

XX^e siècle
NUMÉRO SPÉCIAL



CHAGALL MONUMENTAL

1970

CHAGALL MOUNTAÏN

numéro spécial de XXX^e siècle



CHAGALL MONUMENTAL

Avec une lithographie originale en couleurs spécialement exécutée par l'artiste pour ce numéro.

33 planches en couleurs

100 reproductions en noir et blanc

... Monumental veut avant tout signifier ici éternel. Que notre grand artiste n'en prenne pas ombre, lui qui est toute modestie et dont l'œuvre n'a célébré que les humbles, ânes et chèvres, chevaux de trait et non de parade. Ses prophètes n'ont vraiment rien de terrible et son Moïse même a l'air d'être un parent pauvre du superbe législateur sculpté par Michel-Ange. Marc Chagall, c'est l'éternité de l'humain, la douceur du baiser, l'éclat des roses; et son « Message Biblique » est un message et un chant d'amour.

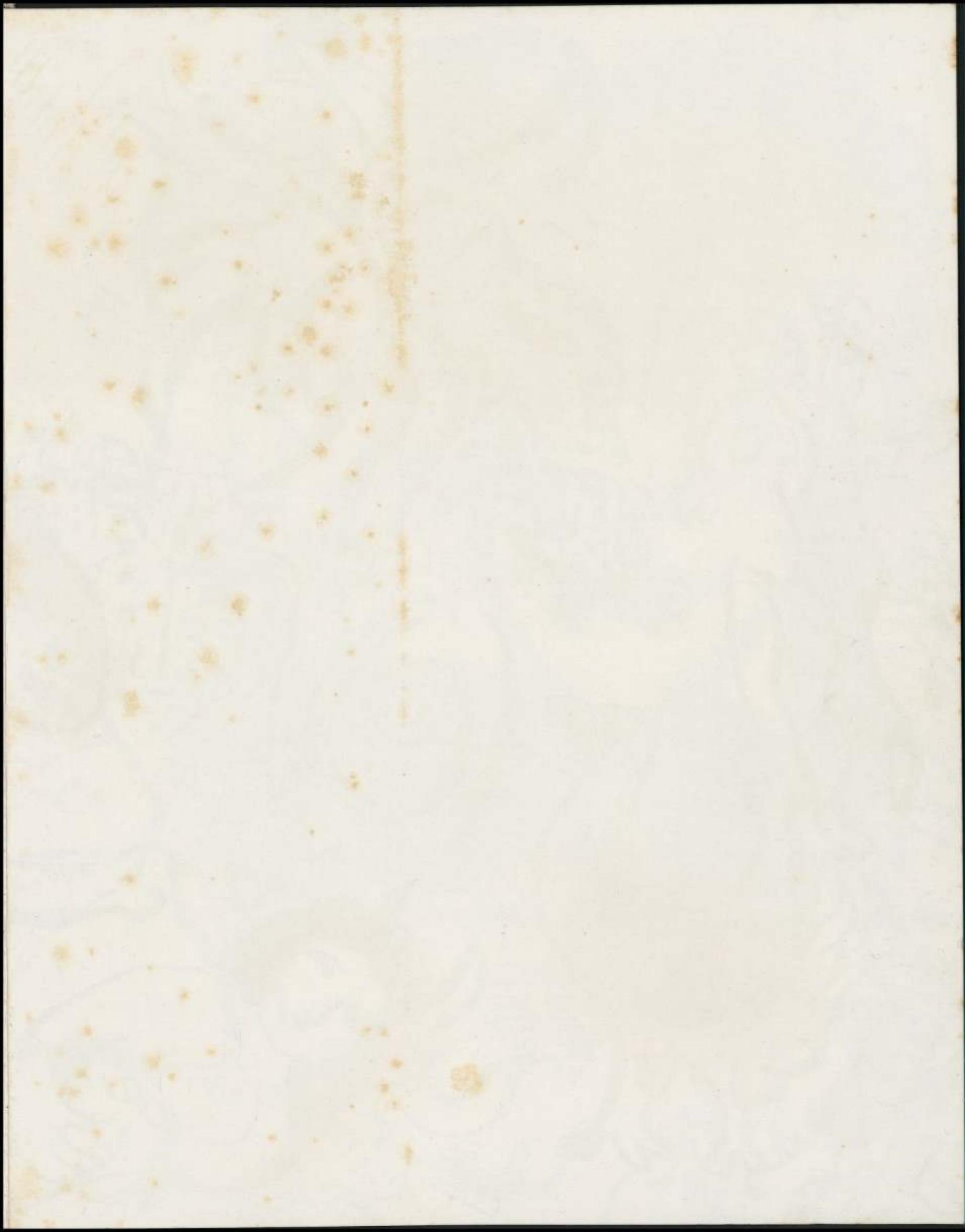
Faut-il se demander maintenant par quoi Chagall atteint à cette monumentalité que personne ne saurait lui contester? C'est tout simplement, à mon avis, par cette synthèse des arts tant recherchée par Gropius mais dont le Bauhaus ne nous offre pas d'exemples aussi probants que ceux que, sur l'autre versant de la création artistique, Marc Chagall propose à notre admiration ...

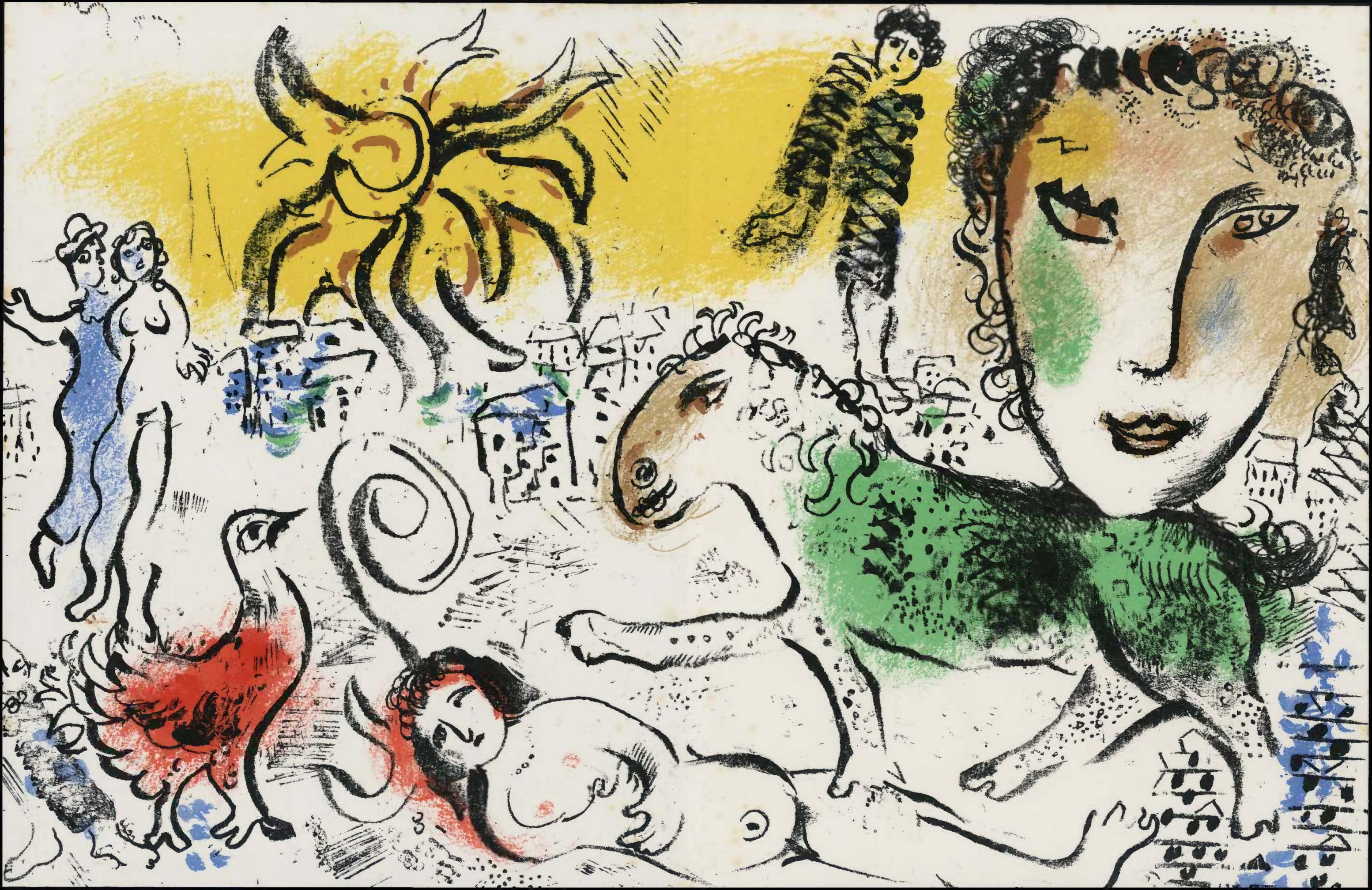
SAN LAZZARO

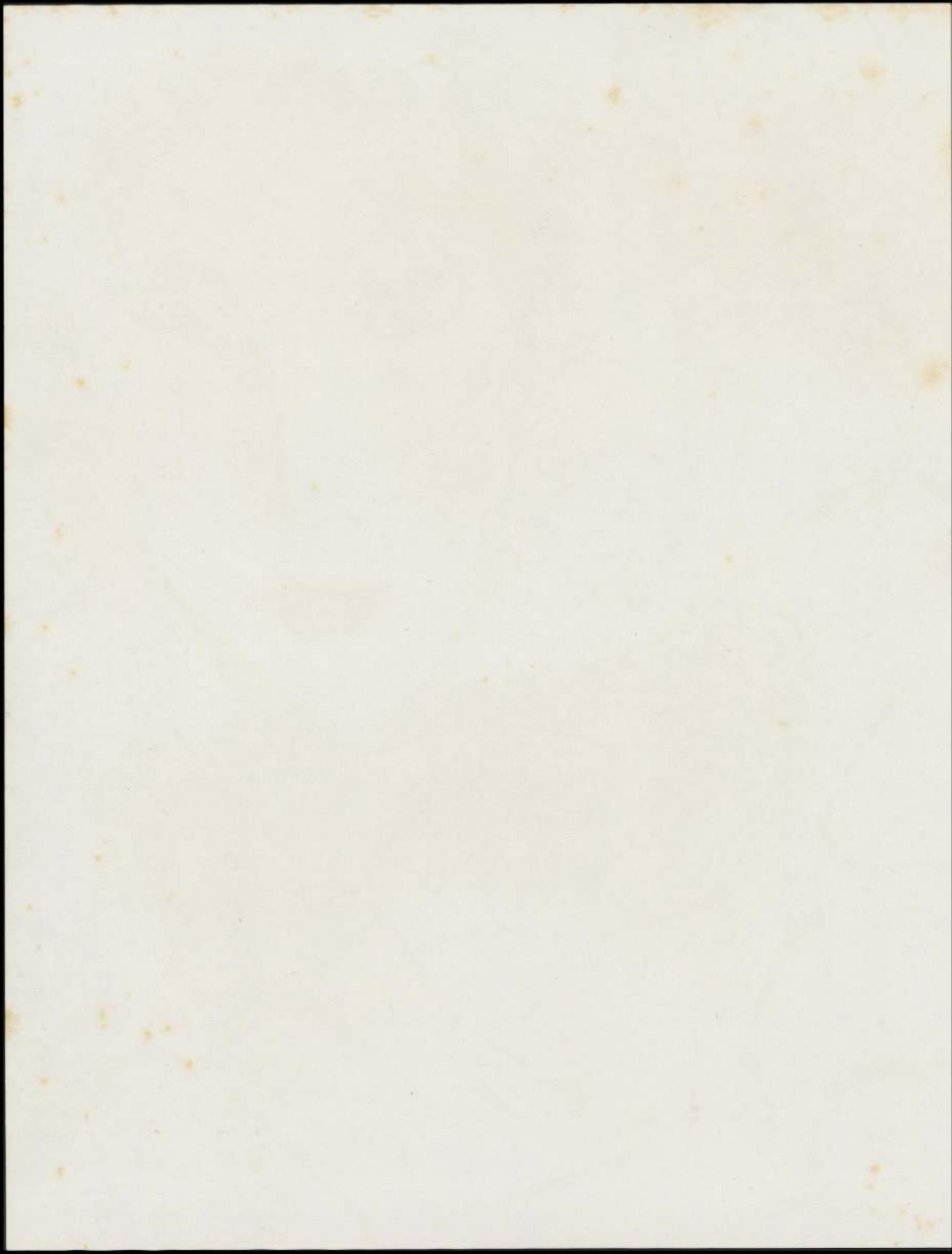
Collaborations et Témoignages:

ARAGON
GASTON BACHELARD
BLAISE CENDRARS
BERNARD DORIVAL
CLAUDE ESTEBAN
CHARLES ESTIENNE
ALAIN JOUFFROY
GILBERT LASCAULT
JACQUES LASSAIGNE
JEAN LEYMARIE
ANDRÉ MALRAUX
JACQUES MARITAIN
CHARLES MARQ
ROBERT MARTEAU
SAN LAZZARO
MEYER SCHAPIRO
CHARLES SORLIER
PHILIPPE SOUPAULT
E. TÉRIADE
ANDRÉ VERDET
AMBROISE VOLLARD
GUY WEELLEN

lithographie originale de Marc Chagall (Mourlot Impr., Paris 1973). ▷







**CHAGALL
MONUMENTAL**

XX^e siècle

NUMÉRO SPÉCIAL HORS ABONNEMENT

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

CHAGALL MONUMENTAL

SOCIÉTÉ
INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
13, rue de Nesle, Paris-6^e
Tél. : 326.18.23

Prix de ce numéro spécial:
F.F. 99 T.T.C.

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE
A L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
Offenbourg/Baden, Postfach 420

ANGLETERRE

A. ZWEMMER
78 Charing Cross Road,
London W. C. 2

ITALIE

DIELLE
Via Pastrengo 14, 20159 Milan

SUISSE

FOMA S. A.
7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne

U.S.A.

TUDOR PUBLISHING COMPANY
221 Park Avenue South,
New York 10003

Les grandes peintures de Chagall

CHAGALL MONUMENTAL *par Gilbert Lascault* 3

Le Théâtre juif de Moscou

THÉÂTRE ET RÉVOLUTION *par Alain Jouffroy* 14

Opéras et Ballets

CHAGALL EN PLEIN VOL *par Guy Weelen* 31

LES PEINTURES MURALES DU METROPOLITAN OPERA *par A. B.* 49

Le Message Biblique de Nice

L'ÉTERNITÉ RETROUVÉE *par André Verdet* 50

Les vitraux de Chagall

L'ALCHIMIE DE LA LUMIÈRE *par Robert Marteau* 70

CHAGALL À REIMS *par Charles Marq* 83

Fresques et mosaïques

LE MUR DES FABLES *par Charles Estienne* 87

IMAGES SACRÉES ET PROFANES POUR LES MOSAÏQUES
par André Verdet 89

Chagall en Israël

MONUMENTS D'UN RETOUR AU PAYS DES PROPHÈTES
par Guy Weelen 100

Un chef-d'œuvre d'art graphique

LE « DAPHNIS ET CHLOÉ » DE CHAGALL *par Charles Sorlier* 113

Témoignages

L'HOMMAGE D'ANDRÉ MALRAUX À MARC CHAGALL 119

LA BIBLE DE CHAGALL *par Meyer Schapiro* 122

LA POÉSIE DE LA BIBLE *par Jacques Maritain* 122

ICONOGRAPHIE DU MESSAGE *par Bernard Dorival* 123

COMME UN PARFAIT CHIMISTE... *par Claude Esteban* 124

DEUX POÈMES ÉLASTIQUES *de Blaise Cendrars* 126

ODE À MARC CHAGALL *par Philippe Soupault* 129

LA LUMIÈRE DES ORIGINES *par Gaston Bachelard* 130

J'ÉDITE LES « FABLES » DE LA FONTAINE *par Ambroise Vollard* 131

CHAGALL ET LA PEINTURE ROMANTIQUE *par E. Tériade* 132

CHAGALL EN GRÈCE *par Jacques Lassaigue* 133

LE CERCLE MAGIQUE *par Jean Leymarie* 134

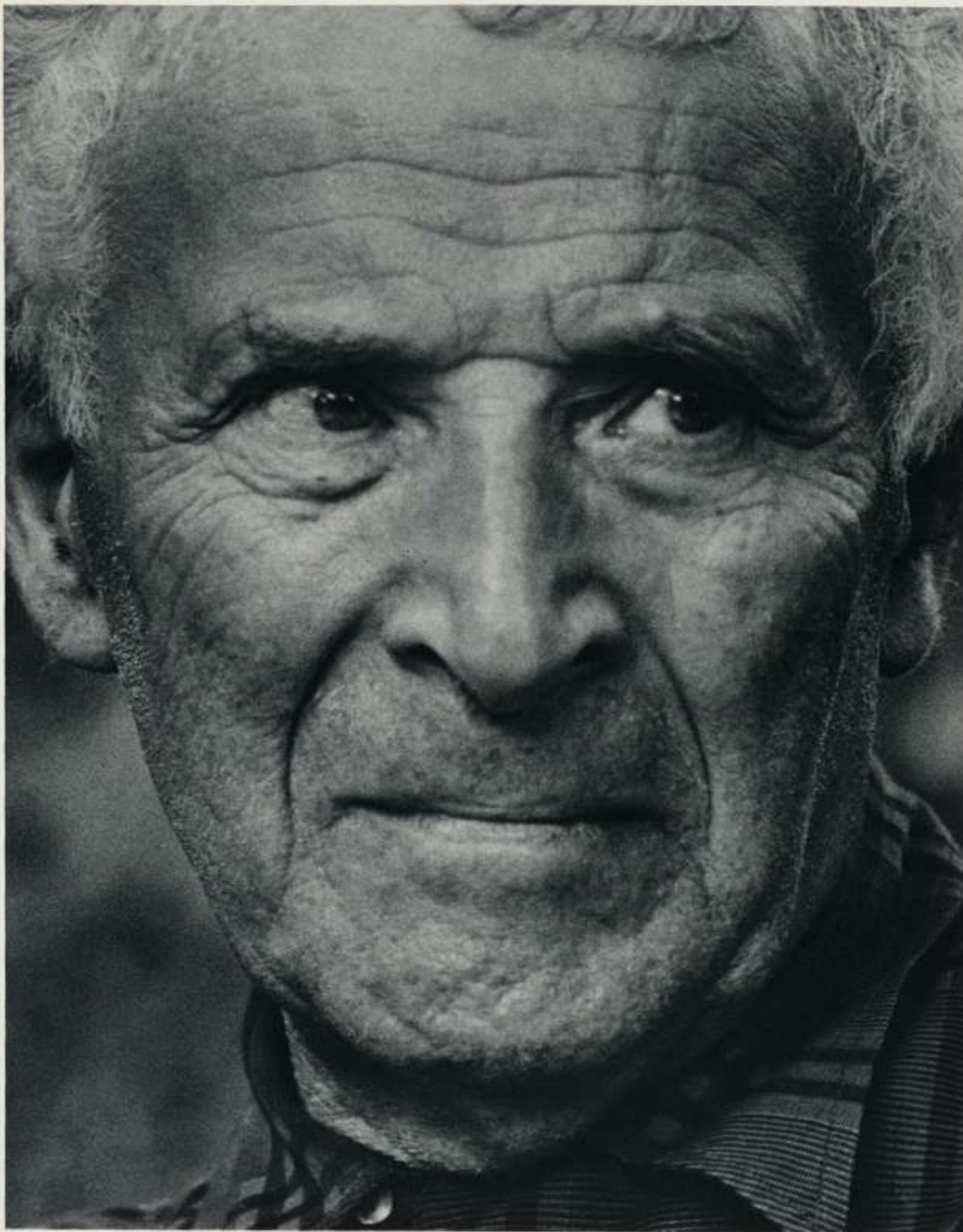
L'APOCALYPSE SELON MARC *par Aragon* 135

Une lithographie originale de Marc Chagall

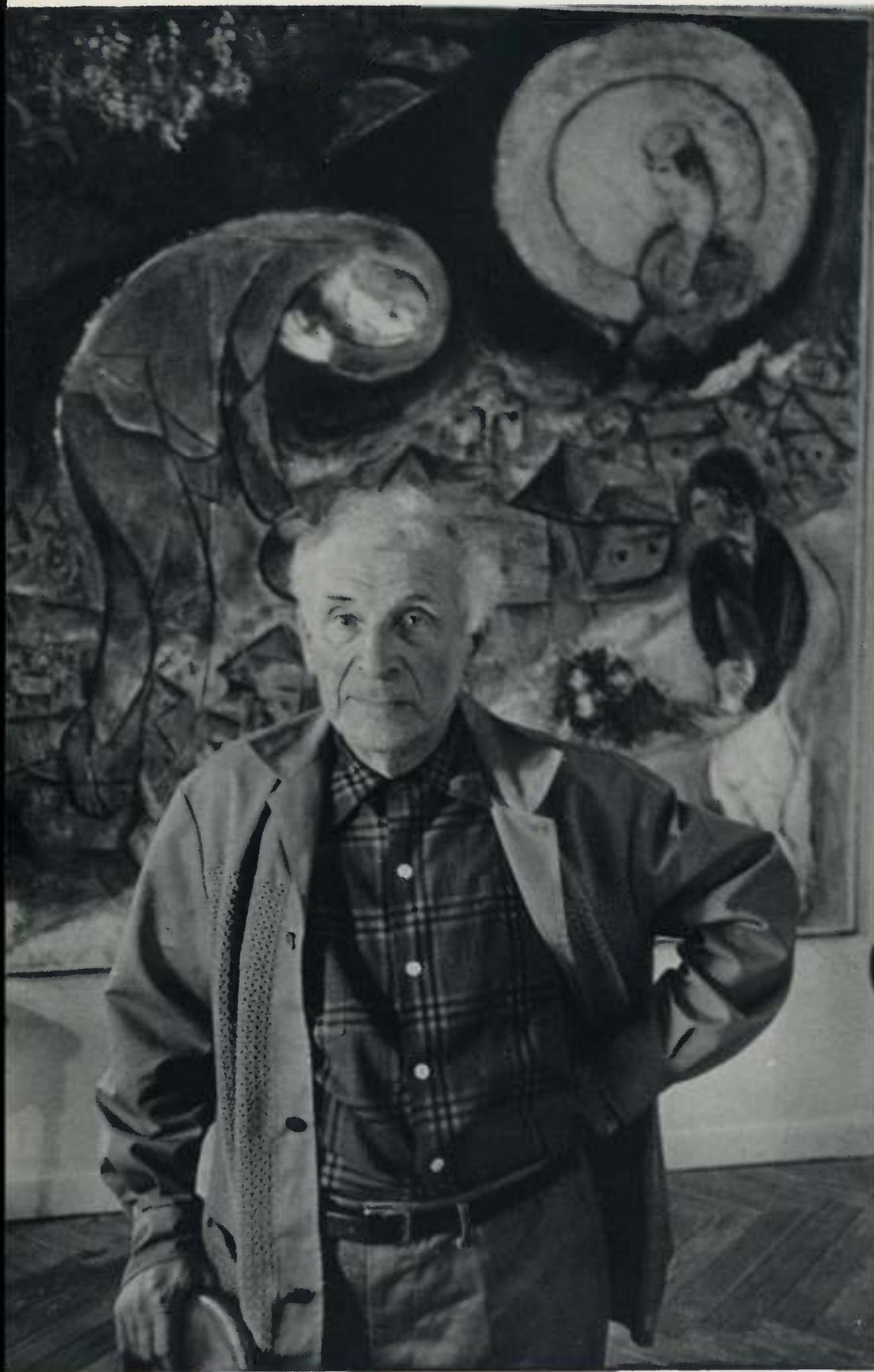
Mise en page: Christine Gintz

© 1973 by XX^e siècle, Paris
ISBN 2 - 85175 - 037 - 2

PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A.
- CINISELLO BALSAMO (MILAN)



(Photo Daniel Frasnay).



Chagall devant « Les toits rouges », à Vence. (Photo Daniel Frasnay).

Marc Chagall monumental: voilà un adjectif qui fera un peu peur à Chagall, d'autant plus qu'il suffit de feuilleter ce numéro spécial de XX^e siècle pour se rendre compte qu'il n'a pas été dans nos intentions de glorifier surtout le peintre des grands édifices, l'artiste dont le pinceau a presque changé, pourrait-on dire, le visage du monde. La chapelle Sixtine elle-même, qui est pourtant l'un des plus grands monuments de l'art italien, par rapport au plafond de l'Opéra de Paris, aux fresques du Metropolitan Opera de New York, aux tapisseries et aux mosaïques de notre grand peintre, ne peut plus nous étonner par ses dimensions. Bien entendu, nous n'avons pas négligé cet aspect grandiose de l'œuvre de Chagall, mais pour nous, un simple ouvrage illustré de Gogol ou de La Fontaine — et plus récemment ce merveilleux « Daphnis et Chloé », presque inconnu du grand public — n'est pas moins monumental que le plafond de l'Opéra de Paris ou les « Murals » du Metropolitan Opera.

Mais monumental veut avant tout signifier ici éternel. Que notre grand artiste n'en prenne pas ombrage, lui qui est toute modeste et dont l'œuvre n'a célébré que les humbles, ânes et chèvres, chevaux de trait et non de parade. Ses prophètes n'ont vraiment rien de terrible et son Moïse même a l'air d'être un parent pauvre du superbe législateur sculpté par Michel-Ange. Marc Chagall, c'est l'éternité de l'humain, la douceur du baiser, l'éclat des roses; et son « Message Biblique » est un message et un chant d'amour.

Faut-il se demander maintenant par quoi Chagall atteint à cette monumentalité que personne ne saurait lui contester? C'est tout simplement, à mon avis, par cette synthèse des arts tant recherchée par Gropius mais dont le Bauhaus ne nous offre pas d'exemples aussi probants que ceux que, sur l'autre versant de la création artistique, Marc Chagall propose à notre admiration. Le génie de l'artiste ne refuse pas l'habileté de l'artisan: le peintre, le sculpteur, le lithographe, le graveur, le céramiste, l'enlumineur des cathédrales et des opéras, le créateur des étonnantes maquettes de tapisseries et de mosaïques ne sont qu'un seul être, comme une divinité hindoue aux nombreux bras.

A cet être unique nous devons une œuvre non moins unique. C'est avec une profonde reconnaissance que nous lui rendons ce nouvel hommage.

Que tous ceux qui nous ont aidés à réaliser ce numéro spécial trouvent ici nos plus vifs remerciements, et plus particulièrement Madame Vava Chagall, MM. Charles Marq, A. C. Mazo, Maurice Mourlot et Charles Sorlier, les Editions Sauret ainsi que Madame Ida Meyer-Chagall, qui ont mis à notre disposition leurs précieuses archives.

A Marc Chagall, qui a bien voulu exécuter pour ce numéro une belle et grande lithographie, j'adresse du fond de mon cœur l'expression de toute ma gratitude.

SAN LAZZARO

Les grandes peintures de Chagall

Chagall monumental

par Gilbert Lascault

Hommage à Apollinaire (1911-12): 209 x 198 cm; *Le calvaire* (1912): 174 x 191,5 cm; *Le marchand de bestiaux* (1912): 96 x 200 cm; *A ma femme* (1933-34): 131 x 194 cm; *Les toits rouges* (1953-54): 230 x 213 cm; etc.... Il importe ici de rappeler qu'un certain nombre de toiles de Marc Chagall sont énormes, monumentales. Il faut aujourd'hui, en une époque où, comme le précise une chanson, « tout est mini dans notre vie », défendre le droit pour l'artiste de peindre des œuvres de grandes dimensions. Il convient de montrer qu'il existe des effets esthétiques propres aux tableaux immenses. Une critique trop habituée à travailler sur des reproductions réduites des œuvres tend à occulter de tels effets. C'est là une conséquence fâcheuse de l'extension du musée imaginaire qui tout ramène à la même échelle: la carte postale et le livre.

A juste titre, on ne considère plus comme nécessairement mineures des œuvres modestes, discrètes. Mais il serait absurde de mépriser maintenant la force des œuvres qui se déploient dans l'étendue. Il faut réapprendre à aimer le geste du peintre qui ne se contente pas de vouloir centrer autrement un mur ou une partie du mur, mais qui veut substituer sa toile (allant parfois du plancher au plafond) à l'architecture. Il cherche à remplacer par la multiplicité affrontée de ses figures le neutre habituel (le gris souvent) du musée ou de l'appartement. Les grandes dimensions refusent le compromis avec le neutre des murs; elles ne veulent pas l'orienter, l'animer; elles l'affrontent et s'efforcent de l'exclure. La peinture ici ne fait pas sa part à la banalité grise, l'art ne tolère plus d'avoir la part du pauvre. Tout: il veut tout, tout de suite. Et il pose la fête de ses couleurs par-dessus les murs qui servent à l'homme à protéger ses richesses et l'habituelle platitude de sa vie quotidienne. Les œuvres veulent que cette platitude disparaisse, que les espaces, les élans qu'elles figurent la fassent éclater.

Une toile de petite ou moyenne dimension n'échappe souvent à sa fonction décorative qu'en répondant à une fonction uniquement critique. Son cadre vient alors redoubler et mettre en évidence les limites que constituent les murs. Sa forme rectangulaire, strictement géométrique, manifeste les autorités extérieures qui viennent ordonner notre vie et qui, souvent à notre insu, or-



La femme enceinte, 1912-13. Huile sur toile, 194 x 115 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.



Le marchand de bestiaux. 1912. Huile sur toile. 96 x 200 cm. Kunstmuseum, Bâle.

ganisent de manière rigide ce que nous croyons notre espace de liberté.

Les grandes toiles de Chagall portent en elles une force critique. Elles ne visent pas à produire une illusion de réalité; elles ne prétendent pas nous faire croire au caractère illimité de nos espaces cernés, mesurés, limités par les pouvoirs politiques et économiques. Elles ne percent pas illusoirement les murs, mais elles instaurent, au niveau de la sensibilité, une dialectique où s'affrontent la constatation des limites et le désir de l'illimité, la pesanteur vécue et la pesanteur vaincue. Mais leur force critique ne les engage pas dans un travail purement négatif, dans une analyse réticente de l'état des choses. Elle trouve son origine dans une affirmation éperdue, dans une joie qui emporte tout.

Vainqueur du temps, l'hermaphrodite rayonnant de *l'Hommage à Apollinaire* (1911-12) flotte sur un étrange cadran d'horloge. Les détails prosaïques, les plantes de rêve, la transparence (qui permet de voir le petit cheval inversé dans le ventre de la jument) font du *Marchand de bestiaux* (1912) un instrument de dépaysement. Dans le *Double portrait au verre de vin* (1917), l'homme est juché sur les épaules de celle qu'il aime, mais il n'a pas de poids, son amour et son ivresse le font flotter; et le couple devient une sorte de pont, une sorte

d'arc-en-ciel entre la terre et le ciel: l'érotique devient un mode de l'alliance entre le terrestre et le divin. L'acrobate du *Cirque bleu* (1950-52) ne sert guère de son trapèze, mais nage dans l'air, accompagnée d'un poisson dont la main se continue en un bouquet. Dans cet univers chagallien, on ne tient rien, on ne possède rien, on ne s'installe sur rien. On flotte, on traverse, on pousse; et la main se prolonge en fleurs (de même dans *La Danse*, 1950-52); et la lune s'accompagne d'un violon; et la stabilité s'abolit. Et, sur le mur (qu'une grande toile rend transparent et ouvre sur autre chose que la banalité quotidienne), *La femme enceinte* (1912-13), géante, désigne son ventre, lui aussi transparent, tandis qu'une chèvre bondit de nuage en nuage et qu'un toit de maison devient épaule pour une tête qui le prolonge.

Ni pure critique négative des contraintes, ni oubli des limites, les grandes peintures de Chagall mettent le spectateur à l'intérieur d'un univers de cirque; d'un décor théâtral qui se désigne comme tel. L'immensité des toiles, les phénomènes de transparence, la perturbation des lois physiques, la pesanteur abolie, la géométrie qui fait l'amour avec une vache ou avec la lune: tout cela se donne comme folie du théâtre, comme théâtre de la folie. Dans la *Prose du Transsibérien*, Cendrars hurle: « Comme mon ami Chagall, je pour-



Dédié à ma fiancée. 1911.
Huile sur toile,
213 x 132,5 cm avec cadre,
196 x 114,5 cm sans cadre,
Musée des Beaux-Arts, Berne.
(Photo G. Howald).

Magall. III



Les amoureux au-dessus de la ville. 1917. Huile sur toile. 156 x 212 cm. Galerie d'Etat Tretiakov, Moscou.

rais faire une série de tableaux déments ». On ne s'étonnera donc pas de la fascination qu'après la Révolution, le théâtre a exercée sur Chagall. On relira les analyses que, dans ce même numéro de *XX^e siècle*, Alain Jouffroy propose du travail théâtral du peintre. Pour Chagall, la vérité du théâtre réside dans son irréalisme. Le décor est un tableau qui enveloppe les personnages pour les libérer. Dans une esquisse du décor pour *Le Revizor* de Gogol (1920) tout flotte: une échelle, des formes géométriques, un immense wagon traîné par une locomotive-fourmi... Un monde nouveau est produit, où l'impossible devient la règle, où le rêve et la réalité, la joie et la tristesse font la noce, comme dans les récits et les pièces de théâtre

de Sholem Aleichem (pour lesquels Chagall a fabriqué des décors).

Il convient maintenant d'insister à nouveau sur la dimension des œuvres; et d'indiquer ce que nous fait perdre (en une perte heureuse) l'immensité de certaines toiles. De ce point de vue, les grandes peintures de Chagall constituent l'exacte antithèse de la fameuse collerette de dentelle d'un portrait de Clouet, cette collerette en trompe-l'œil, mais plus petite que nature, dont parle Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* (p. 33 sqq). A son propos, Claude Lévi-Strauss analyse le charme étrange des modèles réduits. Par la réduction d'échelle, l'homme se croit, à tort ou à raison, plus facilement maître de l'objet dans sa totalité; il pense pouvoir



Double portrait au verre de vin. 1917.
Huile sur toile. 235 x 136 cm.
Musée National d'Art Moderne, Paris.



Golgotha (Le calvaire). 1912. Huile sur toile. 174 x 191,5 cm. Museum of Modern Art, New York.

le connaître de façon plus immédiate. « Pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation: plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil. »

Jamais les œuvres de Chagall ne nous permettent cette prise de possession, cette maîtrise, cette connaissance. Jamais. Et plus le tableau est grand,

et plus notre impouvoir éclate, et plus l'énigme du visible résiste. Le monde que produit Chagall n'est pas divisible; on ne peut le compartimenter, en isoler les parties; on ne peut pas non plus le dominer comme un tout cohérent, le peser, le mesurer. La grandeur, la monumentalité de certaines toiles constitue ainsi l'un des moyens qu'emploie Chagall pour bafouer toute mise en structures, pour nous égarer hors de tout chemin, hors de toute propriété, à l'intérieur du champ chaotique et joyeux de nos libertés. *L'Hommage à Apollinaire* reste (et, *en partie*, à cause de son immensité) l'un des tableaux les moins compréhensibles, les plus fascinants, les plus secrets du XX^e siècle. Même lorsqu'il produit des œuvres plus petites, jamais Chagall n'utilise la réduction d'échelle pour





Ma Vie. 1964. Huile sur toile. 296 x 406 cm. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence. (Photo Galerie Maeght).

Ces histoires, les rabbins et les conteurs profanes en acceptent le caractère décousu, la trame lâche, les trous, les blancs, les sauts, les explications omises. Il suffit de lire *Le tailleur enchanté* de Sholem Aleichem pour ne plus très bien savoir de quoi parle le récit, s'il est triste ou joyeux, et pour ignorer à tout jamais comment a été ensorcelée la chose qu'on qualifie avec réticence du nom de « chèvre »... C'est sans doute Rabbi Nahman de Bratzlav qui a poussé le plus loin l'art de la narration non dominée. De ses récits, Elie Wiesel (*Célébration hassidique*) a pu écrire « Chaque fragment contient le tout et le menace... La condition humaine, faite d'interrogations, est traduite par son éclatement même... Si Rabbi Nahman resserre les événements épisodiques et laisse flotter le canevas, c'est qu'il préfère l'infiniment petit à l'infini, les soubresauts d'une vie à une vie sans surprise. » Chagall a les mêmes pré-

férences. En particulier, sur ses plus grandes toiles, les changements d'échelles, l'abolition des points d'appui viennent nous désorienter; sans se soucier des règles habituelles de composition, des figures s'agglomèrent en certains lieux du tableau, tandis que d'autres demeurent vides; jamais un message ne nous est livré, alors même que l'existence d'une énigme nous est imposée. Chagall multiplie les signes sans nous donner aucune clef. Pourquoi, dans *l'Hommage à Apollinaire*, le peintre a-t-il inscrit deux fois son nom près du bord supérieur: une fois complet, une autre fois sans les voyelles? Pourquoi a-t-il marqué, à côté, son prénom, moitié en caractères romains, moitié en lettres hébraïques? Quels rapports ce dédoublement du nom, cette fragmentation du prénom entretiennent-ils avec l'être bisexué figuré dans l'œuvre, et avec les quatre noms écrits dans le bas du tableau?

GILBERT LASCAULT



Hommage à Apollinaire. 1911-12. Huile sur toile. 209 x 198 cm. Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven.

Le Théâtre juif de Moscou

Théâtre et

En 1918, au mois d'août, Chagall fut nommé commissaire aux Beaux-Arts dans l'ancien « gouvernement » de Vitebsk... La révolution d'octobre, on le voit, n'avait pas tout à fait un an. Aussitôt, Chagall prépara la fête de ce premier anniversaire dans sa ville natale. Lounatcharsky, qu'il avait connu en 1912 lors de son premier séjour à Paris, était lui-même devenu commissaire du peuple à l'éducation et à la culture depuis la fin de 17. Il protégea d'ailleurs Chagall jusqu'à la fin de son séjour dans son pays, et lui procura le passeport

pour quitter la Russie, via Kaunas, en 1922. C'est Lounatcharsky qui, en avril 1918, lui avait donné son accord pour fonder l'académie de Vitebsk, où les dissensions internes, tout particulièrement celles qui opposaient Malevitch à Chagall, expliquent l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre du maître de l'imaginaire: son individualisme irréductible, son antidogmatisme, sa distance. Les dix-huit mois que dura sa collaboration à l'académie qu'il avait fondée, pourraient, en tout cas, servir de sujet d'étude pour la compréhension de son

Introduction au Théâtre juif. 1919. Esquisse du tableau monumental réalisé en 1921 pour le mur gauche du Théâtre juif de Moscou (2,83 x 7,90 m)



Révolution

par Alain Jouffroy

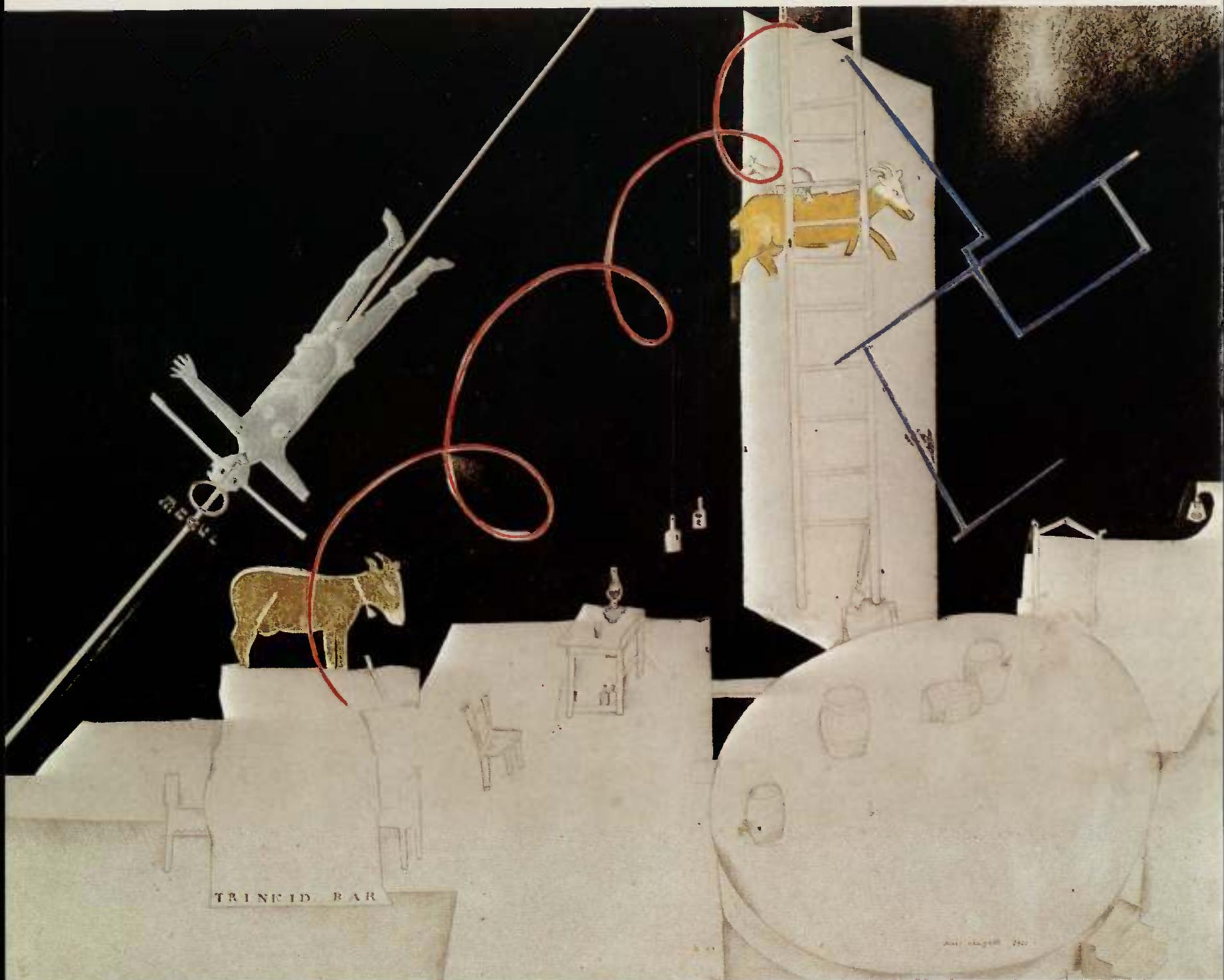
idéologie et de sa conception de la peinture, sinon pour l'analyse des rapports des premiers artistes soviétiques d'avant-garde avec leur propre révolution. Si l'on ajoute à ces dix-huit mois le dernier épisode du séjour de Chagall dans son pays en révolution: l'enseignement qu'il a donné dans des colonies d'orphelins de guerre, particulièrement celle de « Malakhovka », les quatre ans et demi que forme en tout cette histoire permettent, mieux qu'aucune période de la vie de Chagall, le déchiffrement de son œuvre à la lumière de ses convic-

tions, de ses rêveries, de ses exigences les plus personnelles. L'amitié de Lounatcharsky, qui défendit aussi Meyerhold, fut déterminante dans cette participation de Chagall à la révolution russe.

Il ne faut pas céder, ici, à la sympathie ou à l'antipathie pour telle ou telle position intellectuelle à l'égard du problème que posent, de toutes manières et quoi qu'il arrive, la différence et la ressemblance du travail *politique* révolutionnaire et du travail *artistique* révolutionnaire. Quelle que soit notre propre position à ce sujet, les faits

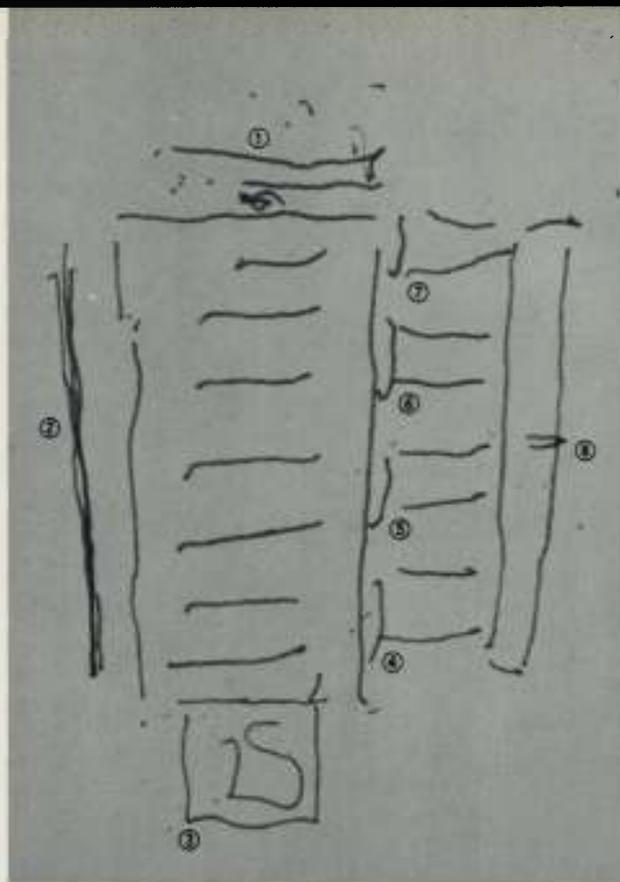
Propriété de l'artiste. (Photo Jean Dubout).





