The image shows a detail from Marc Chagall's painting 'Le Peintre et son Ombre'. On the left, a profile of a man's head and neck is rendered in earthy tones, wearing a purple cap. To the right of the head are two large, overlapping circles: a darker blue one on top and a lighter blue one below it. The background is a textured, greyish-brown. A white horizontal bar is visible at the bottom of the frame.

Gallimard

MARC CHAGALL

L'ÉPAISSEUR DES RÊVES



**CHAGALL
ET SON APPROCHE
SCÉNIQUE**
BELLA MEYER

Extrait de la publication

Chagall

« C'est quelque chose ! » s'exclamait Marc Chagall devant une œuvre chargée de mystère.

Pour préparer la création majestueuse des deux peintures monumentales destinées aux murs du nouveau Metropolitan Opera à New York, inauguré en 1969¹, Chagall a longtemps travaillé sur le corps de la composition des panneaux proposés. Plongé dans l'univers de la musique et de la danse, il ne cessait d'observer, d'écouter, de lire et de toucher, même de goûter tout ce qui devait alors l'amener à mieux saisir l'essence de ce monde lyrique. Il exécutait d'innombrables maquettes, beaucoup en jouant avec des bouts de tissus.

Un jour, lors d'une visite de la merveilleuse ballerine Maïa Plissetskaïa à Vence, chez mon grand-père, celui-ci lui demanda de lui montrer quelques mouvements de ballet. Et c'est ainsi qu'ils passèrent un après-midi dans son atelier, elle à danser, restant parfois dans une position ou une autre, pendant que lui dessinait rapidement et passionnément, essayant de capter l'essence de sa danse².

Ce témoignage si charmant démontre combien le peintre devait, à tout moment, s'imbiber de chaque pas, de chaque maillon de la technique, et du travail d'autrui pour mieux comprendre ce qu'il cherchait à exprimer dans l'œuvre monumental qu'il avait à créer.

Notre grand-père avait un énorme respect pour le travail artistique et pour toute œuvre créée grâce à la maîtrise complète de sa technique. Ce n'était pas la technique en tant que telle qui l'intéressait mais qu'elle permette d'approcher le langage du vrai.

« Il ne s'agissait pour moi que de résoudre un problème plastique : construire une arabesque en forme de personnage, avec des moyens réels, construire une autre réalité ; un signe de personnage, un signe d'architecture³. »

Et c'est comme cela, par cette démarche humaine et humble, que le peintre



fig. 17 Esquisse pour *Le Triomphe de la musique*, 1966
Tempéra, gouache et collage sur papier maroufié sur toile,
109 x 94,5 cm
Collection particulière

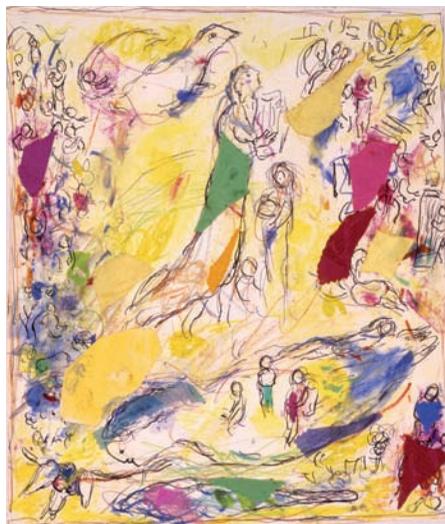


fig. 18 Esquisse pour *Les Sources de la musique*, 1966
Tempéra, gouache et collage sur panneau entoilé, 110 x 93 cm
Collection particulière

arriva, chaque fois, à créer un événement universel, devant lequel il ne pouvait que dire : « C'est quelque chose ! »

Et nous, aujourd'hui, lorsque nous passons devant les deux immenses panneaux rouge et jaune, dédié l'un au *Triomphe de la Musique* **fig. 17**, l'autre aux *Sources de la Musique* **fig. 18**, nous avons bien l'impression d'être emportés par la vibration des couleurs et des gestes rythmés – par la musique de l'ensemble.

Quand je regardais notre grand-père travailler la masse picturale sur la toile avec le bout de son pinceau, ou parfois même avec son pouce, ou quand, délicat mais précis, il jouait avec nos mains en enfonçant le bout de ses ongles arrondis dans les coussinets de

fig. 19 *L'Anniversaire* (deuxième version), 1923
Huile sur toile, 80,8 x 100,3 cm
Collection Aoki



nos petits doigts, il me semblait toujours qu'il cherchait à saisir, peut-être au moyen du toucher, quelque chose du secret de la masse, de la matière, du concret, du corps et de la terre.

