

## L'admirable légèreté de l'être : Marc Chagall

par Itzhak GOLDBERG,

Un homme se propose la tâche de dessiner le monde. A mesure que les années passent, il peuple un espace d'images, de figures qui virevoltent, vaches rouges et violonistes sur des toits de maisons paysannes, personnages aux têtes détachées ou renversées, rabbins aux visages verts, couples d'amoureux qui s'envolent, coqs et ânes qui habitent le ciel, morts allongés au milieu d'un village, nouveau-nés affublés d'une barbe. Irrationnel, le monde de Chagall, illogique, fantaisiste ? Et si le monde à l'envers était, en réalité, celui où demeurent l'équilibre et la stabilité alors que l'univers chavire de tout bord ?

La Russie du début du siècle, dans laquelle vit Chagall, est un monde en travail. Bouleversé à la fois socialement et artistiquement, le pays s'ouvre à l'Occident. La découverte des nouveaux systèmes de représentation suscite, auprès des artistes, la volonté parfois frénétique de « rattraper le retard ». Malevitch, Tatline, Lissitzky, Rodchenko s'engagent ainsi dans une surenchère plastique, qui aboutit rapidement à l'abstraction. Face à cette surenchère, l'oeuvre de Chagall se tient dans un entre-deux. Cet univers, qui reste figuratif et refuse la disparition du sujet, est peuplé de personnages qui échappent aux lois de l'imitation. Ses toiles nous racontent des légendes singulières, liées à la vie quotidienne du village juif.

Chagall passe son enfance dans la petite ville russe de Vitebsk, où la vie de la communauté juive est profondément imprégnée des traditions religieuses. Les origines du peintre auraient pu constituer le principal obstacle à sa vocation artistique. En effet, la peinture, la sculpture — tout ce qui touche à l'image, à la représentation — sont rejetées par la culture hébraïque, qui s'épanouit essentiellement à travers la littérature et la musique. En décidant de devenir peintre, Chagall entre en conflit avec son entourage immédiat. Dans ses mémoires, l'artiste écrit : « mon oncle a peur de me

tendre la main. On dit que je suis peintre. Si je me mettais à dessiner. Dieu ne le permet pas. Péché. » Le fait même de traduire la réalité en termes plastiques l'exclut de ce monde, qu'il ne peut que décrire de l'extérieur.

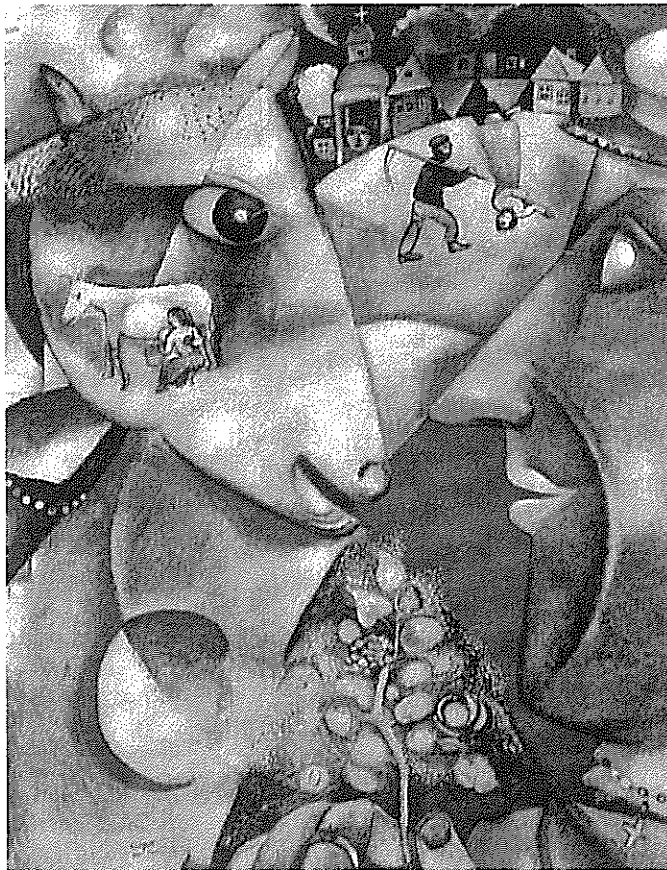
Directement issues de la tradition de son peuple, les fables picturales de Chagall semblent transgresser un interdit fondamental de cette même tradition : l'interdit de la représentation. Cependant, le peintre fait une lecture très subtile de l'interdit biblique, qui lui permet de le contourner, tout en assurant son impunité. La représentation que l'Ancien Testament condamne est celle qui tend à pétrifier la créature, à la statufier, à en faire une « idole ». L'apesanteur, l'immatérialisation de l'univers solide, l'infinie liberté du mouvement, l'admirable légèreté de l'être éloignent clairement la vache rouge de Chagall de tout soupçon de veau d'or.