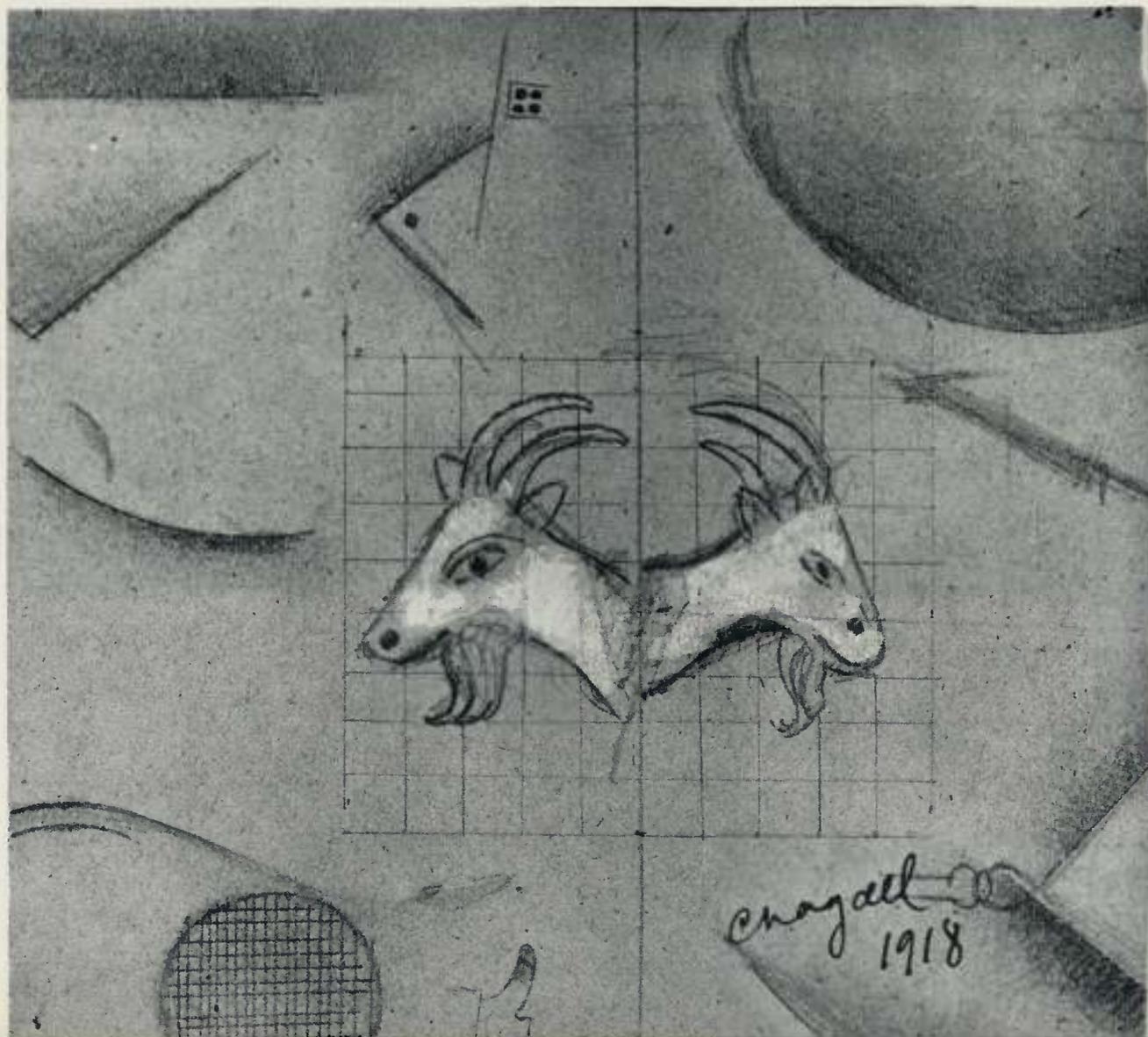
Esquisse pour le décor du « Baladin du monde occidental » de Synge. 1921. Propriété de l'artiste. (Photo Jean Dubout).

sont là, répertoriés. Ils parlent, et il faut tenter d'entendre, de recevoir ce qu'ils nous transmettent, de loin, à travers le temps. Ce n'est pas le lieu, non plus, de décider si Chagall avait raison, pour lui et pour son œuvre, d'agir comme il l'a fait durant ces quatre années, et quelle influence sa destinée exceptionnelle a pu avoir sur l'histoire des idées, sur celle des formes. Mais on peut souligner dès l'abord ce fait *monumental* : la rencontre d'un peintre individualiste avec une révolution collective, et sa participation effective, en tant que peintre, à cette révolution. Oui, Chagall, sur le conseil de Bella sans doute (il s'était marié avec elle en juillet 1915), avait refusé de faire partie d'un soi-disant « Ministère des affaires culturelles » dont on parla un moment, au lendemain d'octobre, et qui eût alors été constitué par Maïakowsky pour la poésie, Meyerhold pour le théâtre, Chagall pour les Beaux-Arts. Mais ce refus, qui l'éloigna peut-être de Petrograd, où il habitait au Perekoujnoï Pereoulouk, le rapprocha non seulement de sa ville natale, mais l'incita certainement à prendre *chez lui* une responsabilité publique: celle d'organisateur des fêtes du premier anniversaire d'abord, celle de fondateur de l'académie ensuite. Ainsi, évitant un ministère (qui d'ailleurs n'a jamais existé), il s'engagea dans une aventure sociale et



Croquis de Chagall, indiquant l'emplacement des peintures du Théâtre juif: 1 - Rideau de scène. 2 - Introduction au Théâtre juif. 3 - L'Amour sur la scène. 4 - La Littérature. 5 - Le Théâtre. 6 - La Danse. 7 - La Musique. 8 - La Table de Mariage.

Esquisse pour le rideau de scène du Théâtre juif de Moscou. 1918.





L'Amour sur la scène. 1920-21. Tempera et gouache sur toile. 280 x 245 cm. Peinture murale pour le mur du fond du Théâtre juif de Moscou. Galerie d'Etat Tretyakov, Moscou. (Photo Ida Meyer-Chagall).



Introduction au Théâtre juif. 1920-21. Tempera et gouache sur toile. 2,83 x 7,90 m. Galerie d'Etat Tretiakov, Moscou. Ci-dessous, détail.
(Photos Galerie d'Etat Tretiakov).





La Littérature. 212 x 79 cm.



Le Théâtre. 210 x 105 cm.

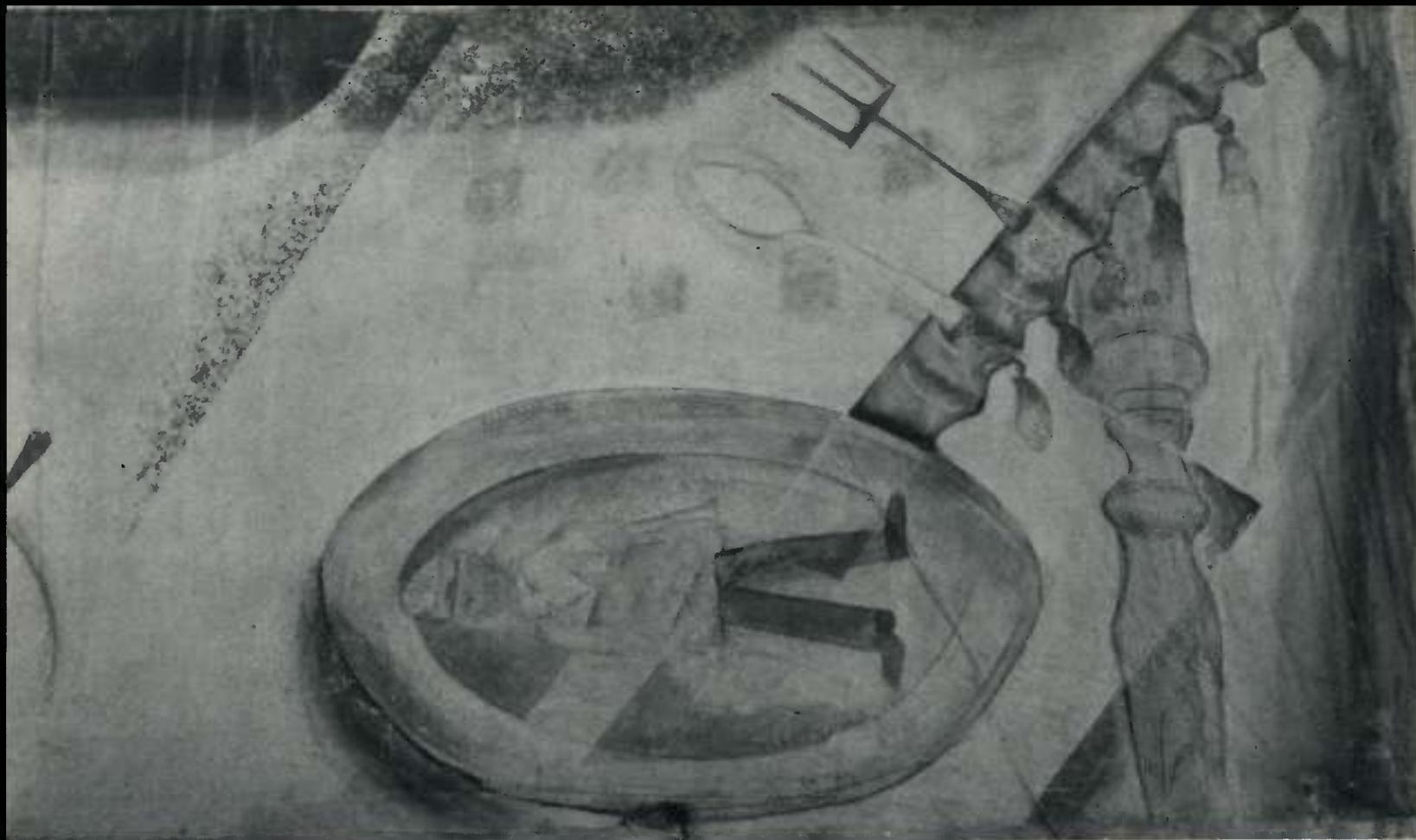


La Danse. 210 x 106 cm.



La Musique. 203 x 103 cm.

Quatre peintures murales pour le mur droit du Théâtre juif de Moscou. 1920-21. Tempera et gouache sur toile. Galerie d'Etat Tretiakov, Moscou. (Photos Ida Meyer-Chagall).



La Table de Mariage. Détail. 1920-21. Tempera et gouache sur toile.

La Table de Mariage. Détail. 1920-21. Tempera et gouache sur toile.

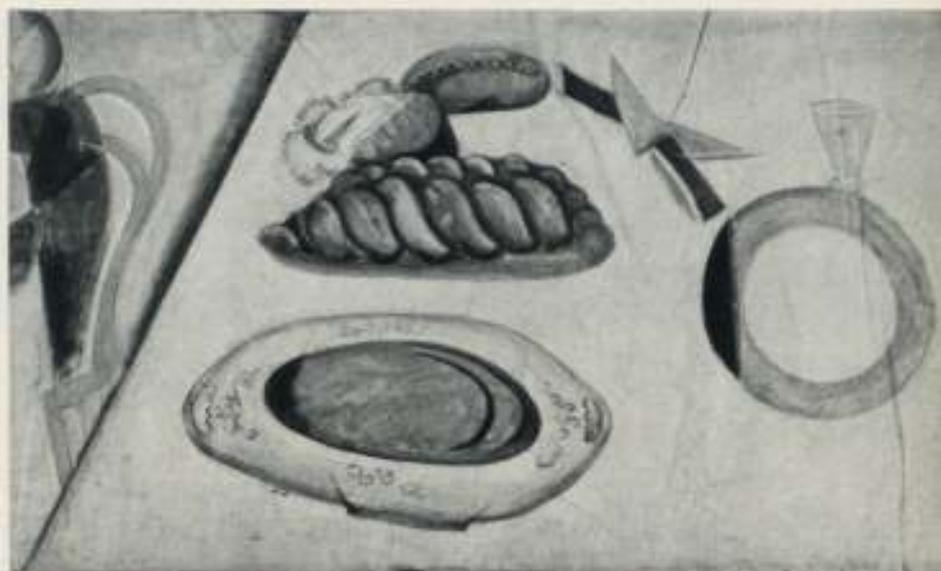


culturelle encore plus généreuse: l'enseignement de la peinture d'avant-garde dans un pays où tout était en train de changer: on ne doit pas sous-estimer l'actualité que revêt encore le récit de cet événement. Je me sens en tout cas concerné par cette aventure et voici pourquoi je tenais à le placer sur son orbite historique initiale.

L'individualisme flamboyant de Chagall

Chagall avait d'abord invité, en même temps que son professeur Pen, les peintres Lissitzky et Pougny à venir enseigner avec lui: Lissitzky lui demanda peu après d'inviter Malevitch. Tout l'opposait à ce dernier. Ou presque tout. Pourtant, Chagall accepta la proposition de Lissitzky, malgré l'hostilité qu'il n'avait jamais cachée, depuis le cubisme, contre toute espèce de réduction «réaliste» de l'image à l'abstraction. Pour Chagall, en effet, un triangle, un cercle, un carré sont des *objets* au même titre qu'une croix, un métronome ou une chaise. Il disait par exemple à l'auteur du *Carré noir sur fond blanc* de 1913: «Un carré, je peux m'asseoir dessus, vous comprenez, mon cher: un carré, c'est un objet.» Il n'a cessé, dans ses interviews, dans ses écrits et d'une manière encore plus flagrante dans sa peinture, de se montrer et de se démontrer hostile aussi bien au réalisme qu'à l'abstraction: il les a même assimilés complètement l'un à l'autre. C'est dire combien la présence du suprématiste Malevitch dans l'académie qu'il dirigeait pouvait lui déplaire. Pourtant, pour satisfaire son ami Lissitzky, qui admirait beaucoup Chagall, mais qui allait bientôt céder aux vues de Malevitch, Chagall l'invita. C'est le signe de sa liberté, de son indépendance par rapport à lui-même; il se refuse à toute espèce de dogmatisme, à commencer par celui qu'il pourrait tirer d'une systématisation de ses propres idées. Mais en 1919, alors même que Chagall se trouvait à Moscou, Malevitch s'empara de l'académie, et sans l'accord du comité des professeurs, la transforma complètement. Il remplaça même sur la porte, les mots «Académie libre» par «Académie suprématiste». Chagall envoya donc sa démission à Lounatcharsky, mais après quelques discussions, revint sur sa décision et n'abandonna la direction de cette école qu'en 1920.

Il devait connaître un triomphe, en avril 1919, dans l'ancien Palais d'hiver, transformé en *Palais des Arts*, pour la première exposition officielle d'art révolutionnaire: les deux salles d'entrée lui furent consacrées jusqu'au mois de juin, et une douzaine de ses œuvres ont même été acquises à cette époque par l'Etat. Il avait peint, au lendemain de la révolution d'octobre, de grands tableaux autobiographiques célébrant son amour pour Bella: le *Double portrait au verre de vin*, *Audessus de la ville*, *L'Apparition* et la *Promenade*, où Bella est peinte comme son propre drapeau, son oriflamme affective. L'individualisme flamboyant de Chagall y éclate sans équivoque. Pour-

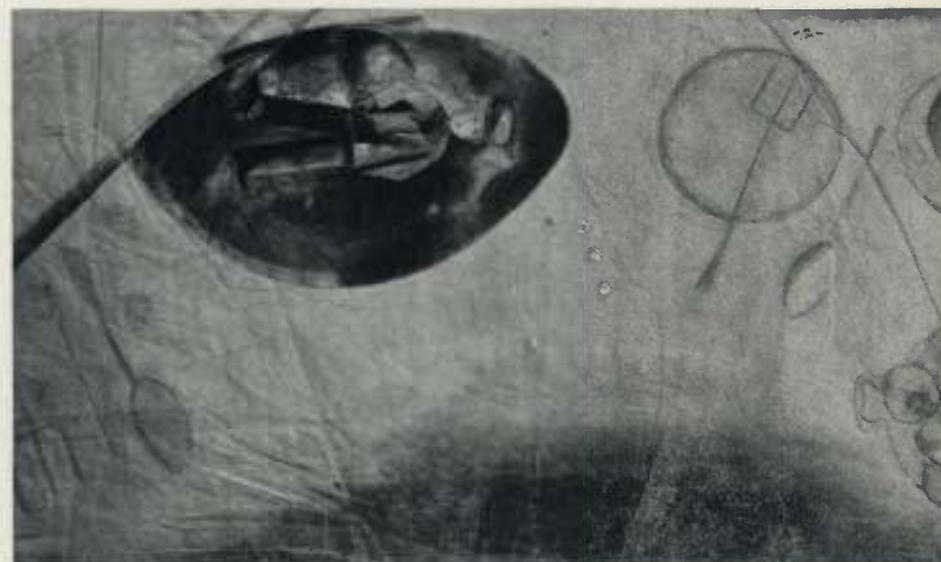


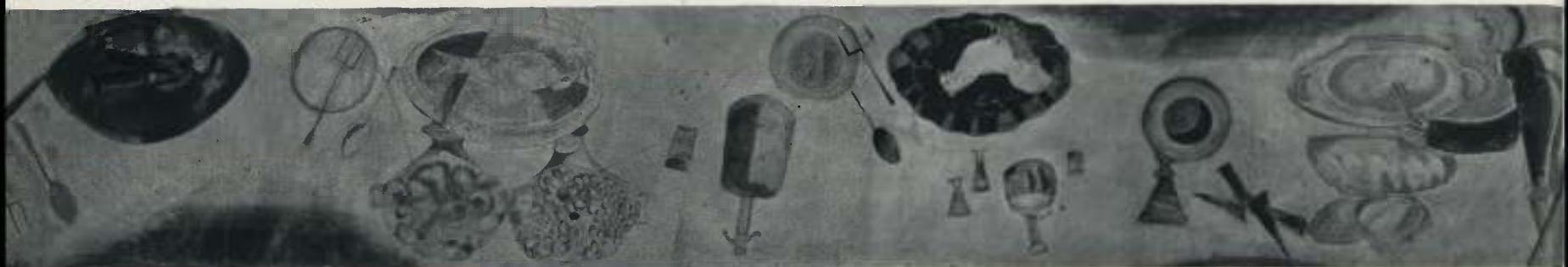
La Table de Mariage. Détail. 1920-21. Tempera et gouache sur toile.

La Table de Mariage. Détail. 1920-21. Tempera et gouache sur toile.



La Table de Mariage. Détail. 1920-21. Tempera et gouache sur toile.
(Photos Ida Meyer-Chagall).





La Table de Mariage. Peinture monumentale pour le mur droit du Théâtre juif de Moscou. 1920-21. Tempera et gouache sur toile. 69 x 830 cm

tant, ce sont de tels tableaux qui portèrent la jeune gloire de Chagall jusqu'au centre de ce palais conquis par les Bolcheviks. Cela n'allait pas, bien sûr, sans jalousies, sans intrigues: elles sont inévitables, surtout autour d'un triomphe aussi précoce et dans une période aussi électrisée que celle-là. On se rappelle que Chagall, en 1917, atteignait tout juste sa trentième année, et que la beauté du couple qu'il formait avec Bella, avait, dit-on, quelque chose de provocant. Déjà, au moment d'organiser les fêtes du premier anniversaire de la révolution dans les rues de Vitebsk, un critique officiel avait parlé de « bacchanale mystique et formaliste », parce que les vaches y flottaient avec les violonistes au-dessus des toits. Mais l'identification de la révolution à la fête, son identification à la liberté individuelle, à l'amour, ne font aucun doute: les esquisses qu'il réalisera sur ce thème en 1937 ne feront que déployer allégoriquement et rétrospectivement cette première expérience. Aussi peut-on dire que si Chagall a participé, malgré son impréparation politique, à la première révolution socialiste du monde, ce n'est pas par adhésion intellectuelle et politique aux théories de Marx et de Lénine, mais par une sorte d'entraînement au mouvement de rotation qui fait dans ses tableaux voler et tourner les couples au-dessus de l'horizon.

Chagall, sans cesse, revient envolant, en tournant, à son point de départ, comme les planètes autour du soleil et je ne scandaliserai personne en affirmant, à sa place, cette conception toute cosmique qu'il a de la révolution. L'histoire du monde, pour lui, ne fait qu'un avec le rêve de l'individu, qui y découvre, y perd, y redécouvre l'amour. Il ne s'y livre que pour s'y reconnaître, s'y retrouver tout entier: le dépossède-t-elle de l'image qu'il se fait de lui-même, et il cesse de pouvoir y participer. Tout se passe, en fait, comme si c'était cela qui l'avait finalement décidé à se séparer de son pays, et à revenir vivre à Paris, où l'attendait une autre révolution, à la naissance de laquelle il a secrètement présidé par Apollinaire interposé: le surréalisme. Ainsi, des wagons rouges des trains de marchandises, où il voyageait

en Russie avec Bella et la petite Ida, jusqu'au grand bouleversement intellectuel que préparait le dadaïsme parisien, Chagall a établi, le premier et l'un des seuls, le fragile lien qui unit, dans la pensée des hommes comme dans les nerfs des poètes, l'avant-garde politique de la révolution russe aux diverses avant-gardes artistiques, poétiques, dont nous sommes aujourd'hui les héritiers: le futurisme, le constructivisme, le dadaïsme et le surréalisme. Si ce lien a été dramatiquement coupé, ce n'est pas à cause de son seul départ de Russie: les artistes révolutionnaires au pouvoir ont, à leur manière, renouvelé l'exclusion platonicienne classique, qui consiste à chasser le poète de la cité. En 1922, Chagall n'a fait que tirer la leçon d'une expérience à laquelle il s'était livré à cœur ouvert pendant plus de quatre ans, avec cette espèce de candeur et de vertige que procurent le succès, l'amitié et l'amour dans le succès. Il a vécu le sacrifice de ses propres idées jusqu'à donner des leçons aux orphelins de guerre et jusqu'à accepter d'être traité comme un « artiste de troisième ordre » par une commission des rétributions à laquelle les plus grands noms de la peinture d'avant-garde soviétique sont liés. Ce qui opposait son avant-garde personnelle à celle des autres constitue peut-être la clé invisible de son départ de Russie. L'intolérance des sectes, le fanatisme intellectuel à la Malevitch, ont peut-être suscité, par un choc en retour, la *réaction aveugle* du réalisme auquel on sait maintenant que le même Malevitch a finalement cédé, confirmant ainsi le pressentiment et les intuitions de Chagall, qui a toujours identifié abstraction et réalisme et le lui avait même dit en face.

Du théâtre à la fête en passant par la révolution

Chagall identifie non seulement la révolution à la fête, mais le théâtre à la fête et à la révolution. Pour le voir, il suffit de comparer la première esquisse de *l'Introduction au Théâtre juif* avec les esquisses de 1937 pour la *Révolution* elle-même. Il a peint cette esquisse à Vitebsk pour le Théâtre juif Kamerny, qui s'était installé en 1920 dans un



Galerie d'Etat Tretyakov, Moscou. (Photo Galerie d'Etat Tretyakov).

appartement de Moscou, où il disposait d'une salle de quatre-vingt-dix places et où Chagall avait peint les décors de trois pièces de Sholem Aleïchem : « Les agents », « Mensonge » et « Mazeltov ». Le tableau final de l'*Introduction*, celui de la Tretyakov, se présente comme une fresque de huit mètres de long sur trois mètres de haut. Il s'agit donc de l'une des œuvres les plus monumentales de Chagall. Elle fait aujourd'hui partie des réserves de la Galerie Tretyakov à Moscou, mais de même que les quatre tableaux *La Musique*, *La Danse*, *Le Théâtre*, *La Littérature*, réalisés pour la même salle du Théâtre Kamerny, la grande nature morte *La Table de Mariage* qui faisait face à l'*Introduction*, et le tableau intitulé *L'Amour sur la scène*, ces œuvres ne sont pas accessibles au public. On peut se demander dans quel état elles se trouvent aujourd'hui (elles étaient peintes à la colle) et nous sommes nombreux, dans le monde entier, à souhaiter leur remise à jour. Leur importance historique, comparable à celle des tableaux cubistes exposés à l'Ermitage de Leningrad, le justifierait, s'il en était besoin, à elle seule. Elles ne figuraient cependant pas à l'exposition Chagall du Grand Palais en 1969-70, tous les admirateurs de Chagall l'ont regretté.

D'autant plus que cette identité théâtre/fête/révolution dont je viens de parler permet peut-être de réinterpréter l'œuvre de Chagall selon une nouvelle perspective, et dans un tout autre éclairage que précédemment. Chagall n'avait pas attendu octobre 17 pour peindre des décors de théâtre: Nicolas Evreïnov, un vieil ami de Meyerhold, lui en avait déjà demandé pour une pièce qu'il avait écrite lui-même (« Mourir content »), et qui devait se monter dans une sorte de cabaret-théâtre situé dans une cave, non loin du Palais d'hiver, un endroit nommé bizarrement Place de la Concorde, où Maïakowsky venait de temps en temps *cracher* sur le public. Dès avant la révolution, donc, on voit s'opérer le contact détonant: Maïakowsky/Palais d'hiver/Chagall/théâtre, où, pour ma part, je vois se faufiler déjà la mèche la plus énigmatique de la bombe. Les fils se nouaient, en tout cas, pour que le peintre du *Poète à la tête coupée*

joue à cette étape de comédiens ambulants, cette *prival Kommediantov*, où se retrouvaient Block, Essenine, Mandelstamm et Maïakowsky, quelque chose qui annonçait non seulement la future victoire, mais la diaspora de l'intelligentsia révolutionnaire.

L'ennemi de tous les systèmes

Chagall détestait le « réalisme psychologique » de Stanislavsky, et lui préférait les nouveautés, les recherches de Taïroff et de Meyerhold. Mais, dans son hostilité au réalisme de Stanislavsky, il rencontra, après la révolution, des résistances. Wachtangoff, célèbre élève de Stanislavsky, et directeur d'un autre théâtre juif, le « Habima », l'avait invité à collaborer à la mise en scène du « Dibbouk » d'Anski. Cette proposition plaisait d'autant plus à Chagall qu'Anski était de Vitebsk, comme lui, mais quand il présenta son projet, Wachtangoff s'y opposa: « Toute votre acrobatie, tous vos trucs, c'est rien », lui dit-il, « il n'y a qu'un seul chemin, c'est celui de Stanislavsky. » Chagall, qui n'acceptait, on l'a vu, aucune sorte de dictature, tapa sur la table, et lui cria qu'il « ferait comme lui de toutes manières » et s'en alla. Wachtangoff chercha ensuite, en effet, plus ou moins ouvertement, à imiter Chagall, dont les œuvres et le culte furent préservés en Russie, quelques années encore après son départ, jusqu'à la fermeture du Théâtre juif Kamerny, au plus sombre des années du stalinisme. Mais on voit que ce qui s'opposait à Chagall entre 1917 et 1922, fut moins l'esprit bureaucratique et autoritaire des politiques que le sectarisme des artistes d'avant-garde eux-mêmes. Apollinaire, qui avait prononcé en 1913 à Paris, dans l'atelier de Chagall, le mot « surnaturel », et qui allait inventer plus tard le mot *surréalisme*, Apollinaire auquel Chagall rendit l'hommage d'un de ses plus grands, de ses plus beaux tableaux, celui-là même qu'il avait commencé à peindre en 1911, voyait donc juste en avril 1913 quand il écrivait dans *L'Intransigeant* que « Chagall révélait un esprit curieux et tourmenté » et précisait, en 1914: « C'est un artiste ex-

trêmement varié, capable de peintures monumentales, et il n'est embarrassé par aucun système. » On ne saurait mieux dire, si l'on songe que ce sont précisément les systèmes que Chagall a combattus le plus violemment toute sa vie et rien n'éclaire mieux son comportement dans les années de la révolution russe, à l'académie de Vitebsk comme parmi les gens de théâtre de Moscou : en face de Malevitch ligué contre lui avec Lissitzky, comme en face de Wachtangoff et des partisans de Stanislavsky.

Lénine équilibriste

C'est Alexis Granowsky, Directeur du Théâtre juif Kamerny, qui accorda donc à Chagall la liberté dont il avait besoin pour donner toute sa mesure. Et ce sont les tableaux de grandes dimensions qu'il réalisa pour ce théâtre que l'on doit comparer aux esquisses de la *Révolution* de 1937, si l'on veut saisir les analogies que Chagall perçoit entre le bouleversement social de la fête et celui de la révolution. En comparant avec attention les acteurs de *L'Introduction au Théâtre juif*

avec ce tableau que Chagall détruisit aux Etats-Unis après la mort de Bella, lors d'une de ces crises de doute qui furent assez fréquentes dans sa vie, on remarque, d'abord, le rapport le plus flagrant: Lénine, debout sur une main au coin d'une table, joue l'équilibriste comme les acteurs mêmes du théâtre Kamerny, non loin des musiciens. Cette posture de Lénine, contraire à toute l'iconographie du chef de la révolution russe, fait en quelque sorte danser l'histoire du monde, la met littéralement sens dessus dessous : les gens rêvent, méditent ou jouent du violon autour d'un soleil tombé à terre, tandis qu'un âne patiente sur sa chaise. Le peuple en armes, massé sous les drapeaux rouges, contemple le spectacle de Lénine équilibriste comme celui d'un grand acteur, j'allais dire comme celui de l'acteur Michoëls, qui était au Théâtre Kamerny le plus fervent admirateur de Chagall. Dans les deux compositions, l'espace oblique est également le même et place les personnages comme dans une parade ou comme dans une fête d'anniversaire vécue dans la rue. Chagall s'y est peut-être souvenu de celle qu'il avait lui-même organisée en 1918 à Vitebsk.

Chagall en 1921, entouré de ses élèves, dans la colonie d'orphelins de guerre « Malakhovka », près de Moscou.





La Révolution. Etude pour le grand tableau réalisé en 1937 et qui fut ultérieurement coupé en trois morceaux. Huile sur toile. Propriété de l'artiste. (Photo Jean Dubout).

Malgré le succès de sa collaboration au Théâtre Kamerny, Chagall ne put réaliser, parmi les décors et costumes qu'il conçut pour le théâtre avant son départ de Russie, ni les décors des « Joueurs », ni ceux du « Mariage » de Gogol, ni ceux du « Baladin du monde occidental » de Synge, ni ceux du « Dibbouk » d'Anski, que Wachtangoff lui refusa en 21. Seuls les décors et costumes du « Revizor » de Gogol, que Razoumny, le directeur du « Théâtre satirique et révolutionnaire » était venu lui demander à Vitebsk, ont été réalisés jusqu'au bout; Chagall dit quelque part qu'ils étaient très « amusants ». Il nous reste cependant quelques projets, celui du décor du « Baladin du monde occidental », particulièrement, où un Christ en argent, suspendu la tête en bas à un fil au-dessus d'un veau d'or immobile, devait tourner continuellement sur lui-même pendant toute la durée de la pièce. Mais ce Christ, après cinquante ans, tourne dans le même noir, le même vide, en 1972, qu'à Moscou en 1920 et 21. Tout se passe comme s'il n'avait jamais existé pour personne, excepté pour les historiens, les grands connaisseurs de Chagall.

L'*Introduction au Théâtre juif* n'en demeure pas moins l'archétype chagallien de la représentation allégorique de la vie et du rôle de créateur de l'artiste, du poète dans la société. Comme le dit

l'un de ses exégètes à ce sujet : « le cirque, l'art, ne mènent à rien, mais sont tout ». Ainsi, *Le grand cirque* de 1956 reprend la thématique du tableau de 1920/21 où les acrobates ambulants invitaient à la fête en mettant le monde la tête en bas... Pour *l'Introduction*, c'était le violoniste central dont la tête s'envolait comme celle du poète de *l'Absinthe* de 1913 : pour *Le grand cirque*, c'est le chef d'orchestre. Quant au personnage qui marche sur les mains, à droite, il s'inscrit à la suite du cortège d'acrobates du Théâtre juif, et tout se passe comme si Lénine, dans la *Révolution* de 1937, entre le Théâtre juif et le cirque, n'était que l'un de ces acrobates déguisés, réinventeur du monde, une sorte de saltimbanque de l'histoire. Le monde, chez Chagall comme chez Jarry, n'est rien d'autre que sa propre parodie, son masque, son double : mais du même coup ce double, ce travestissement dévoile sa vérité. Le jeu en fait la beauté, et si le jeu cessait, la mort serait seule à triompher. La continuité qu'on déchiffre de *l'Introduction au Théâtre juif* au *Grand cirque* en passant par la *Révolution* définit la toute-puissance du rêve chagallien, qui refuse de fermer les frontières entre des domaines que tout le monde sépare : l'amour, la réalité, la société, la poésie, la révolution, le cirque. En tout état de cause la peinture lui permet d'unifier, de



Etude pour le panneau central de « La Révolution ». 1937. Propriété de l'artiste.

réconcilier ce que la vie quotidienne partout fragmente et oppose. Elle l'a sauvé de la misère et du malheur de vivre, mais elle lui a surtout permis, comme à l'époque du premier anniversaire de la Révolution où il rêvait de « transformer les maisons ordinaires en musées et l'habitant vulgaire en créateur » (1), de brancher la peinture sur l'histoire du monde et non sur l'histoire des formes. Certes, le cirque, le théâtre, la révolution « ne sont pas la vie » : mais précisément ce qui permet de la jouer, de l'illuminer, de la changer. Pour Chagall, la peinture n'a été que l'instrument de cette transformation: traitant l'un ou l'autre sujet, il retrouve tous ses rêves. Voilà pourquoi les *peintures monumentales* dont Apollinaire sentait Chagall « capable » en 1914 recourent principalement le thème majeur, constant, de cette identification de la peinture à la révolution mentale et au jeu théâtral, et du jeu à la vie. Les tableaux du théâtre Kamerny permettent de fonder historiquement cette interprétation générale de l'œuvre

Etude pour le volet gauche de « La Révolution ». 1937. Propriété de l'artiste.



entier de Chagall. Leur éloignement n'en est que plus significatif.

Peut-être devrions-nous considérer en effet comme un signe que la plus grande partie des décors conçus par Chagall en Russie soient encore enfouis dans des cartons ou dans des caves, quand ils n'ont pas, tout simplement, disparu. Le tableau de la *Révolution*, que Chagall a exposé chez Zervos, puis chez Pierre Matisse à New York, avant de le déchirer en trois morceaux, marque, lui aussi, par sa présence/absence symptomatique, le drame qui lie, délie et relie Chagall à l'histoire de son pays et à la révolution qui a commencé par l'applaudir. Les orages individuels de sa vie coïncident comme ses œuvres avec ceux qui ont le plus longtemps ébranlé les artistes et les poètes du monde entier, et l'on pourrait considérer l'œuvre et la vie de Chagall comme le miroir parabolique de cette histoire intellectuelle du XX^e siècle dont il a vécu, souffert et surmonté les principaux événements jusqu'à aujourd'hui. A travers ce mi-



Etude pour « La Révolution ». 1937. Propriété de l'artiste.

Etude pour « La Révolution ». 1937. Propriété de l'artiste. (Photos Jean Dubout).





Le grand cirque. 1956. Huile sur toile, 150 x 310 cm. Fondation Gustav Stern, New York.



L'absinthe. 1913. Gouache sur carton. 45 x 52 cm. Coll. part.

roir, il a dressé l'un des monuments les plus énigmatiques à la liberté et à l'imagination.

Aujourd'hui, Chagall a atteint l'âge qu'aurait Juan Gris. D'un seul souffle, dirait-on, il a répondu au vœu de Maïakowsky, qui lui souhaitait de toujours « chagaller comme Chagall »: il a enjambé le XX^e siècle (2).

S'il y a quelque chose à prouver à travers tout ceci, c'est que le théâtre, pour Chagall, a été l'un des moyens les plus directs qu'il a trouvés pour se lier au monde, à l'histoire. La révolution qu'il a commencée par sa peinture ne pouvait que rencontrer, croiser les commencements d'une révolution sociale, mais elle ne pouvait se confondre avec l'Etat qui est né de cette révolution. Pourtant, Chagall est fasciné par la puissance, dans la mesure où il y apporte la perturbation secrète de son œuvre. Ainsi, la peinture lui fait-elle voir le monde comme *la scène* où se travestissent, comme au cirque, les forces collectives. Au centre de ce tourbillon, il se considère lui-même comme le poète qui a *perdu la tête*. Nulle puissance au monde ne saurait lui faire croire qu'il pourrait ne pas la perdre: le vertige de sa peinture est là (3).

ALAIN JOUFFROY

(1) *Ma vie*, par Chagall.

(2) Chagall, en russe, veut dire « marcher à grands pas ».

(3) Cf. *Théâtre et révolution*, d'A. V. Lounatcharsky, Ed. Maspero, Paris 1971.

Opéras et Ballets

Chagall en plein vol

par Guy Weelen

L'idée de demander à Marc Chagall d'inventer un nouveau plafond pour l'Opéra de Paris, est venue, a-t-on dit, à André Malraux lorsque, interrogé au cours d'une soirée de gala l'œuvre de Lenepveu, il n'en reçut définitivement aucune réponse. De surcroît, il eut l'heureuse inspiration de s'adresser à l'un des rares peintres contemporains qui, par son goût de la musique et son talent, pouvait assumer et réaliser une tâche semblable.

Il ne faut point se le cacher, pourquoi se le

cacheraient-on?, l'Opéra de Paris est un monument fastueux et outrancier. Même s'il fait partie aujourd'hui de l'image glorieuse de Paris, il n'en reste pas moins monstrueux par sa surabondance, véritable redondance, bien que son architecture intérieure soit, paraît-il, parfaitement adaptée à sa destination. Jacques Lassaigne déclare dans son étude du plafond de Marc Chagall: « L'Opéra de Paris est frappant par son architecture, par la marque d'un tempérament puissant, celui de Charles Garnier, dont nous voulons même qu'il

Plafond de l'Opéra de Paris. Détail. 1964. (Photo Jean Dubout).



soit représentatif d'une époque déterminée alors qu'il dépasse celle-ci et s'en distingue par bien des points. Il a créé une atmosphère, un style bien à lui, tour à tour louangé et critiqué violemment, et il s'est finalement imposé par ses excès mêmes, sa luxuriance entée sur un cadre fonctionnel et rigide. » Si l'on doit être reconnaissant à Garnier d'avoir invité Carpeaux à réaliser *La Danse*, seul groupe que l'on puisse honorer et admirer dans l'ensemble médiocre de la sculpture, il n'a pas eu, en ce qui concerne la peinture, la main heureuse. Pouvait-il l'avoir d'ailleurs? Les peintres qu'il aurait pu appeler ou ne convenaient pas à son esprit ou ne figuraient pas sur la liste des peintres officiels et acceptés.

Dans cet immense vaisseau dédié à la musique

et au mouvement, où la ligne est souvent déplacée, voire détruite, le plafond devait être, dans le scintillement des pourpres et des ors, comme un appel. La coupole, à l'image d'une plénitude, doit être présente, elle doit, si l'on peut dire, dans le tumulte général, faire entendre sa voix, sans pour autant l'imposer, sans créer une stridence. C'est en quelques mots souligner la portée et l'ampleur du problème que posait à Marc Chagall la proposition d'André Malraux. On comprend que, selon ses propres mots, il en fut «troublé, touché et ému». Longtemps il s'inquiéta, mais l'offre lui parut si intéressante et si tentante que lentement il se mit à composer des maquettes circulaires, en tenant compte des servitudes particulières que lui imposaient le caractère général de l'architec-

Plafond de l'Opéra de Paris. Détail. 1964.



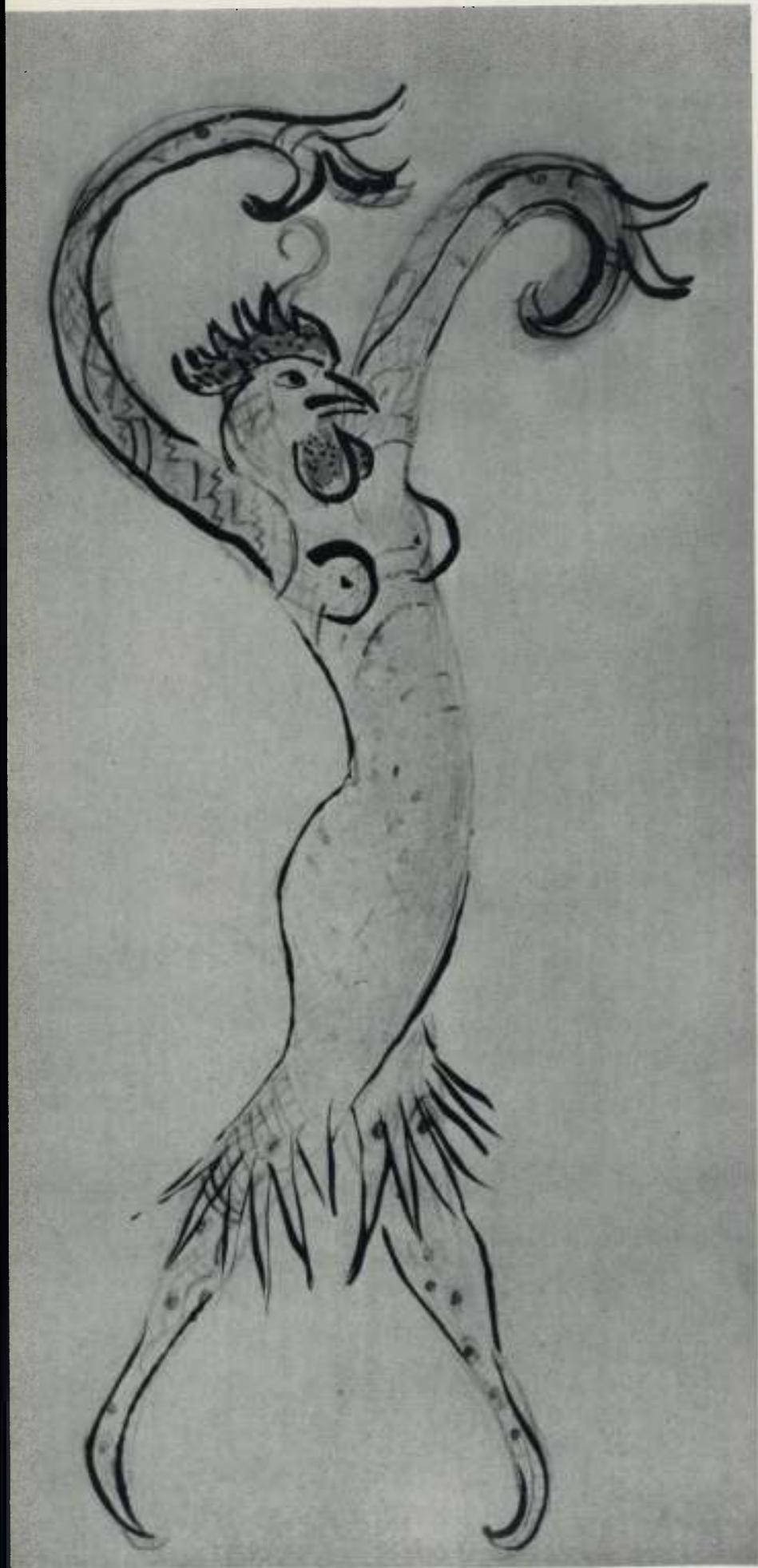


Plafond de l'Opéra de Paris. Détail. 1964. (Photos Jean Dubout).

ture et tout particulièrement les quatorze têtes d'or qui saillent au rebord du plafond. Je crois même que ces contraintes qui à tout autre auraient pu paraître lourdes, ont aiguillonné l'imagination de Chagall; cette résistance n'a pas été sans déclencher à la fois sa curiosité et son envie de réaliser là une œuvre difficile.

Les nombreuses maquettes réalisées par Chagall prouvent le soin qu'il mit à déterminer d'abord les zones de couleur, puis le choix des éléments dispersés sur la surface de la Coupole. Ceux-ci devant être tour à tour absorbés par la couleur ou venir flotter à sa surface pour organiser une grande ronde fluide marquée par une alternance de rythmes. Ainsi, petit à petit sous sa main, naît le choix des évocations chargées de chanter à

leur manière la musique et les musiciens qui hantent son esprit. Jacques Lassaigne remarque à quel point les premières ébauches « révèlent deux ordres principaux de recherche : la mise en place des grandes masses de couleur et le développement des thèmes jusqu'à la plus extrême précision des détails. En définitive, le plafond sera réparti en cinq zones colorées, chacune ayant sa dominante pour célébrer les artistes que Chagall a choisi d'honorer. Le bleu pour Moussorgsky et Mozart, le vert pour Wagner et Berlioz, le blanc relevé de jaune pour Rameau et Debussy, le rouge pour Ravel et Stravinsky, le jaune pour Tchaïkovsky et Adam. Dans ces deux dernières parties, il insiste sur l'importance du ballet en évoquant *Daphnis et Chloé*, *L'Oiseau de Feu*, *Le Lac des*



Le coq. Costume pour « Aleko ». 1942.

