 1911,
encre sur papier,
19,5 X 11,8 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

gravées jusqu'à la fin de sa longue vie. Le plafond de l'Opéra de Paris est tout imprégné d'une mythologie qui doit moins à l'Occident, où Chagall a cependant vécu la majeure partie de sa vie, qu'à cette contrée biélorussienne où dominait un mode de vie juif particulièrement riche de rites, de rituels et de légendes dans leur variante hassidique. Le génie de Chagall a poussé sur le terrreau de traditions plastiques et poétiques juives et russes. De nombreuses études récentes comme celles de Ziva Amishaï-Maïsels, professeur à l'Université de Jérusalem, ont montré le rapport étroit entre le système pictural de Chagall et les différents idiomes juifs (yiddish, hébreu). Ajoutons que le peintre apprit d'abord l'alphabet hébraïque, puis le cyrillique russe, et finalement les lettres latines. Cela se traduit dans son dessin qui souvent «répond parfaitement aux caractères hébreux de la typographie [...]», [et] s'accentuera encore dans le sens du symbolisme tel que l'entend la *Kabbale*» (Franz Meyer).

Les liens avec le monde russe judéo-slave ne sont cependant pas les seuls. Chagall a fait ses premières armes à un moment où la Russie connaissait des bouleversements esthétiques, sous l'influence de l'Occident, en particulier de la France (où se succèdent l'impressionnisme, le post-impressionnisme, le néo-impressionnisme, les Nabis, les fauves, le premier cubisme), prenant dans le même temps conscience de la richesse de son passé artistique marqué par la peinture d'icônes et l'art populaire. Quand Chagall débarque de sa province biélorussienne à Saint-Pétersbourg pendant l'hiver 1906-1907 (il a dix-neuf ans), il n'a pour tout bagage artistique que quelques mois passés dans l'atelier du peintre réaliste Iouri (Yéhouda) Pen qui lui a donné les premiers rudiments solides de l'art de peindre. Le «chacal» qui s'est éveillé en lui ne peut se satisfaire de cette nourriture sage et, somme toute, banale malgré sa qualité professionnelle. Il s'installe à Saint-Pétersbourg grâce à des protections : les Juifs de l'empire russe, depuis le troisième partage de la Pologne à la fin du XVIII^e siècle, étaient en effet parqués en Biélorussie ou en Ukraine et ne pouvaient se rendre dans les capitales Moscou ou Saint-Pétersbourg que par des dérogations très strictement définies et chichement accordées. Chagall fréquente l'école d'Encouragement des arts, dont le directeur d'alors, Nicolas Roerich, membre éminent du Monde de l'art diaghilévién, lui fait obtenir un sursis pour le service militaire, qui était alors monstrueusement long et particulièrement pénible pour un Juif à cause du chauvinisme grand-russe et de l'antisémitisme impuni.

L'enseignement académique convient peu au tempérament fougueux, mystique et lunaire du jeune Chagall, tout plein des visions hassidiques et des cérémoniels de son *shtetl* (le village juif) natal, où le ciel et la terre étaient peuplés d'êtres, animaux et humains, et de choses à la fois terriblement terrestres et poétiquement mythiques. Rien de plus





De gauche à droite :

Nu à l'éventail,
1910, gouache sur
papier brun,
17,3 x 30,2 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

L'Atelier,
1910, huile sur toile,
60 x 73 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.



De gauche à droite :

Ma Fiancée aux gants noirs,
1909, huile sur toile,
88 x 65 cm.

© Offentliche
Kunstsammlung
Kunstmuseum, Bâle.
Colorphoto Hans Hinz.

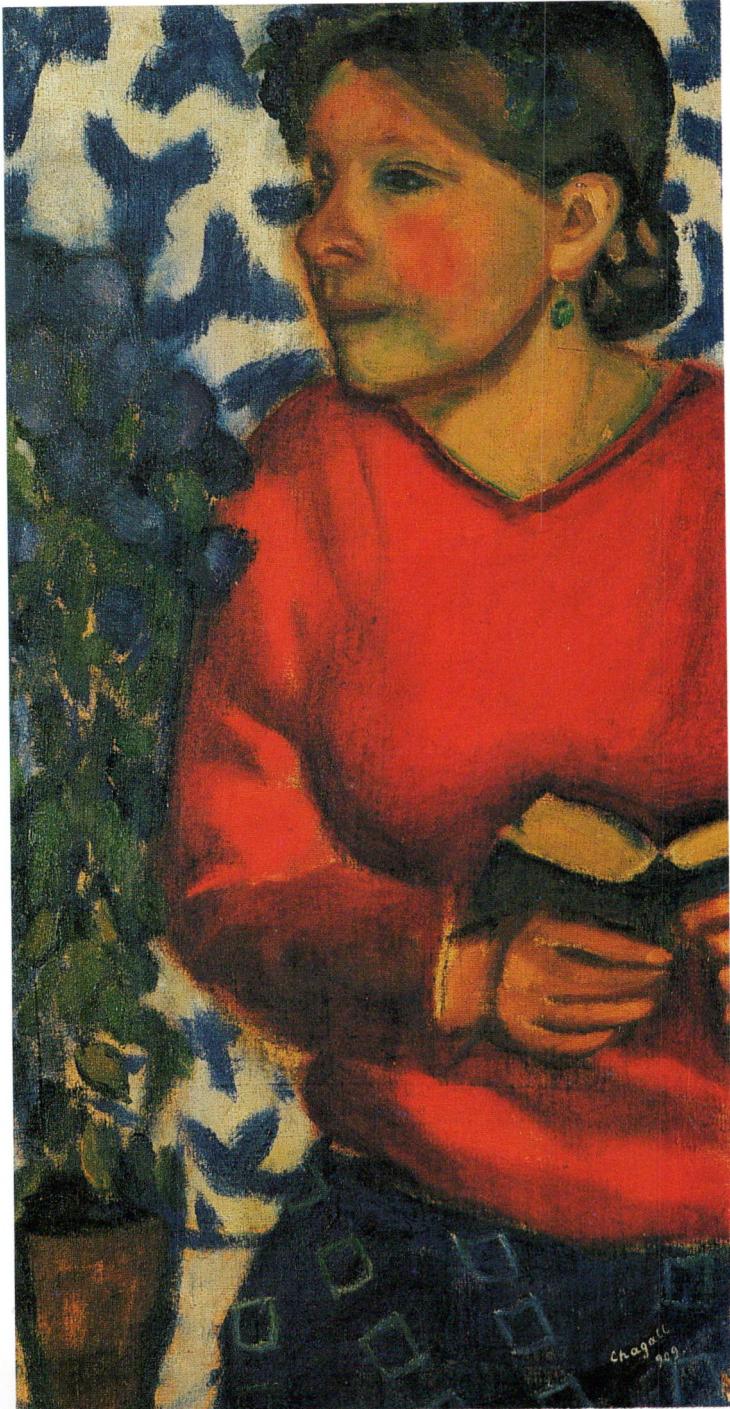
Autoportrait aux pinceaux,
1909, huile sur toile,
57 x 48 cm.

© Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf.

Ma Sœur Mania,
1909, huile sur toile,
93 x 48 cm.

© Ludwig Museum,
Cologne. Rheinisches
Bildarchiv.





étranger au provincial vitebskois nourri de la Bible et de la tradition hébraïque que ces Vénus et Apollons, ces Alexandres de Macédoine et autres plâtres gréco-romains. Athènes et Jérusalem se sont affrontées là en la personne de Chagall, le monde de l'aurore du rationalisme occidental et celui des mystères insondables de l'Univers. Ce sera le grand penseur kiévien Liev Chestov qui, le premier, lancera dans les années trente ce «philosophème» dont la réalité cependant traverse l'histoire occidentale depuis les origines. Le jeune artiste fait encore un essai pour apprendre les nouvelles données de l'art à l'école Zvantseva à Saint-Pétersbourg, où enseignent deux des meilleurs représentants du «style moderne» – l'Art nouveau russe – et du symbolisme, Liev Bakst et le Lituanien Mstislav Doboujinski, protagonistes des expositions du Monde de l'art de 1899 à 1906.

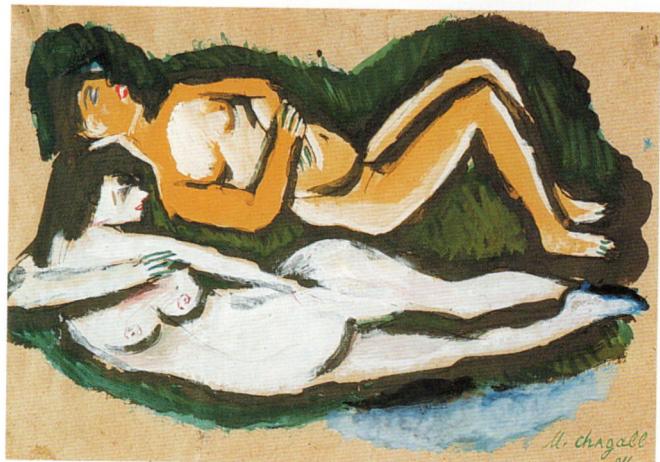
Tout naturellement, Chagall se met sous la protection de Bakst, juif comme lui, qui témoigne d'une compréhension particulière pour les bouleversements artistiques qui agitent l'Europe. Bakst, lui, reste fidèle au monde antique qu'il transpose dans un style raffiné et sensuel; ainsi sera-t-il l'admirable peintre de *Shéhérazade* et de *l'Après-midi d'un faune* aux Ballets russes de Diaghilev. Cependant, dans ses écrits, il prend la mesure de la naissance d'une nouvelle esthétique, plus grossière mais plus vigoureuse, plus instinctive, refusant les règles. Bakst est un des premiers, dans la revue symboliste *Apollon* en 1909, à parler positivement du dessin d'enfant. Là en effet se trouve le modèle d'une esthétique spontanée, non canalisée, immédiate.

Cette esthétique sera celle de Chagall tout le long de sa création de plus de soixante-dix ans. Non qu'il peigne comme les enfants, mais il a su faire plier tous les acquis des académies et des écoles stylistiques parisiennes, germaniques ou russiennes à cette volonté créatrice (*Kunstwollen*) faite de liberté totale du trait et de disponibilité au cœur aimant.



De haut en bas :
Etude pour le Saoul,
1911, (variante),
recto, gouache sur
papier,
16,5 x 25,4 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Deux Nus couchés,
1911, gouache
et encre noire sur
papier,
20,2 x 28,9 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.



Chagall, avant de partir pour Paris dans le courant de l'année 1910, a pu être témoin de l'effervescence de la vie artistique russe. Le néo-primitivisme de Larionov triomphe à Moscou en 1909 lors d'une exposition de la Toison d'or, mettant en avant une thématique provinciale, triviale, des références plastiques explicites à l'image populaire (*le loubok*), aux enseignes de boutique, aux icônes, à la sculpture sur bois (moules à pâtisserie, décors des izbas, jouets), aux peintures naïves sur les carreaux de faïence des poêles russes etc. Larionov est suivi par toute une pléiade de jeunes artistes, sa compagne Natalia Gontcharova, les Ukrainiens David et Vladimir Bourliouk; ces derniers amènent à Saint-Pétersbourg leur exposition moscovite de la Guirlande (*Viénok-Stephanos*), que Chagall a sûrement vue : l'exposition provoque l'ire d'Igor Grabar, un épigone des impressionnistes français, qui se moque de ces artistes peignant «l'un avec des carrés, l'autre avec des virgules et le troisième avec un balai».

Le néo-primitivisme russe est la révolution esthétique qui marque tout l'art russe d'avant-garde, quel que soit son style dominant, jusqu'à la fin des années vingt. C'est là que Chagall a pu avoir les premières impulsions décisives pour son iconographie et sa picturologie : multiperspectivisme, simultanéisme, présentation d'un personnage au premier plan sur toute la surface du tableau avec tout autour des personnages, des animaux ou des paysages plus petits, combinaison de plusieurs styles, humour, alogisme.

Dans un des tout premiers chefs-d'œuvre de Chagall, *le Mort*, qui fut exposé en 1910 à Saint-Pétersbourg avec les œuvres des élèves de l'école Zvantseva, toutes ces données sont présentes : schématisation des contours, gestuelle figée, personnages aussi grands que les maisons, alogisme du violoneux sur le toit, du mort dans la rue, du balayeur et d'un autre personnage, de dos, dont on ne voit que le bas du corps, qui s'engouffre entre deux maisons comme si de rien n'était.



Nu en mouvement,
1913,
gouache sur papier,
34,7 x 23,9 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.



Hommage à
Apollinaire,
1911,
huile sur toile,
209 x 198 cm.
© Stedelijk Van
Abbemuseum,
Eindhoven. D. R.



A Paris, où il séjourne entre 1910 et 1914, Chagall assiste à la diffusion du cubisme, dont Picasso et Braque sont les hérauts. Outre les jeunes artistes qui peuplent alors la capitale des arts, il fréquente aussi des critiques et hommes de lettres tels Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars, avec lesquels il se lie d'une grande amitié. Le premier, entrant dans l'atelier de Chagall, murmura, prophétique, le mot «surnaturel», qui allait qualifier l'œuvre de Chagall. Dans *l'Hommage à Apollinaire*, allégorie de la destinée amoureuse incarnée par les figures d'Adam et Ève, Chagall a regroupé autour d'un cœur percé le «carré» de ses amis : Rictotto Canudo, Herwarth Walden, Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars.



De haut en bas :

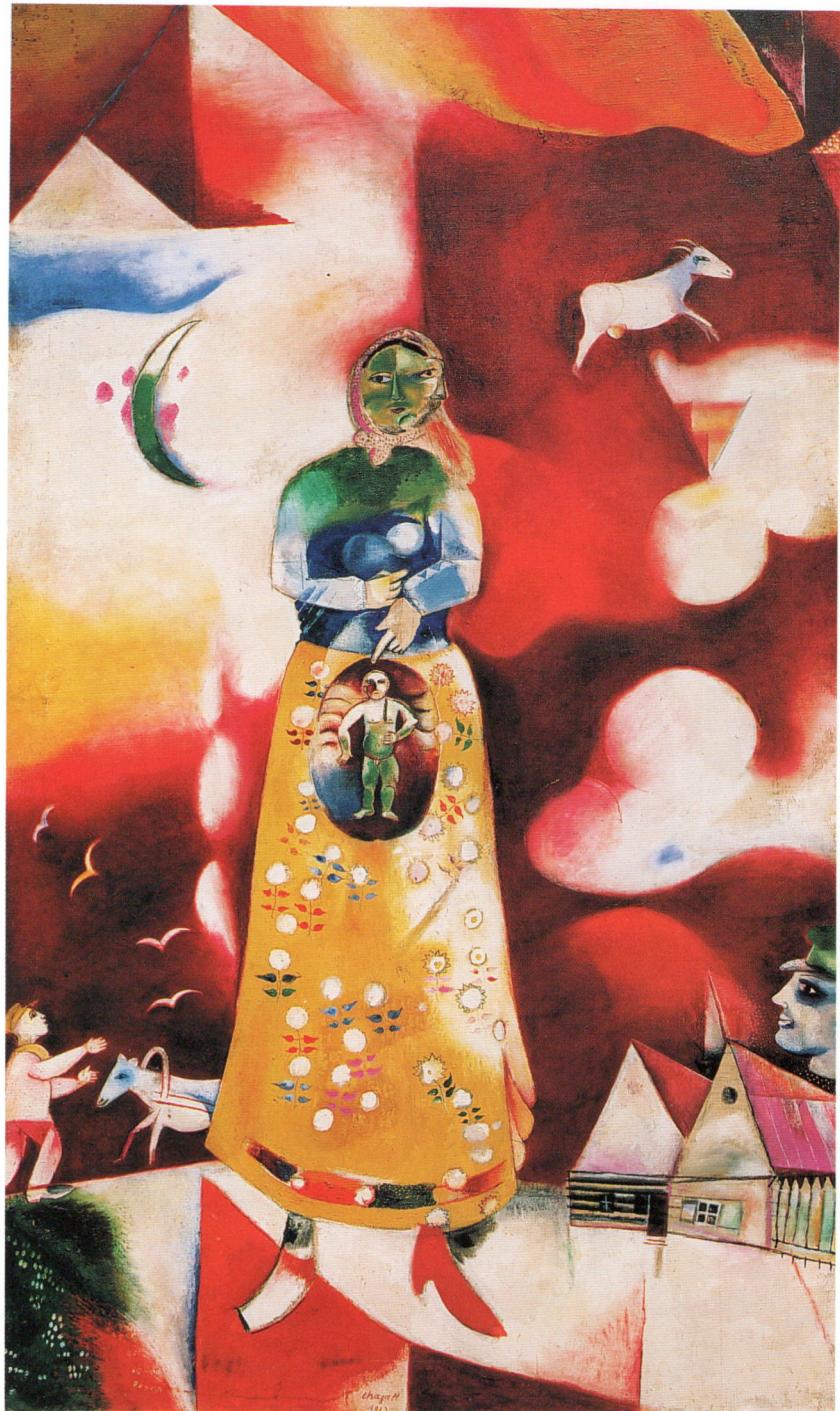
le Peintre
au chevalet, 1914,
encre noire
sur papier gris,
15 x 12,9 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

En pensant à
Picasso, 1914,
encre noire
sur papier quadrillé,
19,1 x 21,6 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Arrivé à Paris dans le courant 1910, Chagall s'installe au 18, impasse du Maine (aujourd'hui impasse Bourdelle) en plein cœur de Montparnasse, puis obtient à la fin de 1911 un plus grand atelier dans la célèbre colonie d'artistes de la Ruche, au 2 de la rue de Dantzig. Là il rencontre aussi bien ses compatriotes de l'empire russe tels Archipenko ou Soutine, que Léger, Laurens ou Modigliani. Comme tout jeune artiste de cette époque, il fréquente l'académie de la Palette où enseignent notamment le Fauconnier et Dunoyer de Segonzac, et l'académie de la Grande Chaumière.