Mais le monde de Chagall, ce monde imaginaire du shtetl, n'est pas sans rapport avec les changements récents dans l'univers mental du judaïsme. L'intelligentsia juive, qui cherche à s'émanciper de la tradition religieuse, s'imprègne des idées qui vont révolutionner la Russie des tsars. La renaissance d'une littérature ou d'un théâtre yiddish manifeste la volonté d'affirmer l'existence d'une culture propre

à cette minorité. Ce n'est pas un hasard si Chagall commence à peindre en 1905, date de la première révolution. Le village juif, « un monde dans un monde » replié sur ses traditions, perd ses certitudes. Chagall se rapproche du personnage traditionnel du conteur, mais il est conscient de la fissure qui se crée dans le monde familier et rassurant qui l'entoure. Ses personnages, qui s'éloignent de la convention, paraissent tissés dans l'« étoffe des songes », tout en dévoilant un processus fondamental touchant la réalité contemporaine : « Alors ces éléments ont commencé à se désagréger. Dieu, la perspective, la couleur, la Bible,

faisais des tableaux à l'envers. J'ai coupé des têtes et des personnages en morceaux qui, dans mes tableaux, volaient dans l'air » (1963, Discours en Amérique).

Paradoxalement, c'est à Paris, où il arrive en 1910, que Chagall trouve les « solutions » aux restrictions imposées par l'Ancien Testament. Comme souvent, Chagall arrive en retard dans un centre de la modernité, mais il parvient très vite à adapter à ses besoins les nouvelles formes picturales. Fauvisme, cubisme, abandon partiel du sujet, Chagall s'approprie une grande partie des découvertes de la modernité, tout en con-



*Tout l'art de Chagall, tout l'âme du shtetl*

la forme, les lignes, les traditions, les soi-disant humanismes, l'amour, la famille, les prophètes et le Christ lui-même. Je

servant son identité de peintre russe juif. Les corps en apesanteur, le kaléidoscope chromatique, la déformation sont comme

une concession à l'interdit mosaïque, qui répond en même temps aux exigences d'une modernité qui invente ses propres lois, éloignées de celles de la nature. La langue qu'il invente est « alogique », plus proche de celle de la poésie surréaliste que de celle de Malevitch.

Mais le style propre à Chagall commence à s'affirmer avant son arrivée dans la capitale de la modernité. *Le mort* (1908), peint pendant la période de formation à Pétersbourg, montre un village dans le style primitiviste cher à Malevitch ou à Larionov. Chez Chagall, toutefois, cette vision, qui s'inspire de l'art populaire, reste énigmatique. Le violoniste qui joue sur le toit d'une maison, la tête dans les nuages, est la première apparition d'une figure emblématique chez l'artiste. Plus inhabituel, au milieu d'une rue obscure, un corps allongé, entouré de bougies, comme pour une étrange veillée. Ce « détail » macabre peut être considéré comme une clé de l'imagerie chagallienne. Il n'est pas nécessaire de connaître l'iconographie juive pour saisir l'atmosphère sombre de cette représentation. Mais la richesse plastique du peintre repose souvent sur un langage crypté, réservé aux initiés. Selon Ziva Amiskai-Maïles, ce tableau s'inspire d'une expression yiddish : une rue déserte est une « rue morte ». Le cadavre noir est la métaphore picturale et verbale de la tristesse et de la vacuité.

La culture de Chagall s'enracine avant tout dans une langue qui, comme son œuvre, est une langue du métissage. Plus qu'une source d'inspiration, c'est la structure même de cette langue qui sert de métaphore à l'art de Chagall. Formé à partir de l'hébreu, le yiddish accueille d'autres langues, qu'il mixe en un mélange où chaque composant garde sa saveur. L'impossibilité de ranger le style du peintre parmi les « ismes » de XXème siècle, ses emprunts des différentes tendances avant-gardistes, le « collage » volontaire d'éléments hétérogènes provenant de religions et de cultures différentes, (un Christ en croix vêtu en juif traditionnel, des paysans robustes et un violoniste entre ciel et terre ) sont à l'image d'une langue qui unifie le pur et l'impur sans solution de continuité.