Cygnés, *Giselle*, mais cette répartition, somme toute traditionnelle, de dominante froide et chaude, que soutiennent naturellement des complémentaires ou qu'exaltent des ruptures de ton, ne saurait lutter contre la force centrifuge qui donne à la composition une remarquable unité. Le passage entre les secteurs n'est pas moins important que l'harmonie qui se crée à l'intérieur de chacun entre deux murs rapprochés. Il y a des zones d'influence et d'approche, et l'unité est accentuée par trois grands axes qui s'équilibrent curieusement et qui sont chacun comme l'épine dorsale de la composition: une Tour Eiffel toute droite à laquelle répondent la diagonale du couple d'amoureux de Berlioz et la combinaison subtile des deux grands anges de Moussorgsky et de Mozart. »

Dans l'œuvre de Moussorgsky, que Chagall considère comme le père de la musique russe, il retient Boris Godounov. Si le père est le cruel bourreau de son fils, il contribue aussi dans le drame à la naissance d'une nation. Le tsar est évoqué sur son trône, sous un ensemble de coupoles et de clochers. On y retrouve les accents géométriques de 1917-1919 et ses figures mi-personnages, mi-maisons. Les grands Anges aux ailes battantes fixent la composition: Anges à double face aux ailes rouges pour Boris, qui s'opposent au sourire, à la douceur intérieure de celui qui étire ses ailes dans l'orbe de Mozart. Ici on remarque palmes bleues, étoiles aux traits entrecroisés, qui prolongent les ornements des têtes d'or du décor en stuc.

Pour Chagall, Berlioz symbolise le romantisme français et Wagner a inscrit dans la musique le plus émouvant couple amoureux, portant le poids du destin: Tristan et Yseut. C'est dans une immense plage verte qu'ils voleront, ainsi que Roméo et Juliette enlacés, emportés sur un grand cheval. La robe d'Yseut se change en rivière et celle de Juliette est parsemée d'étoiles, de croisants et de damiers. Elle traverse en diagonale toute la composition. Chagall y retrouve la tendresse de ses amoureux de 1930 portant des bouquets. Le paysage qui les accompagne renouvelle le thème déjà abordé des *Amoureux de la Tour Eiffel*. La place de la Concorde est évoquée dans le rôle de l'aube et l'arc de triomphe éclate du rouge de la passion. Pour l'artiste, c'est une suite d'images qui renouvelle sans cesse les thèmes de l'amour éternel.

Pour illustrer la continuité de la musique française, s'ouvre une grande plage de clarté parsemée de rouge et d'or et de quelque taches de bleu intense. Le palais Garnier y éclate comme une fanfare rouge, alors que *La danse* de Carpeaux scintille d'or. Les arbres bleus comme des reflets se mirent dans ce vaste fleuve de la musique. Non loin de là, derrière les frondaisons, se dresse le palais embrumé de Mélisande et la princesse elle-même peignant sa chevelure s'incline au rebord du plafond. Tout à coup, insolite, isolée du temps, arrachée à l'espace, la fenêtre bleue d'une isba où apparaît le visage de Pelléas auquel l'artiste a donné les traits de Malraux, comme



Un cheval. Costume pour « Aleko ». 1942. 34 x 21,5 cm.

faisaient autrefois les peintres voulant célébrer leur donateur.

C'est en créant les décors du ballet de *Daphnis et Chloé*, que Chagall, si l'on peut dire, est entré à l'Opéra. Il a choisi d'évoquer Maurice Ravel et tout particulièrement cette œuvre. C'est le rouge, assez paradoxalement peut-être, qui sera retenu par le peintre pour évoquer l'un et l'autre, mais cette couleur violente se justifie par la passion exprimée par le ballet. Moutons, mer, voiles ainsi que le double corps enlacé, flèche traversant la composition, baignent dans cette matière en fusion. Au bas de l'ensemble se déroule une bacchanale qui vient battre le pourtour du plafond telle une vague déferlante. Tout à coup se dresse, comme un rocher, une grande Tour Eiffel à la fois armature d'acier, sapin étincelant des jours de fête. Cette grande verticale n'est pas une coupure. Elle unit la rêverie de l'enfance et le monde élu par l'artiste. C'est à elle que s'adosse le peintre tenant sa palette et regardant tout autour de lui

son univers. Nous y retrouvons ses prétextes fabuleux: le coq couronné marchant au-dessus des toits et des coupes, les musiciens ambulants, les porteuses d'offrandes, les sapins du petit pré où le poète se repose, les violons qui chantent tout seuls, les amoureux sous le baldaquin du mariage.

En donnant à Stravinsky une part relativement peu importante de l'ensemble pour évoquer le folklore russe, Chagall montre son sens international de l'art et répond implicitement à ceux qui pensaient qu'il serait dans l'incapacité d'oublier ses origines et ne ferait appel, pour chanter la musique, qu'à sa mythologie personnelle. Stravinsky pouvait être le prétexte à une expression violente et contrastée, point du tout; Chagall choisit pour lui un jaune étincelant dans lequel il fait évoluer un tourbillonnement de danseuses légères et aérien-

La cartomancienne. Costume pour « Aleko ». 1942.





Monstre. Costume pour « L'Oiseau de Feu ». 1945.

nes. Il glorifie ainsi le ballet, le mouvement libéré de l'anecdote et même du décor. Le Lac des Cygnes est une belle figure bleue portant un bouquet liée au long col de l'oiseau. On retrouve ici son pouvoir d'émerveillement, son sens de la beauté libre de toute géographie, de toute patrie. N'avait-il point de déjà, dans ses illustrations, s'appropriier les mythes de Gogol en retrouvant dans l'humour de cet auteur sa propre expression? N'avait-il pas, pour illustrer La Fontaine, rénové sa technique et ses thèmes? Ne s'était-il pas senti grec parmi les Grecs de l'Antiquité? N'avait-il pas, pour raconter la Bible, trouvé les images qui donnaient à la légende et à l'histoire des prolongements essentiels?

A l'intérieur même de la vaste coupole de l'Opéra se trouve un autre cercle que les ramifications du grand lustre monumental rendent difficile à voir. Quatre groupes composent un hommage à Glück, Beethoven, Verdi et Bizet. Chagall a conçu cet ensemble comme une autre composition ayant son propre mouvement, comme un accompagnement à la composition générale. Tout le plafond est traité avec un soin extrême comme un tableau de chevalet. Chaque détail a été pensé, senti et réalisé en fonction de ce que Chagall avait souhaité. En offrant cette œuvre à la France, sa patrie d'élection, il a déclaré: « J'ai voulu, en haut, tel un miroir, refléter en un bouquet les rêves, les créations des acteurs, des musiciens; me souvenir qu'en bas s'agitent les couleurs des habits des spectateurs. Chanter comme un oiseau, sans théorie ni méthode. Rendre hommage aux grands compositeurs d'opéras et de ballets. »

Si je me suis attaché en premier lieu à décrire le plafond de l'Opéra, c'est que dans l'œuvre de Chagall, dans ses relations avec la danse, la musique et le théâtre, cette vaste et superbe composition est dans le temps comme un point fixe. Un décor de ballet, d'opéra, même s'il se répète, appartient à l'éphémère. Et l'éphémère est peut-être un des pivots secrets, peut-être le plus touchant, de l'œuvre de Chagall. C'est pour cette raison qu'il est important de suivre les longues relations de cet artiste avec le monde du théâtre. C'est une longue histoire qui commence dès la jeunesse de Chagall. Elle a un fil conducteur, qui apparaîtra de plus en plus au cours des années: l'imagination.

Dans sa jeunesse, Chagall a travaillé avec Bakst. Trop de divergences l'opposaient à son aîné et au groupe auquel il appartenait avec Benois, Roerich, Golovine, et Bilibine. Influencés par le style de Munich, ces artistes s'adonnaient aux reconstitutions historiques, entées sur des recherches et des documentations du passé. Chagall avait d'autres buts et c'est la raison pour laquelle, probablement, il a préféré ne pas répondre à l'invitation qui lui était faite par les Ballets Russes de participer à des décors collectifs. De 1919 à 1921, Chagall participant à la rénovation du Théâtre juif, avait discerné sa trajectoire. En 1917, il travaille avec Evreïnov, l'ami de Meyerhold: eux



Monstre.
Costume pour
« L'Oiseau de Feu »
1945.

Crosall 1945



Le sorcier Katchaï. Costume pour « L'Oiseau de Feu ». 1945.

aussi cherchent à libérer l'imagination du spectateur. C'est avec l'acteur Michoëls que sa collaboration est la plus fructueuse, au point que celui-ci parvint à modifier son jeu. En effet, « Chagall impose aux personnages une structure nouvelle qui introduit dans leur apparence, outre les traits de leur caractère, une véritable préfiguration de l'action qui les emportera... Pour lui, l'aspect achevé d'un spectacle est un ensemble dans lequel décors, costumes et lumières comme le jeu des acteurs traduisent le jaillissement et le développement de l'idée... » Autrement dit, il ne se contente pas d'être au service de l'œuvre, il veut en assimiler tous les éléments pour les fondre dans une seule expression plastique parfaitement homogène qui enveloppe l'œuvre et la représente désormais, répondant exactement à son esprit. Chagall rêve d'un spectacle total. Rien de ce qui le compose ne doit pouvoir être isolé. Les sons et les formes se répondent, les couleurs, les lignes, le mouvement s'accordent, s'enchaînent. Tout s'interpénètre pour

parvenir à l'unité. Ainsi fait-il fi des rapports de la logique quotidienne. Il invente pour nous perdre, il brouille pour nous dépayser. Car il veut briser les rapports qui enchaînent l'imagination pour la libérer; il désire l'émerveillement pour nous le faire partager. C'est ainsi qu'il a pu dire à Jacques Lassaigne: « J'ai voulu pénétrer dans *L'Oiseau de Feu* et *Aleko* sans les illustrer, sans copier quoi que ce soit. Je ne cherche à rien représenter. Je veux que la couleur joue et parle seule. Il n'y a aucune équivalence entre le monde où l'on vit et le monde où l'on entre de cette façon. »

L'argument du ballet *Aleko* est tiré du très beau poème « Les Tziganes » de Pouchkine. C'est une histoire tragique d'amour où le délire fantastique s'empare du jeune poète assassin. Il sera illustré par le Trio en la mineur pour piano, violon et violoncelle de Tchaïkovsky. Il considère, lui-même, que « le ton général de l'œuvre est funèbre » (lettre du 12 janvier 1882). Les décors et les costumes du ballet *Aleko* ont été commandés à Chagall à la fin de 1941 par Lucia Chase et Sol Hurok pour la Compagnie du Ballet Theater de New York. Chagall, toujours soucieux des détails, travailla pendant des mois à New York avec le chorégraphe Léonide Massine, s'imprégnant de la musique, écoutant sans cesse les beaux vers de Pouchkine que lui lisait sa femme. Pour des raisons diverses le ballet ne fut pas créé à New York mais à Mexico. C'est donc sur place qu'il peignit entièrement les quatre grandes toiles du décor. Peintes à la colle, malgré leurs grandes dimensions, elles sont à la fois larges et pourtant intimes tout autant qu'évocatrices. Elles sont comme de grandes rêveries d'où se dégage bien davantage l'atmosphère du ballet, qu'elles ne se réfèrent aux péripéties de l'action. Dans le premier décor, dans une tempête nuageuse, surgit le couple d'amoureux, une lune blafarde perce de sa lueur les nuées où tout à coup, comme un bruissement de tonnerre éclate la tache rouge d'un coq. Ces quatre éléments sont très isolés les uns des autres, mais pourtant l'œil est irrésistiblement attiré par les taches de couleur de la robe de la jeune fille et poursuit son chemin de la tache rouge au halo blanc. Le deuxième décor est un immense bouquet violet et vert marqué d'un noir suspendu au-dessus d'un ours roux brandissant un violon. A la partie supérieure gauche, deux bleus sont posés avec une grande liberté puis sous un rose délicat mélangé de jaune s'incurve la ligne de la terre où l'on discerne la forme légère d'un village. Sur le fond jaune du troisième décor apparaissent un immense soleil aux rayons écartés et une immense cible rouge, blanche, jaune. C'est un tournoiement cosmique au-dessus d'une rivière bordée de hautes herbes, d'où s'élève tout à coup, évocation de la mort, une grande faux, et où se balance, indolente, une barque bleue. Ce décor remet tout à coup en évidence les cercles et les rythmes qui s'inscrivent dans les tableaux de Chagall aux environs de 1911. Le quatrième rideau est certainement le plus in-



Costume pour « Daphnis et Chloé ». 1958.

tense et le plus pathétique. Au-dessus d'une ligne rouge se dressent des monuments évoquant Saint-Pétersbourg. Bloquée par la masse verte d'une colline cimetièrre, toute la composition est barrée par un cheval blanc dressé traînant un char. Dans une orbe d'or se balance un lustre illuminé. Toutes ces toiles mettent en évidence le souci de construire en juxtaposant et disséminant sur la surface des masses sombres ou claires. Il est toujours hanté par l'idée de la fluidité et il se garde bien de l'endiguer en utilisant des formes trop évidentes ou impératives. L'artiste a voulu que sous le feu battant des lumières, elles soient comme un poudroiement de couleurs, qu'elles conservent un caractère d'effusion passionnée.

L'Oiseau de Feu est une vieille légende russe qui permit à Stravinsky d'écrire dans la première décennie du siècle une musique éclatante. La Compagnie des Ballets Russes le présenta pour la première fois en 1910. La nouvelle version dirigée par Balanchine fut créée par le New York City

Ballet au Covent Garden de Londres le 20 juillet 1950. Chagall entreprit d'y travailler en 1945, après la terrible période qui suivit la mort de Bella. Aidé par sa fille, qui s'occupe avec lui-même des costumes, Chagall peint encore une fois lui-même l'immense rideau et les trois décors du ballet. Cette légende de l'amour triomphant a de profonds retentissements dans l'âme de Chagall. Il se lance avec passion dans cette nouvelle entreprise, et lâche la bride au fantastique familier. Pour le rideau d'ouverture, dans une tonalité bleu nuit, au-dessus d'une ligne d'horizon incertaine, se déploie, grandes ailes ouvertes, *L'Oiseau de Feu*, soutenant une femme, tête renversée, qui est un hommage à Bella. Sur la terre galope un cavalier, un ange survole des coupôles, un monstre s'étire et la moiteur s'oppose à la fraîcheur du ciel. La première toile de fond est une forêt si enchantée qu'elle se

Berger. Costume pour « Daphnis et Chloé ». 1958.





répète deux fois, comme si elle se regardait dans un miroir. Sous les frondaisons se blottissent des animaux ailés, des oiseaux perdus, des griffons en alerte, des chemins la parcourent ne menant nulle part. Ils sont autant de leurres pour disperser les pas. Une grande zone bleue médiane semble tout à la fois être une rivière et un ciel où la lune et le soleil se mirent à la même heure. La composition de la seconde toile de fond est d'une grande souplesse. L'explosion d'un bouquet de fleurs jaillissant au-dessus d'une forêt où rôdent des lions s'oppose à un animal fantastique mêlant la plume à l'écaille et portant sur ses flancs un château de Belle au Bois dormant. Entre les deux, s'étale un vaste espace rose clair, où une jeune fille gravit une échelle conduisant au palais. L'ensemble est d'une extrême légèreté. On comprend que Chagall attende de la couleur tous les pouvoirs, toutes les surprises. La troisième toile de fond s'organise sur un accord de rouge et de blanc. C'est un emportement de formes circulaires d'où émergent des anges musiciens, des vaches bleues portant flambeaux, des cloches dont le son est emporté par le vent. L'amour triomphant resplendit et se confond avec la lumière du soleil. Comme une flèche, la jeune fille enfin délivrée et le prince s'élancent vers un autre monde.

Avec une grande légèreté, Chagall réinvente les formes circulaires qui organisaient l'espace de ses grandes compositions de 1911-1912 et qu'il reprend en 1933, 1949 et 1953. Ses décors, tout en se rattachant au passé, sont la manifestation de nouvelles conceptions. C'est à la couleur que Chagall confie l'organisation de l'espace, et l'éparpillement des objets et des êtres crée des systèmes de tension où les pleins ont l'importance des vides. Grâce à eux l'éparpillement devient un prélude à la fluidité, il est une feinte dans la règle du jeu mise au point par l'artiste.

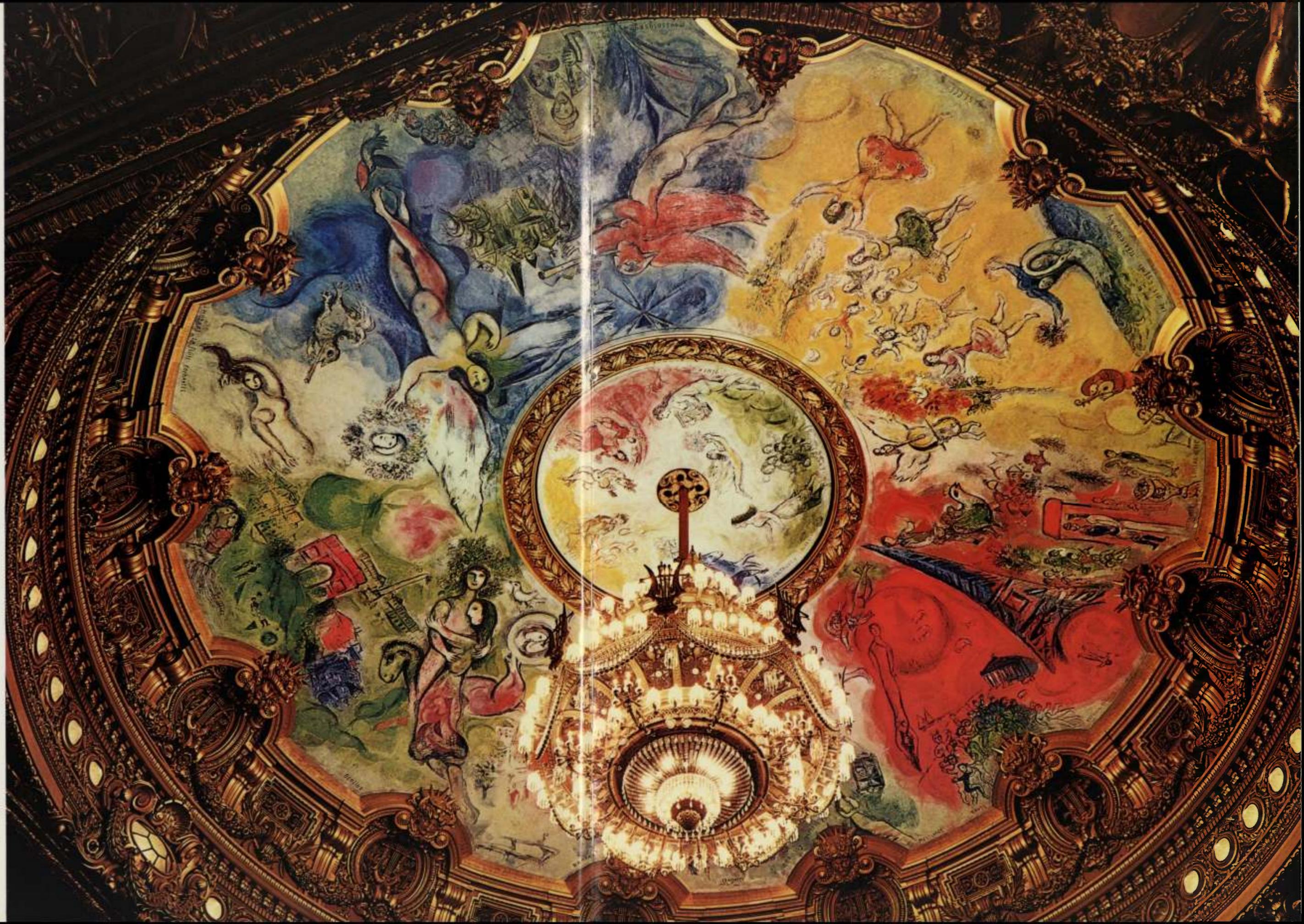
Le célèbre éditeur Tériade caressait le projet de faire illustrer par Chagall le roman pastoral attribué à Longus: *Daphnis et Chloé*. Pour entreprendre ce travail délicat, Chagall ressentit la nécessité de se rendre en Grèce. Il y fit deux séjours en 1952 et 1954. Ce fut pour lui la révélation du miracle méditerranéen et il en reçut une très profonde impression. Alors qu'il s'était déjà mis au travail pour réaliser l'illustration, il reçut en 1958 la commande des décors et des costumes d'un ballet pour l'Opéra de Paris sur la symphonie chorégraphique *Daphnis et Chloé* de Ravel. Chagall, grand admirateur du compositeur, est enchanté de cette proposition; il y voit aussi l'occasion de rompre la chaîne des événements malheureux qui jusqu'alors semblait entraver toutes les tentatives pour porter cette œuvre à la scène. Sur des décors et des costumes de Léon Bakst et sur une chorégraphie de Fokine, *Daphnis et Chloé* avait été créé en 1912 au théâtre du Châtelet par les Ballets Russes. La chorégraphie à l'époque avait été très vivement critiquée, mais les temps ayant changé, elle servit néanmoins de base à Georges Skibine pour l'hommage rendu à Ravel.



Costume pour
« Daphnis et Chloé ». 1958.
(Photo Delagénère).

II 21

Plafond
de l'Opéra
de Paris, 1964.
(Photo
Jean Dubout),





Hommage à Mozart. Rideau d'ouverture pour « La Flûte enchantée ». 1967. (Photo Jean Dubout).

L'œuvre musicale est délicate et complexe. Elle est un balancement entre des élans fougueux et des instants presque statiques. Elle contient peu d'éléments dramatiques, à part l'enlèvement de Chloé par des pirates. Elle est surtout une œuvre d'atmosphère où Ravel exalte la jeunesse et les transports des jeunes amants. Ce poème impressionniste se prête à une vision subjective pour chaque auditeur. L'habiller est semble-t-il une sorte de gageure qui pourtant n'effraie pas Chagall. Au lieu de vouloir décrire, Chagall choisit le parti de faire une œuvre insoumise, indépendante. Il se confie pour cela essentiellement à la couleur et à l'intensité. Richesse excessive, mais qui comble le spectateur, lequel, une fois emporté par les sons et la couleur, s'y abandonne totalement. Chagall utilise ici une peinture légère, diaprée, que viennent soutenir les effets lumineux, la rendant étincelante à la limite de la phosphorescence. Les costumes n'ont aucun caractère précis, éléments de forêt, fleurs ou végétation, ils se fondent dans la féerie générale. La couleur devient alors comme une sorte de vibration prolongée de la musique. Dominantes jaune et bleue pour le premier rideau de scène, bleu profond piqué de quelques rouges, jaune et blanche pour le second, jaune étincelant pour le dernier; Chagall crée un espace magique, propice à la passion, où l'esprit de la Grèce semble présent: lieu idéal où la fable s'incarne. Comme la chaleur en plein midi fait trembler le paysage, toutes les formes s'estompent dans le poudroisement des couleurs. Encore une fois, il ne faut pas chercher par la géométrie la rigueur de la composition, elle se définit selon d'autres critères. Eparpillement des figures, temples, poissons, déesses et dieux, sur les pourtours d'un vaste ovale où, comme dans les *Nymphéas*, se reflètent des bosquets embaumés. On y perd toute conscience d'un lieu déterminé, de la notion du haut et du bas. Tout au contraire, le deuxième rideau oppose la masse miroitante des eaux à la ligne lointaine des îles qui prend les apparences d'un immense poisson. Une lune rouge éclate comme un coup de cymbale. Allant jusqu'au bout de sa pensée, Chagall réalise pour le troisième tableau l'équivalence du poudroisement de la lumière dans sa plus grande exaltation. A peine discerne-t-on la ligne d'un chemin bordé de temples, la ligne de crête des collines et dans son emportement ensoleillé, la couleur devient comme la flûte stridulante du jeune berger dans la béatitude de midi.

Comme dans aucun autre ballet peut-être, Chagall atteint ici le point d'incandescence de la couleur. Il y retrouve la fluidité des grands Monet, la tension secrète de Mallarmé. C'était une partie difficile mais elle est gagnée. Dans sa structure même, le décor est une exaltation qui rend compte de l'innocence première d'un monde où l'amour était pur.

Pourtant une nouvelle occasion lui est offerte pour réaliser ce spectacle total, où sons et couleurs semblent avoir la même essence, la même



Animal. Costume pour « La Flûte enchantée ». 1967.

Démon. Costume pour « La Flûte enchantée ». 1967. (Photos Jean Dubout).



origine. Chagall entreprend les décors et les costumes pour *La Flûte enchantée* de Mozart qui devait être présentée au Metropolitan Opera de New York en 1967.

Chagall a une prédilection pour Mozart et tout particulièrement pour cette œuvre hermétique et fantastique. « J'adore Mozart, je n'ai pas pu refuser. C'est un dieu et *La Flûte enchantée* est divine, le plus grand de tous les opéras. Non, je ne saurais dire pourquoi. On ne peut pas dire pourquoi un dieu est divin... Je me suis rapproché de Mozart autant que j'ai pu, de Mozart si humoriste, si spirituel, si religieux. »

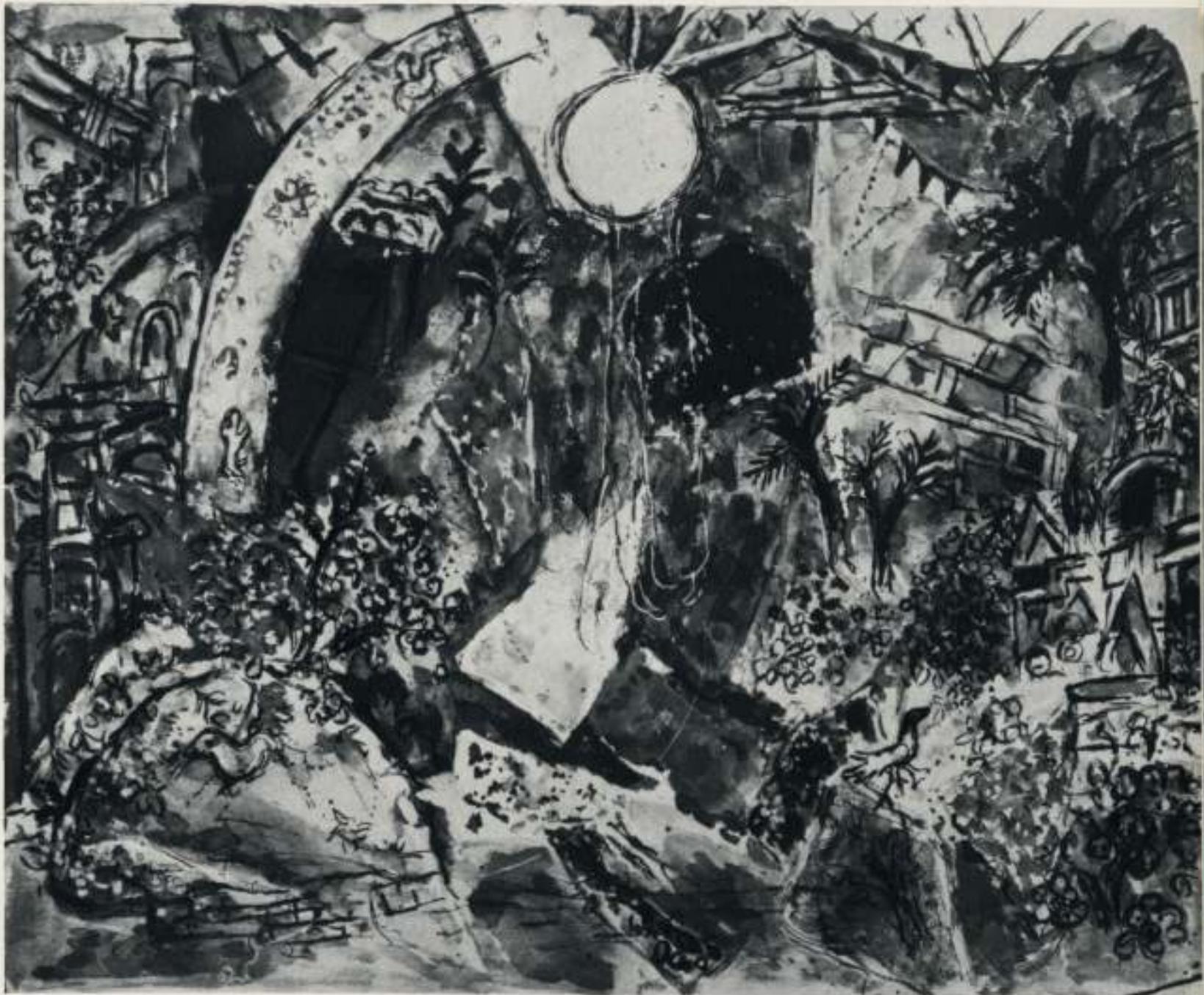
Une rencontre en 1964 entre Günther Rennert, metteur en scène munichois, Rudolf Bing, directeur du Metropolitan et l'artiste avait fait naître

ce projet. C'est avec son habituelle ardeur que Chagall se lance dans cette entreprise inquiétante et délicate. Durant trois ans il ne compose pas moins de treize grands rideaux de dix-sept mètres sur dix, de vingt-six toiles de moindre dimension et près de cent-vingt et un costumes et masques. Après avoir étudié la mise en scène, s'être inlassablement nourri de cette musique, Chagall confie ses décors et ses maquettes aux ateliers du théâtre qui se chargent de les réaliser.

Les scrupules lancinants de Chagall l'incitent à se trouver à New York un mois avant la date de la représentation. C'est alors qu'il découvre que décors, costumes, masques ne sont jamais que des points de départ qu'il lui faut repenser et reprendre. Dans la fièvre, comme lever de rideau

« La Flûte enchantée ». 1967. Rideau pour le premier acte, scènes 1 et 3.





« La Flûte enchantée », 1967. Rideau pour le second acte, scène 3. (Photos, Jean Dubout).

il peint à chaud un immense hommage à Mozart. Pour donner plus de densité à ses costumes il en remodèle les formes, il reprend les couleurs et utilise des matériaux divers qui lui permettent d'accentuer les textures. Il se laisse aller à son imagination, s'abandonne au jaillissement des inventions et pousse à l'extrême l'expression des formes. Il recherche les superpositions, les transparences pour suivre les différents moments de l'action; les éclairages viennent soutenir l'atmosphère irréelle de l'œuvre et les irisations successives métamorphosent les formes. Tout son travail ne transforme pas définitivement l'œuvre originale, il est une recherche de la densité. Son amour de la musique de Mozart le pousse à dé-

couvrir une tonalité spécifique dans laquelle l'œuvre baigne et qui lui devient consubstantielle.

Si, pour beaucoup, le monumental s'exprime à travers les impératifs de la géométrie, Chagall, lui, propose une autre conception. Elle est chez lui l'histoire d'une longue évolution de son monde intérieur. Rompant avec la précision, il faut beaucoup d'audace pour se confier à la seule couleur, à ses pouvoirs, à l'intensité, pour atteindre la fluidité. C'est pourtant ce qu'il a entrepris et réalisé, ce qui lui a permis d'obtenir cette fusion éclatante des sons, des formes et des couleurs si souvent recherchée par d'autres voies, et si rarement atteinte.

GUY WEELEN



PAPEGEUD.



Les Sources de la Musique. 1966. Esquisse finale. Metropolitan Opera, New York.



Le Triomphe de la Musique. 1966. Esquisse finale. Metropolitan Opera, New York. (Photos Jean Dubout).

LES PEINTURES MURALES DU METROPOLITAN OPERA

Les deux peintures murales que Chagall a conçues pour les façades nord et sud du Metropolitan Opera, à New York, font face au Philharmonic Hall et au New York State Theater. Elles mesurent chacune onze mètres de haut sur neuf mètres de large, et forment, par leur thème et par leur violence chromatique, de flamboyantes oriflammes pour la musique. On ne saurait trop souligner leur importance, que Madame Emily Genauer, dans Chagall at the « Met » (1), a bien mise en valeur, en comparant d'abord l'ensemble architectural dans lequel elles s'inscrivent à la place Saint-Marc de Venise.

Du fait de leur situation dans cet ensemble et de la distance à laquelle on les regarde, Les Sources de la musique et Le Triomphe de la musique nous entraînent, écrit Emily Genauer, dans « des torrents de couleurs plus riches de variations que n'importe quelle autre œuvre de Chagall. » C'est par le mouvement de la composition et les ondes qui s'y propagent que l'effet en est grandi aux proportions du lieu. « Dans Les sources de la musique, écrit encore Emily Genauer, le jaune prédomine et inonde la composition d'une lumière ambiante dorée qui la transforme en mirage paradisiaque où, illogique-

ment mais avec plaisir, on découvre des visions du New York d'aujourd'hui.

« Dans Le Triomphe de la Musique, le rouge l'emporte. La couleur ne flotte pas mais tourbillonne en grands cercles qui s'échappent du centre vers le soleil doré, situé à l'extrême droite, qui rayonne en direction de cercles plus fluides et déliés, en bas à gauche.

« Un mouvement continu anime les deux fresques. Le rythme des Sources se fait plus doux et lent à mesure que chaque élément s'enchaîne au suivant: un oiseau se change en nu; une rivière devient arbre; et le tout se déroule dans un mouvement délié et même languide. Le flux du Triomphe se fait torrent qui charrie tout ce qui se meut — et chez Chagall tout est mouvant: danseurs aériens; musiciens qui soufflent vigoureusement dans leurs trompettes tandis que leurs pieds s'envolent dans toutes les directions; un violon erre sans interprète; jusqu'à des gratte-ciel emportés dans le courant. »

Emily Genauer conclut: « C'est un triomphe dans plusieurs sens du terme. »

A. B.

(1) Metropolitan Opera Association Inc. Distribué par Tudor Publishing Company, New York, 1971.

◁ Papageno. Costume pour « La Flûte enchantée ». 1967. (Photo Jean Dubout).

Le Message Biblique de Nice

L'éternité retrouvée

par André Verdet

Au matin du vendredi 12 janvier 1973, Marc Chagall était sur les chantiers de la Fondation du Message Biblique, au flanc d'une des collines de Cimiez à Nice. Il s'est promené dans les diverses salles qui, depuis l'inauguration officielle de sa Donation en juillet 1973, ont accueilli ses œuvres. Il s'est particulièrement attardé devant les trois vitraux composant *La Création du Monde* de la salle de musique et de conférences, et devant la

grande mosaïque du patio, dont l'image baignera en reflets dans l'eau de l'un des bassins. Les vitraux et la mosaïque étaient achevés. Leur implantation s'intègre dans le cadre d'une architecture étudiée judicieusement en fonction de leur durable destin, de la lumière spirituelle qui en émane.

Dans un article publié dans le numéro 37 de *XX^e siècle* (décembre 1971), on y précisait les caractéristiques de l'œuvre.

Le Message Biblique de Nice en cours de réalisation.





Marc Chagall devant le Message Biblique de Nice. (Photos André Villers).

téristiques matérielles, morales et artistiques du bâtiment conçu spécialement pour le Message Biblique, nous laissant présager de son devenir vivant.

Il me semble bon de rappeler d'emblée que dans la pensée du grand artiste il ne saurait s'agir en aucune façon d'un « musée » au sens où l'on se représente habituellement un tel édifice — avec ce qu'il comporte, de nos jours, d'officiel. Il s'agira d'un « lieu sensible », spirituel, ouvert à la méditation ailée, à la rêverie subtile et aux échanges culturels, « un lieu, dira Marc Chagall, où une certaine présence impose le respect. »

Le bâtiment du Message Biblique allie rigueur structurale, fonction esthétique et finesse du matériau. Il impose une clarté, une décision de lignes

en rapport d'harmonie. La diversité des lignes y fait jouer de paisibles espaces rectangulaires avec des espaces à losanges plus inventés. Ces salles intérieures concordent avec les aménagements extérieurs: terrasses, bassins, jardins ombragés.

La pierre de taille dure, franche, recéleuse de clarté, extraite des montagnes avoisinantes, fournit à la bâtisse son élément majeur, la carène en quelque sorte. D'autres matériaux de métal s'adjoignent à la noblesse de la pierre: des alliages d'aluminium et de silicium.

La lumière artificielle se conjuguera avec la lumière naturelle de sorte que l'éclairage latéral s'unifie au mieux dans une quiète coulée, un paisible rayonnement. Le problème pour les galeries du dedans était de tempérer la grande et vorace

luminosité du ciel de Provence, d'autant que le soleil se réverbère sur la mer non loin de là, au large de la grande terrasse, celle de plain-pied avec la galerie-foyer du Message Biblique. Il y avait là un problème de sécurité à ne pas enfreindre, à respecter dans ses strictes exigences, selon des lois imposées par la Direction des Musées Nationaux pour la bonne conservation des œuvres: le péril vise surtout celles sur papier, encres, gouaches, etc., qu'une trop vive exposition à la lumière pourrait ternir.

Je signalerai l'emploi de glaces ombrées pour les parties vitrées, qui évitera l'éblouissement d'un soleil trop intense quand le regard se portera vers les jardins.

Le constant souci qui a guidé l'architecte André Hermant a été de servir au mieux la pensée cosmogonique de Marc Chagall, son inspiration élevée, le plain-chant visionnaire de la pure légende. Les études et la réalisation des travaux sur le splendide terrain offert par la Ville de Nice se sont poursuivies depuis quelques années en liaison entre la Direction des Musées de France et les officiels.

La première donation à la France par le peintre du Message Biblique a été faite en juillet 1966. Le Musée du Louvre (Galerie Mollien) accueillait en 1967, exposition mémorable, les grandes peintures exécutées depuis 1955, de même qu'un nombre important de gouaches et d'aquarelles, datant de 1930 et 1931, qui firent comprendre au public avec quelle ferveur, avec quelle conscience et quelle pénétration des idées, Marc Chagall avait préparé l'élaboration des tableaux majestueux dont le lyrisme surplombe et couronne toutes les études faites depuis de si longues années. La deuxième donation, comme la précédente, a été faite par Marc Chagall et sa femme Vava.

Le vrai départ spirituel du Message remonte fort loin dans le temps, sans doute lors du séjour que Marc Chagall fit en Palestine de février à avril 1931. Ambroise Vollard lui avait passé commande pour les gravures d'une Bible. L'artiste venait d'illustrer Gogol et La Fontaine. Il dira: « Je ne voyais pas la Bible, je la rêvais. » D'où son départ pour la Palestine. Au contact du paysage de la Terre Sainte, devant cette sorte de ruissellement lumineux et fluide des siècles légendaires, ce fut pour lui le choc révélateur en même temps que la confirmation éblouie du sens de ses travaux précédents, ceux ayant pour sujets les motifs de la Bible, et dont il retrouvait ici, sous l'admirable ciel palestinien, ce qui en avait fait l'élément à la fois poétique et spirituel, où la nostalgie de la terre fabuleuse s'élevait vers des régions mystiques.

La trace et l'écho dans ses œuvres passées... Et voilà qu'il se trouvait face à une géographie dans laquelle l'histoire continuait à s'incarner, à vivre, lointaine certes, mais présente à travers ses mythes, parmi les plus reculés de la civilisation humaine.

A son retour de Palestine, à Paris, Chagall en-

leva d'une main preste bon nombre de gouaches, lesquelles font aujourd'hui partie du Message Biblique de Nice. C'est sur la même lancée qu'il se mit à exécuter les gravures destinées à Vollard. De 1931 jusqu'à la mort de Vollard, peu avant la guerre, plus de soixante planches étaient réalisées. Ce n'est qu'en 1952, après son retour d'exil aux U.S.A., où le peintre avait fui le nazisme, qu'il reprit le cours de ses travaux. L'œuvre, achevée en 1956, fut reprise et publiée par l'éditeur Tériade en 1957.

La lecture du texte sacré avait résonné comme le son d'une musique dorée dans les oreilles de Marc enfant, dans son village natal de Vitebsk. Elle s'était poursuivie à travers son adolescence. Cette lecture était devenue aliment, nourriture poétique, elle avait la saveur d'un enchantement dont le filtre du temps, des siècles révolus, exprimait le suc — cette même saveur, ce même suc qu'on retrouve dans maint tableau de Chagall. Non seulement l'Ancien, mais le Nouveau Testament avaient fourni matière à inspiration quand le jeune peintre commença à s'affirmer. En 1910 il peignit une *Sainte Famille* et dessina un *Christ en croix*. En 1911, une gouache fixe les personnages d'Abel et de Caïn. Son affection pour la Bible grandit, comme le montrent, entre autres, trois *Golgotha* (1912 et 1913), *Suzanne au bain*, et deux *Résurrection de Lazare* (1912 et 1913). Ensuite, pendant une quinzaine d'années l'inspiration semble s'écarter du texte sacré jusqu'en 1930, année de la rencontre avec Ambroise Vollard.

Puis le thème biblique reviendra en force avec l'exécution de tableaux que l'on peut classer parmi les plus chargés de lyrisme et de drame dans l'ensemble de l'œuvre peinte. Ainsi s'échelonnent *Solitude* (1933), au pouvoir émotionnel intense, *Ange aux ailes rouges* (1936), *Chute de l'Ange* (1937), etc... Ensuite l'inspiration mystique passe de l'Ancien au Nouveau Testament, les Christs vont abonder dans l'œuvre: *Crucifixion blanche* (1938), *Le peintre et le Christ* (1938-1940), *Christ en jaune*, *Descente de croix*, *Persécution*, *Christ aux bougies*, *Crucifixion mexicaine*, toiles réalisées entre 1941 et 1944.

Après la dramatique floraison de Christs en croix, qui se poursuivra jusqu'en 1951, l'Ancien Testament sollicitera de nouveau l'inspiration de Chagall; *Abraham et les trois Anges* détermine le commencement d'une suite féconde de vastes toiles: *David*, *Le passage de la Mer Rouge*, *Moïse recevant les Tables de la Loi*, *Moïse brisant les Tables de la Loi*.

En 1955, le peintre se fixe à Vence. Proche de sa demeure, un Chemin de Croix, avec une grande chapelle flanquée d'une sacristie et de petites chapelles votives échelonnées comme autant de stations. Ces édifices sont désaffectés. Des notables de la ville envisagent la possibilité de faire décorer ces chapelles par le peintre. Chagall en accepte le principe. Il projette de commencer par la grande chapelle, laquelle, grâce à ses dimensions et à sa disposition, se prête le mieux à l'ornement.



1910 CHAGALL M.M.



Le prophète Elie. Détail. 1972. Mosaïque. 7,20 x 6,40 m. Message Biblique, Nice. (Photos André Villers).

L'artiste médite longuement devant les espaces blancs. Il mesure chaque mur. Mentalement il prépare la mise en place des toiles et de leur sujet. Solitaire dans le silence des salles, les images, que son esprit conçoit déjà, trouvent peu à peu la voie de la ferveur enchantée... Cette voie dont Marc Chagall n'a jamais dévié depuis que sa jeune main de jadis a saisi crayon et pinceau pour tenter de fixer, sur la toile ou le papier, le monde de légendes extra-réelles qu'on lui contait devant le Livre Ouvert. Ce monde de mystère, merveille et terreur, incrusté, signe immense, dans un temps immémorial, le jeune Marc en retrouvait aussi l'écho, le reflet et la senteur autour des icônes enfumées de la vieille Russie orthodoxe.

A Vence, Marc Chagall s'enfonce dans le travail, exalté par le projet des chapelles du Chemin de Croix. Les mesures et les emplacements de la Grande Chapelle bien déterminés, il entreprend l'exécution de toiles de format important selon l'architecture proposée par les murs. Il a décidé

de prendre pour motif la Genèse, l'Exode et le Cantique des Cantiques. Ainsi, il peint pour le fond de l'abside une *Création de l'homme*, que devaient côtoyer, à droite et à gauche, un *Paradis terrestre*, un *Adam et Eve chassés du Paradis*, une *Echelle de Jacob*, une *Lutte de Jacob et de l'Ange*. Pour le transept droit, Marc Chagall avait envisagé un *Sacrifice d'Abraham*, et un *Frappement de rocher*, et pour le transept gauche, un *Moïse recevant les Tables de la Loi*, et une *Arche de Noé*. Pour la nef, un *Buisson ardent*, un *Abraham recevant les trois Anges*, et une *Alliance du Seigneur avec Noé*.

A partir de 1955, donc, dix-sept toiles naquirent dans un silencieux enthousiasme. Le projet de Vence n'a pu se réaliser. Ce sont ces compositions que l'on pourra contempler sur la colline de Cimiez à Nice. Douze d'entre elles forment la grande *Salle de la Genèse et de l'Exode*. Les cinq autres ornent la *Salle des Cantiques*.