Chagall est donc à Paris pendant cette fameuse année 1911 qui voit la diffusion du cubisme, sa popularisation, pour ne pas dire sa vulgarisation à l'Exposition des indépendants au printemps et au fameux Salon d'automne où «une salle entière est assignée à ceux que l'on appelle "cubistes", "cilindristes", "cristallistes" et Dieu sait quels "istes"», dit un chroniqueur russe de l'époque. Le voisin de Chagall à la Ruche, l'Ukrainien Archipenko, pouvait alors écrire dans le journal russe de Paris, *le Messager de Paris*, que l'«école cubiste» avait un grand avenir, qu'elle avait étudié «non seulement les classiques mais aussi le grand style égyptien dans lequel l'architecture des corps était construite à partir de figures géométriques presque exactes».

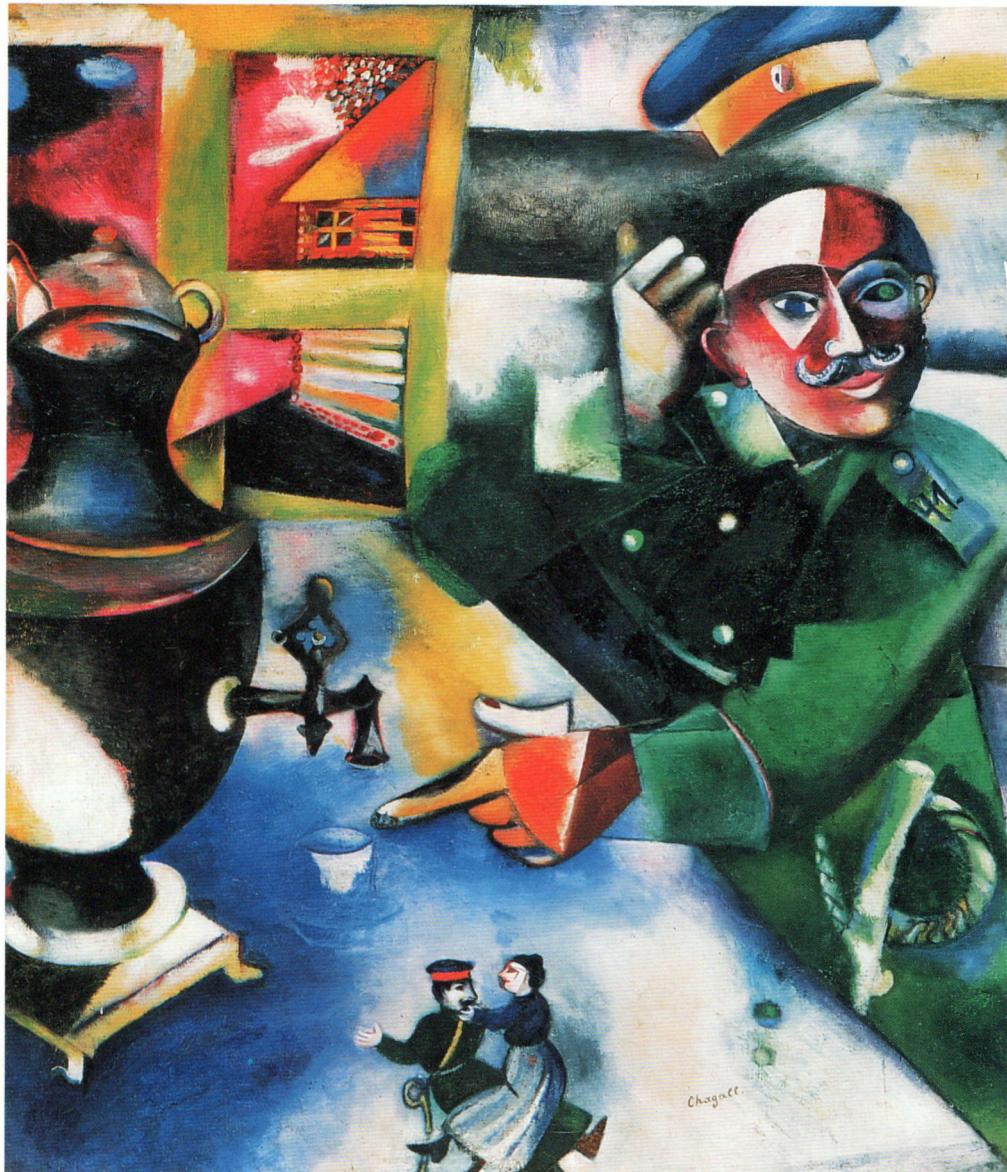
Les Russes ont même une salle aux Indépendants de 1911 avec les cézannistes fauves et primitivistes du Valet de carreau né à Moscou en 1910 (Machkov, Piotr Kontchalovski), Kandinsky (représenté par son étonnant *Lyrique*), Marie Vassilieff, Baranoff-Rossiné, le sculpteur Zadkine, etc. La *Nature morte* (1911) que présente Chagall est tout à fait dans l'esprit des peintres du Valet de carreau : cézannisme géométrique, présence du primitivisme (les fleurs sur la tasse, la perspective inversée), couleur fauviste. Pourtant, si Chagall intègre très vite à son art les principes plastiques de la géométrisation cubiste, il ne s'y attardera pas. Ce n'est visiblement pas son élément naturel. Il reste avant





De gauche à droite :
Maternité,
1912-1913,
huile sur toile,
193 x 116 cm.
© Stedelijk Museum,
Amsterdam.

Dédé à ma fiancée,
1911,
huile sur toile,
213 x 132,5 cm.
Musée des
Beaux-Arts, Berne.
© Giraudon.



De gauche à droite et de haut en bas : *le Soldat boit*, 1911-1912, huile sur toile, 110 x 95 cm. © The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. D.R.

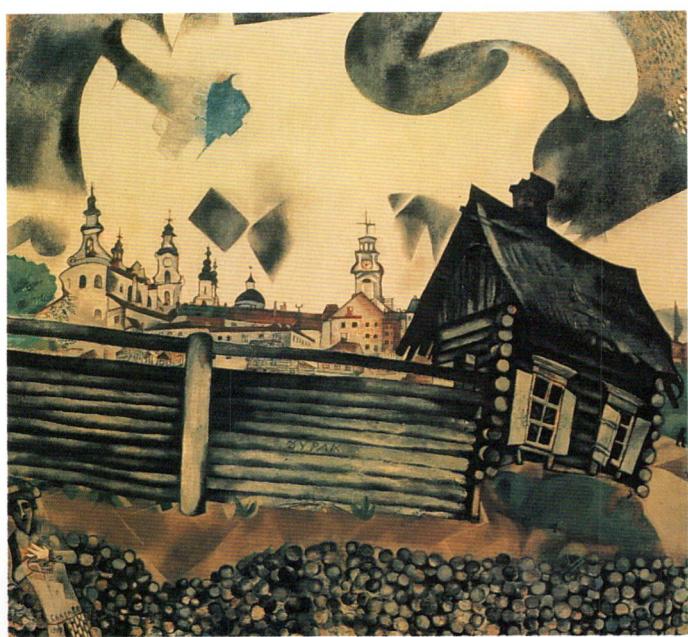
Couple de paysans, 1914, encre noire sur esquisse au crayon sur papier, 18,5 x 22,8 cm. © MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris. Photo Ph. Migeat.

La Maison grise, 1917, huile sur toile, 68 x 74 cm. Collection particulière, Bruxelles. © Artephot.

Marc Chagall et Yéhouda Pen entourés d'amis dans la cour de la maison natale du peintre à Vitebsk, 1918. Photo D. R.

tout un primitiviste impénitent dont la source d'inspiration est visiblement aussi bien le *loubok* que l'enseigne de boutique. Aussi, tout naturellement, il est invité par Larionov à sa célèbre exposition de la Queue d'âne en 1912 à Moscou, exposition qui veut se démarquer des cézannistes fauves du Valet de carreau, trop à la traîne de la peinture civilisée et raffinée de l'Occident. Les artistes de la Queue d'âne prônent une nouvelle structure du tableau, non plus celle directement héritée du tableau de chevalet cézannien, mais celle précisément des œuvres populaires.

Même s'il s'approprie avec beaucoup de subtilité les nouveautés formelles du cubisme ou celles, coloristes, du fauvisme ou de l'expressionnisme européens, Chagall reste à part dans la peinture française ou germanique d'avant la guerre de 1914. Cela ne vient pas seulement de l'exotisme de





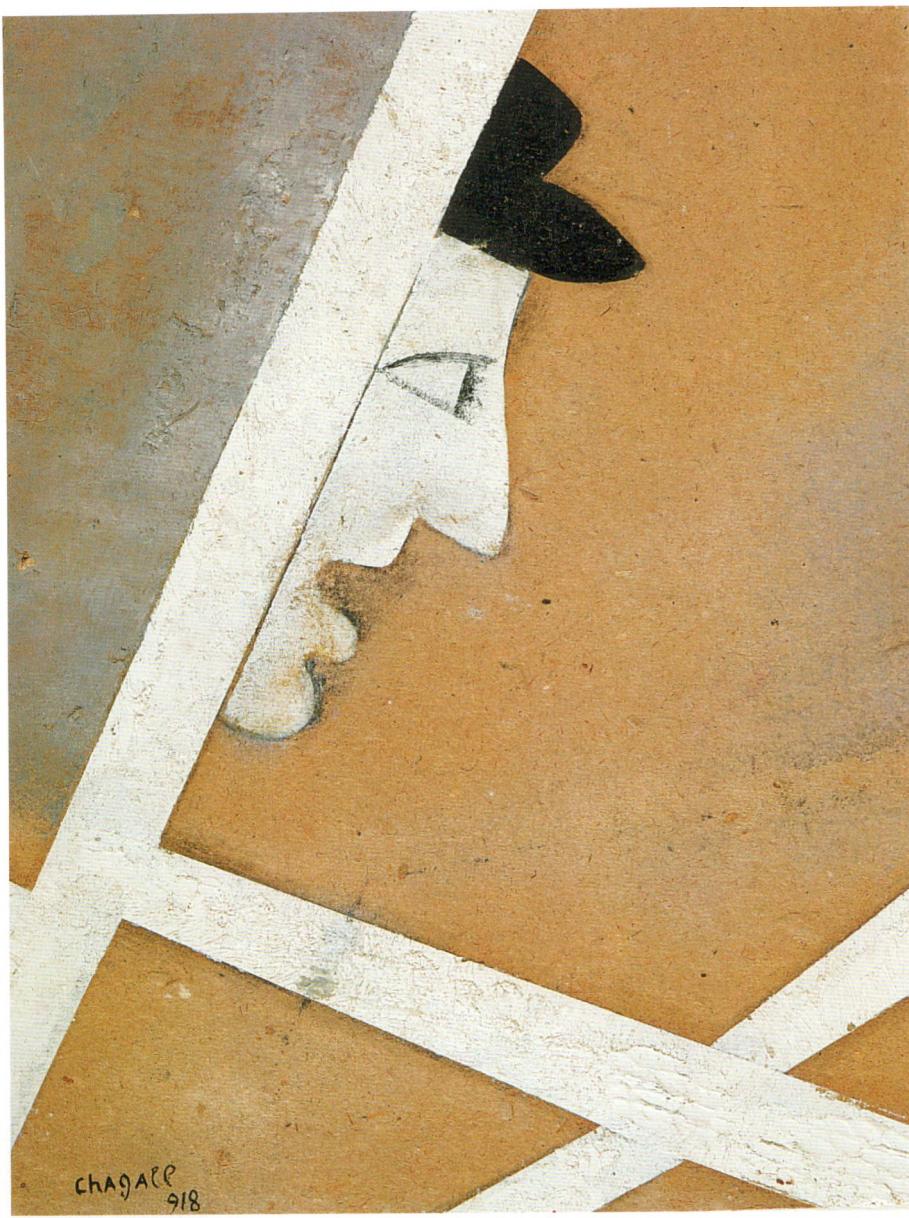
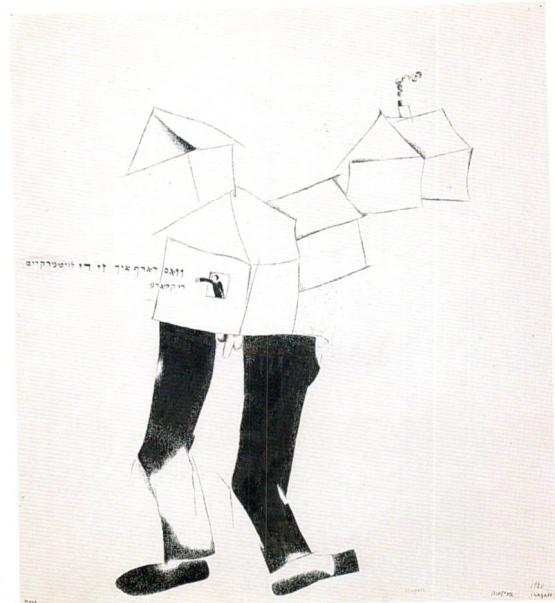
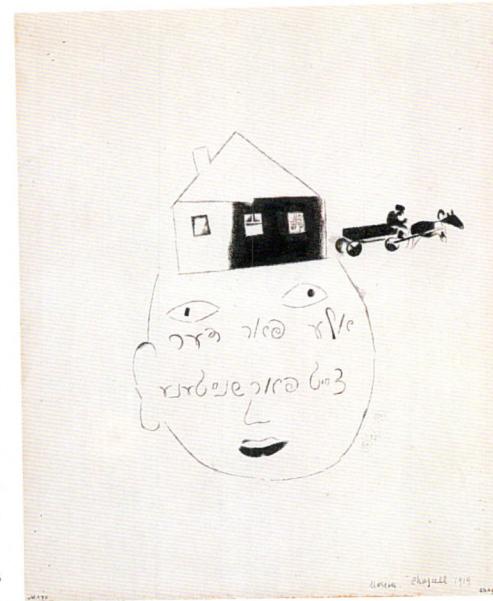
Le Monteur
de marionnettes,
1916, encre noire
sur papier
d'emballage brun,
25,7 x 21,4 cm.
© MNAM, Centre
Georges Pompidou.
Photo Ph. Migeat.