Ces rapports de voisinage ne sont pas étonnants car le yiddish a une prédilection pour le proverbe imagé, la métaphore poétique, l'expression incongrue, l'humour fondé sur le non-sens, qui agit comme un processus de défense face à la réalité. L'auto-dérision, si fréquente dans les toiles de Chagall, est, dans le yiddish, une figure de style. Méfions-nous cependant de l'interprétation naïve qui ferait de certaines toiles de Chagall la simple transposition de proverbes. Chagall n'est pas un peintre « littéraire ». Il entretient avec la syntaxe et la logique du yiddish des relations beaucoup plus subtiles que celles de la traduction. Chagall considère que si le yiddish constitue son véritable sol mental, c'est que « ces locutions et ces proverbes, au fond, sont devenus populaires parce que des milliers de gens comme moi y avaient chaque jour recours pour exprimer leur pensée. Si un charretier s'en sert, de ces images, ce n'est pas de la littérature ».

Arrivé à Paris, le peintre amène dans ses bagages tout son pays natal. *A la Russie, aux Anes et aux Autres*, (1911) *Moi et le Village*, (1911) *L'Autoportrait avec sept doigts* (1912) sont des images où son passé prend les allures d'une fable et qui marquent son attachement à l'imagerie russe populaire. Ici une fermière, allant traire une vache sur un toit, s'envole et perd sa tête en chemin. Là, le visage vert d'un paysan et une tête d'animal, les deux d'une taille démesurée, se détachent sur un fond où de minuscules *isbas* colorées, certaines avec le toit dirigé vers le bas, grimpent au ciel. Ailleurs, l'espace du village va jusqu'à entrer dans l'atelier parisien de Chagall. Le peintre, une palette dans la main droite, caresse avec sa main gauche - pourvue de sept doigts ! - une toile représentant son pays natal, comme en miniature. Il tourne le dos à l'emblème de la modernité qu'on voit par la fenêtre, la tour Eiffel. Ce n'est qu'un an plus tard, avec *Paris vue par une fenêtre* (1913), que le paysage de la capitale, traité à la manière orphiste de Delaunay, en couleurs transparentes, devient le centre du tableau. Mais le souvenir et la nostalgie insistent ; deux hassidim, vêtus de noir, flottent sur la droite de

l'image. « Paris, tu es mon second Vitebsk », déclare le peintre.

***La spécificité du langage chagallien réside dans le lien étroit qu'il tisse avec la culture de ses origines.***

L'« exotisme » de la peinture de Chagall, comme la « naïveté » de l'œuvre du Douanier Rousseau, a immédiatement séduit les artistes contemporains. Volontairement ou non, le peintre exploite cette situation : Vitebsk, qui était en réalité un centre urbain et culturel relativement important, relié par le chemin de fer à Moscou et à Pétersbourg, prend ainsi de plus en plus l'allure d'un village perdu dans l'immense Russie, indifférent aux rumeurs du monde contemporain. Comme souvent, Chagall va de la périphérie vers le centre, tout en conservant l'empreinte de la périphérie. L'artiste arrive ainsi à imposer un stéréotype nostalgique qui exerce un charme puissant sur le milieu cosmopolite de l'avant-garde des grandes métropoles.

***Le « Luft-Mensch » est l'allégorie de toute l'œuvre du peintre juif, tragique mais souriante.***

Les visions magiques de Chagall séduiront les surréalistes. Mais le monde imaginaire de l'artiste reste ancré dans un temps et dans un espace précis. La spécificité du langage chagallien réside dans le lien étroit qu'il tisse avec la culture de ses origines. Le personnage volant, qui défie constamment les lois de la pesanteur, est un figure traditionnelle, qu'on trouve dans les expressions de la langue juive et dans la littérature de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est le « Luft-Mensch », l'homme qui flotte, littéralement « l'homme de l'air », mis en scène dans les pièces du pionnier de la littérature yiddish, Scholom Aleïchem - Chagall en crée les costumes et les décors - « Opssimiste » désespéré, inventeur infatigable de châteaux en Espagne, cet homme a « les pieds à Vitebsk et la tête parmi les étoiles » (Alexandre Kamenski). A l'instar des personnages de Gogol qui reculent sans cesse les frontières du réel - Chagall illustre *Le Revizor* -, le Luft-Mensch est un provincial en quête d'épo-

pée, un mélange de stagnation et d'envol, de tragédie et de comédie, de bon sens et de non-sens. Grand connaisseur des expressions bibliques, qu'il déforme et réactualise à sa guise, il croit ferme dans la possibilité d'adapter la réalité à ses rêves. Le Luft-Mensch est la version comique, parfois grotesque, de l'homme sans attaches, de l'acrobate à la recherche de l'équilibre, du juif errant. Injustement accusé d'être sans racines... Ses racines sont tout simplement aériennes, comme celles de certaines plantes rares. Le Luft-Mensch est l'allégorie de toute l'œuvre du peintre juif, la figure de style d'un art détaché du sol. Tragique mais souriante légèreté de l'exil...