C'est dans le même ordre, les mêmes mesures





Adam et Eve chassés du Paradis. Huile sur toile. 190 x 283 cm. Message Biblique, Nice.

conçues dans la chapelle de Vence, selon son architecture et ses volumes, que se placent ici les dix-sept panneaux dans leurs salles respectives.

Avec la présence, dans d'autres salles, d'une importante collection d'études, de gouaches, d'aquarelles, et de cuivres, parfaite introduction aux grandes compositions maîtresses, que ces dernières soient picturales ou monumentales, le Message Biblique prendra vraiment l'allure d'un *lieu spirituel*, lieu personnalisé, élevé à hauteur de symbole cosmique par le génie démiurgique d'un peintre *habité*, qui aura su réinventer, afin que les foules d'aujourd'hui en perçoivent mieux l'étonnant contenu poétique, les images de l'un des plus vieux textes sacrés de l'humanité, texte considéré comme l'un des volets majeurs et des plus probants de l'énigme : cet originel, incessant dialogue, tantôt terrible, tantôt apaisant entre Dieu et ses créatures.

Les récits bibliques s'intègrent dans le processus historique des civilisations afro-méditerranéennes. Chagall, qui en est profondément nourri, nous en fournit une version plastique, qui n'appartient qu'à son art visionnaire. Il les interprète, les fait siens, tout en respectant l'esprit, la loi dirai-je, de l'Écriture. Ayant rejeté l'iconographie conventionnelle, oublié la tradition picturale qui leur étaient attachées, répudié tout un côté fâ-

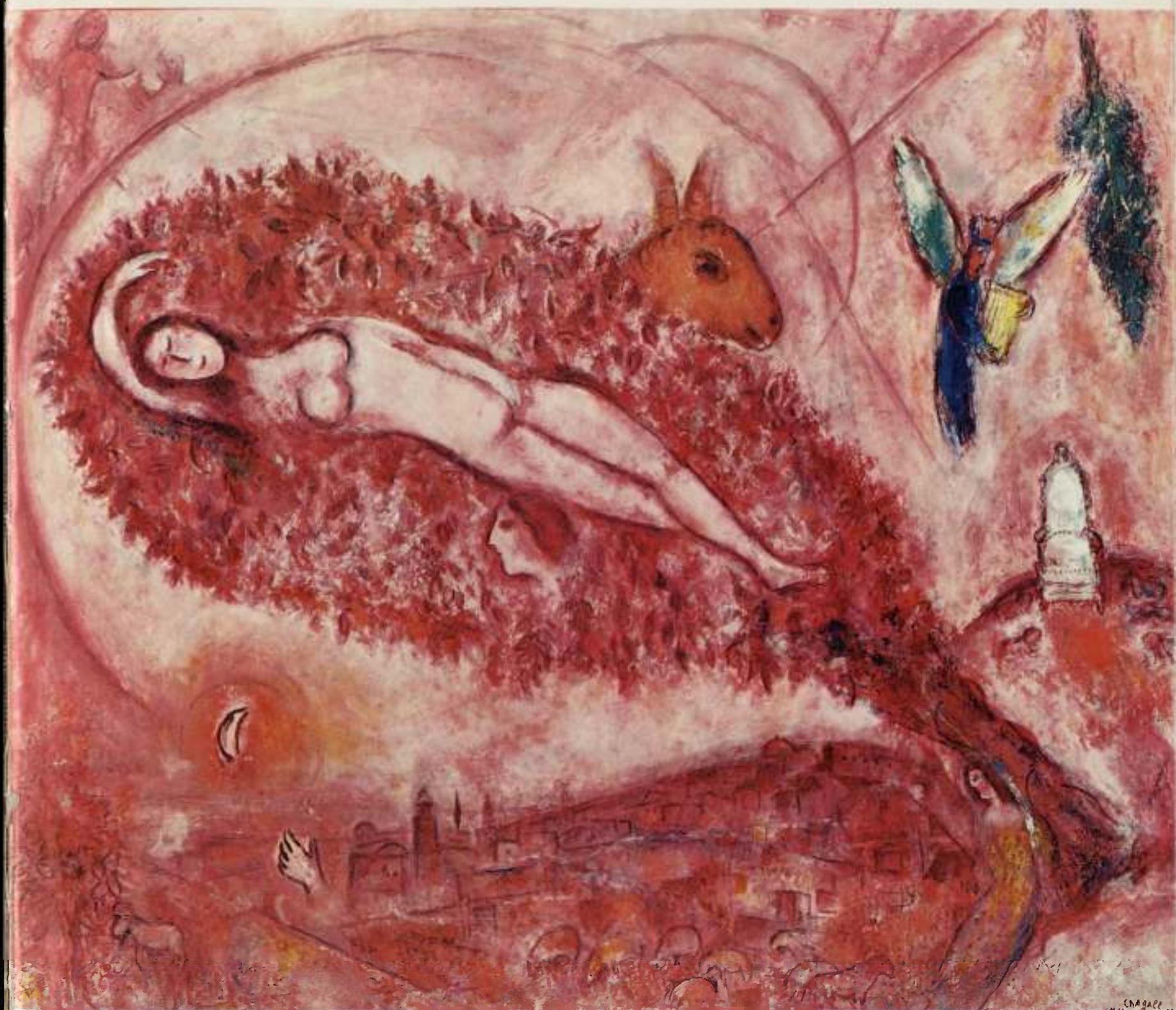
cheux de l'anecdote, il leur donne jeunesse et fraîcheur, force et charme nouveaux, de telle sorte que l'homme d'aujourd'hui, touché par le cœur et par l'âme, devienne attentif à leur signification ontologique, à leur retentissement moral sur le plan de la complexité des destinées humaines.

La Parole est peinte. Elle atteint la grandeur épique, parfois touche au sublime, mais en même temps, elle demeure familière, frôlée par une fantaisie et une grâce ailées. Le sévère y fourmille de détails touchants. Au cœur du tragique, y perce toujours, fleur tenace et têtue, un bout d'aurore. L'humour, le drôle, le candide y avoisinent le drame. L'idylle étoilée, apaisante y transparait dans la grande nuit annonciatrice et toujours bleue...

Confrontation inéluctable entre Dieu et l'homme. J'allais écrire entre Dieu et ses dieux et ses hommes. Entre Dieu et la Nature dressée face à lui.

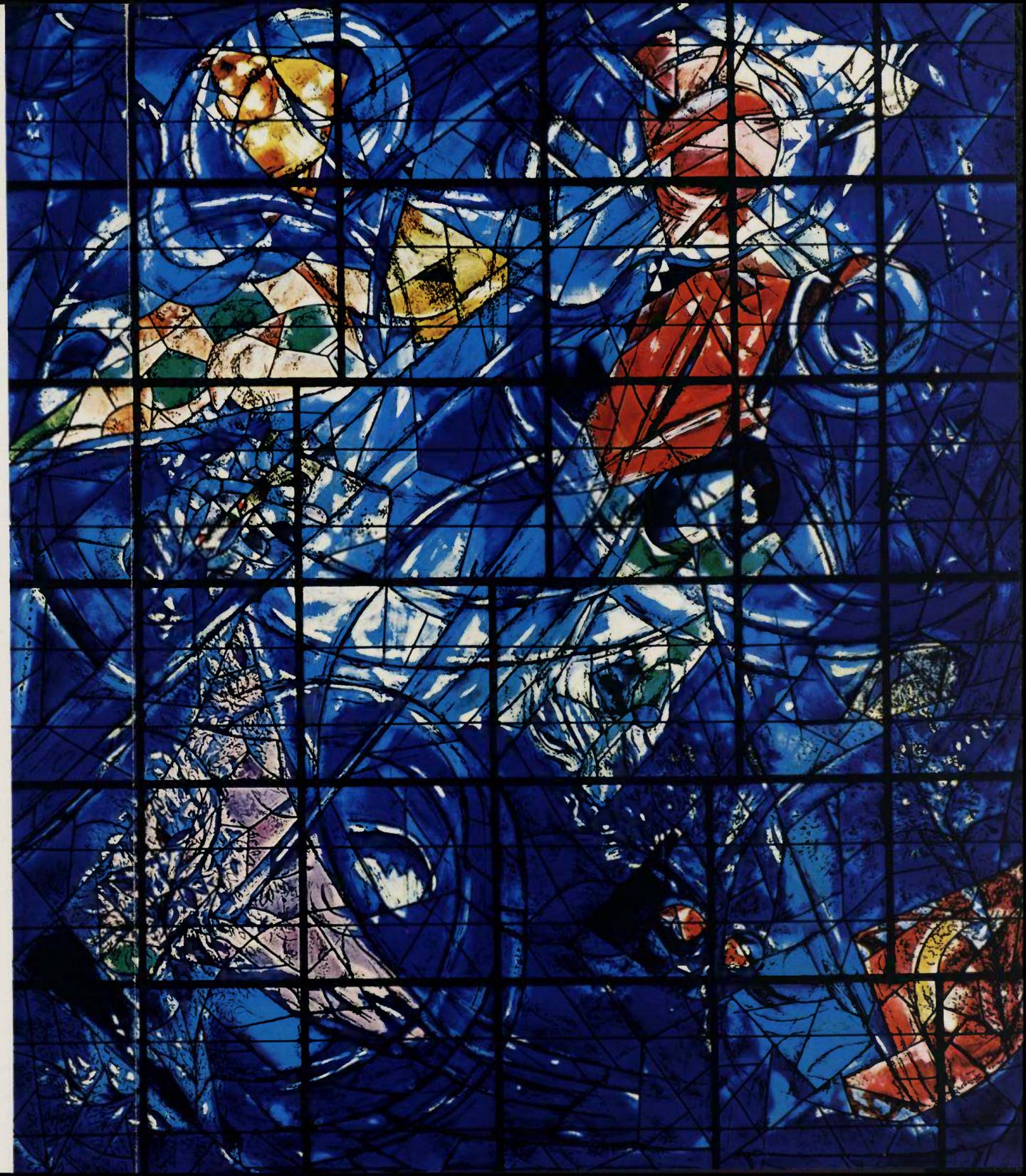
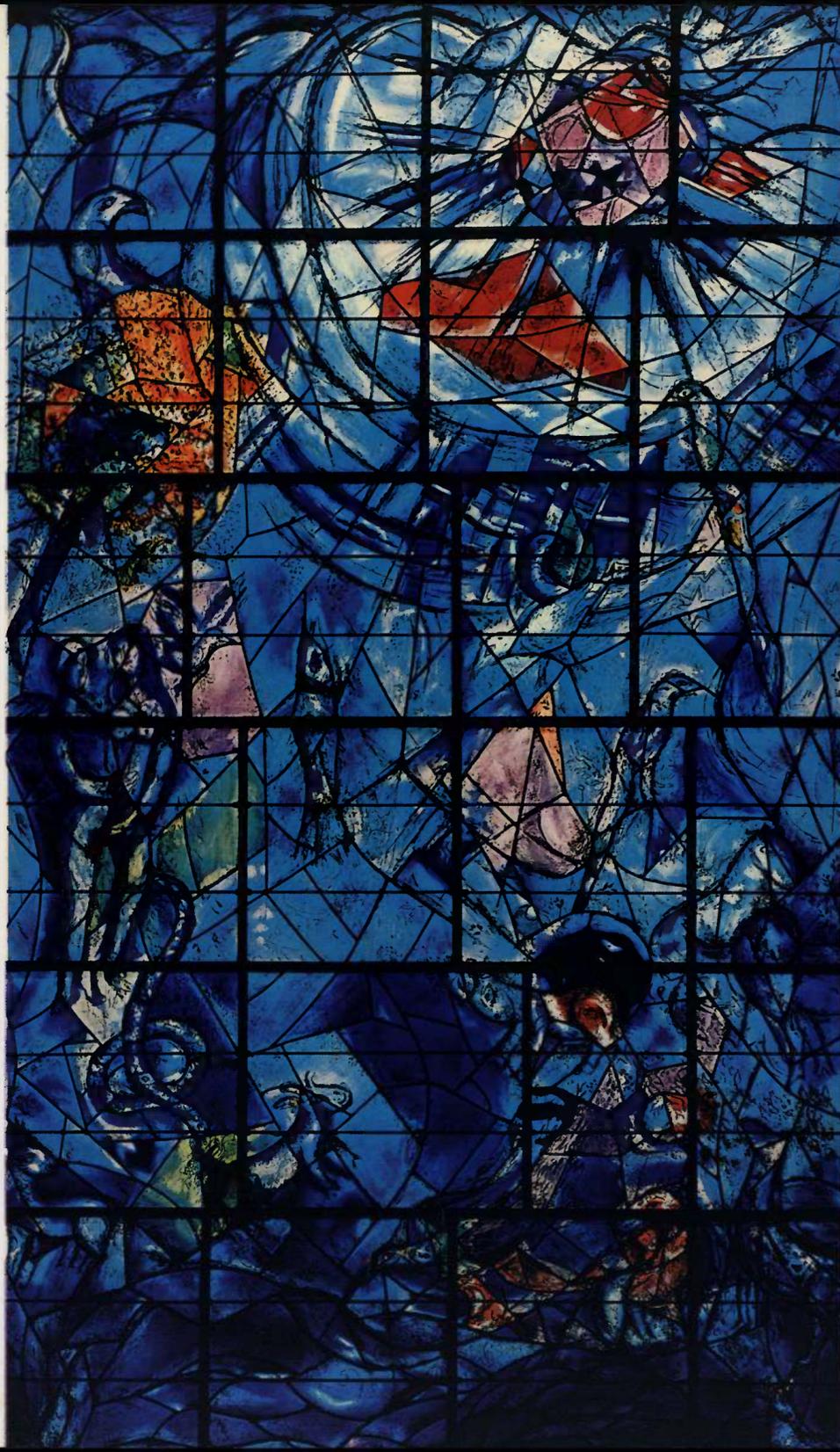
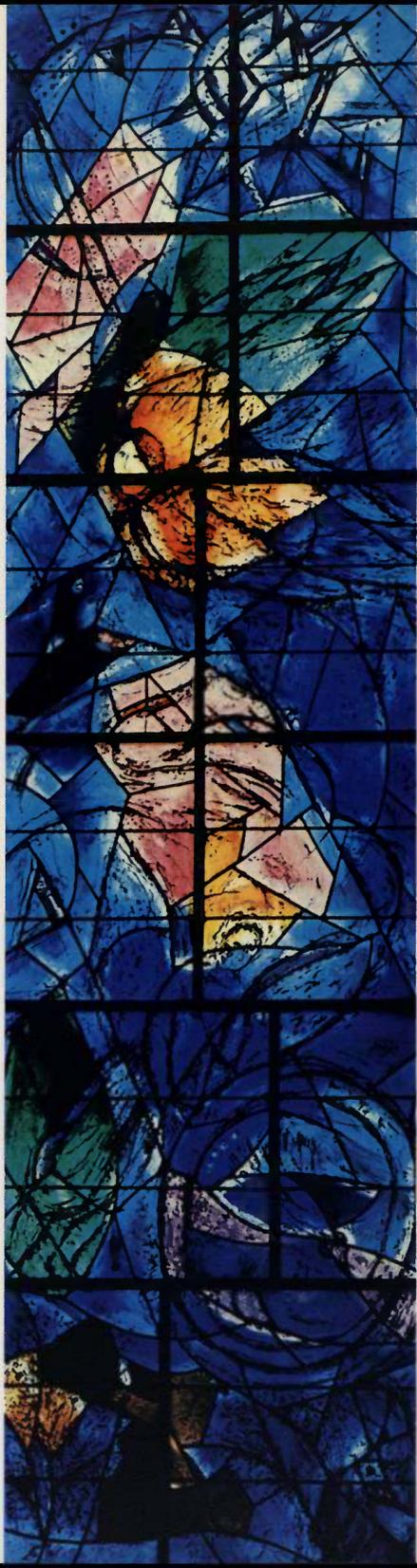
Les vitraux de la salle de musique et de conférences, — de même que la mosaïque du patio, — appartiennent à la même atmosphère de surnaturel.

Trois vitraux composent la *Création* : Les *Éléments* s'impartissent aux quatre premiers jours, les *Espèces* aux deux jours suivants, le *Repos du Créateur*, au dernier jour. Les *Éléments*,



Le Cantique des Cantiques. 1957. Huile sur toile. 140 x 164 cm. Message Biblique, Nice.

La Création, Vitraux du Message Biblique de Nice, 1971-72.
De droite à gauche:
Les Eléments, 4,67 x 3,98 m. (Photo Jean Dubout);
Les Espèces, 4,67 x 2,67 m. (Photo Jean Dubout);
Le Repos du Créateur, 4,67 x 1,28 m. (Photo André Villers).





Moïse devant le Buisson ardent. Huile sur toile. 195 x 312 cm. Message Biblique, Nice.



Tapisserie du Message Biblique de Nice. 1971. (Photo Draeger).

(4,67 x 3,98 m.), se parent dans une vaste dominante céleste de bleu outremer au sein duquel des oranges, des rubis, des roses, des verts, des jaunes germent, s'épanouissent, scintillent ou miroitent, s'allègent ou s'approfondissent, se rétractent, selon les heures du jour et les phases successives de la lumière. Au crépuscule, c'est un abîme de violet qui étend peu à peu son empire d'apparat sous un velours nocturne où quelques formes astrales continuent encore à se consumer dans les ténèbres de la Genèse.

Ce vitrail est de conception dynamique. L'abstraction de formes lancées dans l'espace, revêtues de lumière créatrice, recèle une puissante concentration de forces. Forces tirées du chaos, orchestrées, intégrées dans un rythme déjà cosmique. Des lignes structurales se contre-battent, établissent des points de tension, des rapports de mouvement-vitesse: cercles et diagonales en pleine trajectoire fusante ou orbiculaire. Dynamisme de la lumière, des mécanismes célestes : les Soleils et les Planètes.

Le bleu cobalt s'impose dans le vitrail des *Espèces* (4,67 x 2,67 m), celui de la création de l'Homme, des Animaux et des Plantes : Adam et Eve, le Serpent, la Chèvre et les Oiseaux, toute une faune familière à Chagall, créatures de son fabliau innombrable.

Les Anges triomphaux parcourent l'espace du troisième vitrail, celui du septième jour : le *Repos du Créateur*, (4,67 x 1,28 m). Ici encore les formes relèvent d'un puissant dynamisme contenu, des formes prismatiques à facettes, sortes de pierres enchâssées dans l'espace, d'une vibration chromatique qui évolue, se métamorphose selon les positions du soleil, des lumières matinales, méridiennes ou crépusculaires. De même que dans les deux autres vitraux, on retrouve les lignes de tensions intérieures, on ressent « l'électricité » de leur parcours.

Marc Chagall a travaillé, comme à l'accoutumée dans l'atelier Simon à Reims en collaboration très étroite avec son maître verrier de toujours, Charles Marq, dont il a su apprécier les vertus artisanales créatrices, les qualités d'homme sensible, les dons de divination de l'œuvre à traduire.

Devant les vitraux de Marc Chagall, on voit d'emblée l'œuvre : la lumière absorbant, dissolvant le réseau mécanique des plombs. La haute technique de Charles Marq est mise au service de l'inspiration du peintre, s'est en quelque sorte glissée en elle. Ainsi au terme du travail en commun, elle a su s'effacer devant l'œuvre dont, sur le plan artisanal, elle a aidé à l'élévation.

Marc Chagall fournit au maître verrier une maquette au dixième. Charles Marq l'étudie longuement, s'acharne à en découvrir l'« intérieur », ce qui est caché et qui existe. Il tâche de capter les intentions majeures. Il traduira ensuite, au travers du langage pictural de la maquette, les masses de couleurs fondamentales et les plombs.

La façon de souligner les directions essentielles par le mouvement des plombs est l'un des soucis



Abraham pleurant Sarah. 1931. Gouache. 62,5 x 49,5 cm. Message Biblique, Nice.

Noé lâchant la colombe. 1931. Huile et gouache. Message Biblique, Nice.





Les filles de Loth. 1931. Gouache. 63,5 x 48 cm. Message Biblique, Nice.

Les Israélites mangeant l'agneau de la Pâque. 1931. ▽
Gouache. 62,5 x 49 cm. Message Biblique, Nice.





Le Roi David, Stèle en pierre de Rogne. 77 x 42 x 19 cm.
Message Biblique, Nice.

majeurs du maître verrier. Ce premier réseau de plombs est essentiellement graphique : il contribue à l'expressivité du dessin et de la couleur. Le deuxième réseau est purement mécanique : il contribue au maintien de la sécurité du travail, à la robustesse physique de son armature. Le maître verrier se doit ici d'éviter la monotonie du vitrage par des ruptures de lignes, un quadrillage systématiquement géométrique étant mortel pour l'œuvre.

L'artiste, s'il le juge nécessaire, peut, après concertation avec son collaborateur, rectifier, ajouter, soustraire certaines lignes de plomb du premier réseau.

Le travail de Marc Chagall aura été de peindre directement sur la surface de la pâte de verre colorée, sur les masses de couleur fondamentales. En termes techniques, cela s'appelle : « appliquer la grisaille ». La composition se façonne dans la précision des formes essentielles et des détails. Tel ou tel dessin est souligné par un contour plus ferme ou au contraire plus effacé. Chagall se livre à un travail qui requiert une vigilance constante car un panneau de verre, les fonctions spécifiques qu'implique le vitrail, appellent d'autres règles que celles qui régissent un tableau à l'huile. Au terme de son ouvrage, il lui aura fallu s'intégrer sans aucune faille les divers plombs du maître verrier. Afin de sensibiliser la matière de fond, en l'occurrence la pâte de verre colorée, il s'adonne aussi à des grattages, à ce qu'il appelle des « picotements ». Bientôt la surface se parseme, se tate de traces, d'empreintes, de figures semblables à des gravures rupestres, d'énigmes polymorphes... En vérité, ces « picotements » se transforment en *signes*. Quand le vitrail s'embrace, ils sont noyés dans la lumière triomphale, dans l'apothéose sacrale des couleurs. Néanmoins, ils vivent dans l'incessante métamorphose comme d'imperceptibles parcelles de vie foisonnante, enfouies dans la splendeur, fossiles vivaces de l'espace et de l'air.

La monumentale mosaïque du patio, *Le prophète Elie*, s'érige contre un des murs latéraux de la Fondation, au-dessus d'un bassin dont l'eau arrivera au niveau d'une ligne de flottaison, laquelle forme elle-même un des éléments plastiques linéaires de l'œuvre. Elie, dressé sur son char de feu attelé à des chevaux en forme de proue, en est la figure centrale. Il surgit telle une apparition. Une sorte de ligne astrale circulante l'enveloppe, l'auréole, la cerne dans son volume aux tonalités beiges. On dirait une croûte planétaire, une planète d'où partiraient bientôt les paroles de la prophétie par la voix tonnante d'Elie.

Tout autour d'Elie et de son char, s'acheminent les signes du destin humain, ronde gravitatoire dans le sens des aiguilles de l'horloge. Nous ressentons avec netteté la giration sidérale, le tournoiement des constellations, dont chacune est elle-même emportée dans un mouvement tournant suggéré par une subtile esquisse de cercle. La durée mouvante, la cadence du temps sont ainsi fixées,

dans l'espace. L'interprétation en est un miracle de fraîcheur: vision aérienne qui se rapprocherait des images d'un conte d'enfants. L'ensemble chante sur le rythme d'un pur poème d'amour. Les figures paraissent s'évader d'un songe ébloui, s'iriser à travers un clair nuage qui de plus en plus s'estompe, impalpable fumée céleste.

Semis fertiles de couleurs en demi-teintes, en dégradés... Eclats de germination... Subtile floraison des couleurs. Les formes baignent dans ces flaque de tendresse, ces parfums. Elles sont souvent cernées d'un trait souple et nerveux, qui accentue ainsi la cadence astrale de la composition.

Sensibilité discrètement émotionnelle de la matière. Matière imprégnée de mémoire, chargée de sens, à l'unisson de la matière des vitraux ou des peintures à l'huile: fluide, où se décèle la chimie sans cesse enrichie de Marc Chagall.

Il a été donné un imperceptible mouvement tourbillonnaire à toute une merveilleuse casse de pierres, de marbres, de verre, etc., dont l'agencement sur un mur de béton finit par former une géante palette où les gris généraux de fond sont, je crois, à la source de l'irisation chromatique de la composition, à la base de l'accord entre tous les divers tons.

Les rouges qui prédominent vers le haut, à droite, sont ceux du Signe du Taureau. Ils jouent en contraste avec les autres couleurs, impulsent un dynamisme, mettent en branle le regard, le font monter vers la droite afin de l'amener vers les bleus, puis dans la giration du Zodiaque dont Elie le prophète semble le maître conducteur.

C'est avec le céramiste Lino Melano, l'un des plus sensibles spécialistes en Europe, qui depuis maintes années collabore avec des artistes en renom, que Marc Chagall a pu mener à bien cette composition, l'une des plus admirables réussites du peintre dans le domaine du monumental.

Le bonheur des deux conservateurs, Charles Marq et Pierre Provoyeur, est grand lorsque Marc Chagall leur rend parfois visite et que la conversation à propos du Message Biblique devient échange spirituel. Echange, en se promenant soit à travers les belles salles encore désertes et ouvertes au vent, soit sous les nombreux oliviers qui pacifient les jardins. Les deux conservateurs savent que le Message Biblique, dont ils sont les dépositaires et dont ils assument la protection, livrera aux hommes en quête de culture et de savoir, non seulement une part des innombrables et souvent énigmatiques richesses de l'Écriture, mais affirmera la présence la plus significative, celle du peintre-poète intérieurement illuminé par l'Obscure Parole des Origines et des Destinées.

Havre de méditation proposant au public une montée vers une joie grave et une certitude dans la grandeur pathétique de l'existence, le Message Biblique recevra de plus l'apport de quatre sculptures et d'une tapisserie tissée aux Gobelins.

ANDRÉ VERDET



Moïse. Stèle en pierre de Rogne. 53 x 22 x 9 cm. Message Biblique, Nice.

Les vitraux de Chagall

L'alchimie de la lumière

par Robert Marteau



Ange. Vitrail pour le baptistère de l'église Notre-Dame de Toute Grâce du Plateau d'Assy, 1957.

Le vitrail, ça a l'air tout simple : la matière, la lumière. Pour une cathédrale ou une synagogue c'est le même phénomène : une chose mystique qui passe par la fenêtre. Pourtant, j'ai eu très peur comme à un premier rendez-vous. La théorie, la technique, qu'est-ce que c'est ? Mais la matière, la lumière, voilà la création...

MARC CHAGALL

...Qu'à Chagall fût ouvert l'espace de la verrière, c'était lui permettre de se rendre plus transparent, et plus léger par la gravité même du chant. Il était choisi; il ne se choisissait pas. Le sujet, c'était toute sa vie, depuis la tendre enfance. La fenêtre du temple allait devenir cette membrane indispensable à l'osmose entre le cœur de l'homme et le cœur du monde, pour reprendre des mots chers à Cendrars, le poète le plus proche du cœur de Chagall. Qu'exigeait l'entreprise? Qu'il enluminât le Livre qui l'avait illuminé. Humble tâche, en même temps que démesurée, et où l'humilité seule pouvait être assez forte pour qu'il fût accueilli dans l'anonyme communion des artisans de Chartres et de Bourges. Cela, Chagall le savait avant, depuis toujours. Et l'enthousiasme naît en lui de ce qu'il a claire conscience qu'enfin il peut rendre grâce véritablement du don qu'il a reçu. C'est se dégager, aussi bien se connaître libre par un engagement où s'affirme ce que siècles et millénaires proclament, à savoir que l'œuvre d'art, longtemps ignorée en tant que telle, jamais ne croît ou s'édifie hors du spirituel.

Ce que sait encore Chagall, c'est que le vitrail s'inscrit dans un destin tout à fait différent de celui du tableau : en raison du lieu, d'abord, qui n'est pas le lieu de la collection et n'est pas le musée; en raison des regards qui se porteront sur lui, qui ne sont pas ceux des amateurs mais d'orants. Il laissera les autres parler de technique; son affaire à lui est qu'on ressente le besoin de prier, l'œil faisant place au cœur comme organe de la perception. Le vœu de Chagall, c'est que son ouvrage soit accueilli tant par l'architecture que par ceux qu'une même foi rassemble; il ne vient pas poser sa griffe, mais conjuguer sa propre musique au chant que chacun murmure en secret. Et quand on voit son vitrail inséré dans la pierre qui lui était destinée, l'émotion première naît de cette soudaine évi-

dence que Chagall n'a exalté ses dons que pour les donner. Et c'est en se mettant ainsi au service qu'il éclaire et fait voir ce que la quotidienne habitude avait voilé peu à peu. Car il est vrai que Chagall est un homme de l'éveil. Sa vision ne se complaît pas dans la léthargie. Nourrie sans cesse par la sensibilité et le sentiment, elle anime tout l'espace où elle prend figure, vibre jusqu'au cœur du prochain. Et on voit bien que ce n'est pas par désinvolture, indifférence, qu'il est passé outre aux modes, mais par irrésistible nécessité, obéissance à son propre sang, à la musique profonde qu'il eut la grâce de percevoir en lui-même. C'est ainsi que son œuvre acquiert dans les vitraux un sens particulièrement net : il me paraît que vers eux converge toute l'intuitive expérience de Chagall, qu'en eux se lient, et ensemble se lisent tradition et intuition. N'ayant point à se soucier de l'invention et de ce qu'elle implique de cérébral, il trouve dans sa nasse d'images la vivante verve dont la permanence sans cesse a besoin pour se perpétuer, elle dont la vérité se nomme vie et mouvement. Les trouvailles du cœur, voilà ce que Chagall nous offre, et c'est l'offrande qu'il élève entre terre et ciel afin que le soleil y diffuse ses rayons.

Faut-il ajouter qu'à Chagall revient l'immense mérite d'avoir su s'appuyer sur les plus solides traditions du métier sans pour autant abdiquer de sa liberté et de sa personnelle vision? D'emblée, il a reconnu l'art du vitrail comme art autonome. Ce n'est pas une transposition de sa peinture dans la verrière, mais une méditation en acte au sein d'un matériau spécifique. Ce qui se trouve tout à la fois ici et là, c'est le geste, l'émotion, et l'inaliénable unité de sa nature. Comme les vieux maîtres, Chagall sait que le sujet du vitrail, fondamentalement, réside dans le jeu entre verres et lumière; mais comme eux il sait encore qu'il faut de surcroît instruire et émouvoir afin de dépasser le jeu pour le jeu et le risque de s'enclorre dans la stérilité décorative. Aussi me semble-t-il naturel de rendre hommage, dès maintenant, à ceux qui ont servi ce dessein en transcrivant l'incantation que Chagall sans cesse renouvelle à sa source. Je nomme Brigitte et Charles Marq. Héritiers de la plus haute tradition, dans leur atelier de Reims ils mettent en actes leur sensibilité, leur science et leur technique; ils abordent leur ouvrage avec la gravité que la passion requiert; dépositaires attentifs du chant, au lieu de l'emprisonner, ils savent lui tresser une résille qui l'exalte.

L'église du Plateau d'Assy

Les deux vitraux placés dans le baptistère de l'église du Plateau d'Assy naissent de la verrière blanche où s'allument pourtant quelques traces de rouge et de bleu tandis que le jaune d'argent vient ponctuer la grisaille. Deux anges conjuguent leur trajectoire afin que s'unisse au feu de l'Esprit l'eau de la grâce. C'est le baptême, c'est l'acte perpétuel de la vie, qui est mort et résurrection. D'un



Ange. Vitrail pour le baptistère de l'église Notre-Dame de Toute Grâce du Plateau d'Assy. 1957. (Photos Jean Dubout).

côté, le saint vase contenant les eaux premières et génératrices; de l'autre, la foudre fécondante dont s'embrace l'arbre du monde, le chandelier aux six branches également réparties à droite et à gauche du tronc. *Sur une branche, il y aura trois calices en forme de fleur d'amandier, avec un bouton et une fleur; sur une autre branche, il y aura trois calices en forme de fleur d'amandier, avec un bouton et une fleur, et ainsi de suite pour les six branches sortant du chandelier. Au tronc du chandelier, il y aura quatre calices en forme de fleur d'amandier avec leurs boutons et leurs fleurs... Tu feras sept lampes...* (Exode XXV, 33-37.)

Chagall n'illustre pas, ne décrit pas, suggère seulement, mais quoi ? Eh bien, ce mystère impénétrable où nous sommes plongés et qui nous constitue. Voyez ici la sphère qui fleurit entre les mains du céleste messager, c'est notre terre sans doute, et chaque flamme n'est-ce pas autour du Soleil les planètes en équilibre dans le ciel, et encore les luminaires éclairant les vingt-deux lettres révélées, les vingt-deux lettres vivantes, à la fois mères et filles du Verbe de Jean :

Toutes les choses ont été faites par lui, et sans lui rien n'a été fait. Ce qui a été fait en lui était la lumière des hommes; et la lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont point saisie.

(Jean I, 3-5.)

Et c'est Yôna, la colombe : *J'ai vu l'Esprit descendre du ciel comme une colombe et se poser sur lui. Pour moi donc, je ne le connaissais pas, mais celui qui m'a donné la mission de baptiser dans l'eau m'avait dit : Celui sur qui tu verras l'Esprit descendre et se poser, c'est lui qui baptise dans l'Esprit-Saint,* (Jean I, 32-33.)

C'est les ténèbres changées en lumière, et c'est à Cana l'eau changée en vin : alors le maître d'hôtel se tourna vers l'époux et lui dit : *L'usage est de servir d'abord le bon vin, puis, lorsqu'on a bu copieusement, le moins bon. Mais toi, tu as gardé le meilleur jusqu'à maintenant.* (Jean II, 10.)

Les deux fenêtres sont un hymne à la lumière que ne reprendront pas les ténèbres ; à la connaissance que par l'Esprit reçoit la créature charnelle.

La cathédrale de Metz

De 1958 à 1968 Chagall travaille pour la cathédrale de Metz, dont il enlumine trois fenêtres et le triforium, sertissant dans la pierre gothique son plus vaste poème.

Plus notre temps refuse de voir le visage entier du monde pour n'en regarder qu'une toute petite partie de sa peau, plus je deviens inquiet en considérant ce visage dans son rythme éternel et plus aussi je veux aller contre ce courant général.

Je recueille ces paroles du peintre pendant que son pinceau enflamme le Sinaï. Mais d'abord il y avait comme un dallage de saphirs transparents, limpide comme la substance du ciel. Et le Seigneur dit à Moïse : *monte vers moi sur la montagne et restes-y. Je veux te donner les tables de pierre.* (Exode XXIV, 12.)

Ce rouge là-haut, ce feu dévorant, c'est l'Amour divin tel que les gens en bas de la pente le perçoivent. Moïse a seul accès au mystère : aspiré, dans ce feu il est lui-même flamme, torche et torsade ; il porte au front les cornes blanches de la foudre, d'un pied foulant la terre quand du corps entier il gravit l'échelle qu'empruntent d'habitude les anges. Il reçoit la pierre, le donum Dei que les alchimistes quêtent en matérialisant l'esprit et spiritualisant la matière ; et ce double courant, parce qu'il

est celui même de la vie tel que le symbolisent à la fois le double battement du cœur et le couple mort-résurrection, — ce fleuve jamais en repos qui est la mouvance vertigineuse de l'Univers, voilà que dans le vitrail, dans sa résille de plomb, il brûle, s'épand, projette sa lueur sur la foule du désert tandis que, solitaire témoin, Aaron déjà se voit investi du sacerdoce.

David maintenant : des vertus divines, humaine manifestation, printemps de l'arbre de Jessé. C'est le vert du souffle, — du vent (viento verde, chantait Lorca), de la sève, de la création que David le harpiste reçoit ; il est Orphée, l'ordonnateur du chaos, l'inspiré de Dieu qui établit par la musique l'ordre et la paix. Vers lui s'en vient Bethsabée, le féminin du monde que l'amour éveille. Convoqués à ces noces : le soleil, les hommes, les animaux, le cosmos entier livré à la danse et à la joie.

L'effroi, la cruauté, l'épouvante, la crucifixion, l'oiseau de cauchemar, le livre tourné en dérision, la ville inversée,

Il a précipité du ciel à terre la gloire d'Israël

la lumière voilée, la chute, le retour au chaos ; des taches, des morsures, des couleurs salies, des souillures comme de lie de vin ;

Ses enfants s'en sont allés captifs devant l'oppressur

Ah, si Dieu avait fait que les prophéties ne s'accomplissent pas ! Jérémie, cœur si aimant et si doux, pourquoi as-tu été choisi avant de te former dans le sein de ta mère, toi, oracle du Seigneur ? Pourquoi as-tu été choisi en un temps où il n'y aurait à faire que l'annonce du malheur ; à s'élever contre tous : rois, prêtres, faux prophètes, notables et menu peuple, sans pouvoir dessiller les yeux d'aucun, sans pouvoir suspendre la longue agonie du royaume de Juda ?

Quel contraste avec le vitrail précédent ! Mais aussi quel magistral triptyque forment ces trois ouvrages, et voyez comment Chagall a su faire vibrer les trois cordes tendues de son instrument, d'un coup d'archet dévoilant la connaissance, où l'amour humain se tient entre les deux pôles que sont la révélation divine et le malheur consécutif au voilement de Dieu.

Plus haut, centre de la sphère et de la rose dont il unit les pétales, le Christ qu'au ciel même continuent de crucifier les hommes aveugles à la réalité de l'Esprit.

Prêtre par Melchisédech, qui offrait au Très-Haut le pain et le vin, Abraham est ici baigné du bleu qu'imprime la sagesse manifestée par le souffle du Créateur. Le doute n'effleure pas son visage, que l'obéissance la plus noble imprègne ; à son fils Isaac, il a répondu : *Dieu se pourvoira lui-même de la brebis pour l'holocauste* ; nous sommes à ce moment où il est dit (XXII, 9-10) : *Quand ils furent parvenus à l'endroit que Dieu avait indiqué, Abraham dressa l'autel, disposa le bois, lia Isaac, son fils, le plaça sur l'autel par-dessus le bois. Puis*



La tribu de Nephtali. 1961. Vitrail. 3,38 x 2,51 m. Synagogue du Centre Médical de l'Université Hébraïque Hadassah, Jérusalem. Ensemble de douze fenêtres orientées par trois sur les quatre points cardinaux, toutes de mêmes dimensions. 1960-61. (Photo Daniel Frasnay).

il étendit la main et saisit le couteau pour égorger son fils. Mais l'ange du Seigneur lui cria du ciel : Abraham ! Abraham ! — Me voici. — Ne porte pas la main sur l'enfant et ne lui fais rien. Je sais à présent que tu crains Dieu, puisque tu ne m'as pas refusé ton fils unique.

Prémonition du sacrifice suprême qu'est la crucifixion, où Dieu se fait holocauste dans le feu de la croix. Préfigurant le Christ, Isaac nous éclaire de sa douce et totale innocence.

Jacob a passé le gué. Voit-il les ailes de flamme de celui qu'il affronte ? *Fais-moi, je te prie, connaître ton nom. — Pourquoi me demandes-tu mon nom ? Et il le bénit en cet endroit. Jacob-Israël nomma ce lieu Phanuel ; car, dit-il, j'ai vu Dieu face à face et j'ai conservé la vie.* (Genèse XXXII, 30-31.)

Jacob a lutté : il a reçu en lui la puissance divine, intemporelle, qui est amour et lumière ; il voit

et il vit la véritable nature du monde que figurent sur l'échelle les deux anges inversés, double et même mouvement des forces que la métaphore peut seule rendre visibles.

Chagall sait que la flamme change de couleur selon le bois, et que devant Moïse le buisson s'éprend de bleu sans que la floraison périsse, puisque au contraire par ce feu les plus hautes fleurs éclatent et qu'en lui trouve sa source l'eau verte des sèves et des fleuves.

Les ténèbres ont accueilli la lumière et elles ont enfanté le monde, les astres, le Soleil qui tout anime, qui est figure du Christ sans cesse crucifié et ressuscité. Vers lui s'incline la Vierge éternelle, calice où l'enfance est inlassablement renouvelée. Rouge : amour divin en acte ; bleu : bouclier de la sagesse sur la face et la poitrine du Créateur. Pulsation de la vie dans tout le cosmos. *Dieu dit : faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance.* (Genèse I, 26.) *Ce qui a été fait en lui était vie, et la vie était la lumière des hommes.* (Jean I, 4.) Créant l'homme, Dieu fait don de lui-même, et vivre c'est mourir et renaître en chaque instant à ce don. Et chaque matin les premiers rayons de soleil sur la première lancette du transept nord relisent et répètent le premier chapitre du monde, le peintre ayant là conjoint l'irruption et la fougue à la plus sereine paix...

La synagogue de Jérusalem

Quand j'ai gravé la Bible, je suis allé en Israël et j'ai trouvé à la fois la lumière et la terre, la matière. A Metz, pour mes premiers vitraux, il y avait la pierre ; à Jérusalem, tout est neuf, mais j'ai, ici, mon talisman. Quand on a vingt ans, on ne pense pas à la matière, il faut être passé par la souffrance, ou être âgé. Quelquefois, on me dit : « Mais Chagall vous êtes immatériel. » Et je réponds : « Il faut être immatériel pour écouter la matière. »

Ainsi parle Chagall, et il poursuit, toujours à propos des vitraux destinés à la synagogue de Jérusalem : *Quand ils seront tous ensemble, ce sera comme une couronne. Chaque couleur doit encourager pour prier... ajoutant : ...moi, je ne peux pas prier, je travaille seulement.*

Il est dit (Nombres IX, 15-16) : *Le jour où l'on dressa la Demeure, la nuée couvrit la Demeure, qui est la Tente du Témoignage et, le soir, elle reposa sur la Demeure sous l'aspect d'un feu persistant jusqu'au matin. Il en fut toujours ainsi : la nuée couvrait la Demeure et, la nuit, elle prenait l'aspect du feu.* La Demeure, qui est la Tente du Témoignage, c'est maintenant la Synagogue, et la nuée qui la couronnait sous l'aspect du feu, c'est l'anneau céleste où le Soleil pérégrine. Céleste couronne, en effet, les douze maisons de verre que Chagall élève dans le ciel de Judée afin que le soleil chaque matin les tire de la nuit, chaque jour les visite, et les bénisse de ses rayons, quotidiennement remémorant le geste de Jacob, le père des

douze tribus par ses fils : Ruben, Siméon et Lévi, Juda, Zabulon, Issacar, Dan, Gad, Asher, Nephtali, Joseph, Benjamin, lesquels il bénit avant d'aller rejoindre ses pères dans la caverne d'Ephron, le Hittite, dans la caverne de la terre de Macpéla, en face de Mambré, dans le pays de Canaan... C'est là qu'on a enterré Abraham et Sarah, sa femme, c'est là qu'on a enterré Isaac et Rébecca...

(Genèse II, 29-31.)

C'est rappeler que la synagogue, comme tout autre temple, est image du cosmos sur la terre, et la Demeure ainsi du Seigneur comme l'est chaque homme, lui-même microcosme et temple où Dieu vit en tant que germe de lumière. De même que dans le zodiaque le ciel se divise en douze parts, entre les douze tribus se répartit la terre de Canaan, à vrai dire terre céleste que l'autre figure. Et c'est le jeu de l'univers qu'ici Chagall nous restitue en teignant les douze cases de la verrière, en teignant la blanche lumière de Judée, en œuvrant avec le rouge, le bleu, le jaune, le vert, en dessinant, en filtrant avec le noir. C'est une résille, c'est une cage close qui n'emprisonne pas l'aile ni le chant; une cage pour exalter l'effusion, rendre visible le transparent, colorer l'onde et la vibration, une cage dont l'écureuil est le soleil de la nativité, Jacob, qui donne naissance et nomme...

La chapelle de Pocantico Hills

...Ce Vendredi-Saint de 1970 était déjà une journée de printemps. Pendant une demi-heure le train roula dans la vaste banlieue de New York entre la ferraille, la brique, les cimetières d'automobiles et les vieux pneus.

A Tarrytown, le Révérend Marshall L. Smith nous prit dans sa voiture pour nous conduire à l'église de Pocantico Hills dont il est le pasteur.