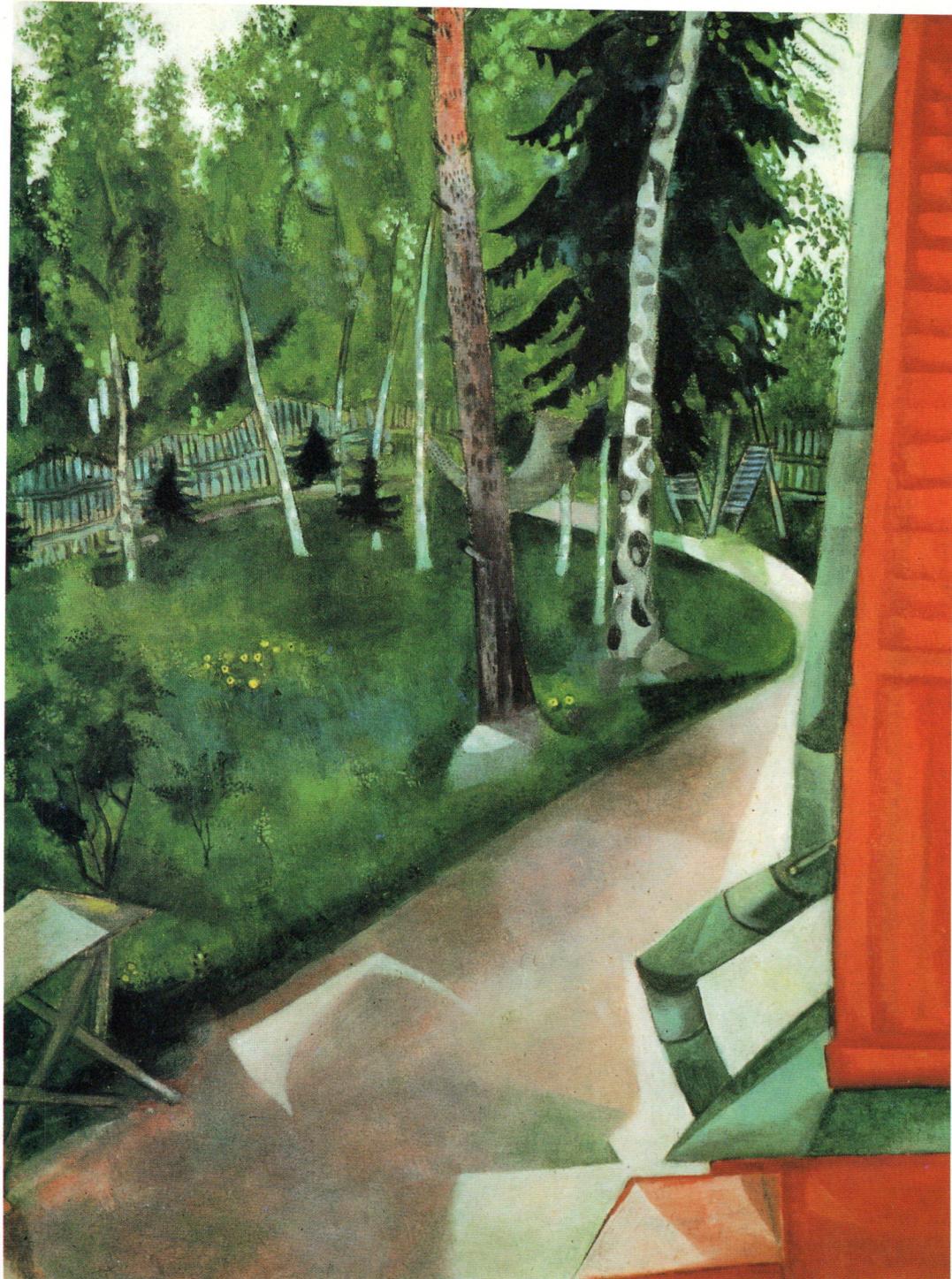
C'est par le crayon et la plume que, dès l'école, Chagall découvre son désir de devenir artiste. Et tout au long de son œuvre, il a accordé autant de prix aux dessins qu'aux peintures. Crayon, encre, aquarelle et gouache servent des études préparatoires mais pas seulement. Une partie importante de son activité graphique témoigne en effet d'une très grande liberté et ses œuvres ne valent que pour elles-mêmes. Ainsi en 1917, il exposera à la galerie Dobitchine 69 dessins pour seulement 4 toiles. Chagall n'aura d'ailleurs jamais autant dessiné que pendant les années 20 : il produit une multitude de compositions à l'encre, où la concision du trait le dispute au dépouillement des aplats. Certaines feuilles développent l'idée de la progression et du mouvement tel ce réjouissant *Village en marche*.

De gauche à droite
et de haut en bas :
*A ceux partis
avant le temps*, 1919,
encre noire
sur papier vénin,
20,8 x 17,1 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Le Village en marche,
1920, encre
noire sur papier,
33 x 29 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.

Profil à la fenêtre,
1918,
gouache et encre
sur carton brun,
22,2 x 17 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.





Derrière la maison,
1918,
huile sur carton,
60,5 x 46 cm.
Galerie
nationale de peinture,
Erevan. D. R.

l'iconographie judéo-slave, mais aussi et surtout de la complexité de chacune de ses créations qui conjuguent diverses cultures picturales. Cette complexité est le propre de toutes les œuvres russes concernant le premier quart du XX^e siècle dont les images sont plurivoques. De même l'alogisme, qui est présent dans la plupart des œuvres de Chagall – têtes qui se baladent, tourne-boulées, objets et personnages renversés –, est un trait distinctif de beaucoup de tableaux de Mikhaïl Fiodorovitch Larionov, de David Bourliouk



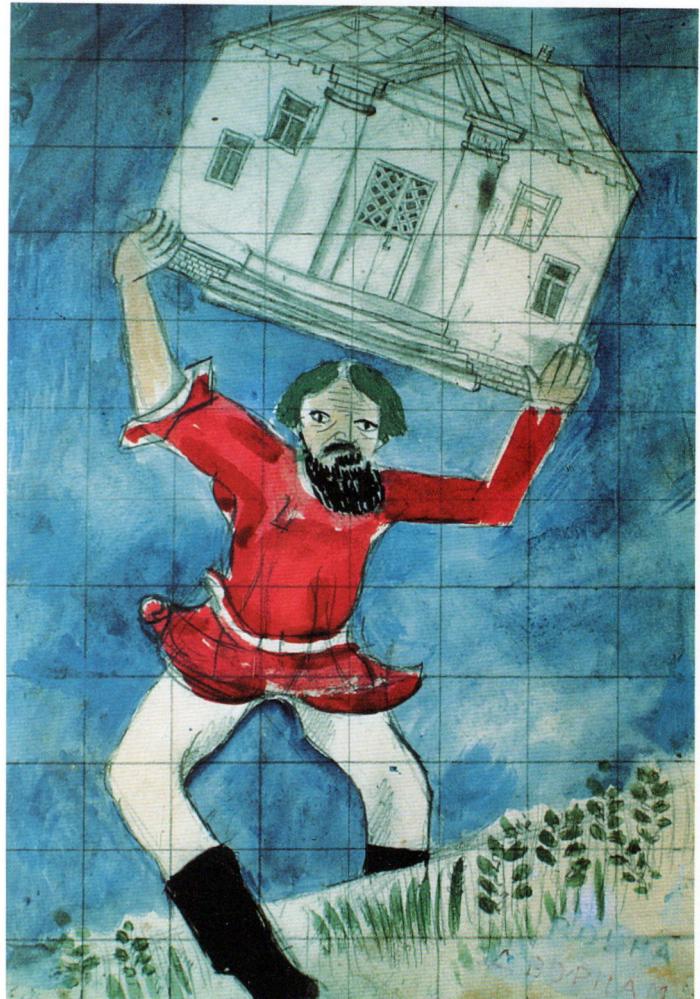
Vue de la fenêtre à Zaolchié près de Vitebsk, 1915, huile sur toile et gouache, 100 x 80 cm. Galerie Trétiakov, Moscou. D.R.

et de Vladimir Tatline, devenant même en 1913-1914 chez Casimir Malévitch ou Yvan Pougny un élément dominant de la création.

La critique a souligné à l'envi le caractère à part de l'art chagallien. Son premier biographe, le critique russe Iakov Tugendhold insiste là-dessus : «Je me souviens de l'impression que [ces travaux] me laissèrent au Salon d'automne, parmi les créations "cubistes" de Le Fauconnier et de Delaunay, ces novateurs et "fauves"». Alors que les constructions

sophistiquées et en forme de tuiles des Français exhalaien la froideur de l'intellectualité et étaient figées par la logique de la pensée, on était pris d'étonnement par une certaine inspiration enfantine dans les tableaux de Chagall, quelque chose qui était sous la conscience, quelque chose d'instinctif, d'incoerciblement achevé. Comme si, par erreur, à côté des œuvres adultes, trop adultes, s'étaient faufileées les œuvres d'un enfant, authentique et frais, encore "barbare" et plein de fantaisie [...] "Tiens, il y a quelque chose –, c'est très curieux" [en français dans le texte], disaient les Français, et véritablement, dans Chagall on pressentait quelque chose qui était inexplicable pour l'Europe et, par là-même, quelque chose de "curieux", de la même façon que beaucoup d'éléments de la musique polychromatique "barbare" du ballet russe semblaient curieux.»

Si Chagall ne vend rien même après sa participation, grâce à Apollinaire, au Salon des indépendants de 1913, il entre néanmoins en contact avec Herwart Walden, le directeur de la galerie berlinoise Der Sturm, où il présente en 1914 une exposition personnelle (40 tableaux et 160 œuvres sur papier) qui lui assure une célébrité mondiale. Revenu en Russie où l'attend la femme qu'il aime, Bella Rosenfeld, il sera surpris par la guerre, et ne pourra retourner ni à Berlin ni à Paris.





De gauche à droite :
Etude pour le premier anniversaire de la révolution, 1918, gouache sur papier vélin, 23,4 x 33,7 cm.

© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Galerie
Trétiakov, Moscou.
© Novosti, Paris.
La Maison bleue, 1920, huile sur toile, 66 x 97 cm.
© Musée
d'Art moderne,
Liège. D. R.

Il va alors prendre une part active à la vie des arts en Russie, expose à Moscou avant la révolution (le Valet de carreau) et Saint-Pétersbourg (les salons de Madame Dobytchina). Chagall assiste aux bouleversements radicaux du futurisme russe avec l'abstraction concrète des contre-reliefs de Tatline en 1914-15, les objets collés de Pougny en 1915, l'abstraction totale (le «sans-objet») du suprématisme de Malévitch à la fin 1915. Il reste imperturbable sur sa ligne, légèrement cubiste, surtout primitiviste-expressionniste, qui avait fait son succès à Berlin. C'est une époque heureuse avec son amour pour Bella et la naissance de leur fille Ida en 1916.

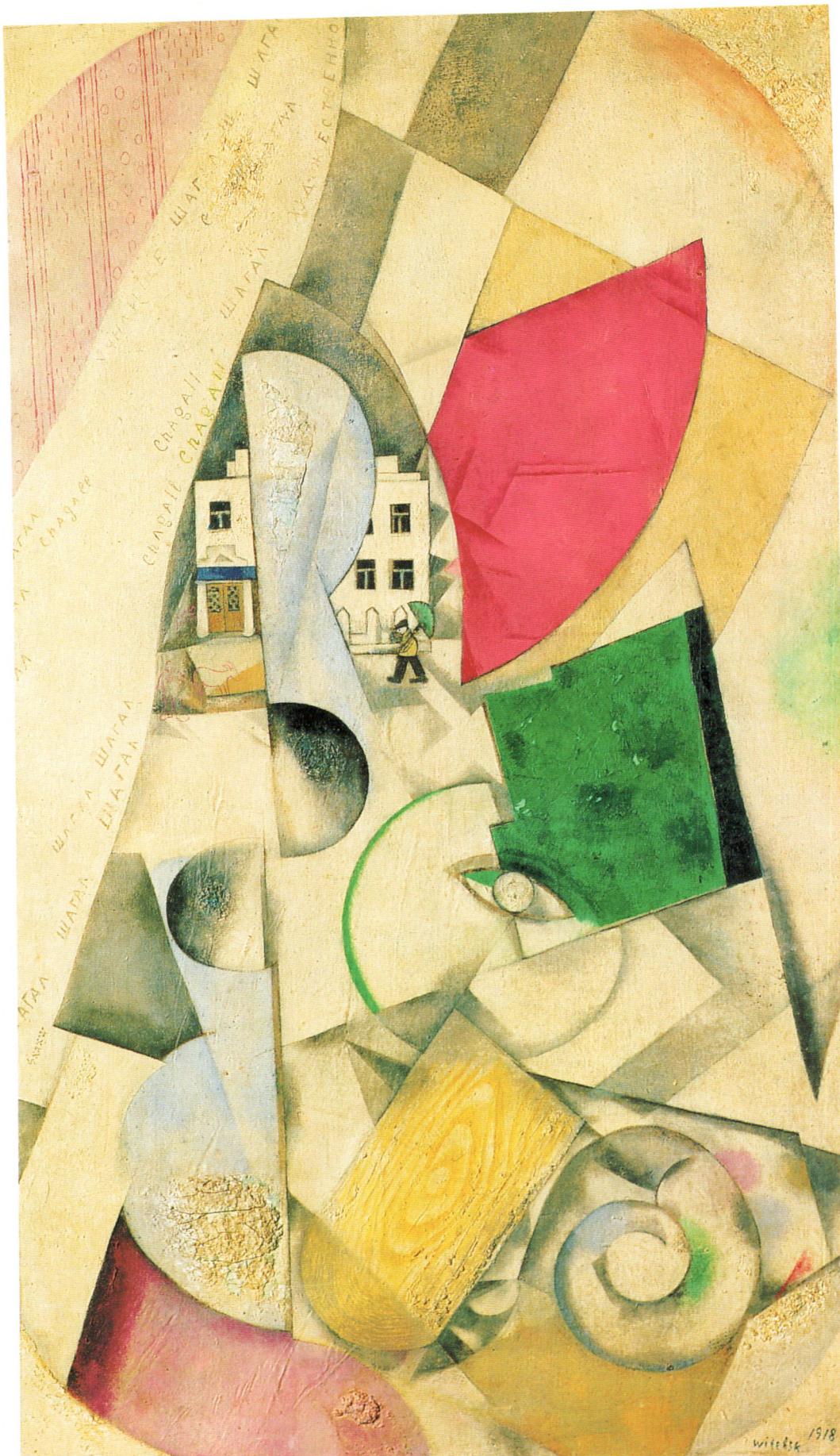
Lorsque les révolutions de février et d'octobre 1917 éclatent, Chagall se range sans détours dans «l'art de gauche», c'est-à-dire l'avant-garde. Il est nommé par Lounatcharski commissaire du peuple pour les arts plastiques dans l'ancienne province de Vitebsk en septembre 1918. Le peintre



transforme sa ville natale en une féerie de couleurs pour le premier anniversaire de la révolution d'Octobre, le 7 novembre 1918. Pour cela il fait appel à de nombreux artistes. Il fonde à Vitebsk une Ecole nationale des beaux-arts en janvier 1919 où viennent enseigner son ancien maître vitebskois Pen, son ancien maître pétersbourgeois Doboujinski, Pougny et sa femme Xénia Bogouslavskaya, Véra Ermolaiéva, El Lissitzky, Malévitch. L'arrivée de Malévitch à Vitebsk à l'automne de 1919 sera une source de conflit. Chagall est considéré comme moins révolutionnaire en art que le fondateur du suprématisme. Les élèves montrent leur préférence pour ce dernier et Chagall finit par céder la place à l'auteur du *Quadrangle noir* ou *Carré noir sur fond blanc* qui, entre-temps, avait poussé les limites du pictural jusqu'au *Blanc sur blanc*. Chagall, ainsi qu'il l'avait fait pour le cubisme, introduira des éléments du géométrisme suprématiste et même, un peu plus tard en 1921-1922, du constructivisme qui triomphe sous les coups de butoir de Rodtchenko et de ses disciples.

Le sommet de la création chagallienne, ce sont les panneaux qu'il réalise en 1920 pour le foyer du Théâtre de chambre juif d'Alexeï Granovski à Moscou dont le répertoire est en yiddish. Les œuvres ont été récemment restaurées après des décennies d'oubli. Tout Chagall est là. Chagall le visionnaire, le primitiviste, l'alogiste, le coloriste. Les animaux sont associés à ces fresques où se déroulent les faits et gestes du monde des saltimbanques, c'est-à-dire des artistes, c'est-à-dire de l'Art. Jamais autant qu'ici le trait distinctif de toute la création chagallienne ne se sera manifesté : un dessin qui danse, s'enroule, se déroule, enjambe, saute, – un dessin chorégraphique.

Ainsi, à travers une iconographie qui synthétise le monde juif et le monde russe, Chagall, au moment de quitter définitivement la Russie en 1922, livre à l'art universel une parabole magnifique sur l'Homme, la Vie, l'Art. **Jean-Claude Marcadé**



De gauche à droite :
le Mouvement,
1921,
encre noire sur
carton beige,
46,9 x 34 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Paysage cubiste,
1918,
huile sur toile,
100 x 59 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.



Le Violoniste,
1912-1913,
huile sur toile,
188 x 156 cm.
© Stedelijk Museum,
Amsterdam.