En fait, la quête de la vérité intérieure du monde physique caractérise depuis toujours le regard inquisiteur de Marc Chagall. Ce qui retient l'attention du jeune peintre, ce sont les points forts inscrits dans la masse, la matière et le textile. Ainsi dans son autobiographie : « J'aimais tes peaux de moutons. Toute ta garde-robe était toujours accrochée dans l'entrée, à la porte, et le porte-manteau, avec des vêtements, des chapeaux, le fouet et le reste, formait une certaine silhouette sur le fond gris du mur que je n'ai pas encore assez examinée. Tout cela était mon grand-père. »

Il continue : « Il serait plus intéressant de peindre mes sœurs et mon frère. Avec quel amour je serais séduit par l'harmonie de leurs cheveux, de leur peau, avec quelle promptitude je sauterais en eux, enivrant les toiles et vous-même de l'exaltation de mes couleurs de mille ans⁴ ! »

Dans le tableau *L'Anniversaire* **fig. 19**, l'artiste s'attarde à décrire soigneusement le dessin des tissus pendus le long des murs, qui définit la chambre où le couple s'enlace. Certes, cette démarche n'est pas sans rappeler les trajets artistiques proposés par les nabis, ou bien par Cézanne, par Gauguin ou Matisse. On y retrouve une sensibilité orientale. Mais, dans cette superbe toile de Chagall, les penderies ne sont guère des décors, ou une formule rythmique de la

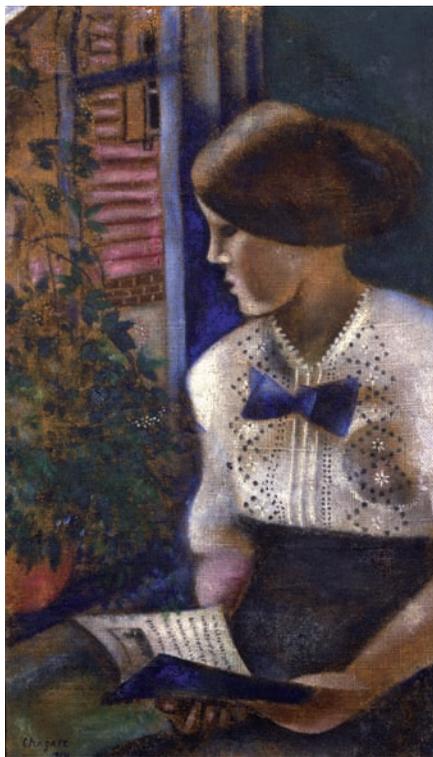


fig. 20 *Lisa à la fenêtre*, 1914
Huile sur toile, 79 x 46,5 cm
Collection particulière

composition ; ici chaque trame a été observée et questionnée par le peintre, et doucement reprise dans l'ensemble de la toile.

Marc Chagall aimait la vie, il aimait la richesse des paysages, de la nature, des formes, des matières et des couleurs qui l'avaient entouré dès sa petite enfance. Toucher chaque volume, chaque texture, lui était indispensable.

« C'est la vie [...] qui crée les contrastes sans lesquels l'art serait inimaginable et incomplet⁵. »

Si la peinture de Chagall reproduit méticuleusement les détails d'une texture, c'est que celui-ci a besoin d'approcher toujours davantage l'essence intérieure des êtres et des choses. Quelle tendresse dans le portrait de sa sœur Lisa près de la fenêtre **fig. 20** ! La délicatesse avec laquelle le peintre détaille les dentelles de la chemise blanche du modèle⁶ y est pour beaucoup.

La réalité tactile est soulignée par le support de la peinture : la grossièreté du jute rythme toute l'atmosphère picturale et témoigne de l'importance que le peintre accorde à la texture tissée.

Matière, textile, mouvement, espace, architecture et rythme, tout est technique, tout devient un langage que l'artiste s'approprié pour exprimer sa vision et sa réalité.

Mais nul espace ne me semble plus révélateur de ce besoin du tactile que la scène!

Et voilà que très tôt déjà Chagall est attiré non seulement par la danse⁷, mais par tous les spectacles.