En bas des collines coule l'Hudson. La chapelle apparaît parmi les ormes, qui font l'air légèrement humide et lui donnent les subtiles nuances qu'on voit aux pétales des roses. Ce n'est pas la solitude, mais le silence choisi, le silence vivant de la nature avec le bruissement du vent, la palpitation des ailes, le chant des oiseaux. Vous entez: le bois, la pierre et les couleurs ne vous enferment pas, mais vous accueillent. C'est que la nature elle-même est ici accueillie et qu'on a ce rare bonheur d'entendre dans les verrières la louange au soleil que murmurent l'herbe et la rosée, la plume, les branches, le merle et la brise. Et cette louange est la prière à laquelle tout invite et convie. Elle prend source dans l'accord et l'épousaille; elle s'épanouit de l'intérieur et palpite en chaque pétale du vitrail. C'est une musique ininterrompue, un ruisseau, une rivière où se mire le monde, où l'écaille répond à l'ocelle; c'est une fontaine de soif où les poètes-prophètes s'abreuvent. Ils sont les témoins de l'Esprit, les oracles de Dieu. Dans la tribulation, dans les ruines, dans la chute et dans l'exil, ils maintiennent la présence de la Lumière. Ouvriers du Verbe, ils travaillent sans relâche à ce que les

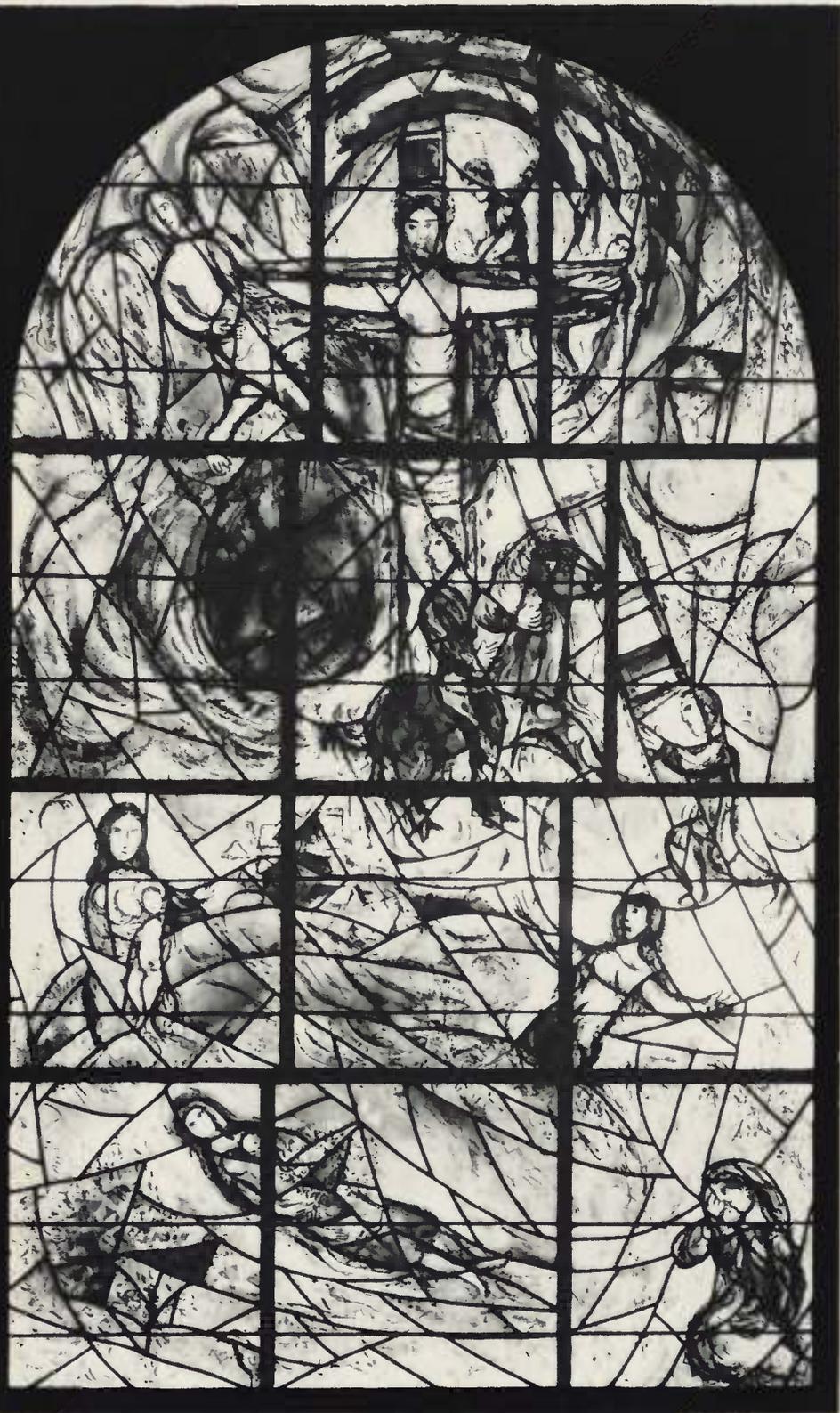
décombres n'enfouissent pas la Révélation. Où est la source à laquelle ils vont puiser l'eau et le feu? En eux-mêmes, car ils sont les transparents de Dieu. Le soleil en eux diffuse sa chaleur et sa clarté, les émeut, les porte de la crainte au tremblement. Je les vois frémir comme si le flux prophétique investissait encore leur image. C'est la grandeur de Chagall de rendre visible par le trait et la couleur le ciel qui les habite. Broyés par l'histoire, ils renaissent dans les gemmes de la Cité céleste que mesure l'ange au roseau d'or. Visionnaires, ils sont les précurseurs et les contemporains du chantre de Patmos. L'histoire ne leur est pas énigme: elle aveugle les peuples et les princes; elle est écriture pour qui défend ses yeux de la poussière. Dans le

Le bon Samaritain. 1964. Vitrail, 4,47 x 2,78 m. Chapelle de Pocantico Hills, New York. Cette chapelle comporte huit autres fenêtres, toutes de mêmes dimensions: 1,48 x 1,18 m, et de même année: 1966. (Photo Jean Dubout).





Eve et le serpent. Détail. 1964.
Troisième lancette de la fenêtre du transept nord
du côté ouest de la cathédrale de Metz.
(Photo Jean Dubout).



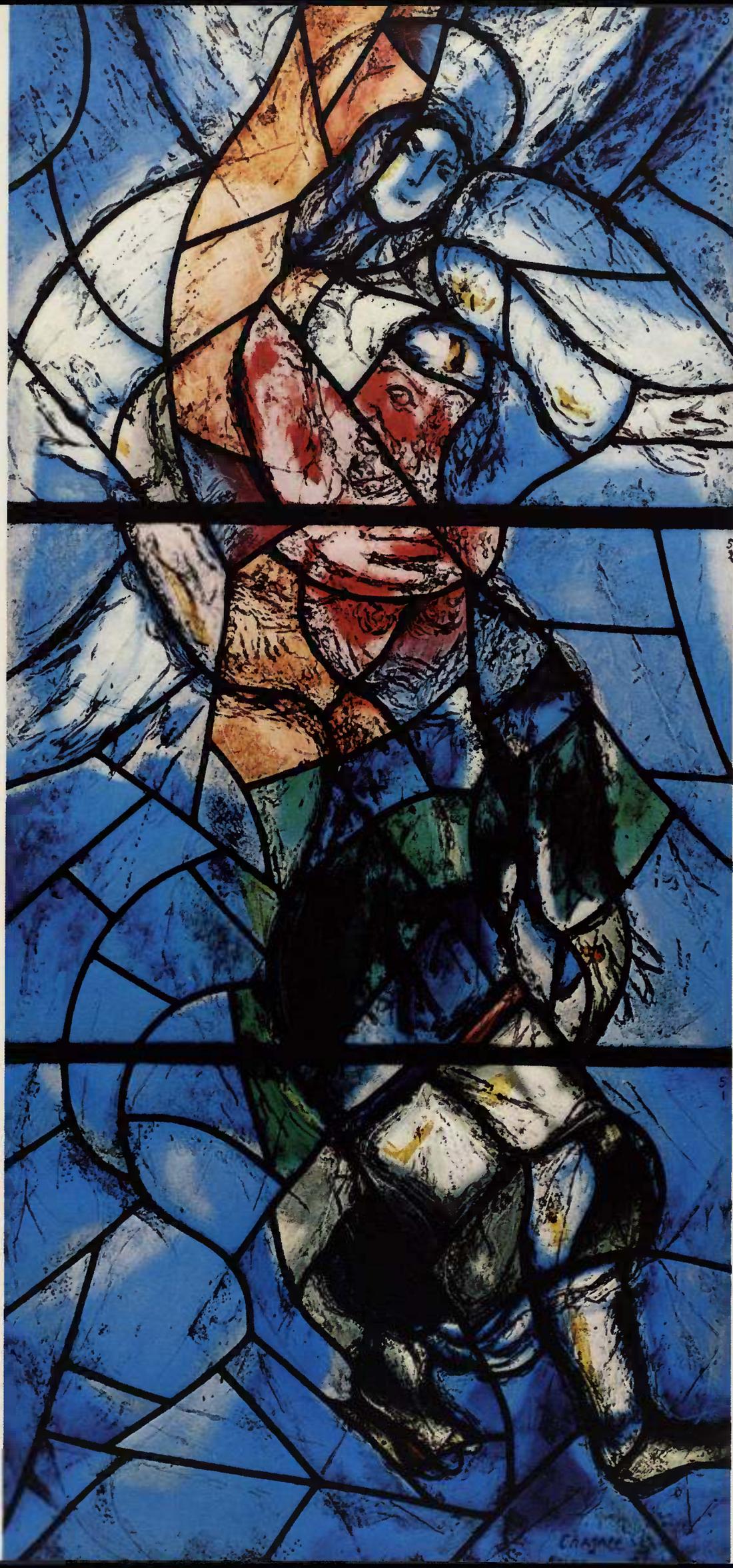
Vitrail de la chapelle de Tudeley, près de Londres.

bleu, dans le jaune, dans le vert des fenêtres de Pocantico, le temps se transfigure : à l'origine il se régénère, comme les rayons il joue à la surface de l'eau. Par-dessus le sang et les larmes, ce que Chagall rend sensible aux yeux du cœur, c'est cette fragile et frêle plante, la prière, lieu où les couleurs rejoignent la pureté de ce lys qu'aimaient à peindre dans leurs Annonciations Simone Martini et Léonard de Vinci.

Dans la grande verrière occidentale, dédiée à la mémoire de John D. Rockefeller, Jr., Chagall illumine le cheminement sur la terre de l'amour et de la charité. Il sait baigner un visage de pitié et de douceur, prolonger dans un geste le sentiment dont le regard est empreint. Tout converge vers le Samaritain ; le cheval semble un messenger entre les mondes, quand l'action même du voyageur réjouit au ciel les anges et adoucit la souffrance du crucifié...

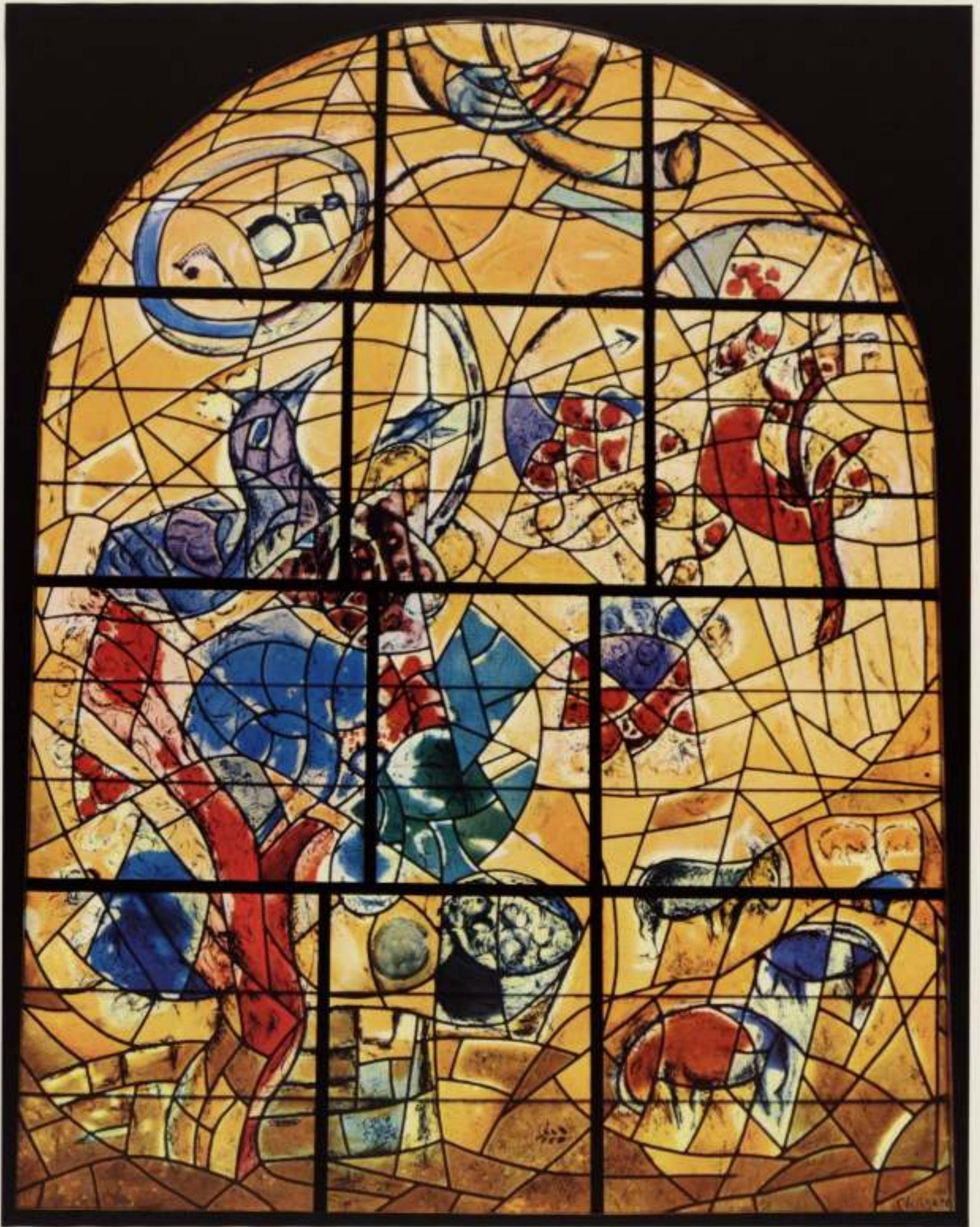
La chapelle de Tudeley

Tudeley : un petit village du Kent, à cinquante kilomètres de Londres. Pour la première fois, je me trouve dans la campagne anglaise. C'est une lumineuse matinée d'automne où dominent les feuillages jaunes des bouleaux. L'église est en briques, posée entre les haies des pâturages. L'abside donne sur un cimetière signalé par quelques fleurs, quelques croix, quelques pierres. Madame d'Avigdor Goldsmid demanda à Chagall de composer le vitrail à la mémoire de sa fille, Sarah. Quelques années auparavant, toutes les deux avaient admiré les vitraux pour Jérusalem que l'on présentait à Paris. Madame d'Avigdor Goldsmid me raconte comment sa fille périt en mer au cours d'une promenade avec des amis. Avant de me quitter pour se rendre sur la tombe, elle me dit : *Vous voyez le cheval rouge... Beaucoup de personnes ont cru qu'il venait là afin de rappeler que ma fille était une écuyère passionnée... Mais Chagall confessait qu'il l'avait peint comme signe de bonheur.* Il est vrai que si le souvenir de la tragédie se trouve ici marqué, en même temps tout concourt dans l'œuvre à alléger le deuil et la douleur. Il faisait si beau en ce surlendemain de Toussaint que je ne me lassais pas de contempler le frémissement du jour à travers cette verrière juvénile. Il semblait que Chagall y eût inscrit et gravé le silence et la solitude, mais non point désolés, inclinant au désespoir, plutôt portant à la prière et au plus haut point de floraison. A la douleur et aux larmes répond le Christ de Charité. Au centre du monde, au centre du cœur, la croix de la passion et de la résurrection. Source et foyer de la vie, vers elle tout aspire : la mer se soulève pour prendre la forme du ciel ; l'homme emprunte l'échelle de Jacob afin d'approcher le vrai lieu de l'amour. Entre l'air et l'eau, un murmure ininterrompu. Un bois indestructible nourrit les flammes d'une perpétuelle aurore, et le cheval, messenger solaire, sans se consumer brûle de faire connaître au monde la lumière. Chaque aube renouvelle ici la promesse, et



Le prophète Isaïe. 1969.
Détail en bas du vitrail :
Vision du prophète Isaïe sur la paix
et la souffrance. 9,75 x 0,92 m.
Eglise du Fraumünster, Zurich.
Ensemble de cinq fenêtres. 1969-70.
(Photo Jean Dubout).

Première fenêtre de l'abside nord de la cathédrale de Metz. 1962. ▷
3,62 x 0,92 m. De gauche à droite: Le sacrifice d'Abraham,
La lutte de Jacob avec l'Ange, Le songe de Jacob,
Moïse devant le Buisson ardent. (Photo Jean Dubout).



La tribu de Joseph. 1961. Vitrail. 3,38 x 2,51 m. Fenêtre nord de la synagogue du Centre Médical de l'Université Hébraïque Hadassah, Jérusalem.
(Photo Daniel Frasnay).





Maquettes pour les vitraux des trois fenêtres du chœur de la cathédrale de Reims. Détails. 1972. Gouaches. (Photos Jean Dubout).

qu'un nuage voile un instant le soleil, quand celui-ci se dévoile il nous convie dans la fenêtre à l'ascension que figure encore la montée de l'alouette sur le champ voisin.

L'église du Fraumünster de Zurich

A Reims, j'ai vu Chagall peindre le Christ. A Zurich, je vois ses verrières se lever sur un ciel où palpitent les voiles et les cygnes. L'église du Fraumünster tourne son chevet vers la rivière, le chœur recevant les premiers rayons du jour par cinq fenêtres fines comme des flûtes. Ce n'est plus l'été, ce n'est pas encore l'automne. Matin sans nuage, air mouillé comme l'iris de l'œil. Les cinq stèles de verre sont un feu dont un bûcheron subtil aurait teint les flammes par le choix des essences. Les brindilles crépitent sans que nulle cendre vienne ternir le foyer. Sol salutis ! voilà éclore la plus haute fleur de l'arbre, le Christ que l'orbe entier ne contient pas, le Christ qui est à l'origine, qui est dans le temps, qui est l'éternité. Descendu aux enfers, mort, ressuscité, après la plongée dans chaque nuit de notre terre, le soleil de chaque jour lui apporte sa lumineuse offrande, afin que chaque aube soit printemps et que dans le vert devienne visible la régénération de l'âme par la charité.

C'est l'heure où l'alouette quitte l'herbe et monte avec la rosée vers le pôle du ciel ; c'est l'heure où les oiseaux accordent leurs cantiques pour louer la lumière toujours renaissante : l'homme s'éveille au premier jour, et tout arbre qu'il voit lui parle de l'arbre d'Eden, axe du monde, arbre de Jessé, par Marie arbre de l'incarnation, de la mort et de la résurrection ; arbre de David et que David contemple en chantant sur la colline de Sion :

*Tu es ma lumière, Seigneur,
le Seigneur illumine mes ténèbres.*

*Le juste gouverneur des hommes,
le souverain qui craint Dieu
est comme la lumière du matin
quand se lève le soleil,
un matin sans nuage
qui fait scintiller de rosée
le gazon de la terre*

(II-Samuel : XXII, 29 ; XXXIII, 3-4.)

Mesurer la folie, murmure Chagall. C'était aussi la règle des troubadours. Cela veut dire : habiter musicalement l'exaltation et l'enthousiasme ; comme la voile et la coque, s'accorder à la mer, au vent, aux étoiles pour accomplir le périlleux voyage. Tout homme qui pénètre un instant dans ce lieu voit le grand Christ monter vers lui avec le soleil. Il voit le commencement, il voit le présent, il voit ce qui vient. Ainsi, au plus profond, la source s'éveille, et l'homme se faisant face à lui-même laisse affleurer la prière...

ROBERT MARTEAU

Extraits des *Vitraux de Chagall : 1957-1970* par Robert Marteau. Editions Mazo, Paris 1973.



Le Roi David. 1969-70. Détail en bas du vitrail « La Jérusalem céleste ». 9,23 x 0,95 m. Eglise du Fraumünster, Zurich. (Photo Jean Dubout).



Chagall à Reims

par Charles Marq

En 1957, Chagall venait à Reims pour la première fois et franchissant le seuil de l'atelier, il y apportait une lumière nouvelle, celle que tout artiste véritable diffuse autour de lui.

Depuis ce temps, Chagall n'a pour ainsi dire pas cessé de concevoir ou de réaliser des vitraux, passant ainsi une part de sa vie à Reims. Après les longues journées de travail, à l'heure où la lumière nous quitte, Chagall a l'habitude de s'en aller à travers la ville, comme un personnage de ses tableaux, marchant, respirant un autre air, aimant aussi ce contact de la rue, de la vie, que demain il rêvera sur le verre. Parfois je l'accompagne, et c'est ainsi que depuis de longues années, alors qu'il peignait les vitraux de Metz, de Jérusalem de New York, de Zurich ou de Nice, nous nous conduisions souvent vers la cathédrale, à quelques pas de l'atelier. De l'éclatante lumière d'été aux lueurs bleues de l'hiver, Chagall porte en son âme toutes les métamorphoses de ce grand rêve de pierre, vu, entrevu de jour et de nuit.

C'est sans surprise qu'il accueillit donc la demande, de la Fédération du Bâtiment de la Région Champagne-Ardennes et de la Société des Amis de la cathédrale de Reims, de réaliser les vitraux de la chapelle axiale de la cathédrale. C'était pour lui comme un signe de laisser son message de poésie et de lumière au cœur de la ville où il a tant œuvré. Après Metz, où il avait accepté de réaliser des fenêtres latérales, tenter de s'inscrire dans l'axe de la cathédrale renouvelait son inquiétude mais aussi sa passion. Nous montâmes alors dans les parties hautes de l'édifice et, du triforium intérieur, Chagall voulut se pénétrer du caractère des verrières anciennes, en ressentir l'inspiration

Maquettes des vitraux pour les trois fenêtres du chœur de la cathédrale de Reims. 1972. Gouaches. 98 x 26 cm chacune. (Photos Jean Dubout).

A gauche: L'Arbre de Jessé et la Vierge à l'Enfant. Au centre: Le Christ en croix, la Déposition, la Résurrection et la Vie d'Abraham. A droite: Les Rois de France.



comme en étudier la grammaire. Je lui fis, pour son atelier de Saint-Paul, un petit panneau qui comportait la gamme des tons anciens de la cathédrale et qu'il voulait avoir sous les yeux en composant ses maquettes.

Chagall admirait la pure rigueur de Reims, unique par son unité, mais avec esprit il me disait aussi en ressentir le « caractère officiel » et la froide ordonnance temporelle des cérémonies royales. C'est peut-être par réaction qu'il imagine d'abord dans l'ensemble de ces trois fenêtres une grande composition sur Abraham, premier voyant de l'Esprit Un, dont l'autel était seulement ces quelques pierres amassées au centre du désert et se dressant vers le ciel. Ces principaux moments de la vie d'Abraham sont maintenant concentrés dans la partie inférieure de la fenêtre centrale, dont la composition supérieure développe le thème du Christ en Croix, de la Déposition et de la Résurrection. La cathédrale de Reims étant sous le vocable de la Vierge, la fenêtre de gauche représente l'Arbre de Jessé couronné par la Vierge à l'Enfant. A la filiation des rois de Juda, répondent dans la fenêtre de droite quelques grands moments de la vie des rois de France dont Reims est la cathédrale des Sacres.

Toujours dans le même esprit, et avec le même souci de conserver à l'édifice son caractère exceptionnel d'unité, Chagall adopta pour cet ensemble un parti de taches colorées sur un grand fond bleu, réunissant les trois fenêtres et modulant de l'une à l'autre des bleus froids aux bleus chauds, suivant l'orientation de celles-ci. Des petites esquisses colorées, où sur une variation de bleus s'inscrivent les taches géométriques des tissus ou des papiers colorés et découpés, aux grandes maquettes définitives, où la composition s'équilibre, le dessin se révèle et la couleur s'exalte, Chagall réussit un mariage mystique avec l'édifice. Pas question ici d'épouser une forme ou un langage déjà parfaitement dits par les verriers anciens. Loin de toute matérialité, Chagall revit l'impulsion d'une haute époque, par-delà les limites d'un temps ou d'un espace, librement, spirituellement.

Alors que j'en commence la réalisation à l'atelier, c'est cette force créative qui m'apparaît et me porte, tandis que le plomb tranche et que la couleur se cerne. C'est cette vie intérieure que le peintre mystérieusement et magiquement enferme dans son œuvre, c'est elle seule qui permet la métamorphose.

CHARLES MARQ

Marc Chagall et le maître verrier Charles Marq.





Maquette des vitraux pour les trois fenêtres du chœur de la cathédrale de Reims. 1972. Gouache. (Photo Jean Dubout).



La Traversée de la Mer Rouge. 1956. Céramique murale en 90 carreaux. 3,07 x 2,31 m, Eglise Notre-Dame de Toute Grâce, Plateau d'Assy. (Photo Philippe Jouarre).

Le mur des fables

par Charles Estienne

Voici revenu le temps des grandes chasses... Quand on parle de peinture, — ce qui, d'ordinaire, consiste à s'escrimer au fleuret moucheté dans l'arène aride de la problématique —, on oublie un peu trop que le peintre n'est pas, n'a jamais été seulement un artisan de la plastique, spécialiste en sujet ou non-sujet, mais, bien au-delà, et presque au contraire, un homme, un créateur de faits concrets, ceux-ci fussent-ils saisis dans un affût médité ou dans toutes les surprises de l'improviste. Un créateur de métaphores, donc, et je dirai mieux: un chasseur de métaphores.

Ceci n'est pas de la littérature; c'en est même exactement le contraire, car si la littérature se contente de décrire, d'ordonner les relations normales entre les faits, la poésie, — et j'attends qu'on me prouve que la peinture n'en est pas une —, la poésie déränge l'ordre et établit entre les faits des relations jusque là inouïes et invisibles. La rencontre de deux faits — signes, formes, ou couleurs — sur le plan où *ordinairement* ils ne se rencontrent pas, ce n'est pas seulement l'une des découvertes du surréalisme, c'est la définition même de la métaphore, clé de toute poésie, comme de toute peinture.

Bien sûr, l'état, la constante métaphoriques de toute peinture digne de ce nom ne sont pas toujours absolument ni clairement visibles. Chaque grand peintre cependant n'est grand que parce qu'il a trouvé des rapports nouveaux entre les formes et les couleurs, et au demeurant l'on sait bien qu'un grand style pictural n'est jamais un ordre établi une fois pour toutes, la dernière, mais un ordre contredit et recréé, continuellement. Et si chaque peintre a son rôle à jouer, qui est, pour l'un, de plus insister sur l'harmonie des choses que sur leur guerre, pour l'autre, — Chagall par exemple —, il est d'ouvrir entre les couleurs et les formes cet espace métaphorique, de guerre et d'amour à la fois, où l'impossibilité apparente se résout en fin de compte dans la haute étincelle du lyrisme plastique. On l'a déjà signalé (1), c'est avec Chagall que la métaphore fait son « entrée triomphale » dans la peinture du XX^e siècle: aujourd'hui que l'écriture et le monde chagalliens sont venus occuper le mur en des dimensions et une technique inusitées encore, ne laissons pas perdre cette occasion éclatante de dé-

finir et toucher la profonde, l'organique ambivalence de la métaphorique chagallienne.

Oui, le temps des chasses est revenu... Mais nous autres modernes, nous ne les menons plus qu'en imagination; ou plutôt, c'est seulement dans cette re-création du monde qu'est la création artistique que nous retrouvons la racine panique des grandes émotions jadis éprouvées par nos ancêtres préhistoriques sur la piste des fauves grands ou petits. L'époque est vraiment inouïe, — et c'est pourtant la nôtre —, où il nous semble par instants (les hauts instants de l'acte poétique) remonter le cours du temps, et par-delà l'abstraction néolithique, retrouver cette familiarité de guerre et d'amour avec les bêtes qui fut l'apanage des grands Magdaléniens.

Comme à Lascaux et Altamira les cerfs, les taureaux et les chevaux mènent sur la paroi des grottes leur arabesque prodigieuse, voici que se dresse devant nous le mur fabuleux, le mur des fables de Chagall, où le poisson et l'oiseau entretiennent des rapports qui vont bien au-delà de l'anthropomorphisme moraliste du bon La Fontaine. Et de même qu'à Lascaux la réalité plastique d'un merveilleux bestiaire a gardé intactes fraîcheur et présence sous le miracle naturel d'une cristallisation qui a joué comme le meilleur et le plus transparent des vernis, de même ici les grandes céramiques de Chagall, paradoxales mais authentiques peintures, à ce détail près que l'épreuve du feu les a dotées d'une cuirasse d'émail, ces peintures-céramiques donnent à voir et à toucher une fraîcheur que l'on sait désormais préservée de cette fragilité dont la menace permanente plane sur toute fresque ou toute œuvre de chevalet.

* * *

Donner à toucher: qui ne sait l'importance, non seulement de la touche, mais du toucher même, dans l'art de Chagall? Sauf Renoir, il est peu de peintres dont les œuvres soient autant une incitation au toucher aussi bien qu'à la vue, à la main aussi bien qu'à l'œil. Et à tel point que pour Chagall la main semble être, beaucoup plus que l'instrument, le prolongement de l'œil; et le geste le plus naturel, pour prendre une connaissance entière, c'est ce geste de la main et des doigts qui lisent et suivent sur le tableau ces accidents de



Paysage de Grèce. 1962. Plaque en céramique. 75 x 50 cm.

matière qui l'animent et y trouvent l'essentiel. Seulement, il n'est peut-être pas spécialement recommandé (ne serait-ce que pour la conservation du tableau) de le toucher et caresser avec l'insistance cependant si désirable.

Quel don du ciel et du peintre, alors, de pouvoir caresser et toucher la peinture, et sans crainte de dommage matériel, et sans que pour autant elle ait été privée de sa vie, coupée de son jaillissement originel par la brutale asepsie d'un procédé mécanique: rendons grâce ici à la technique de la céramique (et singulièrement à celle de l'atelier Ramié) qui sans enfreindre sa loi propre a su transmettre sans le mutiler un geste pictural naturel entre tous.

Voici donc fixées, mais non stérilisées, une touche, je dirais même plus, allant jusqu'au fond de l'analogie, une patte, une griffe uniques... L'étonnant est que cette touche ait trouvé en elle-même assez de vertu proprement plastique pour supporter, pour créer cet élargissement du ton, de l'écriture et de la forme que réclame l'art mural. Je dis élargissement, et non pas agrandissement: la saveur spécifique, la particularité des

céramiques murales de Chagall, c'est qu'elles se sont tenues à la discipline du pictural pur, qu'elles ne sont donc pas nées d'un agrandissement, si l'on ose dire, du carreau (ce qui est un tout autre propos); c'est qu'enfin l'artiste a voulu être jusqu'au bout, et autant que faire se peut, son propre maître d'œuvre.

Tout vient alors de source, comme dans la peinture, et sans nul recours à cette « planitude » (pour ne pas dire cette « platitude ») prétendument plus murale que son contraire. Et voici ces gris soutenus et contenus, qui tantôt coulent comme la rivière nervalienne d'Orgeval, tantôt appellent la main comme le poil d'une bête que l'on rebrousse en la caressant. Voici des tons plus « couleurs », plus clairs et plus chauds, francs et entiers comme les notes piquées dans le feuillage par les oranges de Vence. Le mur des fables chante et murmure à portée de nos mains, avec la majesté familière de cette Frise des Archers qui après des siècles fait revivre à Paris toutes les merveilles et la lumière de la Mésopotamie.

CHARLES ESTIENNE

Extrait de *Derrière le miroir*, n° 44-45, mars-avril 1952.

(1) Cf. André Breton, *Les surréalistes et la peinture*.

Images sacrées et profanes pour les mosaïques

par André Verdet



Les amoureux, 1964-65. Mosaïque. 300 x 285 cm. Placée sur un mur à l'extérieur de la librairie de la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence. (Photo Jean Dubout).

Marc Chagall a trouvé en Lino Melano le collaborateur de choix, l'artisan « disponible » pour ses ouvrages de mosaïque, comme il a trouvé en Charles Marq l'idéal compagnon d'atelier pour l'art du verre. A chacun des divers projets de fresques en mosaïque qui lui ont été proposés, il a toujours exigé la présence de Melano à ses côtés.

La mosaïque pour la Fondation Maeght à Saint-Paul, *Les amoureux*, que Chagall a dédiée à Aimé et à Marguerite Maeght, fut la première œuvre composée avec ce nouveau matériau. Elle orne le mur extérieur de la librairie, au fronton du musée. Une des salles du Parlement de Jérusalem accueille la mosaïque *Le Mur des Lamentations* ainsi que trois tapisseries. La musicalité d'*Orphée* ira, elle, faire chanter la cour de la maison de Mr. Nef, professeur d'histoire à Washington.

Le message ulysséen

En janvier 1967, des amis vinrent demander à Chagall, encore à Vence, d'avoir la bonté de songer à personnaliser la Faculté de Droit de Nice, alors en construction. C'était au nom de la jeunesse universitaire que M. Trotabas, Doyen de cette faculté, entretenait le peintre de ce projet. Chagall lui donna une acceptation de principe. La formule d'une mosaïque fut arrêtée.

Plus tard, une étude sur maquette, puis une visite du chantier de la Faculté, sur une colline du quartier Magnan, permirent de préciser au premier étage l'emplacement. Il s'agit du plus grand mur de la salle d'accueil, face à des baies ouvrant sur le parc.

Marc Chagall songea bientôt à un message à la jeunesse, qui aurait un contenu semblable à celui du Message Biblique, dont il venait de faire don à Nice.

Après lecture, a-t-on écrit, de l'essai « Ulysse ou de l'Intelligence », du poète et romancier Gabriel Audisio, à qui rien n'échappe de l'arcane et du scintillement de l'âme méditerranéenne et de ses mythologies, il fut proposé à l'artiste, par M. Trotabas, le thème d'Ulysse. Une documentation lui fut remise proposant diverses scènes de la légende d'Homère.

La suggestion plut au peintre. La pensée de retrouver l'antiquité hellène, excita son imagination. Chagall se trouvait désormais à l'affût d'Ulysse, et de ses faits et gestes en Méditerranée, lorsqu'il partit pour un voyage aux U.S.A.

A son retour, c'est dans sa nouvelle maison du bois des Gardettes à Saint-Paul, qu'il montre au Doyen Trotabas la maquette de la mosaïque. L'artiste avait choisi la totalité des scènes de la légende proposée, afin de les rassembler dans une vaste composition, selon l'itinéraire même du périple ulysséen.

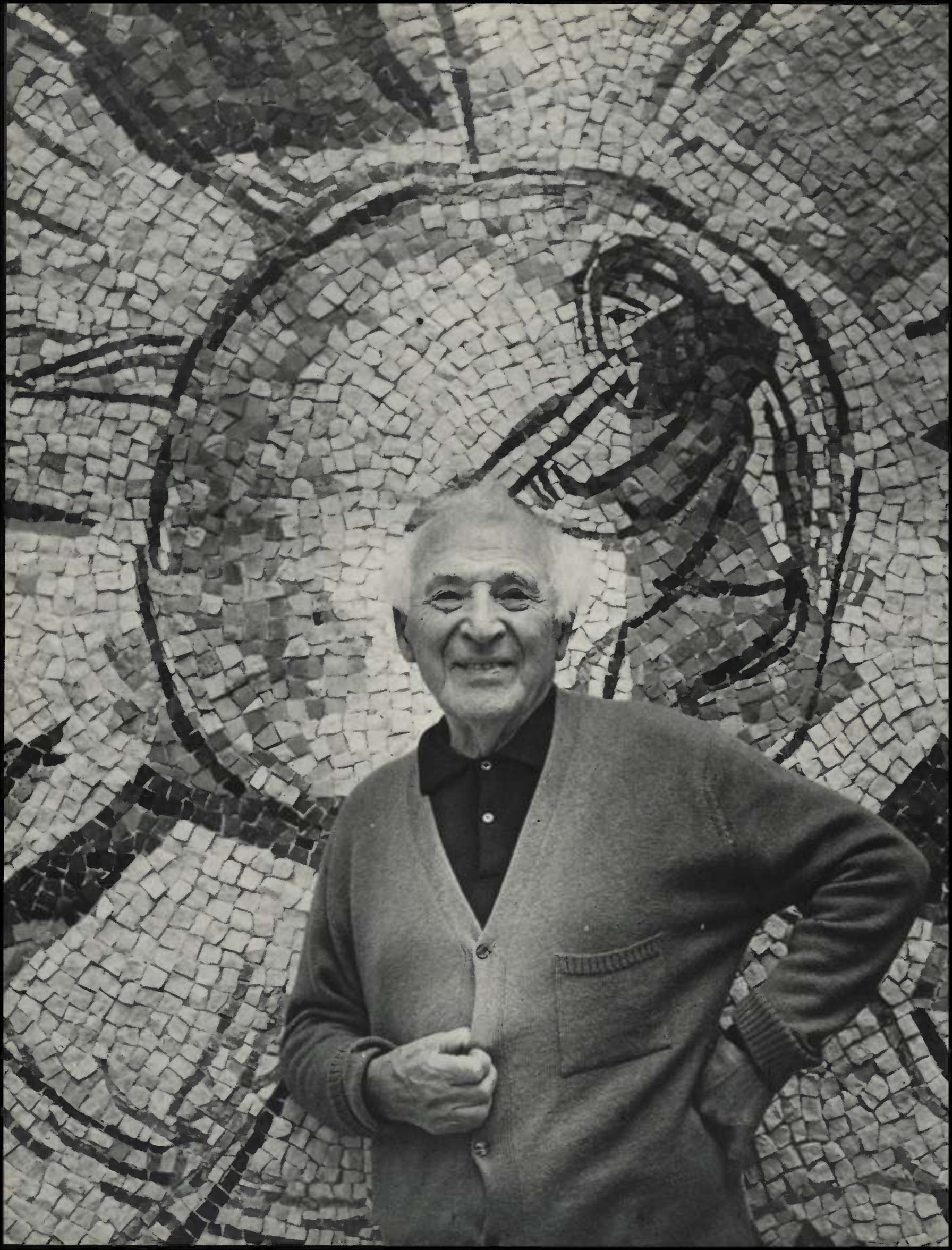
Le travail commença le 5 mars 1968. Il dura cinq mois et nécessita la taille, l'incrustation de plus de 200.000 pierres, marbres de toutes sortes, parmi lesquelles se mêlaient des verres, des émaux, des ors de Murano et de l'onyx.



Saint-Paul. 1967. Mosaïque placée dans le jardin de Chagall à Saint-Paul-de-



Vence, 3,40 x 4,20 m. (Photo Jean Dubout).





Orphée. Maquette de la mosaïque réalisée pour Mr. Nef, professeur à Washington. (Photo Jean Dubout).

Le panneau, de belle dimension murale (3m x 11m), sur une armature de béton, devait être réalisé à partir d'une maquette de 0m,81 x 2m,45. Cela présentait une délicate nécessité d'exactitude, en raison de la riche complexité du dessin, de la couleur et de la diversité chronologique des scènes. Auparavant, Lino Melano avait déjà exécuté, entre autres, sous la direction de Chagall, la mosaïque pour le Parlement d'Israël. Leur entente était ainsi rodée dans la connaissance et l'accord mutuels.

Chagall et les étudiants

Plusieurs fois par semaine, Chagall venait s'assurer du cheminement du panneau et de l'exactitude de la traduction. Par-dessus les barrières qui fermaient le chantier du côté des amphithéâtres, les étudiants apercevaient les mouvements et les contre-mouvements processionnaires du précieux matériau. Quand le peintre arrivait, ils applaudissaient. C'était en mai et en juin. Chagall dirigeait souvent, un pinceau à la main, la partition linéaire et chromatique, afin de faire mieux jouer telle teinte, tel trait. Harmoniser tout en créant des ruptures, des dissonances; équilibrer avec des contre-points; assurer les liaisons, les passages; les retouches visaient à renforcer tout cela.

L'Odyssée s'acheva le 9 août 1968. Au thème gé-

néral du message d'Ulysse, « âme illuminée d'intelligence et de sagesse », Marc Chagall répondait par ses lignes gravées: « Que ce message d'Ulysse témoigne à Nice qui en reçoit le don après celui du Message Biblique, des sources multiples de l'âme méditerranéenne. Comme les splendeurs sacrées de la Bible, je souhaite que les beautés du poème d'Homère et l'amitié qui inspira cette mosaïque marquent le cœur et l'esprit de tous les étudiants à qui je la dédie. »

Une illustration de l'intelligence

De part et d'autre de la silhouette centrale, longiligne et flexible d'Ulysse, la composition s'orchestre avec ampleur. Cette orchestration, faite du heurt des pierres polychromes, imprime à l'ensemble un rythme batailleur, contradictoire, qui nous donne l'idée du périple mouvementé et des passions qui s'y rattachent. La fable d'Ulysse, on le sait, c'est l'illustration des tentations enchantées et des obstacles grandioses surmontés; c'est l'illustration à la fois de l'intelligence, de l'astuce, de la sagesse et du courage qui ont permis au héros d'en triompher.

L'ordre des scènes, qui se distribuent à partir du registre supérieur gauche vers la droite, a pour point de départ *l'Assemblée des Dieux sur l'O-*



Mosaïques pour un jardin d'hiver. Vers 1966-67. Coll. part., Paris.

lympe, comme le texte même de *L'Odyssée*, et se déroule selon *Calypso*, *Polyphème*, *Circé*, *Les Sirenes*, *Nausicaa*, *L'Arc*, *Le Lit Nuptial*, et *La Mort d'Ulysse*.