L'ADMIRABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE

**DANS L'UNIVERS DE MARC CHAGALL, LE MONDE JUIF, LE
MONDE RUSSE ET LE MONDE DE L'ART MODERNE S'ÉPOUSENT
AFIN DE CONTER LA MERVEILLEUSE ET TRAGIQUE ÉPOPÉE
HUMAINE, ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ. PAR ITZHAC GOLDBERG**

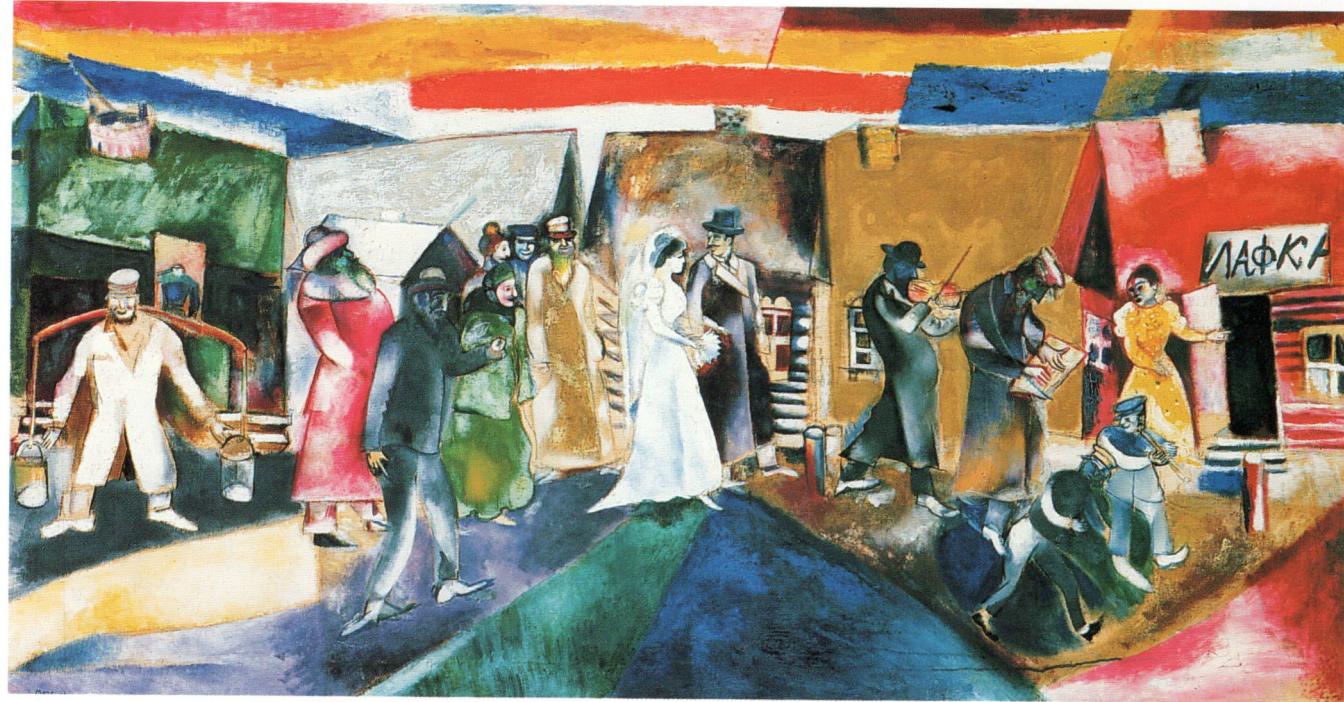
De gauche à droite :
la Noce,
1910, huile sur toile,
98 x 188 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

La Procession,
1909, encre et
gouache sur papier,
36 x 29 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Un homme se propose de dessiner le monde. A mesure que les années passent, il peuple l'espace d'images : figures virevoltantes, vaches rouges et violonistes sur les toits des maisons paysannes, personnages aux têtes détachées ou renversées, rabbins au visage vert, couples d'amoureux volants, nouveau-nés affublés d'une barbe. Irrationnel, le monde de Chagall, illogique, fantaisiste ? Et si ce monde à l'envers était, en réalité, celui où demeurent l'équilibre et la stabilité alors que l'univers chavire de tous bords ?

La Russie du début du siècle, dans laquelle vit Chagall, est un monde en mouvement. Bouleversé à la fois socialement et artistiquement, le pays s'ouvre à l'Occident. La découverte des nouveaux systèmes de représentation suscite auprès des artistes la volonté parfois frénétique de «rattraper le retard». Malévitch, Tatline, Lissitzky, Rodchenko s'engagent ainsi dans une surenchère plastique, qui aboutit rapidement à l'abstraction. Face à

cette surenchère, l'œuvre de Chagall se tient dans un entre-deux. Cet univers, qui reste figuratif et refuse la disparition du sujet, est peuplé de personnages qui échappent pourtant aux lois de l'imitation. Les toiles nous racontent des légendes singulières, liées à la vie quotidienne du village juif. Chagall passe son enfance dans la petite ville russe de Vitebsk, où la vie de la communauté juive est profondément imprégnée des traditions religieuses. Les origines du peintre auraient pu constituer le principal obstacle à sa vocation artistique. En effet, la peinture, la sculpture – tout ce qui touche à l'image, à la représentation – sont rejetées par la culture hébraïque, qui s'épanouit essentiellement à travers la littérature et la musique. En décidant de devenir peintre, Chagall entre en conflit avec son entourage immédiat. Dans ses mémoires, il écrit : «Mon oncle a peur de me tendre la main. On dit que je suis peintre. Si je me mettais à dessiner. Dieu ne le permet pas. Péché.» Le fait de traduire la réalité en termes plastiques l'exclut

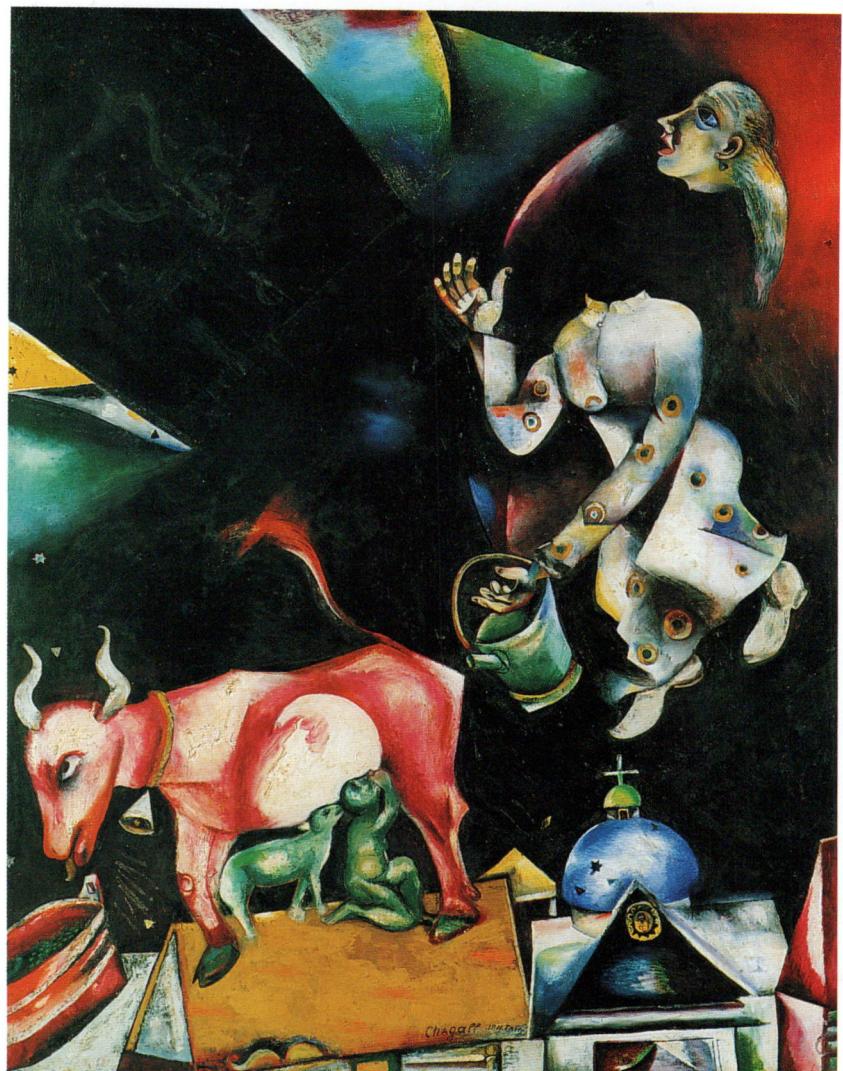




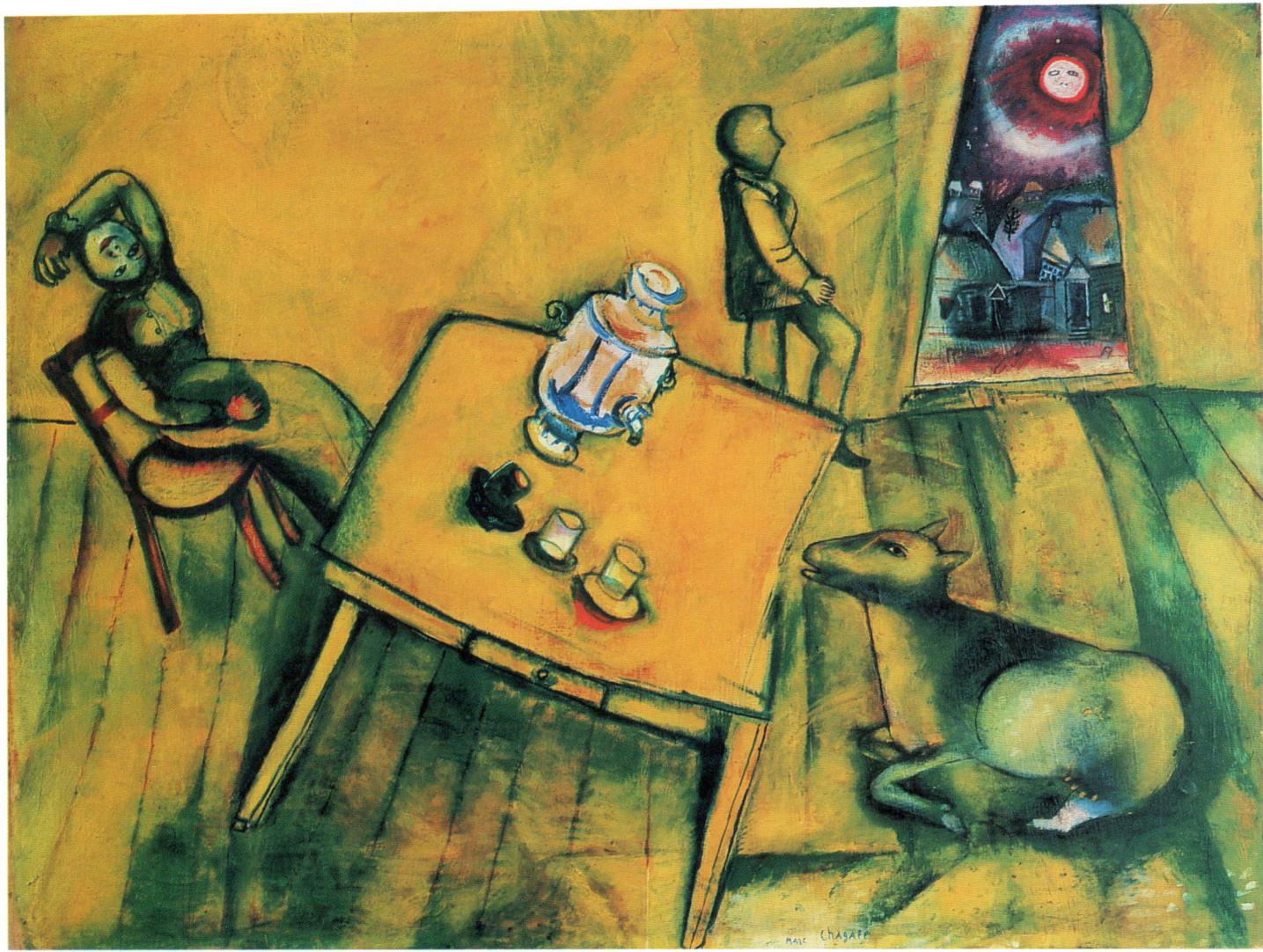
de ce monde qu'il ne peut que décrire de l'extérieur. Cependant, le peintre fait une lecture très subtile de l'interdit biblique qui lui permet de le contourner, tout en assurant son impunité. L'Ancien Testament condamne la représentation qui tend à pétrifier la créature, à la statufier, à en faire une idole. L'apesanteur, l'immatérialisation de l'univers solide, l'infinie liberté du mouvement, ainsi que «l'admirable légèreté de l'être» écartent tout danger de confondre la vache rouge de Chagall avec le Veau d'or.

Mais le monde de Chagall, ce monde imaginaire du *shtetl*, n'est pas sans rapport avec les changements récents dans l'univers mental du judaïsme. L'intelligentsia juive, qui cherche à s'émanciper de la tradition religieuse, s'imprègne des idées qui vont révolutionner la Russie des tsars. La renaissance d'une littérature ou d'un théâtre yiddish manifeste la volonté d'affirmer l'existence d'une culture propre à cette minorité. Ce n'est pas un hasard si Chagall commence à peindre en 1905, date de la première révolution. Le village juif, un monde dans un monde replié sur ses traditions, perd ses certitudes. Chagall se rapproche du personnage traditionnel du conteur, mais il est conscient de la fissure qui se crée dans le monde familier et rassurant qui l'entoure. Ses personnages, qui s'éloignent de la convention, paraissent tissés dans l'«étoffe des songes», tout en dévoilant un processus fondamental touchant la réalité contemporaine : «Alors ces éléments ont commencé à se désagréger. Dieu, la perspective, la couleur, la Bible, la forme, les lignes, les traditions, les prétendus humanismes, l'amour... la famille... les prophètes et le Christ lui-même... Je faisais des tableaux à l'envers. J'ai coupé des têtes et des personnages en morceaux qui, dans mes tableaux, volaient dans l'air» (1963, discours en Amérique).

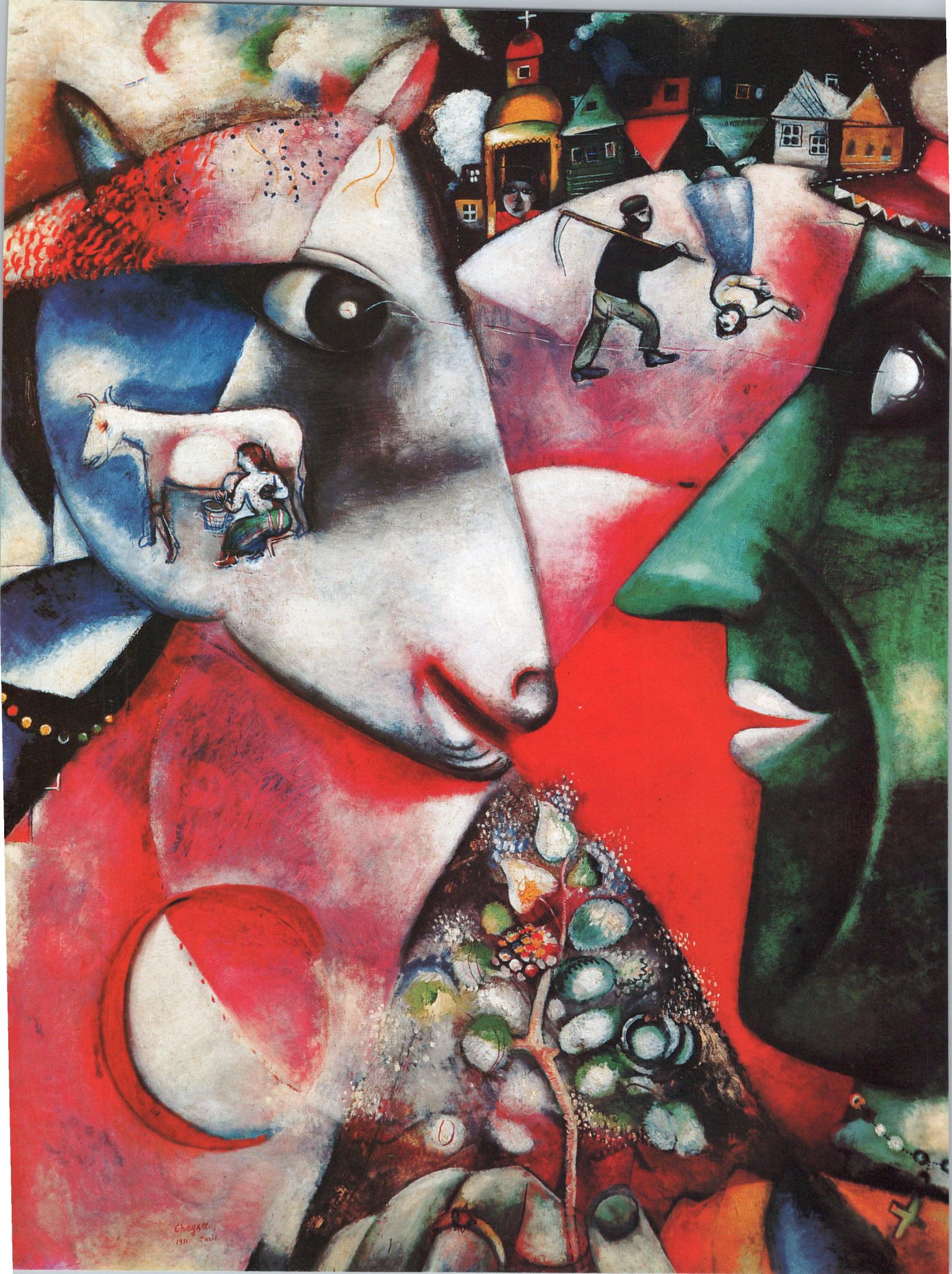
Paradoxalement, c'est à Paris, où il arrive en 1910, que Chagall trouve les parades aux restrictions imposées par l'Ancien Testament. Fauvisme, cubisme, abandon partiel du sujet, il s'approprie



*A la Russie, aux
ânes et aux autres,*
1911,
huile sur toile,
156 x 122 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.



La Chambre jaune,
1911,
huile sur toile,
84 x 112 cm.
Collection RFT-Paul
Hänggi, Bâle. D. R.

