

Michaël de Saint-Cheron

Dialogue avec Chagall : émerveillement et métamorphose

Si le dialogue Malraux-Picasso domine dans les relations que l'écrivain entretint avec les grands artistes de son temps, c'est en partie grâce à *La Tête d'obsidienne*. Le dialogue de Malraux avec Chagall ne bénéficia pas moins d'une réelle aura autour de la commande des décors pour le plafond de l'Opéra (1960) et de la création du musée national « Le Message Biblique », inauguré à Nice, en 1973, en présence d'André Malraux. Il existait entre les deux hommes une complicité et une simplicité dans les rapports que probablement le « farfelu », cultivé par l'écrivain autant que par le peintre, devait entretenir.

La rencontre avec Marc Chagall, à son retour d'URSS, où il séjournait depuis 1914, date de 1924, à la galerie Barbazange-Hodebert, à Paris, qui marquait sa première exposition parisienne. Le souvenir de cette entrevue inaugurale devait durablement marquer Chagall, qui l'évoqua au lendemain de la mort de Malraux dans une lettre à Marcel Arland.¹ L'artiste se souvint que chacun de ceux qui étaient présents, d'Arland à Paulhan, s'exprimait sur les peintures qu'ils avaient devant eux. « Seul, Malraux regardait mais gardait le silence. »

Cette amitié fut la plus longue de toutes celles que Malraux entretint avec un artiste - puisque seule sa propre mort devant l'interrompre en 1976. Braque était mort en 1963, Fautrier, l'année suivante, tandis que l'amitié avec Picasso fut, quant à elle, assez houleuse. On se souvient du télégramme de Picasso, furieux, adressé à Malraux, alors qu'il était ministre, au lendemain du vernissage de la rétrospective du Grand et du Petit-Palais (Paris, 1966), auquel il n'avait pas été convié : « Croyez-vous vraiment que je sois mort ? » - Et la réponse de Malraux : « Croyez-vous vraiment que je sois ministre ? »

En cette année 1924, où le surréalisme se développe prodigieusement et où Breton publie son manifeste, Chagall continue à construire un monde pictural qui n'a pas d'équivalent, à la fois mystique et folklorique, fortement imprégné par son Vitebsk natal, par sa culture de Juif russe, dans ses thèmes (scènes du shtetl, noms donnés à ces villages d'Europe centrale à forte

¹ *Nouvelle revue française*, février 1977.

population juive, rabbins miraculeux, animaux et fiancées volantes, mais aussi illustrations des Fables de La Fontaine), autant que dans sa facture. Il est alors âgé de trente-quatre ans et l'écrivain a quinze ans de moins.

Ces peintures préfigurent les décors pour le plafond de l'Opéra, réalisés en 1963, que Malraux commanda au peintre et le Message biblique, sans omettre les vitraux et les cycles bibliques ou profanes de la dernière période.

Après la guerre, la collaboration entre les deux créateurs put se concrétiser en plénitude. Malraux comprit dès le début le génie du peintre, non sans s'étonner de la méprise dont son œuvre eut à souffrir des années encore avant la pleine reconnaissance, qui eut lieu à partir des années 1950.

Malraux a écrit deux textes importants sur son ami. Le premier est devenu la préface aux *Céramiques et sculptures de Chagall*², le second est la lettre-préface écrite pour l'édition de luxe de *Et sur la terre...*, texte inédit de Malraux, immédiatement postérieur à *L'Espoir*, que Chagall enrichit de quinze eaux-fortes.³ Déjà, en 1970, Chagall avait peint trente-six gouaches pour les *Antimémoires*.⁴

Sur quel argument Malraux se fonde-t-il pour commencer sa préface aux *Céramiques et sculptures* : « Sur quel maître de notre temps, s'est-on mépris davantage ? » Sur le fait que, quoi qu'il ait été « le plus grand imagier de ce siècle, [...] ce siècle n'aime pas les images. » Si ce fut le cas, Chagall ne resta pas longtemps objet de méprise. Il semble au contraire que cette œuvre « ivre d'images » ait fini par inoculer ce virus à un nombre toujours plus grand de connaisseurs et d'amateurs d'art moderne.

Tôt, Chagall est fasciné par les grands textes de la Bible et de la littérature, autant que par l'imaginaire qui peuple ses images intérieures de Vitebsk. Mais cet imaginaire est encore souvent monochrome. La fulgurante polychromie, d'où naîtra son art du vitrail, qui fascinait Malraux, naîtra après la guerre.

Ses rabbins ou ses fiancés volants, ses clowns, ses scènes de village, appartiennent au même imaginaire, en même temps qu'ils révèlent une réalité que transcende sa peinture et sa palette. Il ne s'agit pas - Malraux le souligne - d'un « univers réellement onirique » à la Jérôme Bosch ni à la Breughel. « Le couple ne devient pas arabesque, l'arabesque devient couple. »

Si un qualificatif s'applique particulièrement à Chagall, pour Malraux, c'est bien celui de lyrique. Mais l'excellence et l'unicité du lyrisme de Chagall tient également au fait que le peintre

² Notes et catalogue établi par Charles Sorlier, éditions André Sauret, Monaco, 1972.