Un Très Haut Amour

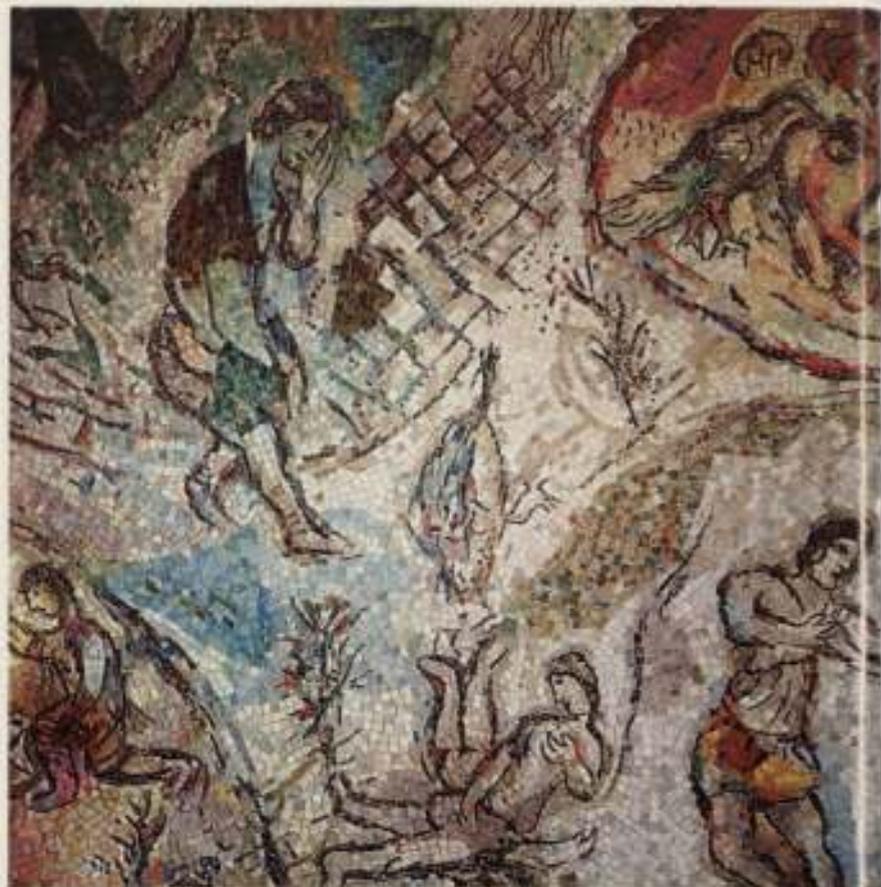
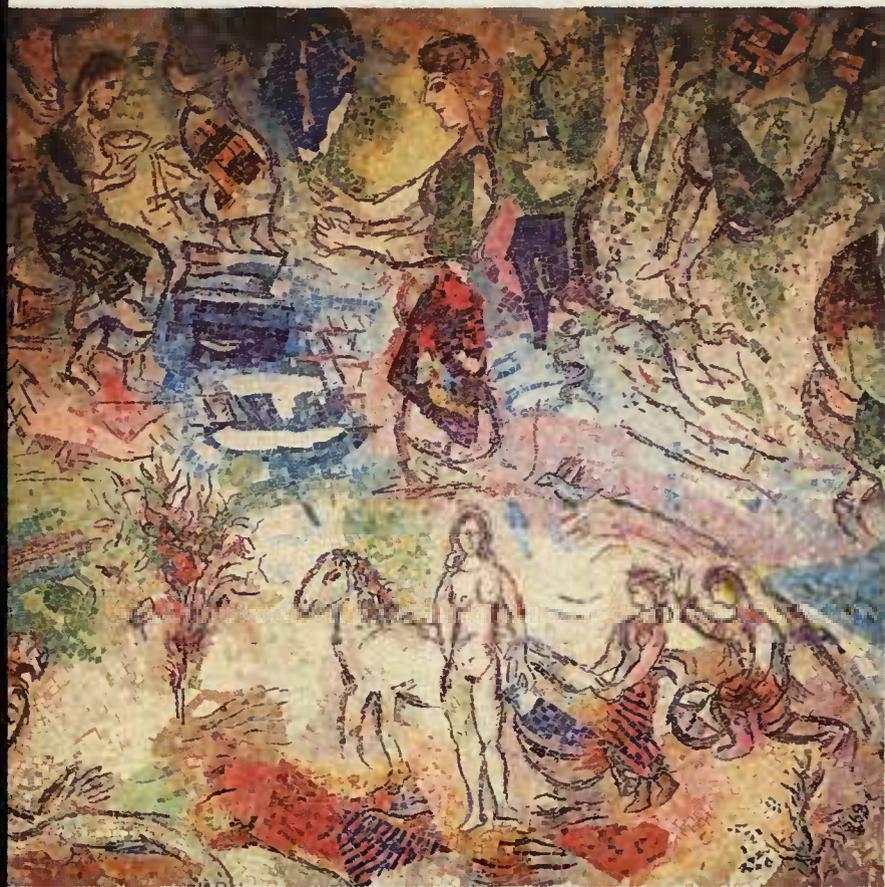
L'œuvre, dans son ensemble, possède une présence physique plus grande que la mosaïque du *Prophète Elie* du Message Biblique, quasiment immatériel derrière cette blondeur de songe qui tamise formes et teintes. Leurs emplacements respectifs ont dicté une technique différente. *L'Odyssée*, c'est une sorte de vue panoramique, une

fresque de grand format au rythme plus martelé, quelquefois brutal, une cadence qui sied bien au dynamisme à la fois guerrier, lyrique et amoureux du héros: des épisodes de pause, de rêve, de tendresse, s'accordent à des épisodes d'action martiale. L'œuvre du *Prophète Elie*, mystique, céleste, spatiale, est conçue en fonction de l'extérieur. *L'Odyssée*, païenne, terrienne, océanique, est conçue en fonction de l'intérieur. La première mosaïque est animée par le flux et le reflux de l'air. Dans la seconde, c'est le ressac des eaux, et la découpe des terres côtières y suggère le mouvement, mais le Chagall mystique y transparait aussi par endroits avec un élément séraphique en

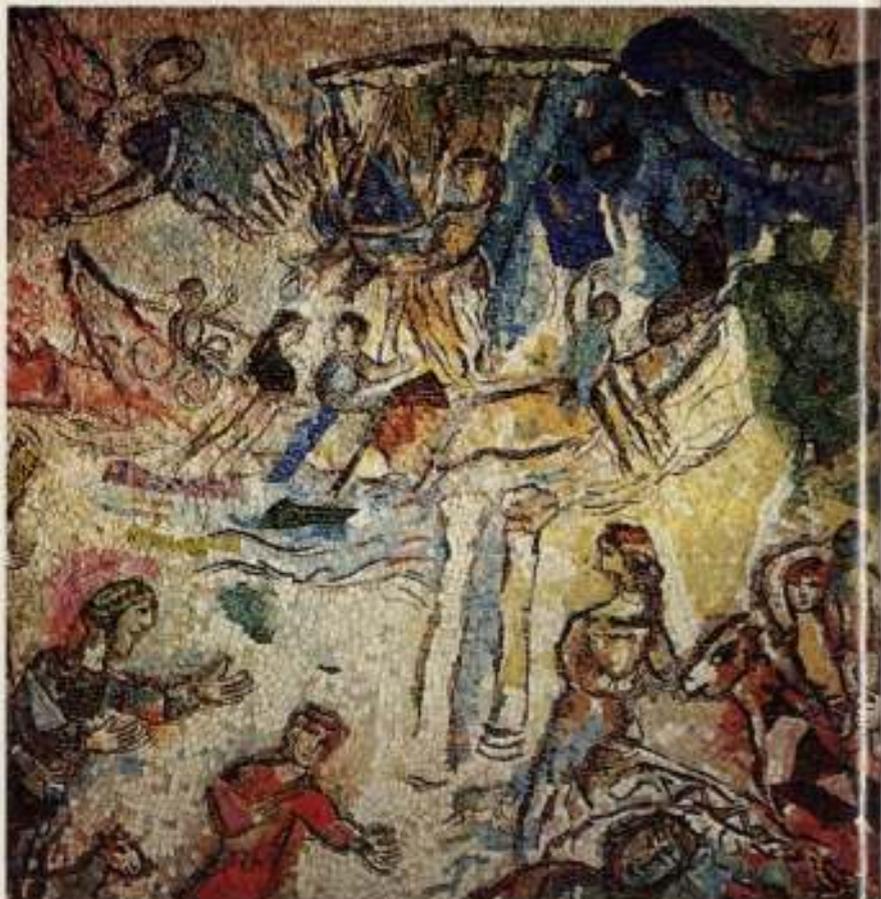


Mosaïques pour un jardin d'hiver. Vers 1966-67. Coll. part., Paris. (Photos Jean Dubout).





Ulysse. Détails. 1968. Mosaique. 3 x 11 m. Faculté de Droit, Nice. (Photos André Villers).





Ulysse. 1968. Mosaïque. 3 x 11 m. Faculté de Droit, Nice. (Photo Jean Dubout).

dérive dans l'espace. A Nice, le *Message Biblique* invite à aller voir le *Message Ulysséen*, et inversement.

Un Très Haut Amour de la Vie a guidé la main du peintre dans sa représentation des scènes, dans leur transmutation orphique. En définitive, cette main a conduit la quête d'Ulysse dans sa marche nuptiale vers Pénélope à travers le temps.

Ce Très Haut Amour vibre, toutes ailes déployées, dans la mosaïque en hommage à Saint-Paul, qu'il a dédiée à Vava Chagall, achevée voici quatre ans. Un grand soleil aux feuilles hélicoïdales occupe l'espace central. Son tournoiement emporte un couple d'amoureux enlacés. En-dessous, le village de Saint-Paul-de-Vence se blottit dans la lu-





Ulysse. Détail. 1968. Mosaïque. 3 x 11 m. Faculté de Droit, Nice. (Photo André Villers).

mière. Des musiciens, des arbres distillent un parfum de bonheur.

Cette pièce a pour moi le charme d'un cantique champêtre, d'une vive pastorale hors d'un temps, d'un espace oppressifs. Ici encore le chatoiement raffiné des pierres, leur fraîcheur proviennent du merveilleux « nuancement » des gris.

« Les quatre Saisons » de Chagall

Il ne m'a pas été donné de voir les maquettes du grand œuvre pour la Place Nationale à Chicago. Les travaux sont en cours: *Les quatre Sai-*

sons, d'inspiration profane. Un bloc rectangulaire monumental: 25m de long, 5m de haut, 4m de large. Sur une face, *Le Printemps* et *L'Été*, sur l'autre *L'Automne* et *L'Hiver*. Deux autres mosaïques-charnières de format moindre, assureront sur chaque côté du bloc la liaison entre les quatre mosaïques géantes. Le soleil semblera se mouvoir sur chaque face selon les saisons. Un soleil qui bouge. La vie, les travaux, les jours, l'espoir, la joie, les loisirs, l'amour, mais encore les soucis humains: une fresque de l'existence au travers des saisons.

ANDRÉ VERDET

◁ Ulysse. Détail de la partie centrale. 1968. Mosaïque. 3 x 11 m. Faculté de Droit, Nice. (Photo Jean Dubout).

Chagall en Israël

Monuments d'un retour au pays des prophètes

par Guy Weelen

Vue de l'intérieur de la Knesseth à Jérusalem: au fond, trois tapisseries, « L'Entrée à Jérusalem », « L'Exode », « La prophétie d'Isaïe »; au sol, deux mosaïques du pavement de Chagall.





Vue de Jérusalem.

« ...
 Il arrivera, à la suite des jours,
 que la Montagne de la maison de Yahweh
 sera établie à la tête des montagnes
 et élevée au-dessus des collines.
 Et vers elle toutes les nations afflueront,
 et bien des peuples iront, (disant):
 Venez et montons à la montagne de Yahweh,
 à la maison du Dieu de Jacob;
 il nous enseignera ses voies
 et nous marcherons dans ses sentiers ».

Prophétie d'Isaïe, versets 1 et 2

Il y a des peintres qui peignent dans la fougue, spontanément, la main légère, l'esprit prompt à la réalisation. Ce n'est point le cas de Marc Chagall qui, lorsqu'il se met au travail, le fait toujours après une lente méditation et souvent un drame intérieur dont la trace ne s'avoue pas. Clos sur lui-même, les scrupules vaincus, il tente une percée et pour aller plus avant il faut que soudain il perçoive une réalité sans pour autant dédaigner ou abandonner le recours à une divination. Cette réalité nécessaire pour déclencher l'élan, il la reconnaît selon son propre aveu à une sorte de vibration, une sorte de pigmentation de la matière semblable à la rosée des champs.

Dès 1964, la Manufacture Nationale des Gobe-

lins a mis en chantier trois grandes tapisseries de Marc Chagall destinées à la Knesseth. La terminologie habituelle voudrait que l'on traduise Knesseth par Parlement. En ce qui concerne Israël, je préférerais le traduire par: siège du gouvernement. A mon sens, et tel que je vois l'Etat d'Israël, le siège du gouvernement rend mieux compte, à travers l'histoire de ce peuple, de sa volonté d'être, du comportement général d'une nation.

Cet ensemble de tapisseries ainsi que le pavement, que seul Marc Chagall pouvait entreprendre pour des raisons mythologiques et métaphysiques, sont l'expression de sa foi et de son admiration devant l'extraordinaire phénomène que représente la résurrection d'Israël.

Les tapisseries composent un vaste triptyque. *L'Exode* (4m,75 sur 9m) est le panneau central. Le volet de droite est *La prophétie d'Isaïe* (4m,75 sur 5m,38), le panneau de gauche *L'Entrée à Jérusalem* (4m,75 sur 5m,38).

Tenant compte de l'actualité historique, dans cette vaste fresque tissée, l'artiste a été tenté de déployer une grande organisation de lumières et de couleurs, d'éclats et de rythmes où la rêverie de son esprit pouvait s'exprimer librement, mais sans aucun doute il a voulu aussi, dans un brusque raccourci, décrire le destin du peuple juif.

Ce qui frappe, quand on considère ces grandes esquisses venues sous une main emportée, enchantée des sortilèges qu'elle a fait naître, c'est que toutes les trois sont des célébrations de l'énergie.

En ce qui concerne Marc Chagall, il est aisé, et l'on ne s'en est point fait faute, d'utiliser les mots rêve et rêverie, qui sont opposés trop souvent à action. Il me semble que c'est là une hiérarchie de la pensée définitivement dépassée. Ce que nous nommons encore aujourd'hui le rêve est intimement lié à la réalité la plus quotidienne, pour composer une seule et véritable image d'un homme simplement vivant. Et il est irritant de toujours entendre parler du rêve comme d'une vapeur aimable, légère, où l'on se complait à trouver dans les images qu'il sécrète, le simple ramage d'un homme séparé en deux. C'est, semble-t-il, la position de Marc Chagall. L'énergie et « le rêve » ne font qu'un: ils sont l'expression de la globalité de l'homme. C'est pour cela que l'énergie n'est pas le revers, mais le complément. Chaque instant, donc, porte la marque de l'engagement et de la décision. C'est ainsi qu'il a choisi ses thèmes. *La prophétie d'Isaïe*, c'est le triomphe, la pérennité de Jérusalem; *L'Exode*, tout à la fois épreuve,

rupture, agonie; *L'Entrée à Jérusalem*, la résurrection, la terre retrouvée, la jubilation du retour.

Toute grande œuvre est gonflée de virtualités diverses. Elles couvrent de multiples trésors et leur complexité même fait qu'elles sont ambiguës. Quant à moi, l'ambiguïté m'a toujours semblé une vertu, même une vertu cardinale. Elle est réserve de mystère et de grandeur parce que rien n'étant fixe, tout peut être, tout peut advenir. Dans son essence, elle est dynamisme. Elle est la source vive de la poésie.

Ces actes fabuleux, que Chagall a entrepris d'évoquer dans la laine, sont des instants de détermination fulgurante. Ils dressent l'homme dans sa vérité essentielle. Ils éclairent son destin. A la mesure d'un tel dessein, le geste doit être ample. Entre le souffle et la formulation, une harmonie profonde doit régner.

Conscient des impératifs de son choix, Chagall a établi une composition générale matérialisée par un immense V soutenu par deux points forts (Moïse et David) qui s'enchaînent à deux grands cercles. Ainsi, pour *La prophétie d'Isaïe*, les éléments de la composition sont rejetés tout autour d'une vaste arène au centre de laquelle se déplacent des animaux symboliques. Dans *L'Entrée*

La Knesseth, à Jérusalem.



à Jérusalem, les hommes avancent en masses compactes, alors que dans *L'Exode* ils traversent la surface en deux diagonales entrecroisées. Ces trois compositions établissent des liens dynamiques internes qui les joignent les unes aux autres et font apparaître une tension. Cette tension, loin d'être brisée, est soutenue, tout au contraire, par les deux grandes figures de David jouant de la harpe et de Moïse révélant aux peuples les Tables de la Loi. Comme des cariatides, ces deux figures portent le poids de l'architecture, leur vigueur colorée accentue, maîtrise l'effet dynamique des masses. Sans entraver le cheminement de l'œil, à travers l'ondoiement des lignes, le poudroïement des couleurs, elles accentuent la vigueur agissante de la composition.

Une fois encore, instinctivement, Chagall, maître de son art, a mis en application sa pensée plastique. Il répugne à utiliser l'évidence, il répugne à croire à la nécessité de la précision. Il le sait, il a des doutes à ce sujet: « Je ne suis pas assez précis, soi-disant précis ». Il écrit encore, non sans ironie: « mais les mots ne sont pas précis! » Il s'agit d'autre chose, il veut autre chose et il déclare: « la fluidité divine, ça, c'est vraiment précis: celle de Monet, celle de Mallarmé. »

En effet, préciser c'est arrêter, cerner, isoler, pour trouver tout au bout de la trajectoire: l'affirmation. Voilà une attitude contraire à l'esprit même de Chagall, pour qui toutes les choses sont liées les unes aux autres, passent les unes dans les autres, selon le principe des vases communicants. Ainsi la comète, dans sa course rapide, bat des ailes comme le coq perché sur le toit, ainsi l'oiseau picore les heures égrenées par la vieille horloge, ainsi les rues de Vitebsk traversent aussi bien Paris que Jérusalem. Il n'y a pas lieu d'évoquer la fantaisie à ce propos. Chagall a trouvé des mots précis pour s'en expliquer: « Je suis contre les termes de fantaisie, de symbolisme. Tout notre monde intérieur est réalité, peut-être encore plus réel que le monde apparent. » C'est donc une manière de concevoir le monde. L'imagination en est la clé. Il y a une différence totale entre la fantaisie mensongère et légère et l'imagination, que Baudelaire considère à juste titre comme « la reine des facultés ». L'univers imaginaire de Chagall est un univers cohérent possédant sa logique interne, établissant donc des rapports et des associations. Le fond et la forme chez lui s'associent pour être révélateurs. La composition qu'il a choisie, ce V aux larges branches ouvertes se terminant par des cercles, est une tentation d'unité, de fusion des éléments et des forces où les contraires, au lieu de s'exalter, s'abolissent en vue d'une globalité. De plus, Chagall est libre, et pour communiquer ses sentiments à autrui, il sait modifier, diversifier ses moyens, sans se soumettre à aucun.

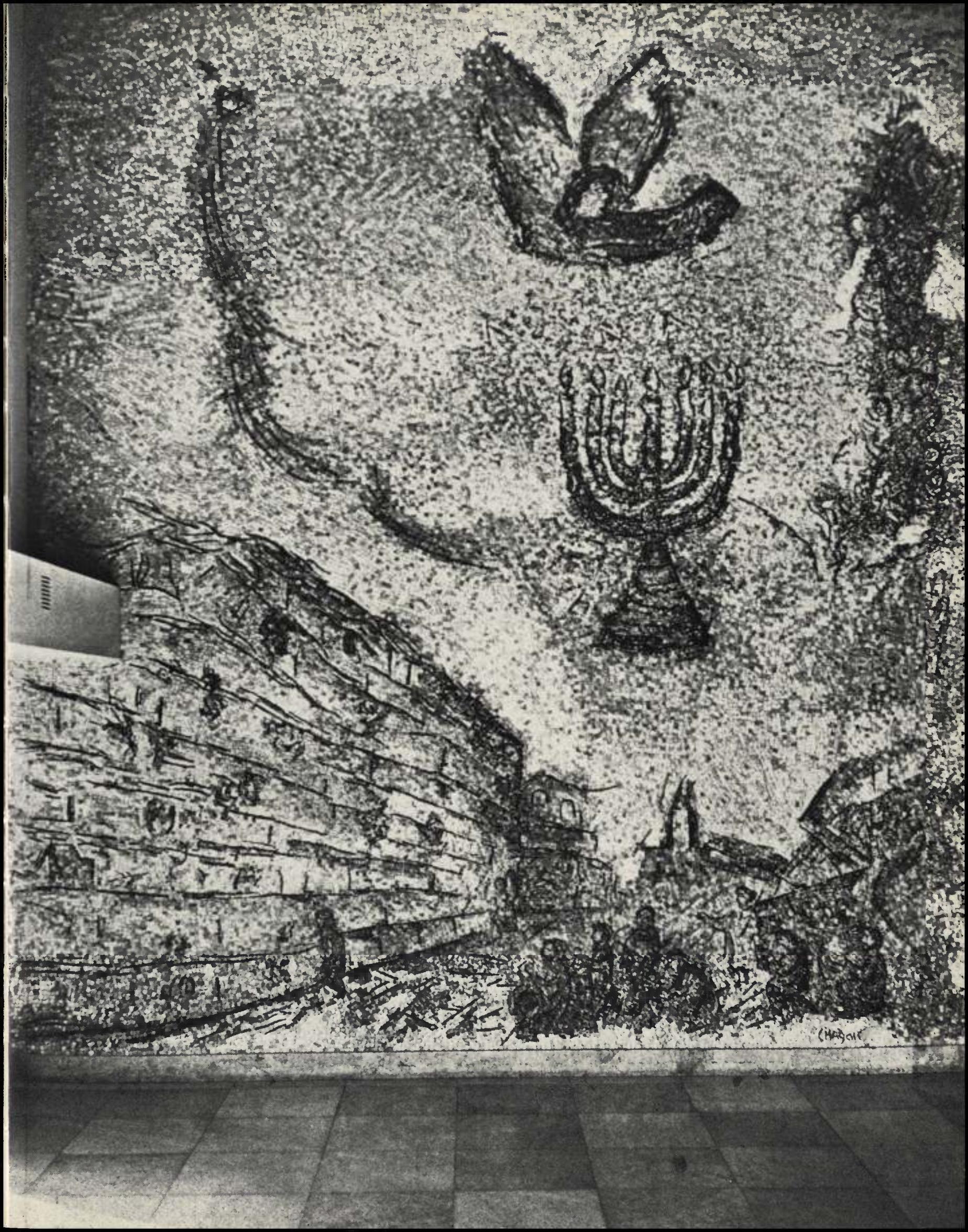
Jean Grenier l'a écrit avec pertinence: « L'apparence d'éparpillement figure la réalité de la suc-

cession. Si les événements se succèdent dans le temps, ils ne peuvent être figurés comme tels dans un espace plan... Chagall rassemble sur sa toile ce que nous aurions dû vivre pas à pas. »

En effet, il ne s'encombre pas de la notion du temps, pas plus qu'il ne se laisse prendre au piège toujours tendu de la description de l'espace. L'un et l'autre, il les réinvente selon son propre sentiment, mais l'unité physico-rationnelle, susceptible à la fois de représentation et de mesure, est naturellement transgressée. C'est la raison pour laquelle, avec une aisance exemplaire, ayant tous les moyens à sa disposition, il explore les domaines du surnaturel. En fin de compte, Chagall apparaît comme un logicien pertinent.

La conception d'un pavement pose un nouveau problème. Disons tout de suite que le pavement est un des plus beaux éléments d'une architecture: il suffit de se souvenir de ceux de la cathédrale de Sienna, de la petite église de Torcello, de San Marco et de Sainte Sophie. Il est une sorte de tapis étendu sous les pieds d'un empereur ou d'un roi. Il va avec cette marche altière qui, allant de la clarté de la grande porte ouverte, pousse le maître vers le sanctuaire. Il est délicatement celui qui orne le bain des femmes, le patio où se réunissent les membres de la famille, où s'organise la vie sociale. Sa position sous les pieds voudrait que peut-être il soit ou méprisé ou oublié. Pourtant toute grandeur, tout sentiment du faste l'exalte. Justement parce que quelque chose en nous refuse la simple dalle du chemin, il est honoré par ceux qui veulent instaurer un rituel et impressionner le voyageur. Mais ces dessins, ces figures, leur organisation, ne doivent jamais être une entrave à la marche libre de celui qui le franchit. Son œil ne doit pas en être encombré, son pas ne doit pas en être entravé.

C'est probablement des considérations de cet ordre qui ont décidé Chagall à prendre un parti très particulier. Plutôt que de tendre sous les pieds du visiteur un jardin aux formes géométriques, il a préféré noyer des éléments dans une masse de pierres du Néguev légèrement modulée. Ainsi le vaste hall du siège du gouvernement d'Israël est parsemé de formes inattendues qui sont des plaques de mosaïque. On peut y voir également une autre forme poétique. Ne s'agirait-il point du rassemblement d'éléments archéologiques brisés et réorganisés ici, portant tous la trace, la blessure du temps, les avatars d'une longue lutte, des batailles entre les peuples au cours des siècles? Il semble aussi que pour en établir la coloration, Chagall se soit souvenu des mosaïques grecques ou romaines, qu'il a pu contempler au cours de ses voyages, ou même de celles qu'il a vues en Israël (Heptapegon et Tabgha, Beth-Guvrin, Shavey Zion, Beth-Alpha - V^e et VI^e siècles). Il était tentant également d'utiliser les pierres du désert du Néguev qui ont une admirable coloration. Mais il était nécessaire, puisqu'il s'agissait



(HAB) 010

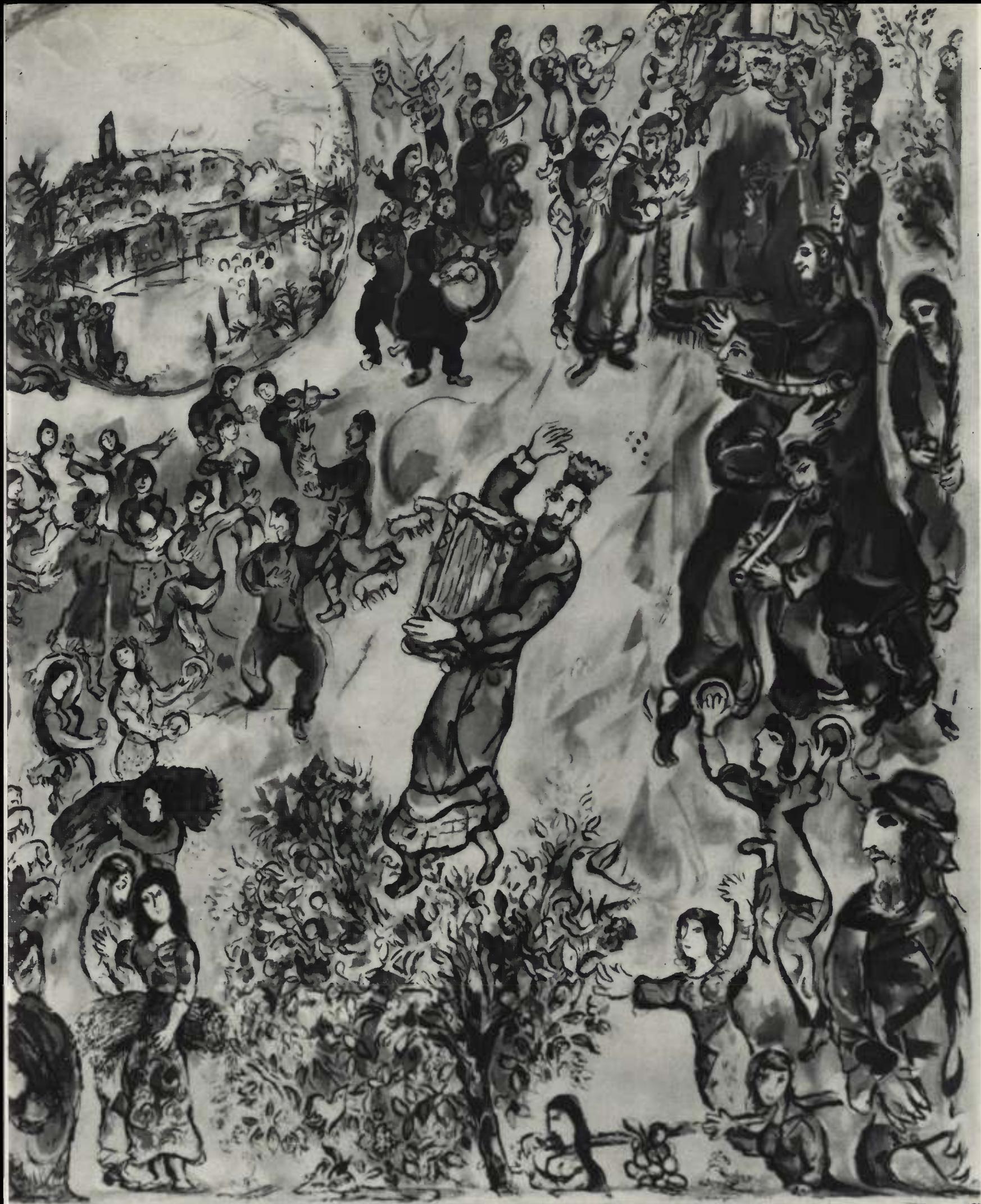
de mosaïques, d'importer certaines d'entre elles d'Italie. M. et Mme Melano, aidés de MM. Guardini et Leoni, se sont chargés de traduire les esquisses établies par Chagall. Ils l'ont fait avec les qualités d'artisans particulièrement sensibles et prévenus des possibilités diverses de leur métier. Les teintes vont des gris bleu aux terres de Sienne claires, jaunes ou brûlées, ponctuées d'éclats tirant sur le blanc. La transposition en mosaïque à partir d'esquisse est toujours une entreprise délicate. Le flou du croquis, son imprécision, qui en fait tout le charme, doit pourtant être cerné et bien souvent formulé. Tout le tact d'une sensibilité vive est nécessaire pour établir les passages qu'un simple petit carré trop sombre peut casser, qu'un simple petit cube trop clair peut briser. Et pourtant, plus qu'ailleurs le dessin doit être présent, sans accentuation trop tranchée. C'est bien cela qu'ils semblent avoir résolu.

Les thèmes mythiques, sacrés ne conviennent pas à un pavement. Lui sied mieux l'ornementation géométrique ou libre, c'est ainsi que bien des artistes l'ont compris. Mais l'on sait que Chagall, s'il utilise à bon escient la géométrie, pour autant ne veut pas s'y complaire. Dans des formes qui tendent vers l'ellipse, il a réuni des images qui appartiennent au monde quotidien. Mais l'on sait la complexité du monde quotidien chez Chagall et par conséquent toujours fidèle à lui-même, le regard y découvre des réunions insolites: des arbres chargés de fruits, des corbeilles d'abondance, souvenir du temps où la Palestine était un verger, des animaux broutant l'herbe grasse du temps où les tribus errantes poussaient leurs troupeaux, des paniers de poissons que les pêcheurs d'autrefois et d'aujourd'hui encore ramènent en abondance sur le rivage. Branches de fleurs, graines éparpillées, oiseau se débattant, pris au piège, qu'une main inquiète vient libérer, chèvre broutant sur la colline les herbes aromatiques, signes mystérieux, damiers écornés, étoiles qui brillent dans le duvet d'une perdrix. Ces simples thèmes agrestes et bucoliques, illustrent l'entreprise des pionniers qui ont su reboiser ces collines, faire reverdir ces terrains abandonnés, et qui sont parvenus, au prix d'énormes efforts, à repeupler ces terres depuis des siècles rongées par les ardeurs d'un soleil dévorant. Même l'utilisation de la pierre du Néguev est symbolique. Calcinée, délitée, inutilisée, elle est là aujourd'hui, taillée, construite, façonnée, sous les pieds du visiteur. Elle s'y déploie telle une prairie lourde de possibilités, de richesses à venir, chargée de l'histoire des hommes.

Enfin, reprenant le thème d'un tableau de 1932, *Le Mur des Lamentations*, aujourd'hui au Musée de Tel Aviv, Chagall a composé également dans une des grandes salles de la Knesseth un grand panneau en mosaïque. Tirant parti de la belle distance que l'architecture lui impose — le mur-pan-



L'Entrée à Jérusalem. 1964. Tapisserie. 4,75 x 5,38 m. Knesseth, Jérusalem.





La prophétie d'Isaïe, 1964. Tapisserie, 4,75 x 5,38 m. Knesseth, Jérusalem.

neau peut se voir au débouché d'un escalier — il insiste sur la perspective des pierres du temple et accentue l'effet de fuite. Le centre de la composition est tenu par un chandelier à sept branches flamboyant au-dessus duquel un ange se balance. De gauche à droite, une comète à longue queue ondulante s'oppose à une guirlande humaine qui prend naissance dans le cercle d'un groupe en prière.

Point de détails superflus. Quatre à cinq figures essentielles chargées de symbolismes évidents, de lourds échos et de significations pro-

fondes. Dans sa simplicité de formes et de couleurs, par le scintillement particulièrement intense des petits cubes juxtaposés, ce mur a le caractère calme d'une certitude. Ne serait-il pas en quelque sorte la réponse que donne Chagall à cette question qui pourrait être la légende du tableau *Les Portes du Cimetière* de 1917? « Point de mots. Tout se cache en moi, se tord et plane comme votre souvenir. Pâleur, maigreur de vos mains, vos squelettes desséchés me serrent la gorge. Qui prier? »

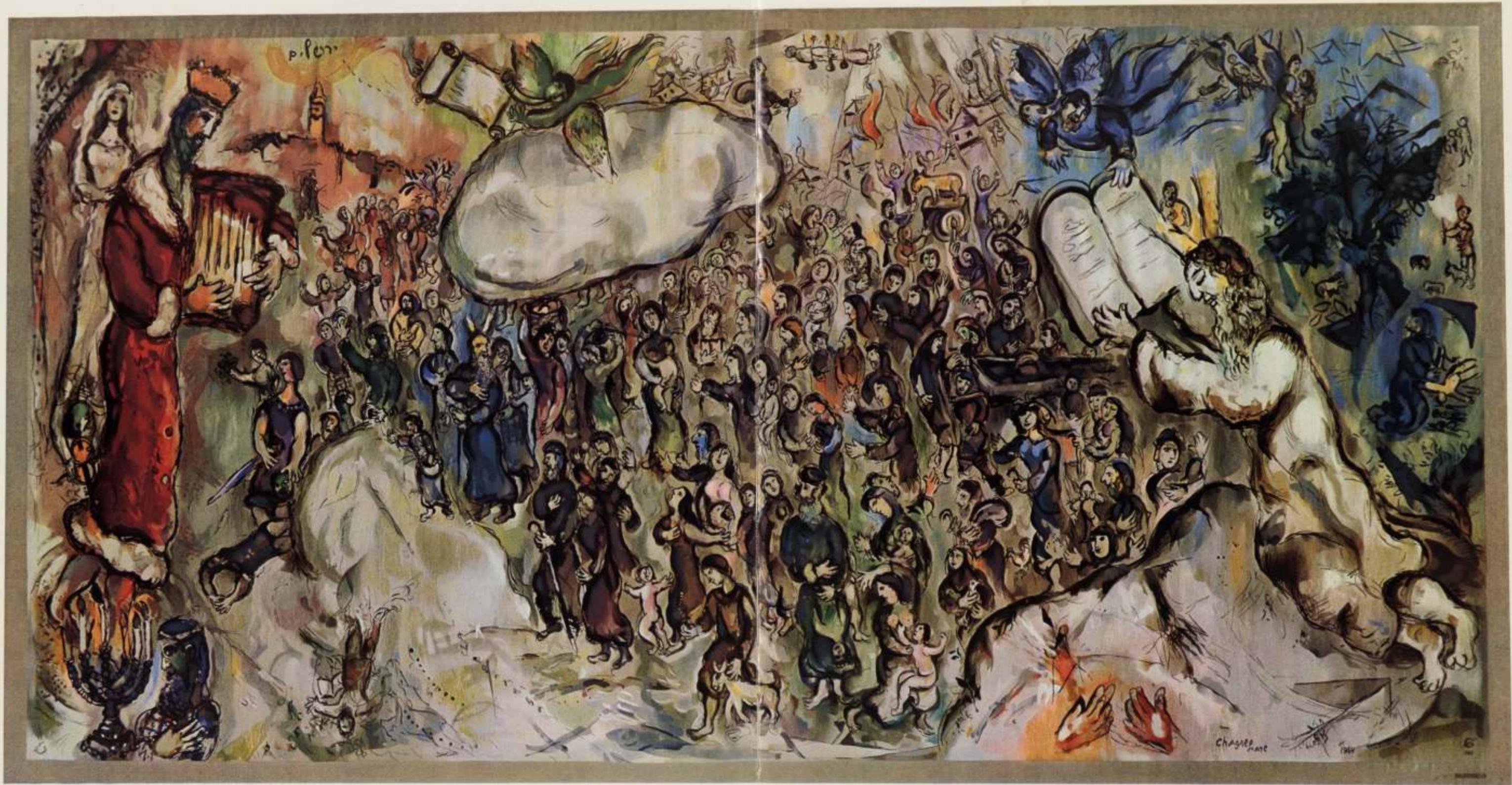
GUY WEELEN

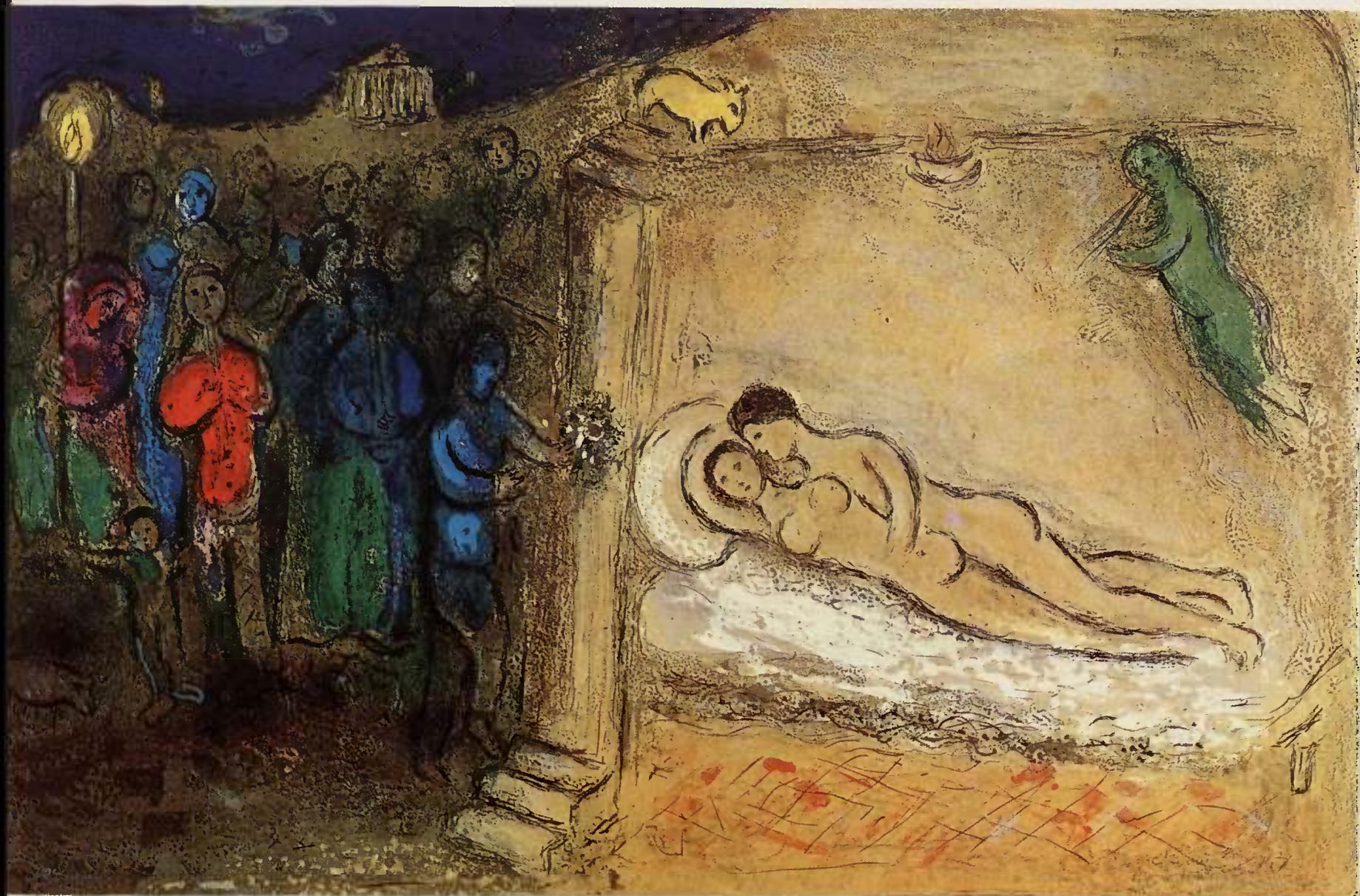


Deux mosaïques du pavement de la Knesseth, Jérusalem.



L'Exode. 1964. Tapisserie. 4,75 x 9 m. Knesseth, Jérusalem.





Hyménée. Lithographie originale pour « Daphnis et Chloé » de Longus. 42 x 64 cm. Editions Verve, Paris 1961. (Photo Jean Dubout).

Un chef-d'œuvre d'art graphique

Le "Daphnis et Chloé" de Chagall

par Charles Sorlier

Afin de rendre à Chagall la place prédominante qu'il occupe dans l'histoire de la lithographie, il convient de faire, au préalable, un rapide historique de cet art.

La lithographie, mode de gravure inventé en 1796 par Aloys Senefelder consiste, pour l'artiste, à dessiner à l'aide d'encre et de crayons gras spéciaux sur la surface d'une pierre calcaire (pierre de Munich) à grain fin. Après exécution de l'œuvre, cette pierre est légèrement mordue par une solution à base d'acide nitrique. Cette opération permet alors d'encre l'œuvre, seules les parties dessinées retenant la couleur; une feuille de papier appliquée sur cette pierre est passée sous une presse spéciale à bras; par contact direct avec le dessin, l'épreuve se trouve ainsi imprimée. Ces tirages à un petit nombre d'exemplaires sont alors numérotés et signés par l'artiste.

De nos jours, pour des raisons de maniabilité, l'emploi de feuilles de zinc (zincographie) remplace parfois l'usage de la pierre. La conception de l'œuvre et les résultats obtenus sont identiques dans les deux cas.

Dès 1812 Charles Philibert de Lasteyrie du Sailant étudie cette technique et fonde la première imprimerie lithographique, à Paris, en 1816. Goya, un des tout premiers parmi les grands maîtres, exécuta en France en 1825, sur le thème de « La Tauromachie », les quatre planches dites de Bordeaux.

Presque tous les artistes, vers les années 1830, furent tentés par ce nouveau procédé de gravure: Géricault, Ingres, Delacroix; mais un nom s'imposa dans cette discipline: Daumier; il devait éclipser tous les autres et nous laissa un nombre considérable de chefs-d'œuvre dont « La rue Transnonain » et « Le Ventre Législatif » (1834).

En 1837, Engelmann, imprimeur à Mulhouse, dépose un brevet pour son procédé « Imprimerie lithocolore ou lithographie en couleurs imitant la peinture ». Ce procédé est identique à la lithographie en un seul ton mais par superposition de planches tirées en couleurs différentes, l'artiste obtient un résultat définitif plus proche de l'œuvre

peinte. Seul Jules Chéret, vingt ans plus tard, comprit le parti que l'on pouvait tirer de cette découverte et exécuta la première affiche lithographique polychrome « Orphée aux Enfers » en 1858, précédant de seize ans la première estampe en couleurs d'un maître: « Le Polichinelle », que Manet exécute en 1874. A part quelques planches de Renoir, Degas, Pissarro, ce procédé fut un peu délaissé par les Impressionnistes; il est vrai que les amateurs d'estampes ne s'intéressaient à cette époque qu'aux mauvaises gravures d'interprétation, façon XVIII^e siècle, colorées à la main et d'un maniérisme affreux. Pas plus « Les Courses » de Manet que les admirables planches de Redon ne retinrent l'attention du public. Bonnard à son tour, et sous l'influence de Chéret, composa sa première affiche en couleurs, « France-Champagne » (1889). Contrairement à ce qui est généralement admis comme une évidence, c'est Bonnard qui suggéra à Lautrec de faire de la lithographie. Thadée Natanson note dans « Le Bonnard que je propose »: « Bonnard aurait pris par la main le petit Lautrec qui s'était donné beaucoup de mal pour découvrir l'auteur de "France-Champagne" et l'aurait mené chez Ancourt, lequel, bientôt après, imprimera le célèbre "Moulin-Rouge" (1891). » (Cette anecdote est confirmée par Bonnard lui-même dans une lettre en date du 7 janvier 1923, adressée à Claude Roger-Marx) (1).

Vuillard nous laissa également un nombre important de très belles lithographies en couleurs.

Ces trois grands artistes marquent le début de l'estampe contemporaine. Claude Roger-Marx a écrit d'eux: « Avec "Elles" de Toulouse-Lautrec, avec les "Paysages" et "Intérieurs" de Vuillard, la suite intitulée "Quelques Aspects de la Vie de Paris" (de Bonnard), publiée en 1899 chez Vollard, constitue la plus précieuse et la plus précieuse que l'on ait orchestrée à l'aide de quatre à six pierres de couleurs. » (1).

Avec Chagall, nous abandonnons le quatuor et le sextuor pour nous élever vers la symphonie et les sommets de « La Flûte enchantée ».

Certains puristes ont longtemps prétendu que



La chasse aux oiseaux. Lithographie pour « Daphnis et Chloé » de Longus. 42 x 64 cm. Ed. Verve, Paris 1961. (Photo Jean Dubout).

la lithographie en couleurs devait se faire avec une grande économie de moyens; ils oublient dans leur analyse trois facteurs importants. En premier lieu, l'influence, vers la fin du XIX^e siècle, des estampes japonaises aux tons raffinés et utilisant peu de couleurs. Deuxièmement, le prix de revient des tirages, une épreuve en vingt couleurs coûtant vingt fois plus cher qu'une épreuve en un seul ton, à une époque où l'amateur est presque inexistant. En dernier lieu, et cela est peut-être le plus important, un manque de technique artisanale qui ne peut s'acquérir qu'après de longs mois de travail passés dans les ateliers d'artisans spécialisés.