*Au-dessus de Vitebsk.* Exécutée en Russie en 1914, moment d'un certain retour à l'ordre, cette vue plutôt réaliste est contredite par un vieillard, balluchon sur l'épaule, qui prend son envol derrière l'église. Un Luft-Mensch, mais aussi un mendiant, désigné couramment en yiddish comme « celui qui marche par-dessus la ville ». Des mendiants, mais aussi des rabbins qui portent un cédrat sur leur tête, des rouleaux d'écritures au ciel, des acrobates vêtus de talith (un châle employé pour la prière), les thèmes juifs traversent l'œuvre de Chagall. Non qu'il fût le premier à montrer la vie de ses coreligionnaires. D'autres, comme son premier maître, Pen, se sont attachés à présenter des scènes quotidiennes de ce peuple, mais toujours de façon académique. Chagall a transformé ces personnages en symboles visuels où le magique côtoie le naturel. Le sentiment d'exaltation qui se dégage des gestes les plus ordinaires s'alimente aux légendes qui ont enchanté son enfance. Son vagabondage fantastique s'inspire du hassidisme, mouvement spirituel et populaire né au XVIII<sup>ème</sup> siècle en Europe orientale. Contrairement au judaïsme officiel, le hassidisme croit que l'extase, l'enthousiasme, le chant et la danse rapprochent l'homme de Dieu. « La hassid entretient des liens de complicité avec l'ensemble de la création, à commencer par le règne ani-mal » (Michel Makarius), d'où le bestiaire qui peuple toute l'œuvre de Chagall.

Si Chagall semble souvent tutoyer les sujets religieux, c'est que le hassidisme est une croyance réinterprétée dans le sens d'une proximité extrême du divin. Lorsque Chagall entreprend de restituer l'atmosphère très particulière de la spiritualité juive centrée sur la lecture du Livre (*La Prisée*, 1912), ou lorsqu'il aborde un sujet chrétien très codé, la transfiguration christique dans la crucifixion (*Golgotha* 1912), il inscrit la transcendance dans l'immanence. Chagall garde ici une liberté proche de celle de la tradition herméneutique. On sait en effet que les interprétations de la Bible, qui peuvent rapprocher des fragments ou des épisodes éloignés dans le temps, se jouent de la chronologie. La peinture de l'artiste russe refuse également la linéarité temporelle et les allers-retours entre l'univers archaïque de Vitebsk et la modernité du monde de l'avant-garde sont très fréquents.

Ce voyage temporel est souvent accompagné d'un voyage spatial. Les juifs de la diaspora ont toujours entretenu un rapport ambivalent avec l'espace. Il y a le territoire de la réalité, espace fonctionnel, et le territoire de l'imaginaire, espace « promis », où se portent tous les désirs et toutes les aspirations : « l'an prochain à Jérusalem »... Ces deux espaces coexistent, le territoire de l'imaginaire exerçant cependant un irrésistible ascendant sur les consciences. La célébration, au beau milieu de l'hiver russe ou polonais, de Soukkot (ou des Tabernacles, comme l'on voit avec *Le Rabbin au Cédrat*, 1914), fête dont le rituel exige la consommation de fruits et de légumes de la terre promise, illustre jusqu'à l'absurde cette situation. Une situation où les repères dans l'espace et dans le temps entrent en collision. Le personnage flottant de Chagall fait ainsi, dans son apparente légèreté, un pas de géant, un pas qui lui permet de se situer dans l'entre-deux.

Il existe un lieu où peuvent se mêler tous les ingrédients de cet art, un lieu où les personnages évoluent librement dans

le temps, l'espace, et où les corps sont modelés au gré de la fantaisie. C'est au théâtre que l'artiste explorera, dans les années dix, les limites entre l'art et la réalité, aboutissant à une œuvre d'art totale. « Travailler pour le théâtre était toujours mon rêve » écrit Chagall ; les nombreux décors qu'il exécute tout au long de sa carrière sont les témoins de l'aboutissement de son rêve, mais aussi de son plus grand échec.