N'oublions pas qu'il est né au sein d'une famille hassidique; il a suivi son père, resté pieux, à la synagogue quand celui-ci allait prier, il a assisté aux fêtes célébrées dans le respect de leurs traditions aux rituels toujours joyeux. Mais, avant même l'enthousiasme et les danses frénétiques, la tenue et le costume du rabbin et des membres les plus respectés de la congrégation⁸ étaient d'une grande importance. L'attention à chaque accessoire vestimentaire était tout à fait particulière. Et l'idée de performance au service d'un rituel était encouragée.

Donc, la matière, la texture et le tissu, ainsi que le spectacle, faisaient partie d'un monde familier à notre grand-père. Le tout était compris comme une performance spirituelle. Il n'est donc pas surprenant, lorsque le début du xx^e siècle vit naître des recherches et des discussions ferventes sur le théâtre et l'apport, par l'artiste d'une réalité visuelle essentielle, que Marc Chagall ait défendu avec passion la nécessité d'un théâtre total⁹.

Quel événement alors de pouvoir créer en toute liberté, pour le Théâtre juif, un manifeste bouleversant toutes les anciennes traditions, mais en même temps unissant, d'une manière brillante, tous les arts, célébrant le renouveau du théâtre yiddish et créant un chant monumental de spiritualité¹⁰!

Beaucoup a été écrit sur les panneaux de Chagall, ainsi que sur ses décors de scène et les costumes qu'il a créés pour le théâtre de Granovsky, en 1920, à Moscou. Toutefois je voudrais m'arrêter sur l'un des panneaux, situé au fond de la salle, intitulé *L'Amour sur*



fig. 21 *L'Amour sur scène*, 1920
Tempéra, gouache et argile blanche sur toile, 283 x 248 cm
Moscou, galerie Tretiakov

scène **FIG. 21**. Chagall semble y capter la vibration même de l'air! L'espace sculpté reste léger, rythmé, pareil à une danse¹¹. La silhouette du couple souligne ce moment éphémère, tout en marquant le tempo. Les gestes sont forts et viennent de l'intérieur des danseurs. Cette œuvre montre bien comment Chagall, dès cette époque, était parvenu à capter la danse comme axe cosmique entre le bas et le haut, entre terre et ciel!

Chagall cherche à saisir la danse éphémère des trames de la nature. C'est ce questionnement du textile, ainsi que du tissu au sens figuré, qui l'amène à aborder une autre dimension de la peinture. Lorsqu'il nous parle de chimie – de la chimie de la peinture – il s'agit justement de l'expression de cette autre réalité.

Les fameux panneaux de «L'Introduction au Théâtre juif» étaient pour notre grand-père une plate-forme idéale pour articuler et manifester un «lieu total», pareil au «théâtre total», où la création artistique pouvait s'épanouir en toute liberté tout en célébrant l'unité d'un ensemble, d'un tout. Ils retinrent l'attention et firent grand bruit¹².

Une même approche, une même passion pour une vision totale fut la raison de l'extraordinaire succès des décors et costumes créés pour le ballet *Aleko*, en 1942. C'est invités par le musée d'Art moderne de New York et grâce aux efforts de Varian Fry, de Hiram Bingham et de l'International

Rescue Committee, que mes grands-parents avaient trouvé refuge aux États-Unis.

Depuis son expérience au Théâtre juif à Moscou, Chagall n'avait plus travaillé pour la scène. Il fut assez surpris de découvrir en New York un havre de créativité. Non seulement les Chagall y retrouvaient beaucoup d'anciens amis, presque tous réfugiés comme eux, mais ils s'en faisaient de nouveaux. Parmi eux, Léonide Massine, qui avait fait partie des Ballets russes de Diaghilev. Il avait été invité à rejoindre Mikhail Mordkin aux États-Unis, dans sa nouvelle compagnie, le Ballet Theatre.

Peu après, Lucia Chase, danseuse et mécène influente de la compagnie, vint voir Chagall avec Massine, pour lui proposer de créer tous les costumes et les décors de scène pour le ballet *Aleko*. L'aventure enthousiasma l'artiste. Il commença à y travailler tout de suite. Bella, qui adorait le théâtre et avait toujours épaulé son mari lors de ses créations scéniques en Russie, devint sa collaboratrice attitrée.