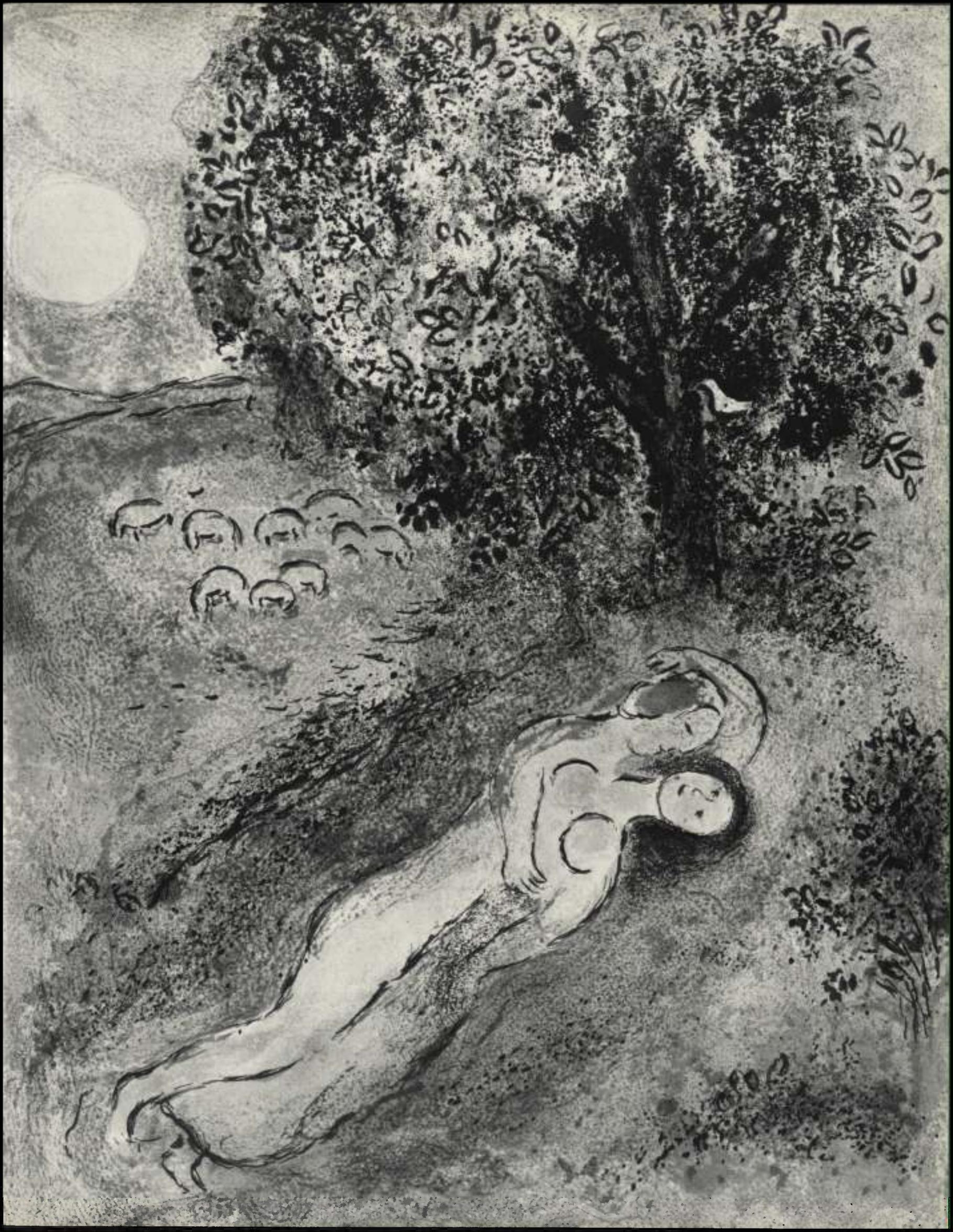
Avec Chagall tout va différemment, nous sommes en présence du plus grand peintre-artisan de l'histoire de l'art. Il exécute avec la même sûreté céramiques, sculptures, mosaïques, tapisseries, vitraux ou gravures. Ne nous y trompons pas, Chagall n'a jamais rien improvisé dans tous ces domaines et ses œuvres sont le fruit de longs séjours de travail, passés dans les ateliers spécialisés, à étudier et à essayer de percer le secret du cuivre, de la pierre, du verre, de l'émail ou du marbre.

Chagall ne s'improvisa pas lithographe du jour au lendemain. Ses premières planches (trente-cinq exactement) datent de Berlin (1922-1923) et sont simplement exécutées au crayon gras sur papier report. En 1946, réfugié en Amérique, sollicité par Jacques Schiffrin, Chagall accepte d'illustrer « Les Mille et Une Nuits ». Les treize planches de cet album marquent ses débuts à la lithographie en couleurs. Toutes ces illustrations comportent de six à huit passages et sont réalisées pratiquement entièrement au crayon; cette technique est encore assez rudimentaire, mais la couleur pure

commence à s'incorporer au dessin de façon éclatante et l'on comprend tout le parti que Chagall pourra en tirer plus tard, en approfondissant ses connaissances du métier.

Dès son retour à Paris, Chagall se rend chez l'imprimeur Fernand Mourlot, à qui l'on doit en grande partie le nouvel essor de la lithographie après la guerre. De 1950 à 1952, Chagall viendra régulièrement dans le vieil atelier de la rue de Chabrol; il y vient, non comme un maître célèbre mais comme un jeune débutant; il étudiera inlassablement, avec Georges Sagourin, son pressier attitré, toutes les ressources du métier: sur zinc, pierre, papier; les lavis, la brosse, les grattages etc., faisant de certaines planches d'innombrables états « pour voir jusqu'où on peut aller ». Certains de ces essais ont été tirés à quelques exemplaires, la plupart ont été entièrement détruits, le but de Chagall étant, non de faire de la lithographie, mais de l'apprendre.

En 1952, l'éditeur Tériade, qui a déjà publié « Les Ames Mortes », « La Bible » et les « Fables de La Fontaine », (livres qui avaient été commandés par Vollard), propose à Chagall d'illustrer la pastorale de Longus « Daphnis et Chloé »; l'artiste, très intéressé par ce projet, fait deux voyages en Grèce (1952-1954) « pour pouvoir en toucher la terre ». Il en rapportera des notes, lui permettant de faire des gouaches admirables, qui serviront de point de départ à l'illustration de l'ouvrage. « Peut-être Chagall, écrit Jacques Lassaingne, n'a-t-il jamais ressenti un choc aussi direct où le mental eut moins de part que celui qu'il a éprouvé en Grèce. Et ainsi il retrouvait sûrement l'esprit de la pastorale de Longus, la jeunesse et l'innocence d'un monde sans péché. »





Marc Chagall et Charles Sorlier.

Ce n'est qu'après un long travail de mise au point que Chagall commencera, aux ateliers Mourlot, les gravures en 1957. A cette époque, le catalogue raisonné des œuvres lithographiées par l'artiste compte déjà près de deux cents planches; c'est-à-dire que ce n'est déjà plus « l'apprenti » qui se met au travail, mais le maître absolu d'une technique avec laquelle il sait pouvoir accomplir une œuvre exceptionnelle. L'exécution de l'ouvrage durera plus de trois ans et le livre sera édité par Tériade en 1961.

« Daphnis et Chloé » comprend quarante-deux lithographies hors-texte, vingt-six au format 42 x 32 et seize en double page, soit 42 x 64 (2).

Chaque planche comporte de vingt à vingt-cinq couleurs, c'est dire l'énorme travail de réalisation car l'artiste dut graver quelque mille planches, sans compter les nombreux essais qui ne lui donnèrent pas entièrement satisfaction.

Ce livre est un pur enchantement, la lumière est prise au piège dans un ruissellement, jamais atteint, de couleurs; personne avant Chagall ne réalisa cette perfection, alliant une inspiration inégalable à une maîtrise totale d'un métier qui lui a livré tous ses secrets.

L'étude de cet ouvrage de la première à la dernière page est un long cheminement vers le parfait. La première planche exécutée, « La Chasse aux oiseaux », reste dans une gamme de tons froids à dominantes bleues, vertes et violettes; la technique en est d'une maîtrise absolue, mais l'on devine que Chagall est encore au bord de l'aventure, la grande gamme des notes majeures de la symphonie n'a pas encore éclaté; soudain dans les autres illustrations, la couleur se déchaîne, ruisselle, éclate, embellit le rêve; Chagall le Visionnaire une fois encore est devenu Voleur de Feu.

Une autre des qualités essentielles de cet ouvrage est la compréhension et en fin de compte l'humilité du peintre devant Longus le poète.

Le texte de la pastorale se termine ainsi: « Quand la nuit fut venue, tout le monde les convoya jusqu'en leur chambre nuptiale, les uns jouant de la flûte, les autres du flageolet et aucuns portant des falots et flambeaux allumés devant eux; puis quand ils furent à huis de la chambre, commencèrent à chanter "Hyménée" d'une voix rude et âpre, comme si avec une masse ou un pic ils eussent voulu fendre la terre. Cependant Daphnis et Chloé se couchèrent nus dans le lit, là où ils s'entre-baisèrent et s'entre-embrassèrent sans clore l'œil de toute la nuit, non plus que chats-huants et fit alors Daphnis ce que Lycémion lui avait appris: à quoi Chloé connut bien que ce qu'ils faisaient dedans les bois et emmi les champs n'étaient que jeux de petits enfants. »

« Hyménée », la dernière planche de l'ouvrage, (qui fut effectivement la dernière gravée) respecte scrupuleusement cette description, mais le talent créateur de Chagall est si grand qu'il reste entièrement lui-même en servant parfaitement le poète.

Aucune illustration de « Daphnis et Chloé » ne peut ni ne doit être détachée de son ensemble, cette réussite est un tout. Chagall est à la fois peintre-graveur-illustrateur. Cette réussite est un des monuments de l'édition qui restera très longtemps encore inégalé. Chagall peut être fier du « petit apprenti » lithographe de ses débuts, qui sut appliquer à lui-même cette pensée de Michel-Ange: « — Où vas-tu par ce temps et avec cette barbe blanche? — Je vais à l'école pour essayer d'apprendre encore quelque chose. »

CHARLES SORLIER

(1) *Bonnard Lithographe*, par Claude Roger-Marx. Editions du Livre, Monte-Carlo 1952.

(2) *Daphnis et Chloé*: pastorale de Longus, d'après la traduction d'Amyot revue et complétée par Paul-Louis Courier. Ouvrage au format 42 x 32 présenté en deux tomes inclus dans le même emboîtement.

250 exemplaires sur Vélin d'Arches, numérotés de 1 à 250

20 exemplaires Hors Commerce, numérotés de I à XX

Tous les exemplaires sont signés par l'artiste.

Il a été tiré en outre cinquante suites, à grandes marges, signées et numérotées, réservées à l'artiste et à l'éditeur. Editions Verve, Paris 1961.





Les toits rouges. 1953-54. Huile sur papier rentoilé. 230 x 213 cm. Propriété de l'artiste. (Photo Daniel Frasnay).

L'HOMMAGE D'ANDRÉ MALRAUX À MARC CHAGALL

TÉMOIGNAGES

Sur quel maître de notre temps, s'est-on mépris davantage? D'abord, parce qu'en ces années où l'on récuse si violemment les sujets, il n'est pas tout à fait séparable des siens. Peu importe qu'il soit le plus grand imagier de ce siècle, car ce siècle n'aime pas les imagiers. Que signifient les « images » de Matisse, de Braque ou de Picasso? Leur génie les a vite niées — sauf peut-être pour Picasso, qui sait pourtant que celles de sa jeunesse ne sont que le décor de son génie futur. Parlons donc d'abord de cette imagerie,

puisque l'œuvre de Chagall est ivre d'images. L'œuvre de Rouault aussi? Ses images étaient héritières du monde biblique; celles de Chagall sont *en marge* du monde d'Israël. Il illustre la Bible? Tout ce qu'il figure appartient, de près ou de loin, à une Bible populaire qu'il invente. Affectueusement. Mais le Bœuf et l'Ane, présents à travers plusieurs siècles de peinture chrétienne, ne sont pas dans l'Évangile. Chagall est le premier peintre qui ose inventer des prophètes apocryphes nés d'une poétique apocryphe de l'Ancien Testament. Com-

me les génies d'Assise ont su que l'âne prierait en croisant les oreilles et le bœuf en croisant les cornes, Chagall invente un peuple innocent de l'Écriture: rabbins sur terre, fiancés dans le ciel, et quelques pendules errantes... Monde d'enfance? Le Bœuf et l'Ane n'auraient pas traversé les siècles s'ils n'avaient appartenu qu'à l'enfance. Et les figures de Chagall n'atteindraient pas tout l'Occident, si elles n'appartenaient qu'à l'émerveillement. Que cet émerveillement ingénu ne nous égare pas: un tel art ne se définit pas

Marc Chagall et André Malraux en 1961, à l'inauguration de l'exposition des vitraux de Jérusalem au Musée des Arts Décoratifs, Paris. (Photo Daniel Frasnay).



par le fantastique, mais par la peinture. Par une peinture fondamentalement créatrice de poésie. Quel autre peintre vivant eût été capable de peindre ainsi le plafond de l'Opéra? Mais, comme cette peinture est créatrice de poésie, cette poésie est créatrice de peinture. Je suis certes sensible à la poétique de Chagall (qui lui ressemble...). N'eût-il fait qu'inventer le domaine tremblant et candide que lui inspire la Bible, inventer le Bœuf et l'Ane des Prophètes, il serait un grand artiste. Mais je crains que ce domaine ne devienne un écran entre son œuvre et son public. Bien que Chagall soit un poète (comme Jérôme Bosch, Piero di Cosimo et bien d'autres), il est *d'abord* un des coloristes capitaux de notre temps. N'eût-il jamais peint un rabbin, ni ses toiles tricolores traversées de fantômes. Sa puissance poétique est la même dans les œuvres de sa jeunesse et dans *Ma Vie*: entre les unes et

l'autre, ce n'est pas la poésie, qui a changé, c'est la couleur. Il a joué tard le grand jeu de la couleur. J'appelle ainsi la passion qui unit les derniers Monets aux derniers Titienis, à tant d'autres... L'énumération pourrait être longue; je veux seulement distinguer ce génie de celui de Rembrandt, du Caravage ou de Vermeer. Dirai-je: l'orchestration? C'est Grünewald, ce n'est pas Fouquet. Nous distinguons les deux familles depuis trois cents ans. On nous a dit que Chagall avait trouvé son génie de coloriste dans le vitrail. Pourtant la lumière des vitraux était donnée par la transparence. Il a dû inventer la sienne, et l'unité d'un tableau n'est pas celle de la transparence. Tous les peintres figuratifs d'autrefois ont connu des spectacles; mais ils ont connu *La liseuse* de Vermeer, pas *Notre-Dame-de-la-Belle-Verrière* de Chartres. Des spectacles éclairés par la lumière, et non traversés par elle.

Plusieurs de nos plus grands maîtres sont revenus de façon éclatante au vitrail et à la tapisserie. En rétablissant un dialogue avec l'art médiéval. A l'église d'Assy, à celle de Saint-Paul-de-Vence, cet art ignore les fondus, entend les ignorer. Or, il y aura le vitrail et la tapisserie avant et après Chagall, comme il y a le vitrail et la tapisserie avant le XX^e siècle. Parce que Chagall est le premier à accepter des fondus sans ombre qui ne sont évidemment pas ceux du XIX^e siècle — ni même ceux d'Evreux...

Son monde imaginaire (monde *allusif*, car Chagall n'entend jamais apporter un univers réellement onirique, à la façon, disons, de Jérôme Bosch) naît souvent d'éléments plastiques: le couple ne devient pas arabe, l'arabe devient couple. Il y a bien chez Chagall une constante de l'imaginaire, depuis les Juifs de Vitebsk jusqu'aux grands tableaux d'aujourd'hui; je crois pourtant que cet imaginaire appartient moins au pittoresque, qu'à ce qu'il appelle l'Amour. Mais si les toiles de sa jeunesse sont émouvantes, et d'un talent éclatant, elles ne sont pas de même nature que les grandes toiles du Message Biblique à Nice.

Qu'il fût mort à quarante ans, nous ne parlerions point de lui comme nous le faisons aujourd'hui. Entre lui et la couleur, s'est établi un dialogue semblable à celui qui s'était établi entre Venise et la couleur vers 1550, lorsque Titien avait opposé le droit souverain du lyrisme pictural (la *Callisto* de Vienne) à *l'ambre* de sa jeunesse. Maintes toiles de Chagall, le plafond de l'Opéra, apportent, nous le savons, une illustration qui appartient à la poésie capitale de notre temps, comme Titien appartient à la plus haute poésie du sien. Devant la *Nymphe et le Berger*, Ronsard semble léger; et après tout, le dernier héritier d'Apollinaire est peut-être précisément Chagall. Encore les personnages du plafond de l'Opéra sont-ils peints sur fond clair. L'invention chromatique de Chagall change de nature lorsqu'il oppose la couleur à la couleur — d'abord parce que tout fond clair est subtilement héritier de l'illusionnisme et du lointain, alors que l'opposition d'un bleu et d'un rouge, *s'ils emplissent la toile*, crée un monde qui ne se réfère qu'à la peinture.

Supposons que les derniers tableaux de Chagall soient encore moins figuratifs, encore plus allusifs. Ce qu'il apporte surgirait alors avec évidence — comme chaque fois que nous voyons ses dernières œuvres rassemblées. Sa couleur actuelle n'a pas de précédent. Celle des maîtres de la génération antérieure, Bonnard par exemple, feignait

Illustration pour les *Anti-mémoires* d'André Malraux. 23 x 16 cm. Ed. Gallimard, Paris 1970.



de se référer à une vision. Si longtemps que l'on peut employer le mot impressionnisme — sauf dans les tableaux fantastiques d'Ensor, qui ne sont pas impressionnistes — un domaine de couleur (une « palette », disent les peintres) demeure acquis et plus ou moins constant, chez Van Gogh comme chez Bonnard, et même chez les Fauves. La palette change lorsque change la référence de la peinture. Mais le premier cubisme est monochrome, et les premiers tableaux de Chagall aussi.

La plupart des œuvres capitales de Picasso, même *Guernica*, seront des camaïeux. Quelques années passeront avant que la couleur — qui semble soudain avoir oublié les Fauves — découvre le droit à l'arbitraire acquis par le dessin et par le tableau. « L'art moderne, ai-je écrit ailleurs, n'est pas légitime, il est contagieux. » Mais il découvre tard la contagion de sa couleur.

Malgré la victoire de Matisse et celle, plus tardive, de Rouault. Sans parler de Braque. Matisse continue, jusqu'aux découpages que lui impose la maladie, une couleur qui s'apparente, malgré son génie, à celle d'un fauvisme raffiné; le monde grandiose et plombé de Rouault est certainement transfiguré, il n'est pas tout à fait arbitraire. Que l'on se souvienne du *Vieux Roi*. Quant à Braque, sa couleur infaillible est liée à son dessin, d'une autre façon. Celle de Chagall, dans ses toiles magistrales, continue à susciter ses formes, comme l'arabesque de naguère suscitait le couple dans le ciel. Elle est, à l'occasion, totalement arbitraire. Et dominée, bien sûr; mais elle ne le semble pas. Des maîtres dont nous parlons, il est le plus lyrique. Ce qui veut évidemment dire, comme nous le dirions du Delacroix des esquisses, celui qui soumet à la couleur un irréel semblable au jeu mystérieux de la musi-

que: grandes taches framboise, toiles où s'affrontent le rouge et le bleu comme dans tels vitraux de Chartres... Devant les derniers tableaux de Chagall, à qui penser, sinon au Stravinsky du *Sacre*?

Ce qui définit un peintre de génie, c'est souvent d'échapper à la couleur de son temps. Où est la rupture des tableaux les plus saisissants (et souvent, les plus récents) de Chagall avec leurs prédécesseurs illustres? Avant tout, en ce qu'il oppose, à une harmonie, une dissonance parente de celle de la musique moderne. Quand nous quittions l'exposition de ses vitraux, ou sa rétrospective du Grand Palais, ses prédécesseurs les plus différents semblaient former une seule famille. Nous connaissons peu d'écrits relatifs à la couleur, parce qu'on n'en a parlé avec précision qu'après la naissance de la reproduction des couleurs. D'où, une étude du dessin ou du monde poétique des plus grands maîtres, beaucoup plus élaborée que celle de leur couleur; et la confusion séculaire des domaines de couleur avec des domaines de vision.

Chacun sait que le dessin antique et le dessin byzantin sont séparés par une différence de style, mais seuls les peintres savent que la couleur de Rubens est séparée de celle de Giotto par une différence aussi profonde. Chagall apporte dans ses vitraux, dans les toiles de la seconde partie de sa vie, une relation des couleurs entre elles aussi différente de celle qui la précède, que la palette impressionniste l'avait été de celle de Delacroix (c'est-à-dire de celle de Venise). Acidité, dissonance, conflit des tons dans le tableau comme dans le vitrail. Qui pourrait confondre la couleur de Chagall avec celle, disons, de l'un des grands cubistes? Où, dans toute la peinture, trouve-t-on cette stridence?

J'ai rêvé jadis d'organiser l'exposition de *La vieillesse des maîtres*. Les derniers Hals, même les derniers Rembrandts, mort pourtant avant soixantedix ans, les derniers Titiens bien sûr, le *Château noir*, quelques grands impressionnistes peut-être? Exposition troublante, car *Les régentes* ne ressemble pas à Hals, *La Nymphe et le Berger* ne ressemble pas à *L'amour profane*. Je me suis souvenu de ce projet, à Vence, devant une dizaine des derniers Chagalls; si mon successeur parvenait à rassembler ces chefs-d'œuvre mystérieusement apparentés, j'aimerais à y voir figurer le plus grand coloriste lyrique vivant...

ANDRÉ MALRAUX

Préface d'André Malraux à l'ouvrage: *Les céramiques et les sculptures de Chagall*. Ed. André Sauret, Monaco, 1972.

Illustration pour les *Anti-mémoires* d'André Malraux. 23 x 16 cm. Ed. Gallimard, Paris 1970.



LA BIBLE DE CHAGALL

Après les réussites magnifiques de l'art des premiers Chrétiens et du Moyen-Age, après Rembrandt, l'illustration de la Bible semblait être une tâche accomplie. Il est très remarquable qu'un artiste moderne ait risqué de nouveau cette entreprise.

Chagall était pour cela le maître rêvé. Sa réussite est peut-être due à une rencontre heureuse entre la culture juive — qui ignorait la peinture — et la peinture moderne — pour laquelle la Bible était lettre morte. Chagall était préparé à cette tâche par une faculté réceptive toujours en éveil. Il est un des rares peintres modernes qui ait su mettre dans sa peinture toute la gamme de ses sentiments et de ses pensées. Le fait est moins rare en poésie; mais les peintres, dans leur enthousiasme pour les possibilités plastiques modernes et révolutionnaires qui s'ouvrent à eux, dans leur désir de faire œuvre personnelle, en viennent souvent à exclure de leurs œuvres de larges

régions de la vie. Au contraire, dès le début de sa carrière, Chagall a peint, en plus de l'amour et de la tristesse, des scènes de fêtes et d'imagination, les extrêmes et les points culminants de la vie: la naissance, le mariage et la mort.

En exécutant son illustration de la Bible, il a dépassé ce qui semblait être la limite de ses possibilités et peut-être des possibilités de tout l'art moderne. Il a représenté des thèmes d'une tradition plus ancienne, non dans un esprit de curiosité et d'habileté mais avec une noble dévotion. Le travail ne montre aucune trace de contrainte systématique; ce qu'il contient de beau ne vient pas d'un désir d'innovation formelle. Bien que ses eaux-fortes soient des merveilles d'exécution patiente et scrupuleuse, on n'y trouve aucun parti pris d'adresse ou de recherches techniques mais une immersion totale dans le sujet, duquel l'artiste nous convainc qu'il égale ou dépasse souvent en va-

leur l'œuvre d'art. Le style semble naturel, il est franchement subordonné au texte qui prend vie dans des scènes facilement lisibles grâce au pouvoir indiscutable de Chagall de créer des formes expressives. Chaque image, ou presque, nous révèle un aspect de sa sensibilité: vénération, tristesse, joie, traduit par la mélodie des formes et la gamme des teintes particulières à chaque composition.

Ne posséderions-nous de Chagall que sa Bible, que nous le considérerions comme un des grands artistes modernes, mais aussi comme une anomalie dans une époque où l'art semble si fermé au contenu et à l'esprit du Livre Saint. Ceci prouve que les artistes contemporains ont en eux beaucoup plus de possibilités que celles que les temps modernes leur permettent de révéler, possibilités souvent ignorées d'eux-mêmes mais qui leur feraient accueillir avec joie — on peut le supposer — la perspective de grands murs à couvrir ou de monuments à ériger. Et point ne seraient-ils à court de sujets de cette envergure, si leur art demeurerait ouvert à tout ce qu'ils sentent et à tout ce qu'ils aiment.

MEYER SCHAPIRO

Extrait de *Verve*, vol. VIII, nos 33-34, Paris, 1956.

Jacques Maritain:

LA POÉSIE DE LA BIBLE

Illustrer la Bible était, pour l'art de Chagall, une épreuve singulière. On allait voir si ce qui ne semblait à certains qu'exubérance de poésie et d'inquiète tendresse cachait une substance capable de dépouillement. A vrai dire n'en doutaient guère ceux qui avaient deviné l'importance du cœur dans les paradoxes de cette peinture malicieusement pressée de faire s'embrasser toutes choses.

Les quarante eaux-fortes exécutées pour la Genèse, reproduites dans *Cahiers d'Art*, attestent que l'épreuve a tourné à l'avantage du peintre. Il s'est renouvelé en restant lui-même.

Réduit, concentré, oublieux des frondaisons agressives de la couleur et de la liberté, son art manifeste d'autant mieux la qualité humaine et esthétique et la profondeur de sentiment qui nous le rendent cher. Abstrait sans être cérébral, il ne conduit pas méthodiquement le burin, suivant les procédés des anciens maîtres. Une technique ingénieuse, dictée par une sensibilité toujours en éveil, fait merveilleusement chanter le blanc et le noir et le noir

dans le noir, avec des modulations voilées comme les chants de la Synagogue. Certaines sculptures gréco-bouddhiques ont un étrange air de famille avec les sculptures du Moyen-Age chrétien. Plus juif que jamais, Chagall retrouve ici, dans un monde tout autre, quelque chose de cette grave et naïve inspiration médiévale, dont un Rouault reprend de nos jours la haute tradition. La différence cependant reste profonde. Dans sa plus haute perfection le gothique arrive à sauver, en l'incarnant dans un univers de chair et d'âme, la pureté intellectuelle de la forme hellénique. L'art de Chagall n'a rien des mesures de la forme grecque, il se tient à l'extrême opposé. C'est d'une sorte de chaos fluide parcouru par l'âme, que naissent des signes d'autant plus émouvants que moins sûrs d'eux-mêmes et plus engagés dans les discordes de la matière, des apparences vivantes qui sont comme des gestes de mains agiles élevées d'en bas et mendiant la pitié de Dieu. Et voilà que la grandeur apparaît en même temps, comme dans la descente des Anges avec

Abraham ou dans la solitude irritée de Moïse, ou dans cette admirable Création de l'homme, d'un mouvement si noble. C'est en ce sens que je disais tout à l'heure: plus juif que jamais. Et cependant Chagall, dans ces eaux-fortes, n'a pas voulu être juif, je suppose qu'il ne sait même pas très exactement quelle dogmatique juive ou chrétienne l'Ancien Testament illustré par lui nous propose. C'est la poésie de la Bible qu'il a écoutée, c'est elle seule qu'il a voulu rendre, mais cette poésie est la voix de quelqu'un...

Je me reprocherais de sembler solliciter dans un sens quelconque un art qui n'est ainsi religieux que, pour ainsi parler, malgré lui. Il l'est cependant, du moins selon l'aspiration la plus informulée. Et il m'est bien permis de remarquer que précisément parce qu'il n'a rien cherché ni voulu dans ce sens, le monde plastique de la Bible de Chagall, si profondément et douloureusement terrestre, non délivré encore, et comme tâtonnant dans une nuit sacrée, témoigne sans le savoir de la valeur figurative du grand lyrisme d'Israël. Plus ce monde est juif, et empêtré dans les spéculations laborieuses des trois grands Patriarches qui sont l'image des trois Personnes divines, plus je ne sais quel appel évangélique y retentit sourdement...

JACQUES MARITAIN

Extrait de *Cahiers d'Art*, n° 114, Paris, 1934.

Bernard Dorival: ICONOGRAPHIE DU MESSAGE

...L'élection que Dieu fait de certains hommes pour le bénéfice de toute l'humanité, ce leitmotiv du Message Biblique de Chagall en explique l'iconographie — une iconographie à ce point nouvelle qu'il n'a point eu de mal à ne guère faire d'emprunts à ceux qui avant lui avaient peint ces scènes. Franz Meyer a eu raison d'insister sur l'indépendance de Chagall par rapport à ses prédécesseurs, dont, nous dit-il avec raison, il ne paraît guère s'être souvenu qu'exceptionnellement. Ainsi d'une icône russe dans l'épisode d'Abraham et les Trois Anges, ailleurs de dessins de Rembrandt et de gravures de Goya. Si l'originalité de l'interprétation qu'il donne de la Bible est le premier caractè-

re de son Message Biblique, celui qui nous frappe ensuite, c'est l'extrême fidélité et la grande infidélité au texte même de l'Écriture dont il fait preuve, lorsqu'il en illustre tels ou tels épisodes. L'une et l'autre sont, en effet, évidentes. C'est ainsi que dans le tableau et la gouache de l'accueil d'Abraham aux trois anges, il n'oublie pas de montrer le chène biblique, non plus que l'attitude respectueuse d'Abraham et de Sarah, qui apporte un plat aux hôtes de son époux. Mais ce n'est pas du caillé qui leur est servi, c'est du vin. De même, si, dans les deux gouaches montrant Abraham et Isaac en route vers la montagne du sacrifice et le sacrifice de celui-ci, tous les détails sont

respectés, que fait connaître la Bible, dans la gouache, au contraire, qui représente la Pâque, les dîneurs sont assis, au lieu de prendre leur repas debout, et c'est en vain qu'on chercherait auprès de l'agneau pascal les pains azymes et les herbes amères dont il est question au chapitre XII de l'Exode. Il serait aisé de multiplier les exemples de ce double fait contradictoire. Ceux que nous avons mentionnés suffirent du moins à l'établir et à nous inciter à en chercher la raison.

Cette raison, je la décèle, quant à moi, dans la véritable imprégnation de l'auteur par le texte. Il en est à ce point rempli que, le connaissant intimement, il ne lui est point nécessaire de se reporter à lui, de le consulter, de le relire. Sa mémoire le lui représente. Mais elle le fait parfois d'une façon fautive, oubliant tel détail, introduisant tel autre qui provient soit d'une glose, soit de telle représentation antérieure du sujet, soit de quelque autre raison. Ainsi Chagall peut-il être à la fois littéral et inexact — d'une littéralité et d'une inexactitude qui attestent également combien le jeune garçon du ghetto de Vitebsk fut nourri par le Livre Saint, envers lequel l'homme adulte de Paris et le vieillard de Vence gardent intacte une admiration alimentée par la beauté littéraire et spirituelle de l'antique texte jadis familier. Si familier que tous les aspects en sont exprimés par lui dans le Message Biblique, qui, à cet égard, mérite bien son nom. C'est parfois le conte oriental que Chagall s'amuse à narrer, avec une foison de détails pittoresques, un humour et une fantaisie dignes des *Mille et une nuits* — ou de l'histoire, si charmante, de Joseph. Dans d'autres cas, ainsi dans les œuvres qui racontent l'épisode de Mambré, c'est sur le plan de l'églogue et de l'idylle familière que se place le récit, quitte, en d'autres occurrences, ainsi celles des plaies de d'Égypte, à se hausser jusqu'au niveau de la tragédie, où le vouloir de l'homme se heurte à celui de Dieu, faisant jaillir un drame dont Chagall dit bien la grandeur. Grandeur aussi dans telles scènes épiques — celles de l'Exode par exemple — et, plus encore, dans certaines œuvres comme la Mort de Sarah qui atteignent à une humanité poignante et vraie avec simplicité. Mais les ouvrages où Chagall se hausse le plus haut, ce sont ceux où se confrontent le plus intimement la puissance de Dieu et la ferveur de l'homme: Alliance passée avec Noé, Echelle de Jacob, Lutte de Jacob et de l'Ange, Buisson Ardent, Tables de la Loi données à Moïse.

BERNARD DORIVAL

Extrait du catalogue publié à l'occasion de la donation faite par Chagall de son « Message Biblique » aux Musées Nationaux. Ed. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1967.

Le pardon de Dieu annoncé à Jérusalem. Illustration pour la « Bible ». Ed. Verve, vol. VIII, n° 33-34, Paris 1956.



Claude Esteban:

COMME UN PARFAIT CHIMISTE...

...Voir dans l'entreprise de Chagall une quête délibérée de l'insolite serait singulièrement s'abuser. Si ces œuvres étonnent, elles ne cherchent jamais, selon les canons de la peinture surréaliste, à surprendre ni à dérouter. Ici pas d'énigmes orgueilleuses, pas de Sphinx malfaisant réclamant de nous la réponse immédiate, impossible... Pas de brutalité sous le couvert de la merveille; rien qu'une voix, un appel semblable à celui que lance le marinier dans le vieux *romance* espagnol de l'Infant Arnauld: « je ne dis ma chanson qu'à celui qui part avec moi... » Ainsi en est-il de ce Christ en croix couché sur une horloge qu'emporte en plein ciel un immense poisson pensif. Il ne propose pas un de ces innombrables rébus de l'inconscient, plus appliqués que difficiles, auxquels certains s'enchantent. Par-delà les tables opulentes, lourdes de fruits, de fleurs, de candélabres — notre vie dans le luxe de son apparence —, c'est l'effigie comme invoquée, mais qui ne s'impose pas, d'un mystère ambigu, joie et douleur tout ensemble, totalement étranger et pourtant familier au monde.

Lève les yeux vers lui qui le voudra: Chagall ne violente pas les consciences. Sans doute nous a-t-on trop bien appris à redouter en nous le pire, à supposer l'horreur partout embusquée dans les taillis de nos ténèbres. Puritanisme à rebours qui se rassure par l'angoisse. Chagall ignore, dirait-on, ces

élancements de l'en-bas. Aux façades de ses maisons, parfois, un œil gigantesque s'entrouvre; et telle demeure, si nous la regardons de plus près, n'est autre que le pelage profus d'un animal fantastique qui se dessine sur le ciel noir — le ciel qui est, peut-être, à son tour, la pupille d'un œil plus vaste... Quelle invite vertigineuse au délire pour quelque adepte moderne de Jérôme Bosch! D'autres eussent tôt fait d'agiter là tous les oripeaux de l'étrange; Chagall, pour sa part, n'y découvre nul démon, mais une figure aérienne du monde, comme une métaphore subtile du souffle, habitant, parcourant sans frontière les pierres et les plantes, les bêtes et les gens. Il semble qu'une gravitation plus légère ait gagné toutes les choses qui tournent sans jamais toucher terre, par la vertu musicale d'un nouvel astre, ce violoncelle ou ce violon d'enfant irradiant *l'air bleu* de tant de toiles. Sous la baguette d'Ariel, c'est notre galaxie fragile qui s'envole.

Alors sur la voûte sombre que les comètes funestes n'enflamment plus, de nouvelles constellations surgissent, de nouveaux signes plus chaleureux que le Bélier ou la Balance: la Femme-Coq, le Bouquet, le Flambeau, zodiaque paisible et fabuleux où notre destin déchiré se chiffre, se renoue, s'oriente. Car ces tableaux ne parlent pas qu'aux regards; ils n'offrent pas une sorte de paysage statique, enfantin ou fantasque

selon le goût de chacun, pour le plaisir, vite épuisé, d'un spectateur. Ils se proposent comme un voyage, ils provoquent en nous, si nous y consentons, une libération, une exaltation des énergies de l'aventure. Oui, la peinture de Chagall, lorsque soudain je la rassemble par la mémoire, je la vois pareille à un homme qui marcherait dans le soir avec tout le travail des heures sur l'épaule. Juif errant ou saint Christophe, qu'importe son visage, il vient à peine de traverser nos villes, il s'éloigne sur le chemin, laissant d'étranges dessins gravés contre les arbres, les pierres, jalons vers un château qui brille, comme dans les contes, très loin de nous peut-être — ou à deux pas, derrière la colline.

Le Moyen-Age connaissait un espace courbe où l'homme et les choses, comme brassés ensemble par un dessein transcendant, échappaient à la dispersion de l'étendue, respiraient, croisaient d'un même vouloir solidaire. Chagall, à l'instar des Byzantins, de Cimabue, de Duccio, et sans que l'on puisse discerner là autre chose qu'une concordance spirituelle, a retrouvé dans son œuvre ce mouvement d'un monde qui s'infléchit et se voûte sur soi sans se perdre. La conscience discursive, certes, prétendra ne lire aux grandes pages de couleur que Chagall déploie sous nos yeux que l'exposé discontinu de thèmes ou de concepts: l'âne et le violoneux et la femme-oiseau dans le ciel et le troupeau d'isbas à la dérive... Une telle lecture, qui s'en tient à la juxtaposition des « motifs » du peintre, ignorera toujours le *style* même de ces toiles où tout est relation, coordination, échange. Chagall, me semble-t-il, procède quelque peu à la manière du

L'oiseau. Bas-relief en marbre. 110 x 60 cm. Baptistère de l'église Notre-Dame de Toute Grâce du Plateau d'Assy.



récit biblique de la Genèse qui pose les choses dans l'être, côte à côte, les étage à travers le temps — mais qui les conjoint aussi, et du même coup, dans l'amour par la phrase unifiante: « et Dieu vit que cela était bon ».

Chagall n'est pas le peintre de la Diaspora, mais celui de la terre promise — et déjà partagée. Il y a chez lui comme un enchevêtrement joyeux du sensible, une interpénétration des ordres, de l'immense à l'infime, du terrestre au sidéral, de la mémoire à l'imaginaire. Il dresse devant nous une sorte de *mystère* polymorphe de la création où tous les acteurs, avec une insouciance heureuse, tiennent à la fois tous les rôles sans qu'une hiérarchie supérieure tente de les confiner dans leur étroite identité. Et si Dieu en personne vient à parler, il n'arbore ni les habits du Juge, ni ceux mêmes du Créateur (c'est là chose ancienne dont il préfère, peut-être, ne pas trop se souvenir...); il est pris dans le tourbillon des anges et des humains, avec leurs violons, leurs cabans, leurs caquets. Semblable à l'image que pouvaient s'en faire les disciples du *poverello* d'Assise, il est, à nos côtés, ce Christ barbu, moujik, ménétrier ou apache. Et le grand cercle du ciel est comme un bras lové au-dessus de toutes les têtes.

Mais si Chagall a su inscrire de nouveau dans un orbe unique les actes et le temps des hommes, il sait aussi que le geste qui instaure cette harmonie demeure un geste individuel — et, par là, menacé, combien précaire. C'est sur lui seul, cependant, qu'il nous est donné de bâtir. La conscience de l'exil, lorsqu'elle se manifeste chez Chagall,

est inséparable de cette volonté farouche qui le possède de n'en pas faire le signe majeur de son destin de peintre, de tenter toujours, avec toutes les ressources arc-boutées de son génie, l'improbable rassemblement du monde par la couleur. Bien des œuvres qu'il a entreprises, après la guerre surtout, en sont une parabole assez transparente. Ainsi, par exemple, *le Peintre et ses modèles*, valse vibrionnante autour d'un chevalet des archétypes les plus chers à l'artiste, le soleil, l'âne musicien, la mariée, le village... Fiévreusement, ils assiègent le tableau auquel le peintre, sans les voir, travaille. Mais tout prend forme à la fin, sur la toile, par la vertu de la main qui associe les volutes des astres au frémissement des fleurs — jusqu'à les résoudre en un seul bouquet flamboyant. Lorsqu'une assurance commune a fait défaut, quand la réalité, même aux plus fervents, ne s'accorde plus que monnayée avec usure, il reste du moins à l'artiste, s'il se dérobe au découragement, de croire à la valeur manuelle, matérielle, de ses actes, et de mener ainsi vers son terme inconnu l'œuvre optative, selon le vœu de Baudelaire, *comme un parfait chimiste et comme une âme sainte*. Chagall, à coup sûr, appartient à cette famille d'esprits, assez rares de nos jours, qui ne distinguent pas le *métier* le plus élaboré de la foi la plus simple, ne pensant pas humilier, desservir l'un par l'autre, mais au contraire manifester, par des formes et des couleurs assemblées, que la maîtrise n'est pas sa propre fin mais la manifestation personnelle, et comme artisanale, de la ferveur. La « chimie » selon Chagall, c'est la chair tangible du Poème: non

pas certain secret de laboratoire — le truchement pictural d'une parole à partager.

* * *

Dans un monde où les dieux se taisent, Chagall continue à faire de son art un acte de piété. Cette piété, toutefois, ne se fonde en rien sur quelque nostalgie; elle rend hommage à l'homme vivant, à une « lumière venue d'ailleurs » qui le traverse et l'éclaire mais qu'on ne peut séparer de lui. C'est, je crois, avec une même confiance que nous avons à accueillir ses tableaux. Tenter de les interpréter, y reporter la grille d'une logique, serait, en définitive, méconnaître à la fois leur spécificité d'œuvre d'art et leur dimension transcendante. Il faut lire Chagall au pied de la lettre, comme les livres substantiels de notre enfance — non pour en percer le mystère, mais, page à page, en participer. Cette peinture, c'est le profil mouvant de l'homme sous les espèces immémoriales de la fable. Et la fable exige un déroulement circulaire, un lyrisme répétitif, une liturgie. Aussi rêve-t-on pour Chagall d'un temps où les fresques, à nouveau, viendraient s'inscrire sur les murs qui rassemblent. Sans doute ne serait-ce pas la grande église cathédrale dans son message unitaire, déjà hautain, trop assurée sur la poussière de la ville, qui conviendrait le mieux à ces humaines leçons d'espoir, mais des colliers de chapelles blanches, à flanc de colline, comme ces monastères d'Orient, que des sentiers crayeux distribuent lentement dans l'espace pour les pas des fidèles, des prophètes et des mendiants.

CLAUDE ESTEBAN

Extrait de *Derrière le Miroir*, n° 182, Ed. Maeght, décembre 1969.

Le cerf. Bas-relief en marbre. 110 x 60 cm. Baptistère de l'église Notre-Dame de Toute Grâce du Plateau d'Assy.



DEUX POÈMES ÉLASTIQUES

de Blaise Cendrars

I. PORTRAIT

Il dort
Il est éveillé
Tout à coup, il peint
Il prend une église et peint avec une église
Il prend une vache et peint avec une vache
Avec une sardine
Avec des têtes, des mains, des couteaux
Il peint avec un nerf de bœuf
Il peint avec toutes les sales passions d'une petite
/ ville juive
Avec toute la sexualité exacerbée de la province russe
Pour la France
Sans sensualité
Il peint avec ses cuisses
Il a les yeux au cul
Et c'est tout à coup votre portrait
C'est toi lecteur
C'est moi
C'est lui

C'est sa fiancée
C'est l'épicier du coin
La vachère
La sage-femme
Il y a des baquets de sang
On y lave les nouveau-nés
Des ciels de folie
Bouches de modernité
La Tour en tire-bouchon
Des mains
Le Christ
Le Christ c'est lui
Il a passé son enfance sur la Croix
Il se suicide tous les jours
Tout à coup, il ne peint plus
Il était éveillé
Il dort maintenant
Il s'étrangle avec sa cravate
Chagall est étonné de vivre encore

II. ATELIER

La Ruche
Escaliers, portes, escaliers
Et sa porte s'ouvre comme un journal
Couverte de cartes de visite
Puis elle se ferme.
Désordre, on est en plein désordre
Des photographies de Léger, des photographies de
/ Tobeen, qu'on ne voit pas
Et au dos
Au dos
Des œuvres frénétiques
Esquisses, dessins, des œuvres frénétiques
Et des tableaux...
Bouteilles vides
« Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce
/ tomate »
Dit une étiquette
La fenêtre est un almanach
Quand les grues gigantesques des éclairs vident
/ les péniches du ciel à grand fracas et déversent
/ des bannes de tonnerre
Il en tombe

Pêle-mêle
Des cosaques le Christ un soleil en décomposition
Des toits
Des somnambules des chèvres
Un lycanthrope
Pétrus Borel
La folie l'hiver
Un génie fendu comme une pêche
Lautréamont
Chagall
Pauvre gosse auprès de ma femme
Délectation morose
Les souliers sont éculés
Une vieille marmite pleine de chocolat
Une lampe qui se dédouble
Et mon ivresse quand je lui rends visite
Des bouteilles vides
Des bouteilles
Zina
(Nous avons beaucoup parlé d'elle)
Chagall
Chagall
Dans les échelles de la lumière

Octobre 1913

Extrait de Dix-neuf poèmes élastiques, Paris, 1919.





Le prophète Jérémie (maquette). 1973. Tapisserie pour la Helfaer-Community, Milwaukee (Wisconsin). 23,15 m². (Photo Henri Tabah).

ODE À MARC CHAGALL

par Philippe Soupault

A la nuit tombée
quand le ciel devint bleu de nuit
et qu'une pluie fine se mit à tomber
je quittais Montrouge
où ton souvenir est encore accroché aux murs
/ d'une petite maison

Perdu dans le brouillard
je marchais en fermant les yeux
Quelqu'un me prit par le bras
c'était le marchand de ballons rouges
et il me dit on y va
Et j'allais
Et tandis que nous marchions
voici la fleuriste du coin
et le vendeur de cravates à la sauvette
qui nous suivirent sans dire un mot
Bientôt la marchande des quatre saisons
le petit télégraphiste et le petit pâtissier
le vieux mendiant qui propose des fleurs fanées
la boulangère et sa voiturette
se lancèrent à notre poursuite
Et nous marchions très vite
comme si quelqu'un nous appelait
après avoir allumé un feu de joie
Le conducteur d'autobus arrêta son véhicule
et nous offrit de monter
Et nous montâmes pour aller plus vite
Et la fleuriste dit c'est l'arche de Noé
Tout à coup les petits ânes des Champs-Élysées
galopèrent derrière l'autobus
et un gros bœuf violet
échappé des abattoirs
nous suivait de loin
l'autobus filait à toute vitesse

mais le conducteur s'arrêtait devant chaque
/ monument

Notre-Dame et la Tour Eiffel
surgissaient soudain de la brume
et aussi les Invalides et le Sacré-Cœur
et le zouave du pont de l'Alma
et Jules Simon dans sa belle redingote de pierre
l'Obélisque et la Madeleine
tous ces souvenirs que tu n'as pas pu oublier
Auteuil et la gare Saint-Lazare
Le Panthéon la halle aux vins
Alors les fantômes firent leur apparition
Il vint des femmes vêtues de leur chevelure
des poètes en robe de laine grise
des chiens portant un cœur rouge dans leur
/ gueule

des enfants aux mains vides
Les étoiles commencèrent à briller doucement
Je ne savais pas que nous avions rendez-vous
cette nuit de Juin
dans un salon blanc comme un sépulcre
quand tous les autres sont partis
la lune qu'on n'attendait pas
se mit de la partie
Elle frappait à toutes les fenêtres
A tout hasard
le rémouleur avait apporté un bouquet
Il agita sa sonnette pour que nous nous taisions
Et nous nous tûmes
Très loin une horloge nous rappela
qu'il était minuit ou onze heures
On ouvrit la fenêtre
et un papillon fit son entrée
en glissant sur un rayon de lune

Le concert. 1957. Huile sur toile. 140 x 239,5 cm. Galerie Maeght, Paris. (Photo Claude Gaspari).