Le peintre assiste pour la première fois à la préparation de décors aux côtés de son professeur Bakst, qui travaille en 1910 pour les ballets russes de Diaghilev. Quatre ans plus tard, Chagall dessine à son tour des décors pour un spectacle de cabaret à Pétersbourg, où il exige des acteurs qu'ils peignent leurs visages en rouge et leurs mains en vert. Dès ses débuts, le peintre se sent l'âme d'un metteur en scène et va jusqu'à soumettre les corps, les visages et les morphologies à ses idées plastiques. Chagall se conduit au théâtre comme un peintre devant sa toile, en souverain. Inversement, la toile se transforme parfois en scène : dans *L'Autoportrait aux sept doigts*, le visage est un masque de théâtre. Par la suite, le peintre exécute les costumes et les décors de plusieurs pièces de Gogol, son alter ego littéraire. Les esquisses préparatoires permettent là encore de rapprocher ce travail de l'œuvre picturale de la même période (*Le Saint Voiturier*, 1912).

Après plusieurs tentatives avortées, Chagall entreprend son chef-d'œuvre : les décors du Théâtre juif de Moscou, inauguré après la Révolution, qui doit consacrer le renouveau de la culture juive. Le projet est important car outre les décors pour une pièce de Scholom Aleïchem, l'artiste a aussi pour tâche la décoration du théâtre. Entièrement peinte par Chagall, l'architecture intérieure de ce théâtre devient un véritable environnement scénique. L'attention des spectateurs est attirée à la fois par la scène et par l'espace environnant, où Chagall a figuré plusieurs comédiens de la troupe.

L'oeuvre du peintre connaît un rapide succès. Son influence « ne se manifesta pas seulement dans les décors, la technique du maquillage et les costumes, mais dans le jeu des acteurs » (Lioubomirsky). Le lieu sera rebaptisé « la boîte de Chagall ».

Le peintre cherche à conjuguer les acquis de la période parisienne (points de vue multiples, formes géométriques colorées découpant l'espace de façon arbitraire, transparences) avec de nombreux motifs du folklore juif. Les sept panneaux (conservés clandestinement pendant près d'une cinquantaine d'années, ceux-ci ont été récemment retrouvés) représentent des allégories des différents arts ; le théâtre y tient le premier rôle. Le panneau principal, *L'Introduction au Théâtre Juif*, représente des danseurs, des acrobates marchant sur les mains, des musiciens et d'autres personnages du monde du spectacle. Dans les autres panneaux du cycle, on retrouve le personnage qui symbolise le théâtre juif, l'amuseur public, le *badchan*. De même que le violoniste à ses côtés, le *badchan* divertit les convives lors des fêtes de la communauté. Surtout, le *badchan* est, comme l'explique Avram Kampf, le précurseur de la tradition du théâtre juif. C'est pendant les *Purimspieler* (les jeux de Pourim), dont l'histoire remonte au Moyen Age, que le *badchan*, sorte de troubadour local, apparaît. A la fête de Pourim, ce carnaval juif, le *badchan* devient un acteur polyvalent qui joue, danse, mime, raconte des histoires comiques et anime la seule fête où il est non seulement permis, mais vivement conseillé, de boire de l'alcool. En effet, déguisés, les participants du festin doivent arriver à un état d'ivresse tel qu'on ne peut plus « distinguer entre un juif et un gentil ». Symbole de l'imagination théâtrale débridée, le *badchan* est comme le double du peintre lui-même, qui transforme la vie en un joyeux carnaval pictural.

Mais le succès est de courte durée. Le théâtre juif ne fait plus appel à Chagall.

Le peintre est accusé d'usurper sa fonction de décorateur par Effros, le conseiller au directeur, qui constate que l'artiste ne comprend rien à la perspective et à l'organisation de la profondeur scénique. Chagall, qui construit ses décors comme il peindrait une toile, sort en réalité vainqueur de sa confrontation avec la scène. Le théâtre se plie aux lois de la peinture. Cette accusation est ainsi, malgré elle, le plus grand hommage qu'on puisse faire au travail de Chagall.

Quelques années auparavant, à l'occasion du premier anniversaire de la révolution soviétique, Chagall métamorphose le paysage de Vitebsk. A l'instar du poète Maïakovski, qui veut que les rues deviennent des pinceaux et les places des palettes, l'artiste réunit tous les peintres en bâtiment pour leur confier la tâche de décorer la ville entière. « Vitebsk devient un jour le royaume fabuleux de la peinture moderne : les tramways, les vitrines, les maisons se parèrent de couleurs éclatantes » (Anatoli Strigalev).

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

I.G