Massine retrouvait Chagall dans son atelier à New York, et ensemble, pendant des mois, ils écoutèrent le trio de Tchaïkovski. Pendant que Bella récitait les vers des *Gitans*, le poème épique de Pouchkine qui est à la source du ballet *Aleko*, ils travaillaient sur la chorégraphie et les esquisses des décors. L'idée de monter un ballet inspiré par ce poème et inspiré par cette musique était très chère au chorégraphe Massine ; il partageait avec joie sa vision avec Chagall, qui lui était ému par l'histoire romantique du poème imprégné de sa chère Russie. Le peintre se sentait même libre de proposer des pas et des mouvements chorégraphiques, tandis que Massine adoptait avec enthousiasme le monde fantastique et coloré de Chagall **FIG. 22**.

Lorsque Massine et Chagall, avec l'aide de Bella, eurent terminé tout le travail préparatoire pour *Aleko*, ils rejoignirent la compagnie du Ballet Theatre. Celle-ci avait été

obligée de déménager temporairement à Mexico City²³, où mes grands-parents, accompagnés de Massine et de sa famille, arrivèrent enfin le 2 août 1942²⁴.

Ils eurent à peine le temps de s'acclimater : ils disposaient de moins d'un mois pour confectionner soixante-quatre costumes et réaliser quatre énormes peintures de scène, et être prêts pour la première au palais des Beaux-Arts à Mexico City. Trois cents artistes et artisans locaux participèrent à cette réalisation²⁵!

Chagall observait comment les artistes transféraient ses dessins sur d'immenses toiles. Quand ils avaient couvert toutes les grandes surfaces, c'est lui qui se mettait à ajouter des figures et d'autres motifs, souvent fantastiques. Par les lettres de Bella à Ida, nous apprenons combien Chagall avait plaisir à travailler avec certains artistes, qui semblaient le comprendre, tandis que d'autres lui paraissaient trop lents ! Néanmoins, le travail avançait vite ; deux peintures murales furent achevées le 23 août, la troisième, le 28, il n'en restait plus qu'une à peindre²⁶.

La réalisation des costumes, en revanche, paraissait à Bella terriblement engagée. Dès son arrivée, elle se rendit à l'atelier des costumiers des Bellas Artes et suivit pas à pas la confection de chaque costume, de chaque accessoire. C'est elle qui demandait à son époux les innombrables dessins, toujours plus descriptifs, de coiffures, de chaussures, de gants, de dentelles, de détails, tâche qui n'enthousiasmait guère Chagall ! C'est Bella qui, dès le 4 août, alla choisir au marché, avec Sevastianov, le directeur de la compagnie, et avec des artisans des Bellas Artes, tissus et cuirs, filets et autres matériaux qui devaient servir à donner de l'ampleur et de la vie aux costumes sur scène, sans pour autant trahir l'esprit chagallien. Elle participait à l'exécution de tout ; non sans en avoir discuté avec Chagall ; il était presque

inimaginable qu'ils ne se consultent pas sur les choix et les jeux de superposition de tulle ou d'organza, de coloris à peine différents, afin de créer, avec ces moyens tout simples, des effets de volume étonnants. En fait, les costumes créés de cette façon sont la preuve d'une compréhension exceptionnelle non seulement de la nature des tissus eux-mêmes, mais de leurs drapés et de leurs possibilités de coupe. Et il est certain que ce n'est pas simplement la joie de travailler avec les matériaux qui importait à Chagall, mais aussi une célébration de la beauté féminine²⁷.

Le 23 août, Bella écrit que la production devient de plus en plus difficile et intense. Dès qu'un costume était construit, Chagall y ajoutait des couleurs; les masques à peine créés étaient peints par lui; il était assisté par deux artistes espagnols, Remedios Varo et Estevan Frances, qui restèrent jusqu'au bout enthousiastes et optimistes. Sans oublier également Leonora Carrington et tant d'autres artistes. Bella rencontrait plus de difficultés avec les couturières qui n'aimaient pas du tout que les costumes soient peints; même les ballerines s'y opposaient, et ce ne fut que grâce à l'appui du chorégraphe Massine, qui partageait cette vision d'une transformation complète de l'espace, que Chagall put continuer dans cette voie²⁸.

Mais les discussions restèrent tellement vivantes, jusqu'au dernier moment de la production et dans tous les domaines, que Massine n'hésita pas, grâce à sa collaboration étroite avec Chagall à bouleverser, le jour même de la première, toute une séquence chorégraphique du dernier acte²⁹.