LA LUMIÈRE DES ORIGINES

On répète sans fin que les fables de La Fontaine sont des drames condensés, on rappelle que le fabuliste fut un observateur qui courait les champs et qui écoutait toutes les histoires du monde. Tout le long de son œuvre, il raconte ce qu'il a vu. Mais voici l'inverse : Marc Chagall voit ce qu'on lui raconte. Mieux, il voit tout de suite ce qu'on allait lui raconter. Il est vision créante. Il est peinture remuante. Aussi nous révèle-t-il des lumières à la fois profondes et mobiles. En plaçant où il faut les clartés, il raconte.

Par quel admirable don des synthèses, a-t-il, dans ses eaux-fortes, condensé encore davantage les fables si condensées du fabuliste ? C'est parce qu'avec sûreté et bonheur il a surpris l'instant dominant du récit. Regardez bien une des gravures et la gravure va se mettre, toute seule, à fabuler. Chagall a su prendre le germe même de la fable. Alors, devant vous, tout va germer, croître, fleurir. La fable va sortir de l'image. Par exemple, vous savez tout quand le peintre vous montre les deux sottes chèvres, cornes contre cornes, sur la planche étroite qui sert de pont au-dessus de l'abîme. Si vous ne vous souvenez plus de la fable, regardez bien l'image, elle va vous donner la morale de l'histoire. En vous faisant voir, Chagall vous fait parler. Prolongez votre plaisir de voir les deux fronts affrontés et vous trouverez des rimes. Le peintre de génie vous forcera à être un poète de talent.

Parfois, il était plus difficile d'illustrer la comédie. Mais l'œil chagallien lit au fond des cœurs. Allez voir la page où le savetier doit finalement vous dire les malheurs d'un financier. Pour moi, je l'entends rire ce Grégoire ! Je l'entends rire du rire même de Chagall, d'un rire de pleine vie, tout à l'ardeur d'être vivant. Jamais avant l'eau-forte de Chagall, le savetier Grégoire n'a frappé si fort l'empeigne, n'a tordu si vigoureusement la tête pour tirer le ligneul. Ne devinez-vous pas pourquoi ? C'est que Chagall, le rapide Chagall, a saisi l'ouvrier dans sa gaieté finale, dans une gaieté jamais vécue auparavant, dans cette *surgaieté* que donne une délivrance, après qu'il a rendu le trésor et non pas avant de le recevoir : Foin des soucis ! Le coq peut chanter. Les voleurs — ces bons lurons ! — peuvent venir visiter la cave du savetier. Ils seront bien attrapés. Depuis hier, Grégoire a rapporté au financier les mau-

aits écus, les écus qui empêchent de travailler. Chagall sait tout cela, dit tout cela. Il conte avec la pointe qui court sur le cuivre poli, avec le pinceau qui met sur les vifs mouvements des joies supplémentaires. Il conte, il fabule avec ses yeux ouverts. Saisissez donc l'instant chagallien et vous aurez le témoignage des forces amassées dans une vision unitaire. Chagall est un condensateur.

Mais voyez encore la fable *Le renard et les raisins* que La Fontaine fait tenir en huit vers. Elle est ici en pleine page. La grappe est enflée comme la grenouille d'une autre fable pour exciter l'envie du renard. Mais le renard chagallien sait combien longues sont les diagonales dans le format d'un grand livre, il reste donc tranquillement dans son coin. N'a-t-il pas une pointe de rouge au bout de son museau, n'a-t-il pas sur le visage cette flamme qu'on voit au nez d'un bon vigneron ? Le vin de toute la treille ne mettrait pas une teinte de plus. *Le renard de Chagall est ivre de la joie de dédaigner*. Oui, Chagall, comme La Fontaine, sait que cela vaut « mieux que de se plaindre ». Là encore, la morale se fait toute seule, avec des lignes et des couleurs. L'œil aigu de Chagall a tout « entendu » du dialogue entre la bête et le fruit.

Ainsi la preuve est faite : les tableaux sont des récits. Ils disent à leur façon les fables les plus disertes. L'espace bien peuplé de volumes et de couleurs met en marche les personnages, les hommes et les bêtes. Il n'y a plus rien d'immobile dans un tableau de Chagall. Au ciel, les nuages s'en vont lents ou vifs suivant qu'un mouton dort ou qu'une preste belette monte à l'arbre. On sent que la tempête va se calmer aussitôt le chêne déraciné. Maintenant que le drame est consommé, le roseau peut se redresser. Chagall a su tout dire des mouvements aériens, il a mis les justes bourrelets aux bords des nuages agités. Le ciel de Chagall n'est jamais un espace inoccupé. Le ciel de Chagall a toujours quelque chose à faire. Chagall est un mobilisateur.

Cet art des contours si visible dans les nuages chagalliens, si sensible dans ces fronts d'ouragans auxquels Chagall donne pleine force, on le saisira si l'on examine une eau-forte non colorée. Alors l'aquafortiste doit avec mille traits fins tisser ses ombres, il doit amener ses ombres tout près des centres de clarté. Tout près mais non trop

près. Jamais Chagall ne voudrait brutaliser la frange, arrêter cette sempiternelle vibration des contours qui donne la vie même à tout ce qu'éclaire la lumière du jour, fût-ce à la cruche sur la table ou à la borne du chemin. Voyez, sentez comme Chagall serre doucement le corset d'ombre autour d'une poitrine de cygne. Quel travail du noir il faut savoir mener pour produire une telle blancheur !

Quelle merveilleuse époque que la nôtre où les plus grands peintres aiment à devenir céramistes et potiers. Les voilà donc qui font cuire les couleurs. Avec du feu ils font de la lumière. Ils apprennent la chimie avec leurs yeux ; la matière, ils veulent qu'elle réagisse pour le plaisir de voir. Ils deviennent l'émail quand la matière est encore molle, quand elle est encore un peu terne, à peine luisante. Marc Chagall est tout de suite un maître de cette peinture satanique qui dépasse la surface et s'inscrit dans une chimie de la profondeur. Et dans la pierre, dans la terre, dans la pâte, il sait garder vivant son vigoureux animalisme. Encore une fois, nous en avons la preuve, il était prédestiné à écrire des fables, à inscrire des fables dans la matière, à sculpter des êtres fabuleux dans la pierre.

Et chez Chagall la vie est si intense que les poissons, en leur vivier pétrifié, gardent leur dynamique de flèches. Si libres aussi sont les oiseaux chagalliens qu'enfermés dans leur cage de pierre ils continuent de voler.

Déjà, dans une primitive sculpture — est-elle chagallienne ou est-elle assyrienne ? — Chagall nous entraîne dans une immense rêverie. La femme-coq accumule toutes les ambivalences, formule toutes les synthèses. Nous sommes ici à la source même de toutes les images vivantes, de toutes les formes qui, dans leur ardeur à paraître, se mêlent, se bousculent, se recouvrent. Le vivant et l'inerte s'associent. Les objets de bois et de pierre deviennent des êtres de chair et de muscles : le violoncelliste *est* un violoncelle, la cruche *est* un coq.

Et du plus loin des âges, les patriarches reviennent nous dire les légendes élémentaires. Marc Chagall a dans l'œil tant d'images que pour lui le passé garde les pleines couleurs, garde la lumière des origines. Encore une fois, tout ce qu'il lit, il le voit. Tout ce qu'il médite, il le dessine, il le grave, il l'inscrit dans la matière, il le rend éclatant de couleur et de vérité.

GASTON BACHELARD

Extrait de *Derrière le Miroir*, n° 44/45. Editions Maeght, Paris, 1952.

Ambroise Vollard:

J'ÉDITE LES "FABLES" DE LA FONTAINE

Quand je fus devenu éditeur, une de mes plus tenaces ambitions fut de publier un La Fontaine dignement illustré. J'ai pu enfin réaliser, avec Chagall le dessain si longtemps caressé. On jugera par les « 100 Fables » comment j'ai réussi.

Qu'on veuille m'en croire, ce n'est pas pour le vain plaisir d'ajouter une édition de plus à toutes celles qui existent déjà. Il en est de tout à fait remarquables ; plusieurs sont des chefs-d'œuvre, à la fois typographiques et artistiques. Je n'en méconnaissais pas la valeur ; mais j'avais mon idée. Il me semblait qu'aucune des interprétations qu'on avait données du fabuliste ne nous le rendait pleinement, et, par exemple, n'exprimait la magnificence, la sensibilité contenue, la profonde résonance lyrique de certains de ses vers. Je pensais à ceux-ci, par exemple :

C'est du séjour des dieux que les abeilles viennent.

*Les premières, dit-on, s'en allèrent loger
Au mont Hymette et se gorger*

*Des trésors qu'en ces lieux les zéphirs
/ entretiennent.*

*Quand on eut des palais de ces filles
/ du ciel*

*Enlevé l'ambrosie en leurs chambres
/ enclose*

*Ou, pour dire en français la chose,
Après que les ruches sans miel*

*N'eurent plus que la cire, on fit mainte
/ bougie...*

Il me revenait aussi l'apostrophe du poète au paon :

*Toi que l'on voit porter à l'entour de
/ ton col*

*Un arc-en-ciel nué de cent sortes de
/ soie;*

*Qui te panades, qui déploies
Une si riche queue et qui semble à*

La boutique d'un lapidaire...

Et des vers imagés comme ceux-ci :

*Sur les ailes du Temps, la tristesse
/ s'envole...*

*La Feinte est un pays plein de terres
/ désertes...*

Que d'autres exemples je pourrais invoquer !

En somme, me disais-je, ceux qui ont illustré les *Fables* n'ont d'ordinaire retenu que tel ou tel de leurs mérites et parfois les plus secondaires. Ils n'ont

vu en La Fontaine, les uns qu'un aimable conteur d'anecdotes, d'autres l'observateur cruel de la comédie humaine ; ceux-ci, un esprit frondeur avec des dons de caricaturiste, dilettante avec un fond de moralité bourgeoise ; ceux-là, un amateur du pittoresque de la nature et des épisodes de la vie rurale, un satirique, un descriptif, un animalier. Chacun le rétrécissait, le ramenait exclusivement à l'un ou à l'autre de ces points de vue, comme si l'on ne comprenait pas qu'il était tout cela ensemble et même quelque chose de plus. On le commentait uniquement sous l'un de ces aspects, négligeant ou méconnaissant tout le reste. Ainsi, me semblait-il, on lui faisait tort de l'essentiel : son unité profonde, voilée sous sa diversité accidentelle. En tout cas nul à mon sens ne s'était avisé de rendre ce qu'il y a d'évocatrice en même temps que de plastique dans « cette comédie aux cent actes divers » que forment les *Fables* et de nous faire sentir quel artiste ajoute ses sortilèges aux inspirations d'un grand poète.

C'est pourquoi j'ai cru qu'il était désirable et possible de tenter, de l'œuvre de La Fontaine, une interprétation moins littérale, moins fragmentaire, qui fut à la fois aussi expressive et plus synthétique... Cette « transcription », à qui la demander, sinon à un peintre, et à un peintre doué d'imagination créatrice, fertile en inventions colorées ?

« Soit, me dira-t-on. Mais quelle singulière fantaisie, ou plutôt quelle gageure, pour interpréter l'œuvre d'un génie si spécifiquement français, pour illustrer un Champenois, d'aller chercher un artiste étranger ? »

Je trouve assurément légitime qu'on n'envisage, dans La Fontaine, que le représentant authentique de l'esprit français et qu'on ne le montre que sous cet aspect. Mais, là encore, j'estime que c'est le diminuer, l'amputer d'une partie de sa gloire, restreindre la puissance d'un génie qui ne connaît de limite à son rayonnement ni dans le temps ni dans l'espace. Je dirais volontiers qu'on fait tort à La Fontaine quand on le considère seulement comme un écrivain caractéristique de notre Grand Siècle. Car, si nous le goûtons tellement aujourd'hui, ce n'est pourtant pas à titre documentaire, c'est bien pour des raisons à nous, comme ses contemporains ne le mettaient pas à son rang, pour des raisons à eux. Les

grands poètes participent de leur temps sans doute, mais ils le débordent et à travers la durée, chaque âge les sent, non pas tant anciens que vivants et actuels. La belle affaire de nous dire que Racine nous peint la cour de Louis XIV. Si ce n'était que cela, il ne serait plus guère admiré que des érudits. Nous aimons Racine, nous aimons La Fontaine, mais en vérité ce n'est pas par vénération archaïque, c'est pour leur correspondance particulière avec l'intelligence et la sensibilité de notre temps.

Et, tout de même, La Fontaine, pour en revenir à lui, ne connaît pas de frontière géographique. Il est devenu un génie universel dont le nom, et en tout cas l'influence, se retrouvent partout. Sait-on qu'en Russie, par exemple, dans la première moitié du XIX^e siècle, Kriloff a traduit ou adapté la plupart des fables d'une façon si heureuse qu'il est comme un fabuliste national ? Que son œuvre est classique dans les écoles, où la plupart des élèves ignorent même l'existence de La Fontaine ? Je disais tout à l'heure que nous avons nos raisons, à nous Français du XX^e siècle, d'admirer La Fontaine ; mais je ne suis pas moins persuadé que chaque peuple l'admire pour ses motifs propres et qu'il y a des raisons scandinaves, anglaises, belges, italiennes, espagnoles... de l'avoir en sympathie ou même en aversion.

Bref, tout ce qu'il y a de spécifiquement oriental dans les sources du fabuliste, Esope, les conteurs hindous, persans, arabes, voire chinois auxquels il a emprunté non seulement les thèmes, mais parfois jusqu'au cadre et à l'atmosphère de ses adaptations, m'a amené à penser que, mieux que personne, pourrait en donner une transcription plastique appropriée, un artiste à qui ses origines ont rendu familier et comme naturel ce prestigieux Orient.

Et si maintenant l'on me demande : « Pourquoi avoir choisi Chagall ? » Je réponds : « Mais précisément parce que son esthétique m'apparaît toute voisine, et en un sens, apparentée à celle de La Fontaine, à la fois ingénue et subtile, réaliste et fantastique ! » L'enchantement de La Fontaine ! L'enchantement de Chagall !

AMBROISE VOLLARD

Extrait de *Derrière le Miroir*, n° 44/45, Paris 1952.

CHAGALL ET LA PEINTURE ROMANTIQUE

... Chagall, lui, est un peintre, *né romantique*. Mais il est peintre avant tout, puisqu'il ramène toute chose à la peinture. Et c'est cela qui importe. Son romantisme se dépouillant peu à peu au profit du chercheur d'équilibre, du peintre aux belles couleurs, prend sa place prédestinée dans l'esprit seul de son œuvre et non point dans son unité plastique qui reste essentielle et pure. C'est par quoi il rejoint la tradition de la peinture romantique.

Voir le monde à travers des bouquets ! Des bouquets larges, monstrueux, aux profusions sonores, aux éclats obsédants. Ne le voir qu'à travers ces abondances ramassées au hasard des jardins, accordées nul ne sait comment et dans un naturel équilibre, quelle joie plus précieuse aurions-nous pu souhaiter !

Des fleurs de bonne compagnie qui se sont trouvés des rapports et créé de tardives et hasardeuses amitiés.

A travers cette somptueuse vie végétale, on regardera le monde, depuis l'oubli d'une médiocre enfance, le village ennoblé des souvenirs émus, jusqu'à ces tendres détails qui font tout le prix des lentes découvertes sur les choses.

Pourquoi s'obstiner à ne point voir la vie à travers la joie colorée des bouquets ? Pourquoi vouloir toujours la regarder en face ou de trop près et chercher à justifier des réalités fausses ? Prenons un parti. Tout n'est que souvenir. Et les rêves expriment mieux les choses et les embellissent jusqu'à les recréer. Les rêves agrandissent nos images jusqu'aux limites de nos désirs.

Chagall pose là devant lui un bouquet lourd, nourri de sèves claires et fixe son abondance. Il se laisse envahir. Sous sa proche et constante présence il finit par s'assoupir. Il rêve.

Les figures voyagent à travers les tableaux de Chagall sur le rythme d'une imagination légère. On se laisse prendre aux injonctions de son âme. Et quand on part vers les longs inconnus, par des moyens de communication ultra-rapides, ce n'est pas seulement notre esprit qui s'en va à l'aventure, mais notre propre corps, on a cette sensation indéfinie, a suivi sa course... Chagall nous a saisis au moment précis où nous franchissons les paysages amis. Il s'est arrêté en plein vol pour se saisir lui-même.

Explorateur de rares équilibres, rien ne l'empêche de se pendre pour essayer de bien se tenir dans le vide qu'il remplirait des cris de sa façon ou de recevoir sur ses fragiles épaules le poids des personnes aimées.

Magicien qui de son chapeau nous sortirait d'inoubliables objets, depuis les paysages russes aux planches de bois gris, jusqu'aux danseuses excentriques, des couples enlacés et des vaches paisant dans de verts pâturages. Seulement voilà, il est incapable après cela de les faire rentrer, de les faire disparaître au fond de son chapeau. Ce qui en est sorti commence à vivre et il continue.

Ses personnages baignent en des atmosphères propices, créées pour les envelopper. Ils ne sont plus des personnages de la vie. Ils sont déguisés en personnages plastiques. Et comme tels,

ils reçoivent l'hommage des confettis, des poussières d'ombre et de couleur qui leur créent une enviable situation dans le domaine de la peinture.

L'abstraction chez Chagall est constante. Mais au lieu de réduire les choses en éléments géométriques, les abstraire d'abord pour construire ensuite l'unité de son monde plastique, il préfère les laisser telles qu'elles sont. Comme à travers un rêve poursuivi et liant spontanément les choses sur le plan imaginaire, il arrange ses souvenirs des êtres et des objets selon un ordre reçu de son âme et avec le sentiment d'établir une réalité qui lui appartient.

L'œuvre de Chagall est un drame continu des liaisons plastiques, une recherche ininterrompue de périlleuses unités. Lier, unir ces deux matières si essentiellement différentes, ces frottings délicats aux tons assourdis par la distance avec l'éclat bousculant de ces pâtes onctueuses, mettre en contact des plans ouvragés avec de pieux soins et la dureté primitive des surfaces ébauchées, arranger la course libre de ses arabesques à travers les anomalies des plans, voilà un travail qui ne peut réussir que d'un peintre.

Fou de bleu, aujourd'hui, comme autrefois des violets et des jaunes ou des blancs et des noirs, il est devenu depuis son retour en France, le commentateur de ses claires transparences. Avec lui il a retrouvé cette pureté qui n'existe que dans l'air de ce pays, l'azur où se perdaient les plus belles espèces des rêves en se faisant des formes définies. Mais, ici aussi, il réussit le miracle de confondre les limites et d'y placer son âme ivre. Le sentiment du spectacle qui existe chez tout bon Russe se réduit de plus en plus dans son œuvre dans laquelle il n'entre plus que des éléments nécessaires à une expression plastique, des valeurs pures pour son organisation. Chagall prend la vie avec ses apparences et il lui souffle la logique intime de sa création. Il a un souffle puissant, soutenu par une âme généreuse. Une œuvre aussitôt sortie de lui, vit de sa propre existence, avec son organisme personnel, à côté des œuvres, à côté des êtres et des choses de la vie. Chagall en est si content qu'il en ferait une autre.

E. TÉRIADE

Extrait de Cahiers d'Art, Paris 1926.

La poule. Vers 1920. Gouache. 48 x 64 cm. Coll. part., Bruxelles.



Jacques Lassaigne: CHAGALL EN GRÈCE

L'œuvre de Chagall est l'une de celles qu'on croit reconnaître et qualifier le plus aisément, tant ses caractères insolites apparaissent nets et tranchés, issus d'un folklore russe ou juif supposé. Rien n'est plus illusoire. Chagall subit à un point extrême l'influence des climats et des paysages nouveaux où il se trouve placé. Mais on a du mal à s'en apercevoir car on ne retrouve presque jamais cette influence directement exprimée (sauf dans certaines aquarelles ou peintures intimes exécutées au retour à Vitebsk en 1914, dans des villages de la campagne française ou à Peira-Cava entre 1925 et 1930); souvent un grand décalage de temps se produit entre l'impression reçue et la réalisation, ce qui laisse les plus subtiles transpositions s'accomplir. Ainsi, la série des vues fantastiques de Paris reprend et développe, après des années, les esquisses faites par le peintre à son retour d'Amérique, au début de 1947. On s'aperçoit alors que Chagall possède une perception physique s'étendant à des nuances insoupçonnées, à des détails encore informulés, à des radiations qui échappent à tous. Ces acquisitions subissent une longue mutation dans l'inconscient du peintre avant de revêtir leur forme définitive, pas toujours clairement lisible.

C'est là une conséquence de la façon de travailler de Chagall. Il ne peint jamais sur le motif, mais il ne cesse d'interroger la nature, notamment au cours des incessantes marches solitaires qui, toute sa vie, l'ont conduit à travers champs, routes et rues. Il lui suffit, pour guider ensuite sa mémoire dans ce labyrinthe d'impressions reçues, de croquis et de notes très furtives, qu'il veut condensés et secrets, inintelligibles aux autres, refusant encore toute forme qui dévoilerait trop tôt son contenu. De même, l'écrivain jette souvent sur le papier son plan initial en caractères microscopiques quasi indéchiffrables. Ces références au réel gardent tout leur mystère lorsque Chagall se met à peindre, mais elles viennent enrichir insensiblement les thèmes si longtemps portés en lui. C'est pourquoi le caractère de l'œuvre finit par se marquer dans l'espace et le temps avec beaucoup de force sans que jamais y soit reconnaissable un détail réaliste. Il en est ainsi lorsque Chagall peint une ville parfaitement possédée et aimée comme Vitebsk, Paris ou Jérusalem. La réalité a subi une transfor-

mation totale et le meilleur d'elle-même est pourtant sauvegardé.

Il est intéressant de retrouver dans l'œuvre de Chagall (parfois après quels détours, quels délais!) les moments décisifs qui marquent son renouvellement et commandent sa création future. Ainsi un court voyage au Mexique en 1943 transforme la vision du peintre durant son séjour en Amérique, ouvrant la voie, à travers les contrastes les plus violents, à une farouche transmutation des espèces. Si j'en juge par les œuvres que j'ai pu voir dans l'atelier de Venise, en particulier cette étonnante *Fenêtre ouverte* sur une nature simple et fraîche, je crois que la découverte de la Grèce ne sera pas moins importante pour Chagall parce qu'elle établit une familiarité entre lui et le monde sur des bases de franchise et de liberté inconnues jusque-là, parce qu'elle apaise et berce comme jamais l'inquiétude douloureuse et incertaine qui l'a si souvent assailli.

Chagall s'est rendu en Grèce en 1952 et à nouveau en automne 1954, à la prière de Tériade qui voulait lui faire illustrer *Daphnis* et *Chloé* de lithographies en couleurs et qui avait rêvé de placer ce merveilleux récit dans le cadre de son île natale. Chagall ne parlait pas sans inquiétude sur ses possibilités de communion avec un monde qu'il ne connaissait pas et qui ne l'avait jamais attiré, que même il pouvait supposer si éloigné de lui. Mais peut-on juger une terre, un climat, même tellement chargé d'histoire et de légendes, tant que l'on n'en a pas eu la connaissance physique? Et Chagall moins que personne. Bouleversé, il éprouva dès le premier instant la certitude qu'il avait gardé sa disponibilité, son enthousiasme. La Grèce lui parut aussi incroyable que la Palestine; c'est-à-dire offrant une fusion surprenante d'éléments vivants et vrais qui sont en même temps conformes à tout ce qu'on peut savoir ou imaginer du passé et du mythe. Le premier contact le transportait. Athènes, une nouvelle Jérusalem; l'Acropole, l'autre pilier, avec le Temple, du monde antique; deux conceptions de la vie également vraies se complétant. En Grèce, Chagall trouvait aussi dans la coloration quelque chose de phosphorescent, une légèreté qui renouvelait ses impressions si émouvantes de la lumière de Galilée. De ce rafraîchissement quelque chose a passé dans les gravures de

la Bible qu'il a reprises et achevées après son premier voyage en Grèce.

La réceptivité de Chagall est profondément émouvante. Qu'il garde cette spontanéité, cette fraîcheur d'accueil, alors qu'il a derrière et devant lui une œuvre aussi complexe déjà faite ou à accomplir, c'est là sans doute le secret de son art. Sur cette impression si vive, il entreprend aussitôt une série d'ébauches qui s'accompliront ou non, mais qui ont déjà leur mouvement essentiel. Il en est ainsi partout, cachées dans les réserves de son atelier, qui attendent le moment où elles s'éclaireront soudain et où elles pourront utilement être reprises et achevées. Le message reçu peut entre-temps se transformer, devenir tragique ou gai, obéissant moins sans doute aux hasards de la vie qu'au sens profond qu'il porte en lui dès l'origine, mais que le peintre lui-même met longtemps à pénétrer.

Peut-être Chagall n'a-t-il jamais ressenti un choc aussi direct, où le mental ait moins de part, que celui qu'il a éprouvé en Grèce. Et ainsi, il retrouvait sûrement l'esprit de la pastorale de Longus, la jeunesse et l'innocence d'un monde sans péché. Un long périple le conduit autour des îles dont chacune est comme une plénitude édenique, enserrée entre ciel et mer, baignée du même bleu dont seule l'intensité varie. Quelques œuvres nous permettent de suivre la démarche de l'artiste. Des dessins retiennent d'abord des notations précises, des temples émergeant des éboulis de pierres brisées, des villes étagées au-dessus de la mer. D'autres, plus appuyés, d'un trait fait d'une couleur dominante, dépouillent le paysage de ses accidents et le montrent dans sa pureté originelle, en attente, prêt à devenir le cadre d'une nouvelle et éternelle mythologie: une colline avec ses vignes, une petite crique le soir... Un second voyage permet d'élargir et d'approfondir cette expérience, le décor s'enrichit, les thèmes deviennent plus lyriques, les perspectives s'étendent, d'autres îles apparaissent et se caractérisent avec des couleurs plus fluides. De grandes fleurs tachetées, des corbeilles de fruits merveilleux s'épanouissent dans la nature et un grand soleil comme un Bacchus emplit le ciel, sa rouge figure aux cheveux frisés tout verts. Sous une lumière scintillante peuplée de reflets lunaires, le peintre voit surgir les dieux vivants; les formes enlacées de couples gigantesques s'élèvent au-dessus des montagnes ou, épousant la forme des barques, habitent le creux de la mer.

JACQUES LASSAIGNE

Extrait de *Prisme des Arts*, n° 15, mars 1956.

LE CERCLE MAGIQUE

... Elevé dans une famille pieuse au sein de ces modestes communautés juives orientales fortement pénétrées de mysticisme hassidique, Chagall possède depuis toujours cette connaissance intuitive de la Bible qui lui donne naturellement accès au sacré. La Bible est pour le peuple hébreu le cycle historique et transcendantal complet soumettant à sa finalité supérieure la particularité concrète des événements et des individus. La création symbolique de Chagall tend à s'identifier à cet espace biblique tournant où rien ne reste sans écho, qui reflète et justifie en son cours toute expérience humaine. Il a composé depuis 1950 une suite grandiose de dix-sept peintures thématiquement ordonnées, son Message Biblique offert à l'Etat en 1967 pour prendre place dans le « lieu de recueillement » érigé pour lui sur la hauteur de Nice. Il est frappant de noter que, si douze d'entre elles se réfèrent à un épisode distinct de la Genèse ou de l'Exode, *le Cantique des Cantiques* bénéficie de cinq versions successives, que l'on a cru devoir réintroduire partiellement dans le circuit de cette exposition pour leur magnificence chromatique et leur signification privilégiée. Comme beaucoup d'artistes ou de penseurs juifs, Chagall reste aussi bouleversé par l'image solitaire du Christ assumant, au-delà des dogmes, l'humanité la plus haute; en expirant, les bras écartés sur la croix, dans un geste suprême d'amour et de sacrifice, il s'ouvre à la plénitude de la réalité rédimée. Selon ses propres paroles, le

Christ est pour Chagall « l'homme à la plus profonde compréhension de la Vie, une figure centrale pour le mystère Vie ». Apparu dès 1909, cristallisé dans le mystérieux chef-d'œuvre de 1912, *Golgotha*, le thème de la Crucifixion qui conjugue pour lui les symboles des deux Testaments incarne, à partir de 1938, à partir de la poignante *Crucifixion blanche*, la tragédie du monde.

Chagall est sans doute à notre époque le seul artiste d'envergure à renouer avec une tradition interrompue et à puiser dans la Bible avec autant d'ampleur et de continuité. Par contre, tous les grands peintres contemporains se montrent passionnés par le rituel du cirque, dans lequel ils voient une métaphore du monde et le reflet de leur propre activité. Chagall éprouve, sans pouvoir en donner les raisons, la parenté profonde, que l'on constate aussi chez Rouault, entre les sujets religieux et les sujets de cirque. Assister à ses côtés à un spectacle de cirque est aussi révélateur que de suivre une corrida près de Picasso. Le cirque jouit en Russie de la popularité la plus ancienne et la plus vive. « Les acrobates ambulants, relate Franz Meyer dans sa monographie fondamentale, furent sans doute les premiers « artistes » que Chagall rencontra, les premiers êtres capables, par leur savoir particulier, de donner forme à la merveille. » La piste du cirque est le cercle magique qui nie la pesanteur et suscite une liberté totale de mouvements et de sentiments dans la plus stricte discipline.

Les scènes de cirque naissent chez Chagall en 1913, se multiplient en 1927 et en 1937 et depuis 1956 forment un cycle continu parallèle à celui de la Bible, qu'illustrent encore en 1968 des œuvres majeures comme le *Grand Cirque* ou les *Gens du Voyage*.

Les animaux qui participent aux jeux du cirque occupent dans la mythologie de Chagall une place symptomatique. La vache et la chèvre apparaissent surtout avant 1914, l'âne et le cheval après 1924, et depuis 1928, prédominent le coq et le poisson, liés entre eux par leur valeur culturelle et leur pôle antagoniste, soleil et lune, eau et feu. Chagall croit à la réconciliation des bêtes sauvages et de toutes les créatures dans le royaume messianique prophétisé par Isaïe, ressuscite aussi le monde d'avant la Chute, la « Nature primitive et maternelle » dont parle à son propos Mircéa Eliade, où l'homme vivait familièrement avec les animaux et comprenait leur langage.

Les fleurs ont aussi leur langage qui est celui de l'amour et des hymnes paradisiaques. « J'ouvrais seulement la fenêtre de ma chambre, raconte Chagall au moment de ses fiançailles, et l'air bleu, l'amour et les fleurs y pénétraient. » Toujours et partout, depuis ses débuts en Russie, il a peint les fleurs, incarnations de la couleur et messagères de l'amour. Mais il n'a eu, de son propre aveu, la pleine révélation de leur essence que sur le sol méditerranéen, dans le sud de la France d'abord, au printemps de 1926, en Grèce plus tard, en 1952 et en 1954. D'abord médiatrices du paysage, interposées sur la fenêtre — autre motif récurrent — entre l'espace proche et l'espace lointain, elles finissent par signifier le paysage même et s'unissant aux amoureux et aux figures volantes, trament l'espace entier de leurs effluves lumineux et des douces émotions qu'elles engendrent. « Quelle joie, écrit Jean Paulhan, et qui va loin ! C'est comme s'il n'avait pas honte de nous dire ce qu'en fait nous pensons tous, ce que nous n'arrêtons pas d'imaginer. Il en est lui-même tout surpris : émerveillé. Pourtant, ce n'est pas la joie satisfaite, la joie sensuelle d'un Rubens ou d'un Renoir. Elle porte en elle on ne sait quelle mélancolie, comme si Chagall regrettait d'avoir coupé les fleurs. » Cette joie constamment accueillante quoique teintée de secrète nostalgie, n'est-ce pas ce que l'homme a nommé le bonheur, et dont Chagall préserve le secret, dans une ère de crise et de déchirure ?

JEAN LEYMARIE

Extrait de la préface du catalogue de la rétrospective Marc Chagall au Grand Palais - Paris, déc. 1969 - mars 1970. Ed. Réunion des Musées Nationaux.

Vava et Marc Chagall. (Photo Daniel Frasnay).



L'APOCALYPSE SELON MARC ⁽¹⁾

par Aragon

I

De quel nom comme le feu sort du caillou
De quel cri comme la peur sort de la gorge
De quel sang comme la douleur sort d'un enfant
Appelles-tu ce rouge sombre entre le ciel et la terre, partagé

Les maisons sont faites pour leurs cendres
Le bonheur pour l'énorme charbon des fumées
Tout tombe en morceaux à la fois l'existence et la barrière du jardin
Le bleu des larmes n'est plus qu'une flaque des ruelles
La mort vient de loin très haut dans le ciel cramoisi
Elle est une idée implacable entends-la croissante avec
Le bruit redoublé des sabots
Les étincelles des pavés
Le vent cruel qui semble rire
Et se cabre dans les arbres soudain
La vie à ses pieds saigne avec les pâquerettes
En sera-t-il ainsi toujours mais il
En est ainsi

II

Le peintre à quoi rêvait-il était-il à
Ces visions depuis les temps anciens les temps d'au-delà
Les temps destiné

Lui qui semble

Avoir pour cœur un violon des soirs de noces
Dans un petit village prêt à s'endormir au bord de la nuit céruléenne
La lune est déjà blanche mais il règne encore un peu de jour sur
L'arbre en fleurs et les naseaux du cheval
Ici ne
Hennissent que des fleurs coupées dans les nues
Un couple au-dessus du monde perpétue
La muette chanson d'aimer

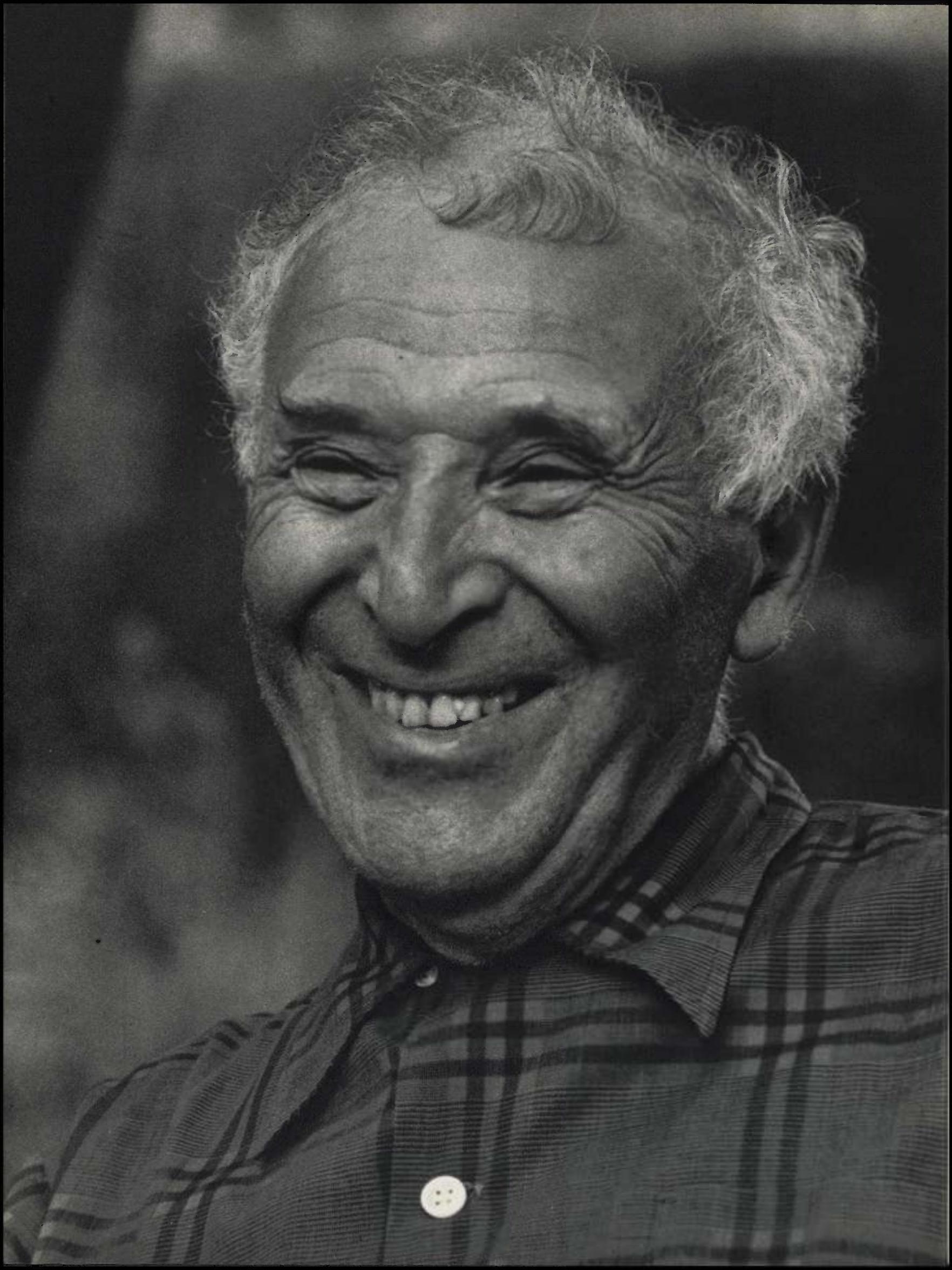
Peut-être

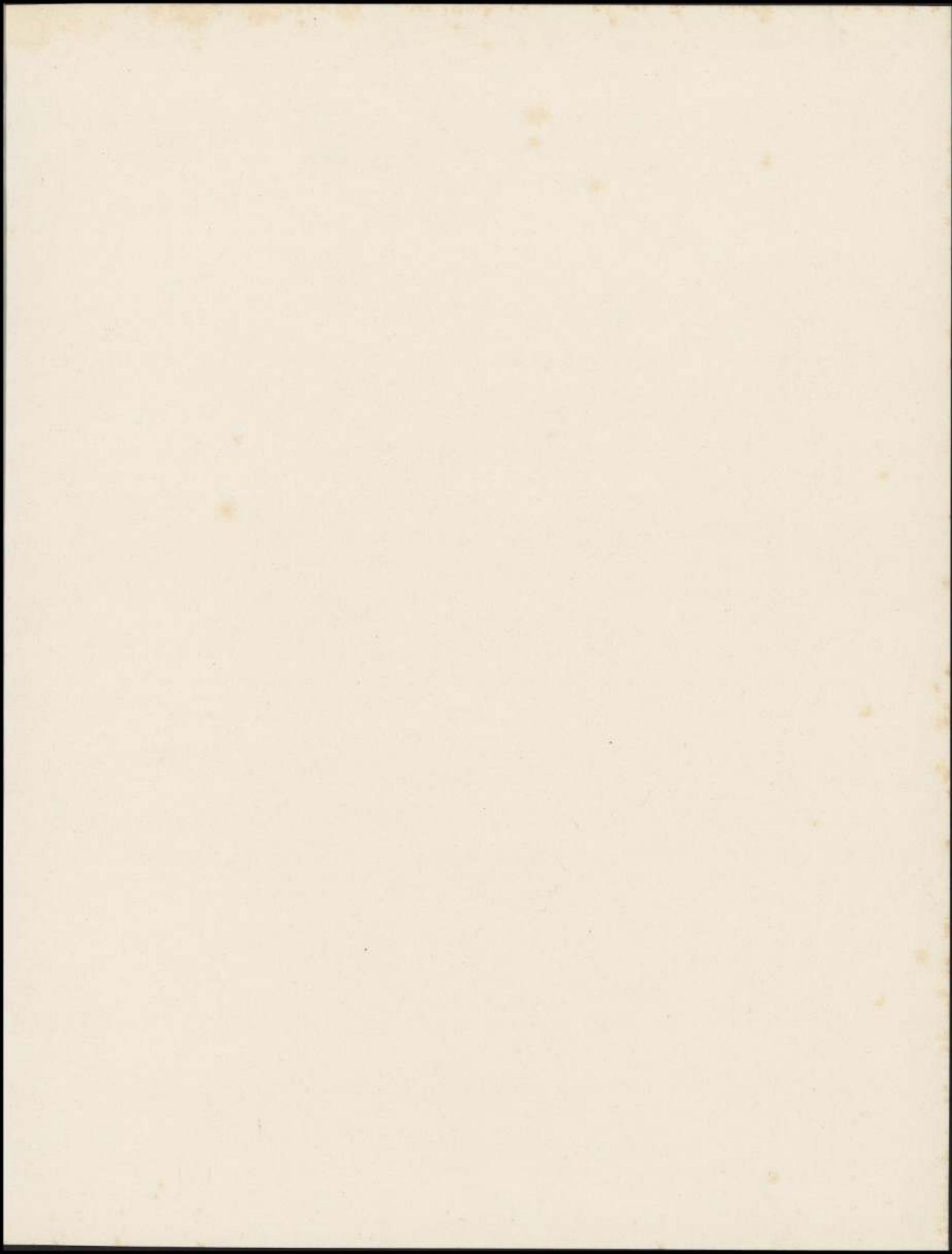
Quelque part qui n'existe plus
Un lieu de mots abandonnés au fond d'anciens lexiques
Peut-être était-il fait le peintre pour mettre
Des bouquets maladroits dans un verre sur un meuble un vase bleu
Et rien d'autre sinon marcher au bord des toits ainsi qu'
Une chanson

III

Il ne nous a pas été donné de choisir le décor d'être
La saison ni le calme des prairies
La peinture comme les gens en ont tant vu qu'elle s'est écartelée
Et jusqu'au fond des siècles ce siècle-ci ne voit
Que le détail du martyr et le démantèlement de l'homme
Tu n'as reflet que des peuples chassés d'un fouet divin
Les demeures ouvertes comme un ventre et l'heure piétinée
La femme après le passage des soldats
Le songe souillé les convois de désespoirs
L'épouvantail après le massacre les bras en croix
Seule conscience encore debout
Tu peins ce que tu vois comme une pomme sur la table
Et ce sera le passage de la Mer Rouge ou la prédication
Des anges chez Abraham où le carrelage est couleur
Des boucheries
Car tu racontes la Bible mieux que personne
Et tu fais ce qui fut dit au prêtre si la plaie
Est de lèpre en vain qu'il a lavée
N'ayant que du feu l'espoir de la purifier
Peignant le mal pour que de la terre il disparaisse
Tu peins la torture et les châtements prophétisés
Tu peins la guerre des Rois et la tempête
La peste et ses voiles noires dans le port
Je pourrais dire ici les mille et mille tableaux
Que tu peindras demain pour peu que
L'imagination de tuer aille aussi vite que ton pinceau.

(1) Deux aquarelles gouachées pour *Le cheval roux* ou *Les intentions humaines* d'Elsa Triolet (Œuvres romanesques croisées, tomes 21 et 22).







XX^e siècle

Cahiers d'art publiés sous la direction de
G. di San Lazzaro

2 numéros par an

reliés sous couverture pelliculée
184 pages 31 x 24 cm

16 à 20 illustrations en couleurs

150 à 200 illustrations en noir et blanc

1 ou 2 lithographies originales
exécutées spécialement pour XX^e siècle.

Prix du numéro: F 125

Prix de l'abonnement 1973

(N^{os} 40 et 41): F 230

Frais de port pour les deux numéros: F 12

NUMÉROS SPÉCIAUX

hors abonnement

Dans le même format
et avec la même présentation que la revue
mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.

Prix du numéro: F 89

HOMMAGE A MARC CHAGALL
avec une lithographie originale de l'artiste: Epuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE
avec un linoléum exécuté
pour XX^e siècle en 1938

HOMMAGE A MAX ERNST
avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT
avec une lithographie en couleurs exécutée
d'après une gouache de l'artiste

HOMMAGE A FERNAND LÉGER
avec une lithographie originale en couleurs
(2^e tirage)

HOMMAGE A PABLO PICASSO
avec une lithographie originale en couleurs
(2^e tirage)

HOMMAGE A JOAN MIRÓ
avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A ALEXANDER CALDER
avec une lithographie originale de l'artiste

HOMMAGE A HENRY MOORE
avec une lithographie originale de l'artiste