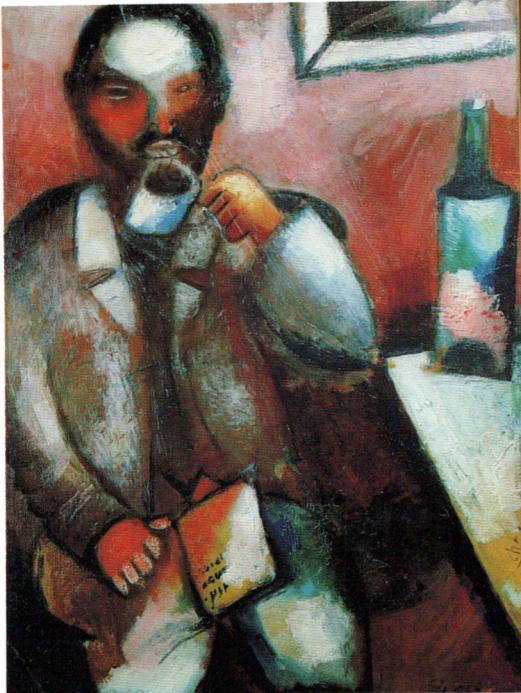


Chagall
1911 Paris

De gauche à droite et de haut en bas :
Le Village et moi,
1911,
huile sur toile,
191 x 50,5 cm.
Museum of Modern
Art, New York.
© Scala.

Le Poète Mazin,
1911-1912,
huile sur toile,
73 x 54 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo C. Gaspin.

*Le Poète ou
Half Past Three*,
1911, huile sur toile,
196 x 146 cm.
© The Philadelphia
Museum of Art. D. R.



une grande partie des découvertes de la modernité, tout en conservant son identité de peintre russe juif; les corps en apesanteur, le kaléidoscope chromatique, la déformation sont comme une concession à l'interdit mosaïque. L'art qu'il invente est alogique, plus proche de celui de la poésie surréaliste que de l'art de Malévitch.

La culture de Chagall s'enracine avant tout dans une langue qui, comme son œuvre, est une langue du métissage. Plus qu'une source d'inspiration, c'est la structure même de cette langue qui sert de métaphore à son art. Formé à partir de l'hébreu, le yiddish accueille d'autres langues, en un mélange où chaque composant garde sa saveur. L'impossibilité de ranger le style du peintre parmi les «ismes» du XX^e siècle, ses emprunts aux différentes tendances avant-gardistes, le collage volontaire d'éléments hétérogènes provenant de religions et de cultures différentes, (un christ en croix vêtu en juif traditionnel, des paysans robustes et

un violoniste entre ciel et terre) sont à l'image d'une langue qui unifie le pur et l'impur sans solution de continuité. Le yiddish a ainsi une pré-dilection pour le proverbe imagé, la métaphore poétique, l'expression incongrue, l'humour fondé sur le non-sens, qui agit comme un processus de défense face à la réalité. L'autodérision, si fréquente dans les œuvres de Chagall, est, dans le yiddich, une figure de style. Méfions-nous cependant de l'interprétation naïve qui ferait de certaines toiles la simple transposition de proverbes. Chagall n'est pas un peintre littéraire. Il entretient avec la syntaxe et la logique du yiddish des relations beaucoup plus subtiles que celles de la traduction. Chagall considère que si le yiddish constitue son véritable socle mental, c'est que «ces locutions et ces proverbes, au fond, sont devenus populaires parce que des milliers de gens comme moi y avaient chaque jour recours pour exprimer leur pensée. Si un charretier s'en sert, de ces images, ce n'est pas de la littérature.»

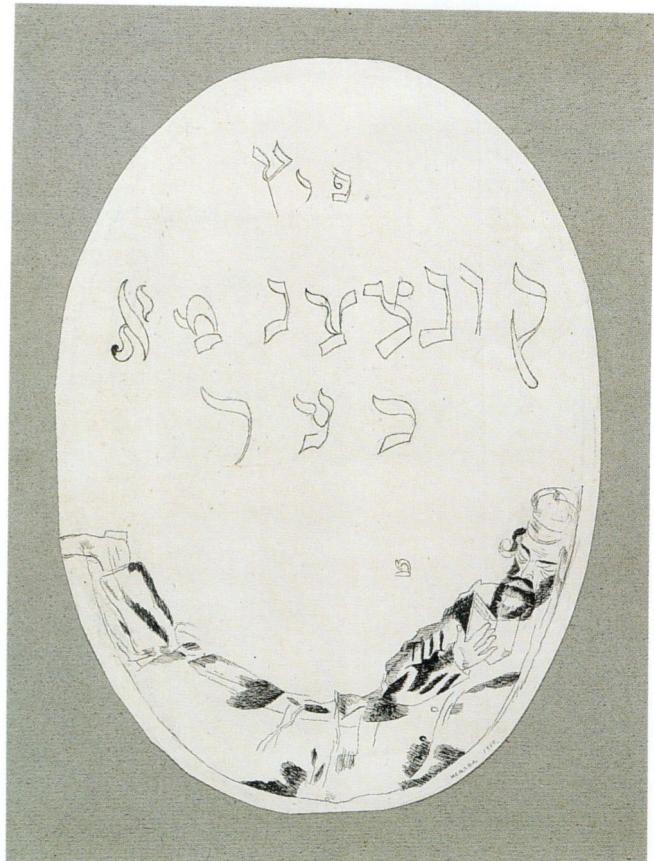




Arrivé à Paris, le peintre apporte dans ses bagages tout son pays natal. *A la Russie, aux ânes et aux autres*, (1911) *le Village et moi*, (1911) et *l'Auto-portrait aux sept doigts* (1912) sont des images dans lesquelles son passé prend les allures d'une fable et qui marquent son attachement à l'imagerie russe populaire. Ici une fermière, allant traire une vache sur un toit, s'envole et perd sa tête en chemin. Là, le visage vert d'un paysan et une tête d'animal, les deux d'une taille démesurée, se détachent sur un fond où de minuscules isbas colorées, certaines avec le toit dirigé vers le bas, grimpent au ciel.

Ailleurs, l'espace du village va jusqu'à entrer dans l'atelier parisien de Chagall. Le peintre, une palette dans la main droite, caresse avec sa main gauche – pourvue de sept doigts ! – une toile représentant son pays natal, comme en miniature. Il tourne le dos à l'emblème de la modernité qu'on voit par la fenêtre, la tour Eiffel.

Ce n'est qu'un an plus tard, avec *Paris vue par une fenêtre* (1913), que le paysage de la capitale, traité



De gauche à droite :
l'Homme à la Thora,
1914, encre et
gouache sur papier,
22,5 x 18,1 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Page de titre pour
le Prestidigitateur,
1914, encre noire
sur esquisse au
crayon sur papier
blanc collé
sur papier gris,
30,5 x 21,8 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Le Rabbin au citron,
1914,
huile sur toile,
100 x 80,5 cm.
© Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf.





à la manière orphiste de Delaunay, en couleurs transparentes, devient le centre du tableau. Mais le souvenir et la nostalgie sont tenaces; deux *hassidim*, vêtus de noir, flottent sur la droite de l'image. «Paris, tu es mon second Vitebsk», déclare le peintre.

L'«exotisme» de la peinture de Chagall, comme la «naïveté» de l'œuvre du Douanier Rousseau, a immédiatement conquis les artistes contemporains. Volontairement ou non, le peintre exploite la situation : Vitebsk, qui était en réalité un centre

urbain et culturel relativement important, relié par le chemin de fer à Moscou et à Saint-Pétersbourg, prend ainsi de plus en plus l'allure d'un village perdu dans l'immense Russie, indifférent aux rumeurs du monde contemporain. L'artiste réussit à imposer un stéréotype nostalgique qui exerce un charme puissant sur le milieu cosmopolite de l'avant-garde des grandes métropoles. Les visions magiques de Chagall séduiront les surréalistes. Mais le monde imaginaire de l'artiste reste ancré dans un temps et un espace bien délimités.



La spécificité du langage chagallien réside dans le lien étroit qu'il tisse avec la culture de ses origines. Le personnage volant, qui défie constamment les lois de la pesanteur, est une figure traditionnelle que l'on trouve dans les expressions de la langue juive et dans la littérature de la fin du XIX^e siècle. C'est le *Luftmensch*, l'homme qui flotte, littéralement «l'homme de l'air», mis en scène dans les pièces du pionnier de la littérature yiddich, Sholem Aleichem – Chagall en crée d'ailleurs les costumes et les décors. «Opssimiste» désespéré,

De gauche à droite :
le Juif en prière,
1914, huile sur toile,
104 x 84 cm.
Galleria
Internazionale
d'Arte Moderna di
Ca' Pesaro, Venise.
© Scala.

*N'importe où
hors du monde*,
1915,
huile sur toile,
56 x 45 cm.
Collection
particulière, Suisse.
D. R.



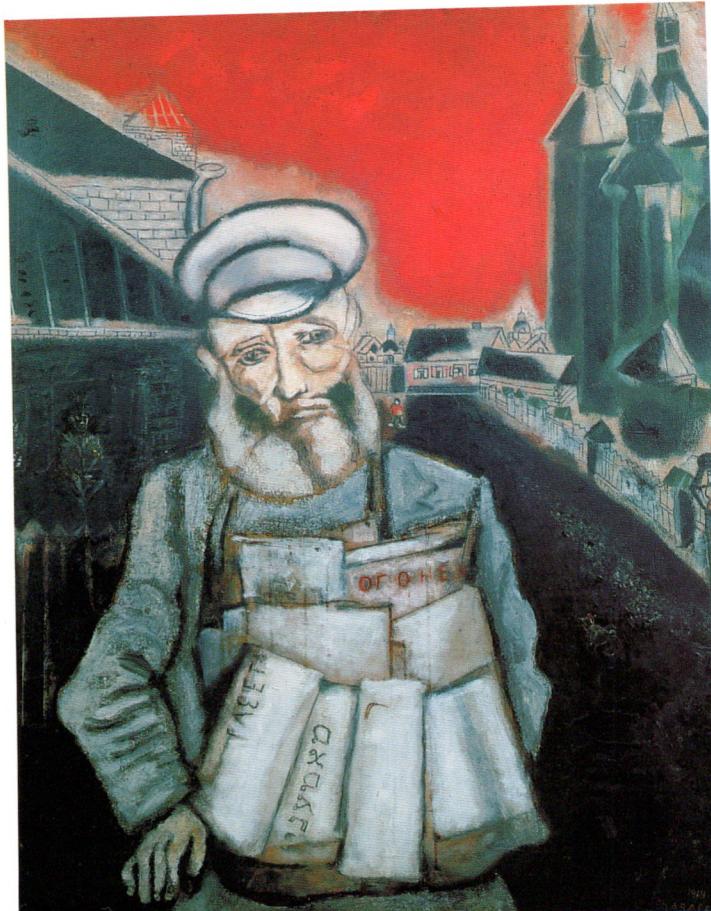
De gauche à droite et de haut en bas :
l'Homme dans la neige, 1913,
gouache sur papier,
41 x 31 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Le Marchand de journaux, 1914,
huile sur toile,
98 x 78,5 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

Les Portes du cimetière, 1917,
huile sur toile,
87 x 68,5 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

inventeur infatigable de châteaux en Espagne, le *Luftmensch* a «les pieds à Vitebsk et la tête parmi les étoiles» (Alexandre Kamenski). A l'instar des personnages de Gogol qui reculent sans cesse les frontières du réel – Chagall illustre *le Révizor* –, le *Luftmensch* est un provincial en quête d'épopée, un mélange de stagnation et d'envol, de tragédie et de comédie, de bon sens et de non-sens. Grand connaisseur des expressions bibliques, qu'il déforme et réactualise à sa guise, il croit ferme dans la possibilité d'adapter la réalité à ses rêves. Le *Luftmensch* est la version ironique, parfois grotesque, de l'homme sans attaches, de l'acrobate à la recherche de l'équilibre, du Juif errant. Injustement accusé d'être sans racines... Ses racines sont tout simplement aériennes, comme celles de certaines plantes rares. Le *Luftmensch* est l'allégorie de toute l'œuvre du peintre juif, la figure de style d'un art détaché du sol. Tragique mais souriante légèreté de l'exil...

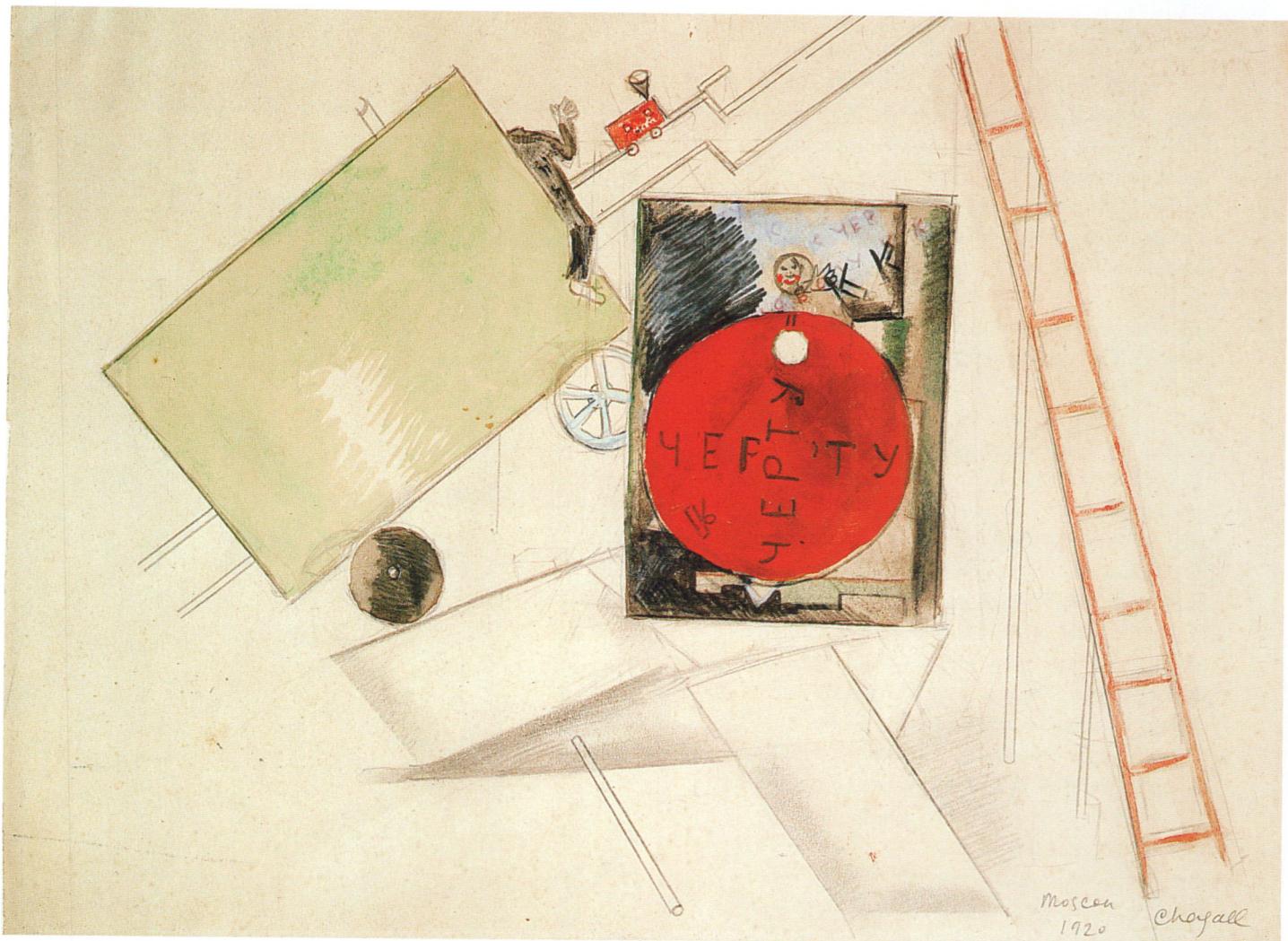
Au-dessus de Vitebsk. Exécutée en Russie en 1914, période d'un certain retour à l'ordre, cette vue plutôt réaliste est contrariée par un vieillard, balluchon sur l'épaule, qui prend son envol derrière l'église. Un *Luftmensch*, mais aussi un mendiant, désigné couramment en yiddish comme «celui qui marche par-dessus la ville». Des mendiants, mais aussi des rabbins avec un citron sur la tête, des rouleaux d'écritures dans le ciel, des acrobates portant le *talith* (un châle employé pour la prière), les thèmes juifs traversent l'œuvre de Chagall. Non que l'artiste soit le premier à montrer la vie de son peuple. D'autres, comme son maître, Pen, se sont attachés à en présenter les scènes quotidiennes, mais toujours de façon académique. Chagall a transformé ces personnages en symboles visuels où le magique côtoie le naturel. Le sentiment d'exaltation qui se dégage des gestes les plus ordinaires se nourrit des légendes qui ont enchanté son enfance. Son vagabondage fantastique s'inspire du hassidisme, mouvement spirituel et



CHAGALL ET LE THÉÂTRE



A partir de 1917, le théâtre offrit à Chagall un champ de création exceptionnel. Avant de produire pour le Théâtre juif de Moscou ses œuvres scénographiques les plus accomplies, Chagall fit ses armes au théâtre de l'Ermitage dans deux pièces de Gogol qui ne furent que des expériences avortées, puis au Théâtre satirique révolutionnaire - qui lui commanda les décors et les costumes du Révisor de Gogol. Chagall se sentait en complicité avec l'univers