En fait, nos grands-parents cherchaient à revoir et à perfectionner chaque détail de la production pour en faire un spectacle total, à tel point qu'ils étaient perçus comme trop compliqués, et pouvaient même paraître ridicules aux yeux de la compagnie. Mais il va sans dire que, lorsque toute



fig. 22 Esquisse pour la chorégraphie d'Aleko, 1942
Gouache, aquarelle, crayon, plume et encre sur papier, 21 x 26 cm
New York, The Museum of Modern Art, acquired through the Lillie P. Bliss Bequest.

l'équipe prit conscience de la qualité et de la beauté du tout, du succès incroyable du spectacle lors de la première puis des représentations suivantes, soirée après soirée, elle applaudit la création avec fierté.

Chagall avait en effet réussi, avec Bella et Léonide Massine, à créer un spectacle chargé d'une telle force intérieure qu'il emportait la salle entière dans un monde imaginaire, mais néanmoins réel et beau. Les mouvements des danseurs étaient soulignés par leurs costumes. Les couleurs peintes sur les costumes et sur les immenses rideaux de scène suggéraient à la fois l'argument du ballet, mais, plus important encore, créaient des tensions entre imaginaire, réel, monde physique et atmosphère spirituelle. Le travail incessant des matériaux, le réarrangement infatigable des textures, la quête sans merci du moment visuel efficace avaient permis d'approcher une vérité et de donner au public un moment de magie dont Chagall aurait pu dire : « C'est quelque chose !²⁰ »

Nos grands-parents ne prolongèrent leur séjour au Mexique que de quinze jours pendant lesquels ils purent enfin profiter un peu de la vie mexicaine, de l'art, de la culture. Mais beaucoup de costumes devaient être réparés, et il fallait penser au retour vers New York, à l'obtention des visas nécessaires et aux billets de train.

De retour aux États-Unis le 25 septembre, ils s'échappèrent bientôt vers la campagne enneigée, où Chagall, enfin libre de peindre tout ce qu'il avait pu capter au

Mexique, se mit à remplir ses toiles de l'énergie et de la lumière si brillante qui l'avaient tant impressionné. Et Bella se remit à écrire son autobiographie²¹.

Mais ils restaient en contact étroit avec toute cette communauté d'artistes, écrivains, penseurs et historiens, poètes et acteurs, danseurs et musiciens qui tous, comme eux, avaient le regard tourné, jour après jour, mois après mois, vers ce qui se passait en Europe, où le sort des leurs ne laissait pas de les inquiéter.

Plus que jamais, Chagall avait besoin de célébrer ses souvenirs visuels d'une enfance vécue dans l'univers émotionnel juif et russe, et de les transformer, sur ses toiles, en compositions fantastiques. Ce retour vers ses origines, pendant les longs moments de la guerre et de l'exil, fut possible grâce à la présence de Bella, parce qu'il pouvait tout partager avec elle. Mais, hélas, Bella mourut subitement, le 2 septembre 1944. Alors, tout devint sombre.

Ce fut une sorte de bénédiction pour mon grand-père, alors qu'il était vaincu par le deuil, qu'il ne pouvait plus toucher un pinceau, ni travailler, d'être invité à se plonger à nouveau dans le folklore russe, cette fois-ci par la magie de *L'Oiseau de feu*. Sol Hurok, toujours imprésario du Ballet Theatre, et pressé de mettre sur pied un programme de ballet russe, convainquit Stravinski d'écourter et de simplifier sa *Suite de l'Oiseau de feu* de 1919. Adolph Bolm serait chargé de la chorégraphie et Nicolas Remisoff du décor. La direction de la compagnie ne partagea pas ce dernier choix et demanda qu'il soit remplacé par Chagall. C'est ainsi, totalement immergé dans la musique de Stravinski, que notre grand-père recommença à peindre puis finit par créer des costumes et des décors chargés de lyrisme et de beauté.

Cette fois-ci, les rideaux de fond étaient peints dans les ateliers d'Eugène Dunkel, à New York. Et c'est notre mère, Ida, qui prit la relève de sa mère et, avec dévouement,

supervisa de très près toute la production des costumes et des accessoires. Bella lui ayant appris la couture et transmis l'amour des tissus, elle put prendre part à la création de nombreux costumes. Là aussi, Chagall insistait pour ajouter nombre de détails peints sur les vêtements et les décors de scène. Jusqu'au dernier moment, des touches fantaisistes étaient peintes partout pour répondre au monde archaïque de la musique et pour renforcer avec toutes ces couleurs l'idée d'un théâtre total magique.