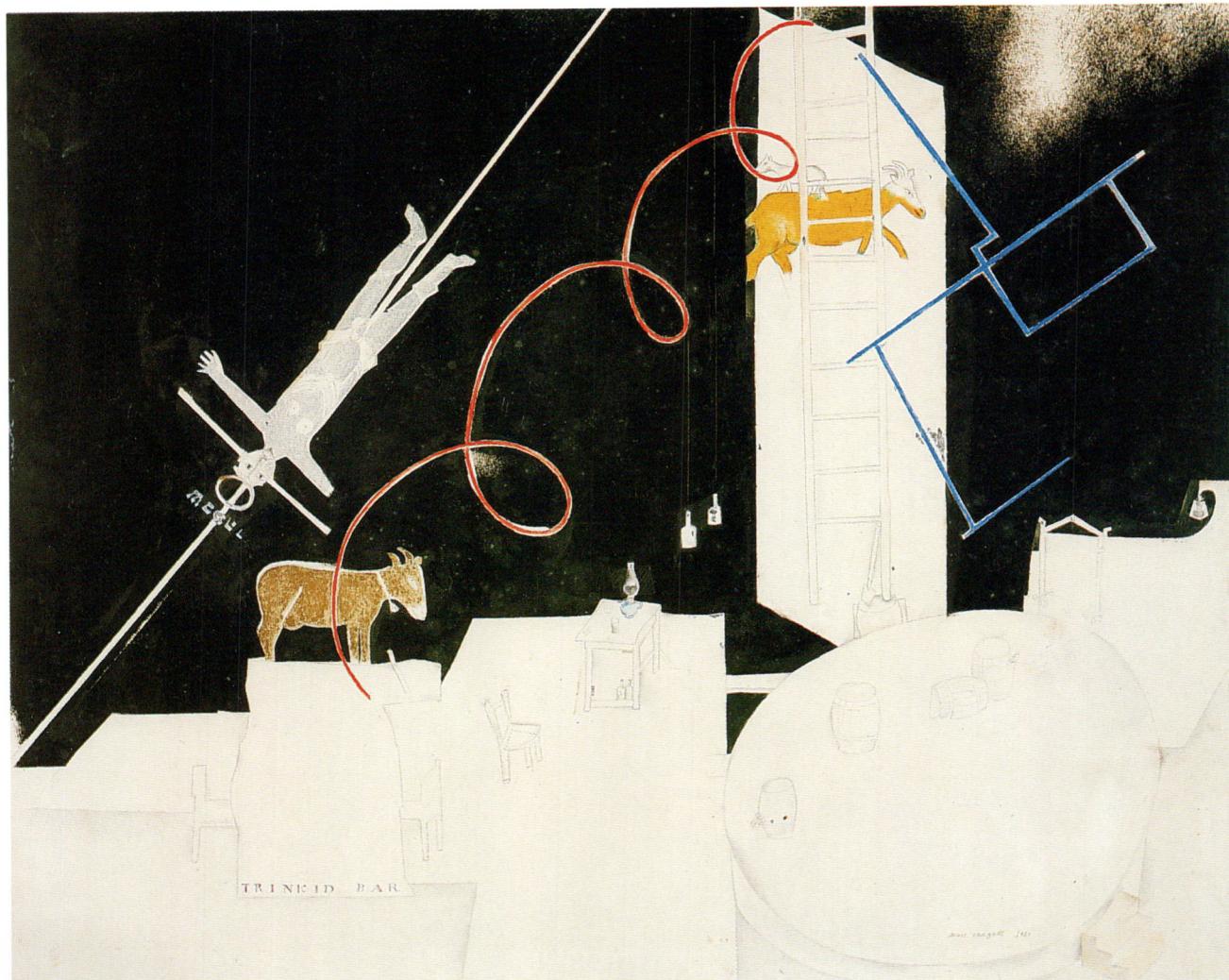
de Gogol qui, comme lui, s'attachait à révéler l'essence de la vie russe, mêlant rêve et réalité, quotidien et fantastique, jouant des paradoxes et des métaphores.

Si les costumes du Révizor conservaient un certain réalisme, le décor était résolument constructiviste. Quant au décor imaginé pour le *Baladin* du monde occidental que montait le Studio-théâtre de Stanislavski, il se montra trop complexe, trop pictural, pour convaincre la troupe qui refusa le projet.



Maquettes de costumes pour le Révizor de Gogol, de gauche à droite : l'Ouvrier, 1920, encre et gouache sur papier, 35,8 x 26,6 cm; le Juge et l'Inspectrice des écoles, 1920, encre et gouache sur papier, 32,3 x 22,2 cm.

© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photos Ph. Migeat.



De gauche à droite : maquette de décor pour le Révizor de Gogol, 1920. (décor avec le petit train), crayon et aquarelle sur papier, 22,5 x 29,4 cm.

Maquette de décor pour le *Baladin du monde occidental* de Synge, peinture noire, crayon et gouache sur papier, 40,7 x 51,1 cm.

© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photos Ph. Migeat.



Décors pour le Théâtre Juif, 1920, tempéra et gouache sur toile; ci-dessous, de gauche à droite : *la Musique*, 213 x 104 cm; *le Théâtre*, 212,6 x 107,2 cm; *la Danse*, 214 x 108,5 cm.

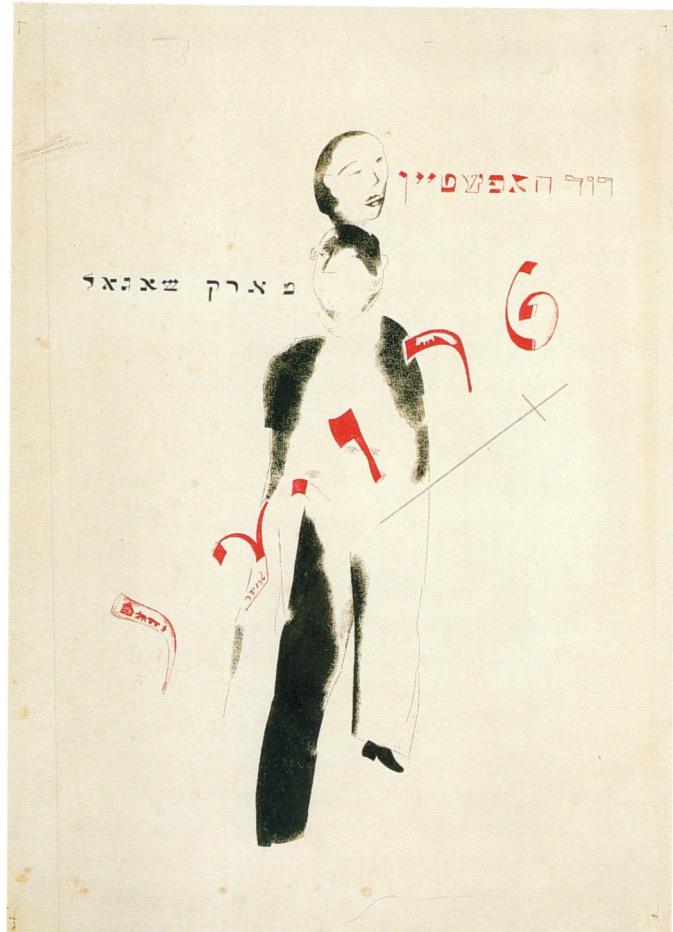
Galerie Trétiakov, Moscou. © Fondation P. Gianadda, Martigny.

Ci-contre : soirée Sholem Aleichem au Théâtre juif de Moscou, 1921, décor de Marc Chagall. Photo D. R.



populaire né au XVIII^e siècle en Europe orientale. Contrairement au judaïsme officiel, le hassidisme croit que l'extase, l'enthousiasme, le chant et la danse rapprochent l'homme de Dieu. «Le hassid entretient des liens de complicité avec l'ensemble de la création, à commencer par le règne animal» (Michel Makarius); de là vient le bestiaire qui peuple toute l'œuvre de Chagall.

Si Chagall semble souvent tutoyer les sujets religieux, c'est que le hassidisme est une croyance réinterprétée dans le sens d'une proximité extrême du divin. Lorsqu'il entreprend de restituer l'atmosphère très particulière de la spiritualité juive centrée sur la lecture du Livre (*la Prisée*, 1912), ou lorsqu'il aborde un sujet chrétien très codé, comme la transfiguration christique dans la crucifixion (*Golgotha*, 1912), il inscrit la transcendance dans l'immanence. Chagall garde ici une liberté proche de celle de la tradition herméneutique. On sait en effet que les interprétations de la Bible, qui peuvent rapprocher des fragments ou des épisodes éloignés dans le temps, se jouent de la chronologie. La peinture de l'artiste russe refuse également la linéarité temporelle; les allers-retours entre l'univers archaïque de Vitebsk et le monde de l'avant-garde sont ainsi très fréquents. Ce voyage temporel est souvent accompagné d'un voyage spatial. Les juifs de la diaspora ont toujours entretenu un rapport ambivalent avec l'espace. Il y a le territoire de la réalité, espace fonctionnel, et le territoire de l'imaginaire, espace promis, où se portent tous les désirs et toutes les aspirations : «L'an prochain à Jérusalem»... Les deux espaces coexistent, le territoire de l'imaginaire exerçant cependant un irrésistible ascendant sur les consciences. La célébration, au beau milieu de l'hiver russe ou polonais, de *Soukkot* (ou des tabernacles, comme l'on voit avec *le Rabbin au citron*, 1914), fête dont le rituel exige la consommation de fruits et de légumes de la terre promise, illustre jusqu'à l'absurde cette situation. Une situation où les repères dans l'espace et dans le temps entrent en



Page de titre pour
Tristesse, 1919,
encre noire
et rouge sur papier,
47,2 x 33,7 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

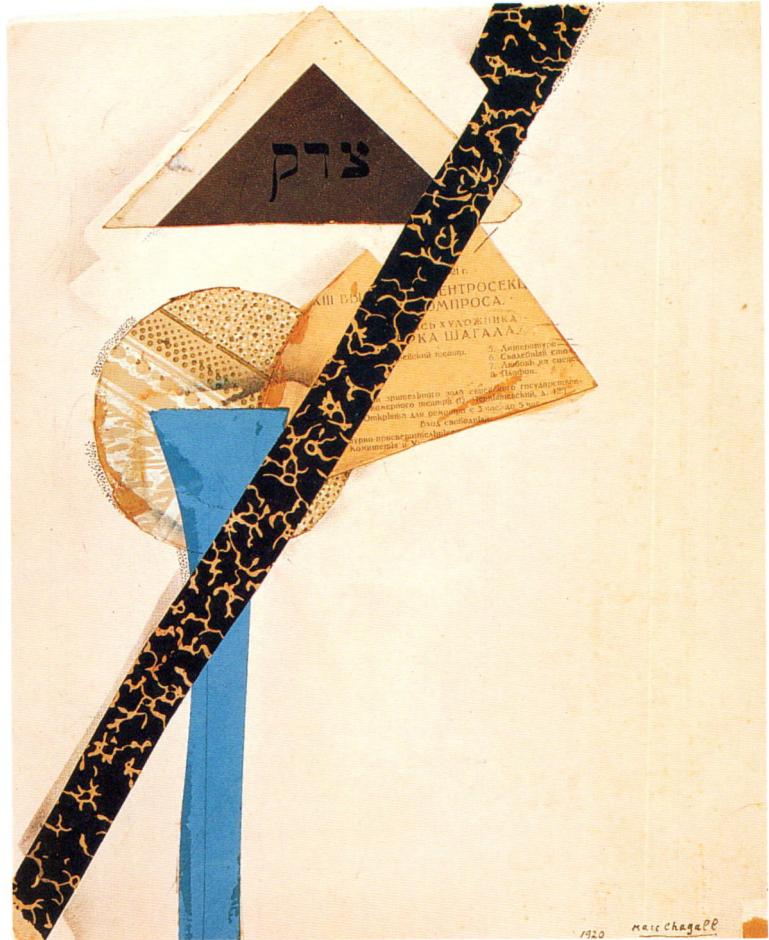
collision. Le personnage flottant de Chagall fait ainsi, dans son apparente légèreté, un pas de géant qui lui permet de se situer dans les deux espaces.

Il existe un lieu où peuvent se mêler toutes les composantes de cet art, où les personnages évoluent librement dans le temps et l'espace, et où les corps sont modelés au gré de la fantaisie : c'est au théâtre que l'artiste explorera, dans les années 1910, les limites entre l'art et la réalité, aboutissant à une œuvre d'art totale. «Travailler pour le théâtre était toujours mon rêve» confiera-t-il; les nombreux décors qu'il exécute tout au long de sa carrière témoignent de l'aboutissement de son rêve, mais aussi d'un échec. Le peintre assiste pour la première fois à la préparation de décors aux côtés de son professeur Bakst, qui travaille en 1910 pour les Ballets russes de Diaghilev. Quatre ans plus tard, Chagall dessine à son tour des décors pour un spectacle de cabaret à Saint-Pétersbourg, où il exige des acteurs qu'ils peignent leurs visages en rouge et leurs mains en vert. Dès ses débuts, le peintre se sent l'âme d'un metteur en scène et va jusqu'à soumettre les corps, les visages et les morphologies à ses conceptions plastiques. Chagall se conduit au théâtre comme un peintre devant sa toile, en souverain. Inversement, la toile se transforme parfois en scène : dans l'*Autoportrait aux sept doigts*, le visage est un masque de théâtre. Par la suite, le peintre exécute les costumes et les décors de plusieurs pièces de Gogol, son alter-ego littéraire. Les esquisses préparatoires permettent là encore de rapprocher ce travail de l'œuvre picturale de la même période (*le Saint Voiturier*, 1912).

Après plusieurs tentatives avortées, Chagall entreprend son chef-d'œuvre : les décors du Théâtre juif de Moscou, inauguré après la révolution, qui doit consacrer le renouveau de la culture juive. Le projet est important car, outre les décors pour une pièce de Sholem Aleichem, l'artiste a aussi pour tâche d'orner le lieu. Entièrement peinte par Chagall, l'architecture intérieure du théâtre devient un véritable environnement scénique. L'attention des



Avec le seau,
1920, encre noire
sur papier gris,
46,7 x 34 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.



Collage, 1920,
crayon, plume, papiers
découpés et collés,
34,2 x 27,9 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.



Si Chagall peint à Paris, son cœur et son esprit restent cependant tournés vers son pays et les siens, suscitant des tableaux « russes » où le peintre se réfère à l'imagerie populaire et au folklore. Comme dans *A la Russie, aux ânes et aux autres*, Chagall s'inspire ici d'une scène réaliste de la vie paysanne russe qu'il traite dans une esthétique avant-gardiste. *Le Marchand de bestiaux* s'inscrit dans la réflexion sur la naissance que Chagall a engagée depuis 1910 : la jument porte son poulain (dans *Maternité*, l'enfant est représenté dans le ventre de sa mère). Mais cette jument tire une charrette sur laquelle est couchée une vache destinée à l'abattoir. Dans une composition complexe qui repose sur un équilibre entre mouvement et immobilité, Chagall énonce ainsi en contrepoint inéluctable de la naissance, l'idée de la mort et du sacrifice.



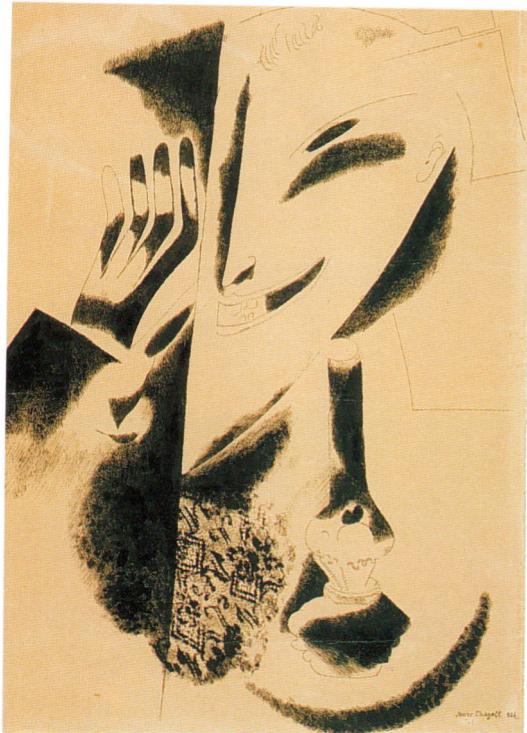
De haut en bas :
le Marchand de bestiaux,
1922-1923,
.2^e version,
huile sur toile,
99,5 x 180 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

le Marchand de bestiaux, 1912,
huile sur toile,
96 x 200 cm.
© Offentliche
Kunstsammlung
Kunstmuseum, Bâle.
Colorphoto
Hans Hinz.