De nouveau, la première, le 24 octobre 1945, de cette mise en scène colorée, connut un énorme succès. Tout le monde adorait les décors de Chagall, et Alicia Markova fut un Oiseau de feu magnifique. Mais la chorégraphie fut critiquée, tant et si bien que la compagnie dut bientôt abandonner ce programme, et que, ironie du sort, Sol Hurok accepta d'acheter les costumes et les rideaux pour assurer la survie du Ballet Theatre.

Heureusement, George Balanchine, d'accord avec Lincoln Kirstein et Morton Baum, voulut absolument reprendre ce projet et l'inclure dans le programme de sa nouvelle compagnie, le New York City Ballet. Il créa une nouvelle chorégraphie, collaborant étroitement avec son vieil ami Stravinski. Il racheta les décors de Chagall, et, avec l'aide de l'atelier d'Edith Luytens, fit en sorte que les costumes puissent être réutilisés. Ainsi, la première du ballet, le 27 novembre 1949, dansée par Maria Tallchief et Francesco Moncion, fut le début de nombreuses années de succès de *L'Oiseau de feu* dans le répertoire de la compagnie de Balanchine.

Quand on considère l'ensemble des costumes réalisés pour *Aleko*, ou encore ceux des anciennes productions de *L'Oiseau de feu*, on ressent le lien organique étroit entre le peintre et le tissu, qu'un tel lien est essentiel à la conception du costume pour la danse, comme à ces ultimes retouches qui le font rayonner dans son ensemble par sa

matière-couleur. Or, Chagall eut, des années plus tard, l'occasion de découvrir encore davantage les possibilités inimaginables offertes par le textile.

En 1969, lorsque le New York City Ballet décida de réviser entièrement *L'Oiseau de feu*, Chagall fit la connaissance de Karinska, costumière attitrée de la compagnie de Balanchine. Celui-ci souhaitait, avec Jerome Robbins, recréer ce ballet, renforcer la chorégraphie et, pour une scène plus large, refaire tous les rideaux et reconstruire les costumes. Karinska et Chagall échangèrent alors de nombreuses lettres²².

Il était ébloui par la richesse des tons des échantillons de tissus qu'elle était parvenue à assembler pour ce projet. Étudiant les esquisses originales de Chagall, elle réussit à traduire son dessin dans un ouvrage de vraie couturière. Au lieu de peindre les costumes, Karinska interpréta chaque trait, chaque nuance suggérée dans les esquisses du peintre par une broderie, un appliqué, une sculpture ou un relief formés par des tissus²³

FIG. 23. Cette rencontre provoqua une renaissance de l'incorporation de la matière tissée dans le travail de Chagall. Il avait déjà utilisé des échantillons de tissus dans des dessins, notamment dans ses maquettes pour le vitrail et pour d'autres commandes monumentales. Le tissu en collage devint alors pour l'artiste un véhicule pour mieux exprimer le caractère monumental et sculptural de l'espace des couleurs, puisque en fait le tissu coupé suppose un travail exigeant et concentré, au geste sans retour.

Avant d'accepter de reprendre le projet de *L'Oiseau de feu* à New York, Marc Chagall avait déjà dessiné tous les décors de *Daphnis et Chloé* à l'Opéra de Paris ; il avait peint le plafond de l'Opéra et avait créé un décor riche et majestueux pour la représentation de *La Flûte enchantée* au Metropolitan Opera. Là aussi, on peut observer nombre de maquettes et de dessins préparatoires dotés



fig. 23 Oiseau de feu, costume de princesse pour l'acte IV, créé par Mme Karinska, 1970, d'après la maquette originale de Chagall

de morceaux de tissus, comme si le peintre avait essayé de mieux capter le volume de la scène.

John Braden, à l'époque assistant principal de Mme Karinska, nous a raconté comment Chagall finissait par utiliser le mode de travail de la costumière pour ses projets monumentaux. Ainsi demanda-t-il à Mme Karinska de lui fournir des échantillons de tissus pour qu'il puisse exécuter les deux peintures murales qui allaient orner la façade du Metropolitan Opera au Lincoln Center!

La nouvelle production de *L'Oiseau de feu* exigeait qu'on repeigne tous les rideaux de fond, les panneaux d'origine étant en mauvais état et devenus ternes, mais surtout à cause de la taille, plus grande, de la nouvelle scène du New York State Theater au Lincoln Center. Chagall insista : Volodia Odionokov, qui était peintre de scène du Metropolitan Opera et l'avait si bien compris lors de leur collaboration pour les rideaux de *La Flûte enchantée*, devait diriger le projet de décor de *L'Oiseau de feu*. Odionokov nous a raconté comment son ami Chagall le pressa d'aller d'abord observer Karinska dans son travail : ainsi comprendrait-il mieux encore la nécessité de manipuler les textures s'il voulait obtenir la transparence si essentielle à cette mise en scène²⁴. Odionokov trouva des solutions étonnantes en doublant les écrans,



fig. 24 Détail du rideau du premier acte de *L'Oiseau de feu*, *La Forêt enchantée*, peint par V. Odínokov, 1970, d'après la maquette d'origine de Marc Chagall

en ajoutant à la scène peinte des morceaux de tissus, ou des formes rondes sculptées dans la masse, en latex et en plâtre, donnant à la surface des accents et du volume **fig. 24**.

Notre grand-père avait un grand respect des artisans. Il aimait travailler avec eux et, grâce à eux, approcher encore davantage de l'essence de chaque matière. Il avait besoin du tactile et savait écouter toute texture.

« Il faut être humble devant la matière, soumis ! La matière est naturelle et tout ce qui est naturel est religieux. C'est lorsqu'il est en minorité devant la nature que l'artiste a le plus de chance avec lui s'il est soumis²⁵. »

Marc Chagall était un génie de l'art monumental, peut-être justement parce qu'il savait composer des partitions visuelles tout en respectant le moment de l'espace proposé, parce que apprendre les mystères de chaque matériau, de tout médium le passionnait. Il faisait chanter, sans jamais abuser, les matières les plus diverses, pour créer, après de longues journées et des mois de travail, un ensemble fort, énergique, composé de couleurs vibrantes, de figures dansantes et volantes. Il n'oubliait jamais que c'est seulement par le respect de la matière qu'on peut espérer s'approcher du spirituel. De fait, le

travail sur les décors de scène l'ammena à accepter plus facilement d'autres projets monumentaux. Ce ne fut que par un courage extraordinaire que le peintre réussit à abolir toutes les normes de l'image, à transcender les volumes, pour partager avec tant de générosité sa passion de fêter des mondes pleins de mystère, de célébrer l'amour et la beauté devant lesquels il ne savait que dire : « C'est quelque chose ! »

L'auteur de cet article tient ici à remercier M. et Mme Herman Kravitz d'avoir partagé tant de souvenirs sur leur rôle dans les contributions de Chagall pour le Lincoln Center. Elle voudrait aussi rendre hommage au danseur Eddie Bigelow, qui, avec passion, a contribué à l'histoire de *L'Oiseau de feu* et à la célébration de la vision de G. Balanchine. Sans lui, les nombreux témoignages accumulés auprès de MM. John Braden et Volodia Odínokov, de Nancy Lassalle, Barbara Horgan, Maria Talltchief et Toni Bentley ; ainsi que les prises de vue de nombreux costumes et rideaux de *L'Oiseau de feu* par Luke Lois, n'auraient pu être réalisés. Merci de tout cœur.