De gauche à droite :
l'Homme à la lampe,
1921, recto,
encre noire
sur papier beige,
46 x 33 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

La Prisée,
1923-1924,
aquarelle,
42,7 x 35 cm.
Collection
M.B. Katz,
Milwaukee. D. R.



spectateurs est attirée à la fois par la scène et par l'espace environnant, où Chagall a figuré plusieurs comédiens de la troupe. L'œuvre connaît un rapide succès. L'influence du peintre «ne se manifesta pas seulement dans les décors, la technique du maquillage et les costumes, mais dans le jeu des acteurs» (Lioubomirsky). Le lieu sera rebaptisé «la Boîte de Chagall».

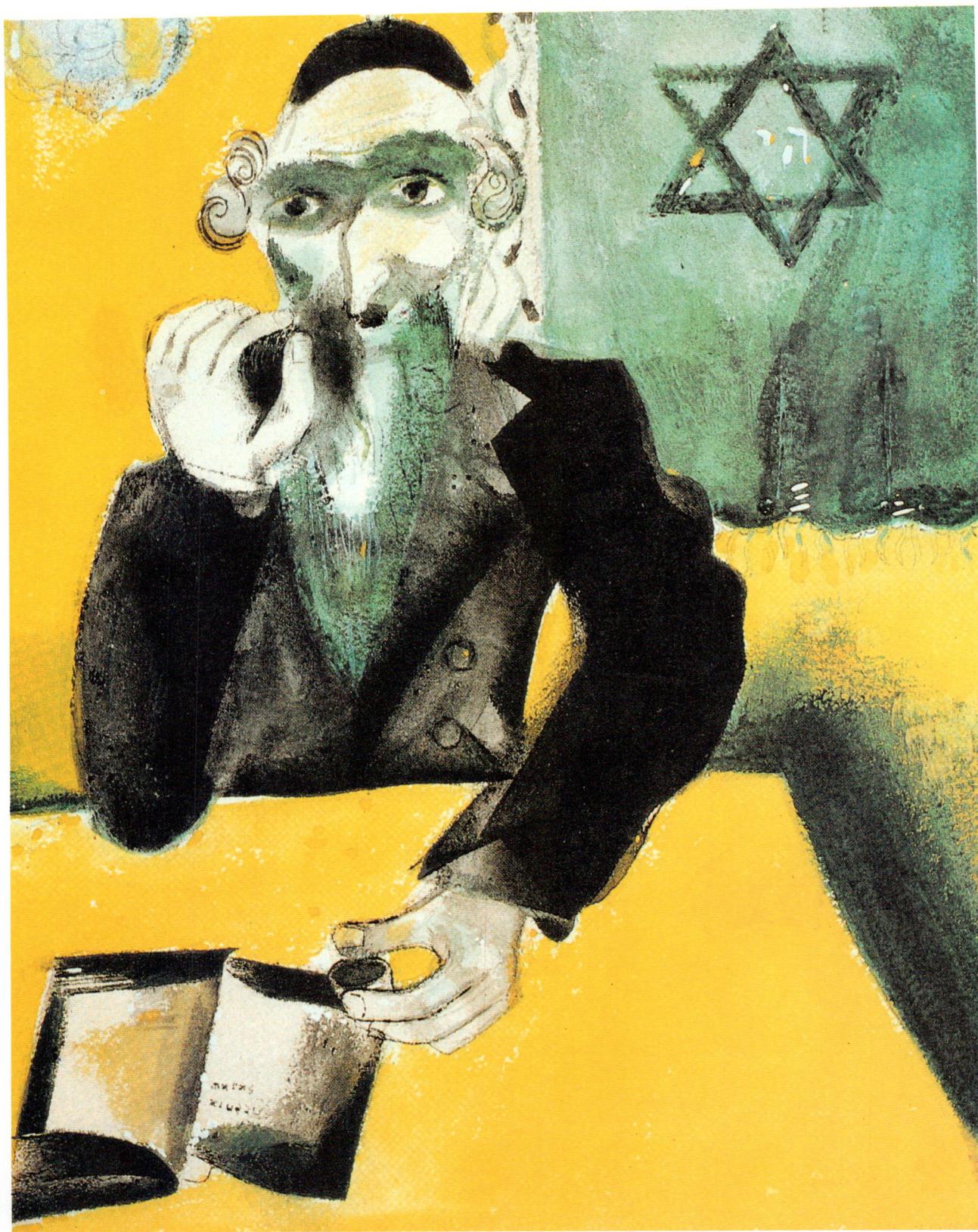
Pour le Théâtre juif, le peintre a cherché à conjuguer les acquis de la période parisienne (points de vue multiples, formes géométriques colorées découpant l'espace de façon arbitraire, transparences) avec de nombreux motifs du folklore juif. Les sept panneaux qui composent le décor (conservés clandestinement pendant près d'une cinquantaine d'années, ils ont été récemment retrouvés) représentent des allégories des différents arts; le théâtre y tient le premier rôle. Le panneau principal, *Introduction au théâtre juif*, figure des danseurs, des acrobates marchant sur les mains, des musiciens et d'autres personnages du monde du spectacle. Dans les autres panneaux du cycle, on retrouve celui qui symbolise le théâtre juif, l'amuseur public, le *badchan*. De même que le violoniste à ses côtés, le *badchan* diverte les convives lors des fêtes de la communauté. Surtout, le *badchan*

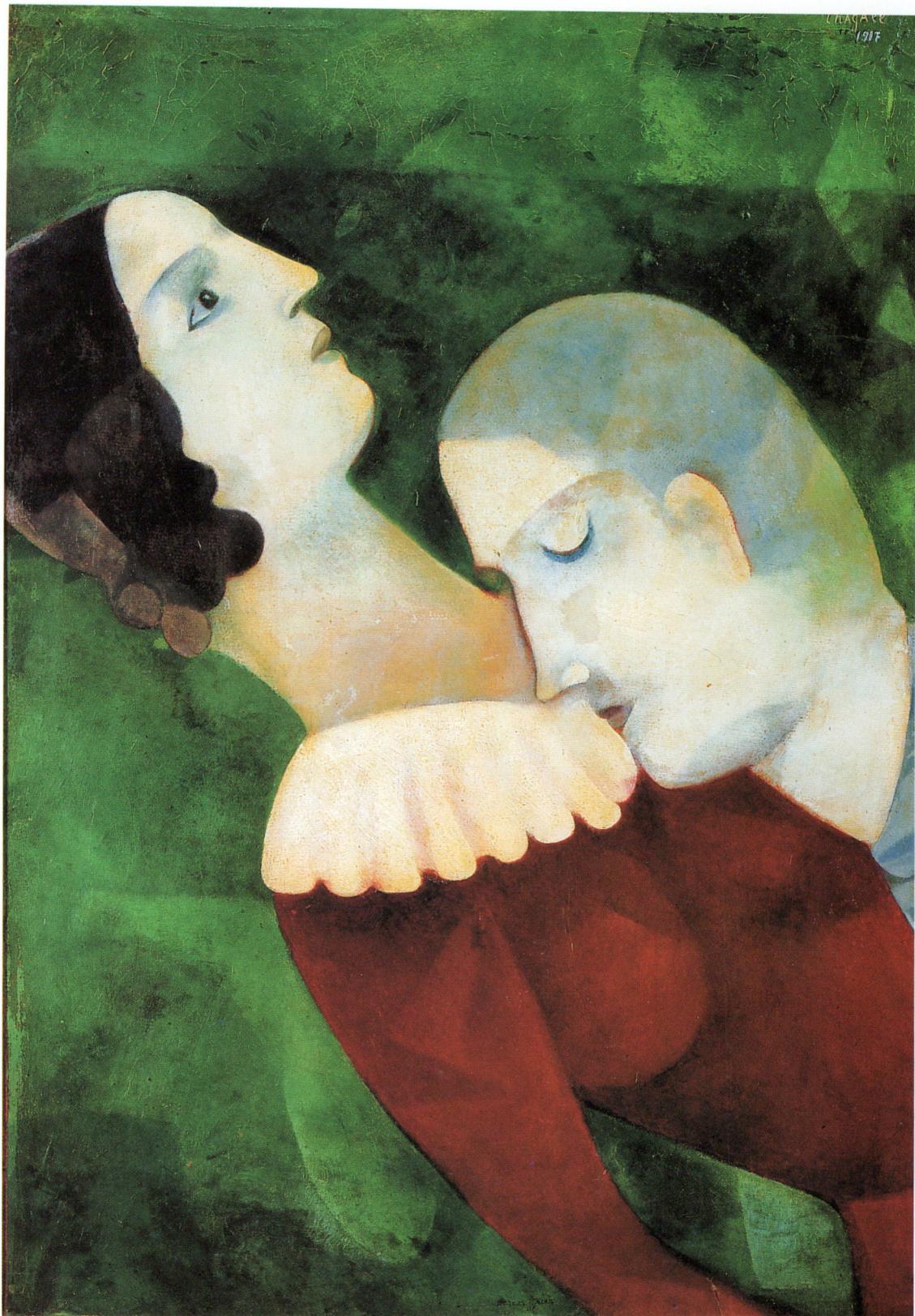
est, comme l'explique Avram Kampf, le précurseur de la tradition du théâtre juif. C'est pendant les *Purimspieler* (les jeux de *Pourim*), dont l'histoire remonte au Moyen Age, que le *badchan*, sorte de troubadour local, apparaît. A la fête de *Pourim*, ce carnaval juif, le *badchan* devient un acteur polyvalent qui joue, danse, mime, raconte des histoires comiques et anime la seule fête où il est non seulement permis, mais vivement conseillé, de consommer de l'alcool. En effet, déguisés, les participants du festin doivent parvenir à un état d'ivresse tel qu'on ne peut plus «distinguer entre un Juif et un gentil». Symbole de l'imagination théâtrale débridée, le *badchan* est comme le double du peintre lui-même, qui transforme la vie en un joyeux carnaval pictural.

Mais le succès est de courte durée. Le Théâtre juif ne fait plus appel à Chagall. Le peintre est accusé d'usurper sa fonction de décorateur par Effros, le conseiller du directeur, qui constate que l'artiste ne comprend rien à la perspective ni à l'organisation de la profondeur scénique. Chagall, qui construit ses décors comme il peindrait une toile, sort en réalité vainqueur de sa confrontation avec la scène. Le théâtre se plie avec lui aux lois de la peinture. La critique d'Effros est ainsi, malgré elle, le plus grand hommage qu'on puisse faire à son travail. Quelques années auparavant, à l'occasion du premier anniversaire de la révolution soviétique, il métamorphose Vitebsk. A l'exemple du poète Maïakovski, qui souhaite que les rues deviennent des pinceaux et les places des palettes, Chagall réunit tous les peintres en bâtiment pour leur confier la tâche de décorer la ville entière. «Vitebsk devient un jour le royaume fabuleux de la peinture moderne : les tramways, les vitrines, les maisons se parèrent de couleurs éclatantes» (Anatoli Strigalev).

Les deux expériences étaient apparemment contraires : donner au théâtre l'illusion de la vie, donner à la réalité les parures de l'illusion. Le metteur en scène Chagall lui, n'a jamais fait la différence.

Itzhac Goldberg





*Les Amoureux
en vert,*
1917, huile sur toile,
70 x 50 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

LE PEINTRE AMOUREUX

**ÉBLOUÍ PAR SA PASSION AVEC BELLA, CHAGALL A CÉLÉBRÉ
LE BONHEUR AMOUREUX COMME SANS DOUTE AUCUN AUTRE
PEINTRE DU XX^e SIÈCLE, TRANSFIGURANT SES PROPRES
ÉMOTIONS EN IMAGES UNIVERSELLES. PAR ÉRIC SUCHÈRE**



Représenter la femme aimée, voilà qui est commun pour un peintre du début du siècle. Certains voient en elle un modèle disponible et peu onéreux, d'autres lui dédient tout leur art. Ainsi Bonnard qui ne cesse de scruter Marthe, de l'épier dans les poses les plus banales, les plus quotidiennes et qui deviennent, paradoxalement, les plus singulières. Mais se représenter à deux, voilà qui est plus rare. Matisse figure son épouse au sein de la famille et quand il dépeint son couple, comme dans la *Conversation*, c'est pour mieux saisir la distance qui s'est établie

dans leur relation. Quant à Picasso, il voit dans sa compagne une muse et ne se représente pas seulement en amant mais d'abord en peintre.

L'iconographie amoureuse de Chagall a cela d'unique que l'artiste se décrit aimant, en compagnie de sa maîtresse. Particulièrement avec Bella, sa première épouse, le thème du bonheur amoureux est traité dans toute sa fraîcheur, dans l'innocence et l'ivresse de la jeunesse. Bella Rosenfeld était une femme hors du commun : historienne, philosophe mais aussi artiste (elle fut l'élève de

Au-dessus de la ville,
1914-1918,
huile sur toile,
141 x 198 cm.
Galerie Tretiakov,
Moscou. D. R.



Au-dessus de la ville,
1924,
huile sur toile,
67,5 x 91 cm.
Galerie Beyeler,
Bâle. D. R.

Stanislavski) et écrivain. Lorsque Chagall la rencontre pour la première fois en 1909, c'est un choc, ainsi qu'il le raconte dans *Ma Vie*. Bella, l'amie d'une de ses amourettes, Théa, leur avait rendu une visite inopportun : «Je sens... Qu'est-ce que je sens ? D'une part je suis fâché qu'on ait dérangé mon repos, mon espoir que Théa s'approcherait peut-être de moi. D'autre part, la visite de cette jeune fille inconnue et sa voix chantante, on dirait de l'autre monde, me troublent».

Bella pose pour lui, mais ce n'est qu'à Paris, où il

séjourne à partir de 1910 que le peintre la fait apparaître dans ses toiles, *la Fiancée à l'éventail* (1911) ou *le Peintre et sa fiancée* (1913). Comme le thème du violoniste ou d'autres éléments folkloriques, ces sujets «amoureux» sont alors comme des témoignages de l'attachement de Chagall à sa patrie et à ses proches dont il est éloigné. En 1914 il rentre en Russie pour ce qui devait être une période de trois mois : «Je voulais d'une part assister au mariage de ma sœur, d'autre part «la» revoir. [...] Encore une année de plus, et tout



Bella au col blanc,
1917,
huile sur toile,
149 x 72 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.
Photo Ph. Migeat.

serait, peut-être, fini entre nous». La peinture avait, à ce moment, plus d'importance que la vie sentimentale; bientôt, les deux seraient indissociables. L'amour pour Bella emplirait la vie et l'œuvre de Chagall : «J'ouvriras seulement la fenêtre de ma chambre et l'air bleu, l'amour et les fleurs pénétraient avec elle. Toute vêtue de blanc ou tout en noir, elle survole depuis longtemps à travers mes toiles, guidant mon art.» dira plus tard le peintre. Surpris par la déclaration de guerre, Chagall restera en Russie jusqu'en 1922. Il épouse Bella le 15 juin 1915, malgré la résistance de ses beaux-parents et leur fille, Ida, née l'année suivante.

Ce bonheur personnel donne lieu à toute une série de toiles où Chagall pare ses découvertes picturales d'un lyrisme particulier. Outre la dizaine d'œuvres qui composent entre 1915 et 1917 le cycle des amoureux (*Amoureux en vert, en rose, en gris, en noir...*), trois grandes peintures se détachent de cette production : *Au-dessus de la ville* (1914-1918), *la Promenade* (1917-1918) et le *Double Portrait au verre de vin* (1917). Chagall y illustre le thème du «transport amoureux», au sens propre comme au sens figuré. On y trouve en effet le motif du couple d'amoureux volant, cher au peintre. Si la suite des *Amoureux* renvoie à une image idéale, sublimée, quasi séraphique du couple, cette trilogie s'apparente plutôt à un hymne triomphal à la vie, à une exaltation du sentiment amoureux, seul capable de mêler le naturel et le merveilleux.

C'est dans *l'Anniversaire* de 1915 que Chagall a représenté pour la première fois un couple volant. Le tableau célèbre ses retrouvailles avec Bella avant leur mariage. Bella se souvient de ce jour où elle offrit un bouquet de fleurs à Chagall et qu'immédiatement, il se mit à peindre : «Tu plonges tes pinceaux dans la peinture... les couleurs éclaboussent, tu m'entoures d'un torrent de couleurs. Soudain, tu me soulèves du sol, tu fais un bond,



La Promenade,
1917-1918,
huile sur toile,
170 x 163,5 cm.
Musée

national russe,
Saint-Pétersbourg.
© Fondation
Pierre Gianadda,
Martigny.

Ci-dessous :
esquisse pour
Double Portrait au verre de vin, crayon,
aquarelle et fusain,
27,1 x 19,1 cm.
Collection
particulière. D. R.
A droite et détail
ci-contre :
Double Portrait au verre de vin,
huile sur toile,
1917-1918,
233 x 136 cm.
© MNAM,
Centre Georges
Pompidou, Paris.