NOTES

- 1** Voir Emily Genauer, *Chagall at the Met*, New York, Metropolitan Opera Association, 1971.
- 2** Maïa Plissetskaïa, *I, Maya Plissetskaya*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001, p. 248 sq.
- 3** *Marc Chagall*, cat. exp., Paris, Louvre, musée des Arts décoratifs – pavillon de Marsan, 1959, p. 86.
- 4** Marc Chagall, *Ma vie* [1931], Paris, Stock, 1993, p. 35 et 39.
- 5** *Marc Chagall. Rétrospective de l'œuvre peint*, cat. exp., Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1984, p. 124.
- 6** Sur l'ancienne tradition consistant à décrire soigneusement les étoffes qui habillent le modèle peint, voir Patrice Hugues, *Le Langage du tissu*, Colombes, Textile-Art-Langage, 1982, p. 227 sq.
- 7** « Je pensais : "Je serai danseur, j'entrerai..." je ne savais plus où. », M. Chagall, *Ma Vie*, op. cit., p. 64.
- 8** Ester Muchawsky-Schnapper, *A World Apart next Door. Glimpses into the Life of Hasidic Jews*, Jerusalem, The Israel Museum, 2012.
- 9** Voir l'étude récente de Benjamin Harshav, *Marc Chagall and the Lost Jewish World : the Nature of Chagall's Art and Iconography*, New York, Rizzoli, 2006; mais aussi Aleksandra Shatskikh, in Susan Compton (éd.), *Chagall : Love and the Stage 1914-1922*, Londres, Merrell Holberton, 1998; Alan Crump, in *Marc Chagall et la scène*, cat. exp., Minsk, musée des Beaux-Arts, 2004, et aussi Christian Arthaud, in *L'Art et la scène*, cat. exp., Aix-en-Provence, galerie d'art du conseil général des Bouches-du-Rhône, Arles, Actes Sud, 1998.
- 10** Sur la fusion des arts dans l'avant-garde russe, voir surtout A. Crump, op. cit.
- 11** B. Harshav y reconnaît des allusions à des caractères hébraïques, voir *Marc Chagall and the Lost Jewish World*, op. cit., p. 163 sq. et p. 207.
- 12** Voir aussi Susan Tumarin Goodman (éd.), *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theater*, cat. exp., New York, The Jewish Museum, New Haven, Yale University Press, 2009.
- 13** Sol Hurok, manager de la compagnie, voulait éviter les dépenses importantes d'une production à New York, ainsi que les restrictions syndicales qui n'auraient pas laissé à Chagall la liberté de travailler étroitement avec les artisans du théâtre. Des témoignages de V. Odínokov affirment que Marc Chagall a essayé de passer le concours qui lui aurait ouvert les portes des ateliers des décorateurs de scène ; mais, intimidé par des dessins industriels et des questions sur la perspective auxquelles il ne savait pas répondre, il échoua. En effet, si un artisan ou un artiste n'appartenait pas au puissant syndicat des décorateurs de scène, il n'avait pas le droit de travailler ni même de toucher les matériaux. À Mexico, un simple vote des administrateurs du Ballet Theatre suffit à le faire admettre auprès des artisans ! Voir aussi Leland Windreich, « Massine's *Aleko* », *Dance Chronicle*, vol. VIII, n° 3-4, 1985, p. 153 sq.
- 14** Dans la première lettre que Bella écrit à leur fille Ida, restée à New York, elle lui raconte comment ils ont passé beaucoup de temps aux douanes à Loredó. Les autorités ne voulaient pas laisser passer les maquettes de costumes et de décors sous prétexte qu'elles contenaient de nombreuses inscriptions en russe ! Ce n'est que lorsque les Chagall leur eurent toutes effacées qu'ils eurent le droit d'emmener tous ces dessins avec eux. Voir lettre du 4 août 1942, archives Ida Chagall, Paris.
- 15** Voir « Presencia de Chagall en Mexico », dans *Chagall en nuestro siglo*, cat. exp., Mexico, Fundación Cultural Televisa, 1991.
- 16** Voir les lettres de Bella à Ida, archives Ida Chagall, Paris.
- 17** Il est d'ailleurs assez remarquable de voir combien le style des costumes était proche de celui des habits que Bella aimait porter ! (Voir en particulier fig. 23.)
- 18** Des entretiens de l'auteur avec Juan Soriano et Guenther Gerzso, qui se sont déroulés grâce à Martha Hellion, à Mexico en 1995, nous ont beaucoup appris sur le fonctionnement des ateliers.
- 19** Voir la lettre de Bella à Ida du 11 septembre 1942.
- 20** Sur la production d'*Aleko* et le séjour d'exil en Amérique des Chagall en général, voir *Chagall. Exile in America and the Aleko*, cat. exp., Aomori Museum of Art, 2006.
- 21** Voir la lettre de Chagall et de Bella à leur fille, janvier 1943, archives Ida Chagall, Paris.
- 22** Voir les lettres de 1969-1970 dans les archives Ida et Marc Chagall, Paris.
- 23** Voir surtout Toni Bentley, *Costumes by Karinska*, New York, H. N. Abrams, 1995.
- 24** Entretien avec Volodia Odínokov, enregistré le 22 juillet 1996; la production était faite dans les ateliers Arnolds, à Brooklyn.
- 25** Marc Chagall dans *Marc Chagall de Draeger*, textes réunis par Charles Sorlier, préf. de Werner Schmalenbach, Paris, Draeger / Vilo, 1979, p. 212.