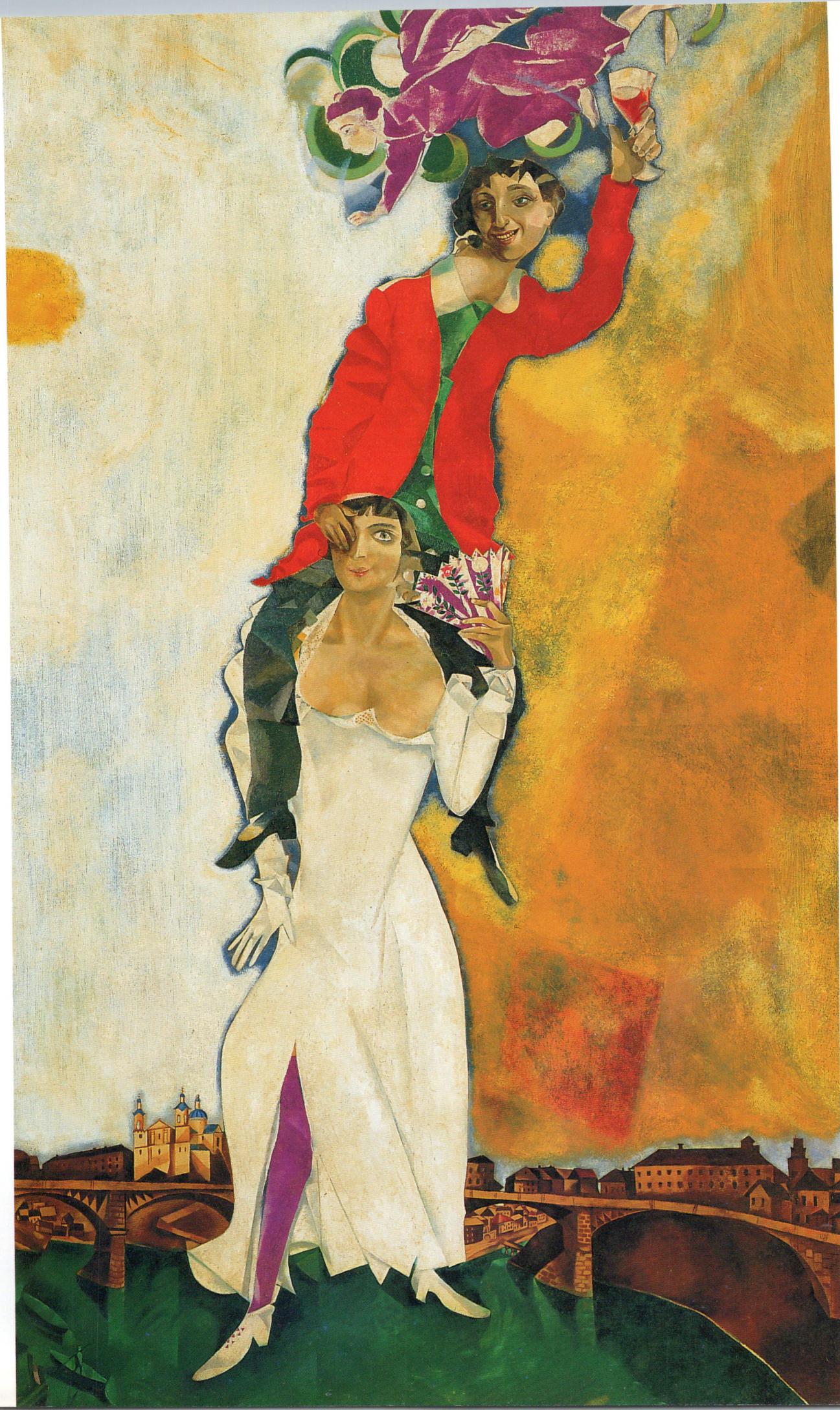
comme si la pièce était trop petite. Tu t'étires jusqu'au plafond. Tu renverses la tête, tu tournes ton visage vers moi...» Dans *Au-dessus de la ville*, Marc et Bella se sont échappés de la chambre trop étroite pour littéralement traverser le ciel de Vitebsk, leurs deux corps enlacés. La gamme chromatique restreinte de leurs vêtements accentue la symbiose entre les deux êtres. Chagall témoigne de son attachement indéfectible à sa ville natale : le souhait permanent de se situer par rapport à Vitebsk introduit pourtant un paramètre réaliste à une scène qui ne l'est pas. D'ailleurs, la composition superpose très distinctement l'espace de la ville et celui du couple, comme pour marquer une opposition entre la félicité des amants et l'ennui sécrété par Vitebsk tel que le décrit Chagall dans son autobiographie.

Avec *la Promenade*, l'envol se fait plus joyeux. La grise Vitebsk s'est laissé envahir par une campagne printanière. La nappe fleurie, où sont posés la carafe et le verre du pique-nique, laisse



éclater ses couleurs. Dans un paysage chaviré par un jeu de facettes géométriques qui paraissent empruntées au futurisme russe, le couple, main dans la main, est gagné par une douce lévitation. Si les pieds de l'homme semblent encore effleurer le sol, la femme déjà flotte dans les airs, sa robe palpitant comme une banderole. Le ciel lumineux et léger achève d'offrir à cette image d'un amour en apesanteur son aura poétique, tandis que la ligne des bras qui barre le tableau en diagonale – s'en échappe même – signe la force de cet amour qui semble s'épanouir avec le plus grand naturel entre ciel et terre. De la même manière, le peintre paraît user de la plus grande simplicité formelle pour exprimer sans fard l'exaltation amoureuse qui l'anime.

Encore graves devant leur bonheur tout neuf, les amants d'*Au-dessus de la ville* (toile commencée en 1914) se sont mis à sourire dans *la Promenade* pour devenir euphoriques dans le





Double Portrait au verre de vin. Le peintre a choisi dans cette dernière œuvre de représenter ses personnages dans une invraisemblable position. Cette fois, le couple facétieux domine de toute sa hauteur la ville plus sombre que jamais, et impose son acrobatique silhouette devant un ciel vibrant, parcouru d'une nuée d'or. Les audaces chromatiques – la délicieuse jambe violette fendant un jupon blanc, le gilet écarlate et vert de l'homme – ajoutent à l'insolence des corps

et des attitudes : l'homme, la tête désaxée sous l'effet d'un collage intempestif, est juché sur les épaules de la femme, celle-ci la gorge dénudée, un œil masqué, tout sourire, lève son éventail avec la même allégresse que le fait son compagnon avec son verre.

L'esquisse du tableau, rudimentaire, permet d'apprécier d'autant mieux la sophistication de la composition finale, à laquelle Chagall a ajouté un troisième personnage, un ange violet virevoltant

De gauche à droite :
Marc Chagall et sa famille dans l'atelier de l'avenue d'Orléans à Paris, vers 1923-1924.
Photo D. R.

L'Anniversaire,
1915,
huile sur carton,
80,6 x 99,7 cm.
The Museum
of Modern Art,
New York. D. R.



au faîte de cette vertigineuse verticale humaine. Sans doute cet ange bénissant évoque-t-il l'ange des anciennes *annonciations*; il pourrait aussi plus précisément figurer Ida, l'enfant né en 1916, point d'orgue de l'amour de Chagall et de Bella. Le *Double Portrait au verre de vin* possédait en tout cas, aux yeux de Chagall, une valeur emblématique, et le tableau restera sa propriété jusqu'en 1947, trois ans après la mort de Bella, accroché à côté de l'image de madone de *Bella au col blanc*.

La trilogie éclatante formée par *Au-dessus de la ville*, *la Promenade* et *Double Portrait au verre de vin* trouve des résonnances qui vont au-delà de l'aventure personnelle de Chagall. Les sentiments et les émotions du peintre y atteignent en effet une valeur universelle. Avec ces tableaux peints juste après la révolution, dans l'euphorie de son amour pour Bella, Marc Chagall élabore une nouvelle métaphore de la liberté et du bonheur.

Eric Suchère



Marc Chagall et
Bella Rosenfeld,
1910. Photo D. R.

1887. Marc Chagall naît le 7 juillet à Vitebsk, en Russie blanche. Il sera l'aîné de neuf enfants. En 1906, il entre à l'atelier du peintre Yéhouda Pen, où il ne reste que deux mois. Il part pour Saint-Pétersbourg et fréquente l'école fondée par la Société impériale pour la protection des beaux-arts, qu'il quitte en 1908.

1908. Chagall rencontre le très influent Vinaver, mécène et député à la Douma. Vers la fin de l'année, muni d'un mot de recommandation, il se rend chez Léon Bakst, alors directeur de l'école Zvantseva, école de tradition libérale et avant-gardiste. C'est la porte ouverte vers un art nouveau.

1909. A l'automne, dans sa ville natale, il fait la connaissance de Bella Rosenfeld, cadette d'une famille de bijoutiers fortunés et étudiante à Moscou.

1910. Lors de l'exposition des élèves de l'école Zvantseva, il présente *la Noce* et *le Mort*. Grâce à une bourse offerte par Vinaver, il quitte Saint-Pétersbourg pour Paris où il fréquente les académies de la Palette et de la Grande Chaumière.

1911. Chagall s'installe dans un atelier de la Ruche, où vivent Laurens, Archipenko, Léger, Modigliani... et peint ses premiers chefs-d'œuvre. Il se lie d'une très forte amitié avec Blaise Cendras et rencontre Max Jacob, André Salmon et Guillaume Apollinaire.

1912. Il expose trois toiles au Salon des indépendants et participe au Salon d'automne (où il montre le monumental *Golgotha*) grâce à l'invitation du



sculpteur Kogan, de Delaunay et de Le Fauconnier. Par l'intermédiaire d'Apollinaire, il rencontre Herwarth Walden, directeur de la galerie Der Sturm à Berlin et protecteur des arts.

1913. Il expose *Naissance* et *Adam et Eve* au Salon des indépendants.

Il participe également au Salon des indépendants d'Amsterdam.

1914. Il présente *le Violoniste* et *l'Autoportrait aux sept doigts* au Salon des indépendants. En juin-juillet a lieu sa première exposition personnelle à la galerie Der Sturm. Il se rend à Vitebsk pour un bref séjour, mais la déclaration de guerre l'empêche de rentrer à Paris.

1915. Il épouse Bella le 25 juillet à Vitebsk. Il rencontre de grands poètes russes : Alexandre Block, Serge Essenine, Vladimir Maïakowsky et Boris Pasternak.

Il expose au Salon artistique de Moscou.

1916. Naissance de sa fille Ida le 18 mai. Il présente à Saint-Pétersbourg 63 tableaux peints à Vitebsk, puis expose à la galerie Dobitchine de Moscou. En novembre, 45 de ses œuvres sont montrées au Valet de carreau à Moscou.

1917. Après la révolution d'Octobre, Lounatcharsky, président du ministère de la Culture et des Arts pour toute la Russie projette un ministère des Affaires culturelles composé de trois responsables : Maïakowsky pour la poésie, Meyerhold pour le théâtre et Chagall pour les beaux-arts. Mais le peintre décline l'offre et retourne à Vitebsk.

1918. Effros et Tugendhold publient sa première monographie. Il est nommé commissaire aux Beaux-Arts et devient directeur de l'école d'art de Vitebsk. En l'honneur du premier anniversaire de la révolution, il mobilise tous les artistes pour décorer la ville.

1919. Le 28 janvier, inauguration de l'Académie de Vitebsk qui compte parmi ses professeurs Pougny, Lissitsky, Malévitch et Pen, qui avait initié Chagall à la peinture. Il occupe une place d'honneur à la « Première exposition officielle d'art révolutionnaire » qui se tient au Palais des arts de Saint-Pétersbourg du 13 avril au 29 juin. L'Etat lui achète douze œuvres à très bas prix.

1920. En mai, Chagall, en butte à une opposition incarnée par Malévitch, quitte définitivement Vitebsk pour s'installer à Moscou. Il crée des costumes et des décors pour le théâtre. Il rencontre Alexeï Granovsky, directeur du Théâtre juif Kamerny de Moscou qu'il décore.

1921. Il enseigne le dessin dans les colonies d'orphelins de guerre.

1922. Au cours de l'été, il quitte la Russie pour Berlin, où Bella et Ida le rejoignent. Il commence à rédiger *Ma Vie*, son autobiographie.

1923. La famille arrive à Paris au mois d'août. Chagall adopte la France comme seconde patrie (il prend la nationalité française en 1937) et, excepté l'exil américain de 1941 à 1948, il y demeure toute sa vie. Il meurt dans sa maison de Saint-Paul, en Provence, le 28 mars 1985.

BIBLIOGRAPHIE

Marc Chagall, *Ma Vie*, Stock, Paris, 1931.

Franz Meyer, *Marc Chagall*, Flammarion, Paris, 1964.

Werner Haftmann, *Marc Chagall, gouaches, dessins, aquarelles*, Cercle d'art, Paris, 1975.

Cat. *Chagall, œuvres sur papier*, MNAM, Paris, 1984.

Cat. *Chagall*, The Royal Academy of Art, Londres, 1985.

Michel Makarius, *Chagall. Les chefs-d'œuvre*, Hazan, Paris, 1987.

Alexandre Kamenski, *Chagall. Période russe et soviétique*, Editions du Regard, Paris, 1988.

Cat. *Marc Chagall and the jewish theater*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1992.

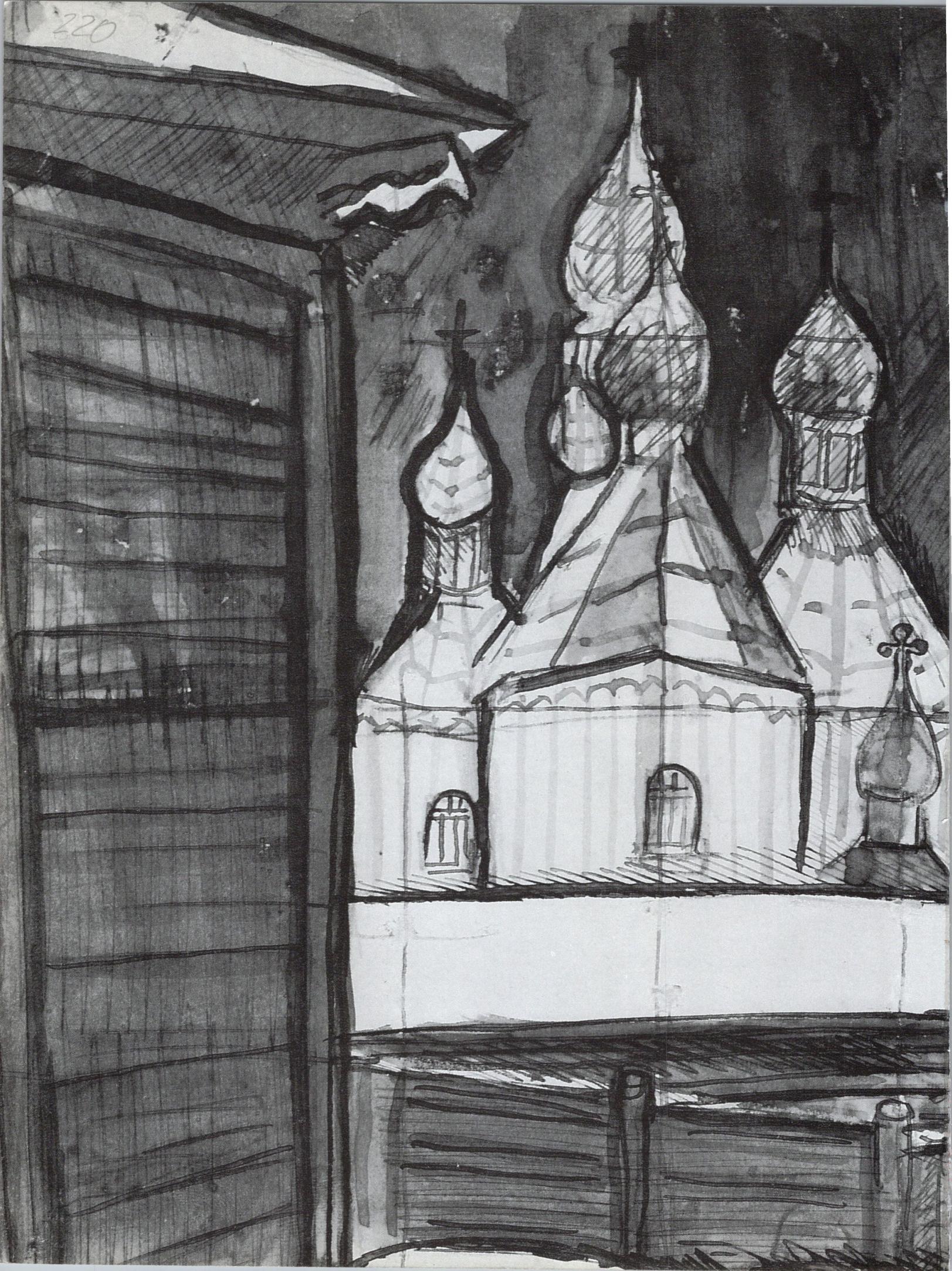
Cat. *Chagall. Dreams and drama*, musée de Jérusalem, 1993.

Cat. *Marc Chagall. Il teatro dei sogni*, fondation Mazzotta, Milan, 1994.

Daniel Marchesseau, *Marc Chagall*, Découvertes Gallimard, Paris, 1995.

Cat. *Chagall. Les années russes 1907-1922*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1995.

220





1918



M 1584 - 109 H - 50,00 F-RD