³ Editions Maeght, 1976.

⁴ *Œuvres Complètes*, (cette édition est très incomplète) Gallimard, « La Gerbe illustré », 1970.

«échapp[e] à la couleur de son temps. » Et en quoi lui échappe-t-il ? Il en est d'ailleurs chez Chagall de la couleur comme il en est de la Bible. Ce sont les deux ferments de son art. Depuis Giotto et Bosch, la peinture fut principalement d'inspiration chrétienne – ce qui allait de soi dans un monde qui fut plus de mille ans le « monde chrétien ». Et même quand elle traitait des scènes de l'Ancien Testament, elle l'était encore, chrétienne, car tous les personnages de la Bible juive n'étaient en eux-mêmes que les préfigures de ceux qui, dans le Nouveau Testament, furent considérés comme étant « en acte et en vérité ».

Malraux remarqua de bonne heure que le XX^e siècle avait fait émerger en Europe (et d'abord en France, même si Chagall est né en Russie), en Occident, deux peintres mus en profondeur par le religieux, le mystique : Rouault et Chagall. Rouault est nourri du Nouveau Testament et de la figure christique, tandis que Chagall est le rhapsode juif de la Bible, l'imagier et le coloriste du shtetl – qui, depuis la Shoah, a peint plusieurs Crucifixions, Jésus étant devenu à ses yeux la personnification du peuple juif exterminé.

Dans sa préface aux *Céramiques et sculptures*, Malraux écrit que les images

de Chagall sont en marge du monde d'Israël. Il illustre la Bible ? Tout ce qui figure appartient, de près ou de loin, à une Bible populaire qu'il invente. Affectueusement.[...] Chagall est le premier peintre qui ose inventer des prophètes apocryphes de l'Ancien Testament. Comme 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'Âne 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 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 ?⁵

Si en effet, l'émerveillement ne suffit pas à faire d'un peintre médiocre un grand peintre, Malraux, dans ces lignes superbes, émet en passant une critique à ce qui ne serait qu'un « émerveillement ingénu », en lui opposant la peinture et bientôt la couleur.

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. [...] 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.

Le mot est écrit : « Chagall est l'un des coloristes capitaux de notre temps. » C'est le vitrail qui révélera dans sa plénitude son génie ivre de couleur. Il y a d'abord son bleu outremer intense, son bleu turquoise, son vert, son rouge grenat, son jaune d'or. Ce bleu chagallien inégalé rappelle le mystique bleu de Chartres, lorsqu'il rencontre la lumière avec le vitrail.

⁵ O.C. II, *L'Espoir*. Appendices, pp. 557-561.

La longue lettre, datée de 1976, écrite en préface *Et sur la terre...*, est le texte majeur que l'écrivain consacra au peintre⁶. D'abord, comme Malraux l'avait rêvé et écrit à Chagall, dans une première lettre accompagnant le manuscrit, le peintre avait réalisé non pas « une illustration fidèle » comme il l'avait fait pour *Les Ames mortes* ou les *Antimémoires*, mais « une partition dont mon texte serait le livret ». Ensuite, sur le ton de la réminiscence de ces années d'avant-guerre, il écrivait :

Nul ne peut prévoir ce que deviendra la peinture d'un maître, pas même lui. Du moins présentait-on que la vôtre deviendrait de plus en plus lyrique. La révolution que vous avez fait subir au vitrail divulgue votre création où chaque découverte appelle la sœur qui la suit, comme les poupées russes emboîtées les unes dans les autres, appellent leur sœur aînée. Vous approfondissez votre art dans un sens auquel convient mal le mot profondeur, qui suggère des sombres, alors que vos découvertes sont de stridence et d'éclat...⁷

Dans cette lettre de 1976, Malraux reprend ces thématiques séminales de l'art de Chagall, que sont l'émerveillement et le vitrail – pour mieux les conjointre. Mais cette fois, il semble avoir lui-même évolué dans sa compréhension de la relation de Chagall à cette notion d'émerveillement, qui le ramène personnellement à la fin des *Noyers de l'Altenburg*, où, au sortir de la fosse à chars, il redécouvre avec tendresse, et plus encore avec surprise, la vie.

Et de regarder ces granges de Paradis et ces épingles à linge, ces feux éteints et ce puits, ces églantiers éparés, ces ronces voraces qui peut-être dans un an auront tout recouvert, ces bêtes, ces arbres, ces maisons, je me sens devant un don inexplicable – une apparition. Tout cela aurait pu ne pas être, ne pas être ainsi. Comme toutes ces formes uniques sont accordées à la terre !⁸

Cette surprise devant la vie » que suggèrent tant de peintures et de vitraux de Chagall, évoque chez l'écrivain ces « épiphanies » révélées « lorsque nous venons d'échapper à la mort...⁹

Dans le même texte, Malraux propose une analyse des trois degrés d'étonnement que Chagall développe dans ses œuvres : d'abord, « le miracle ingénu » que reconnaît Gide chez Apollinaire. Ensuite, celui évoqué par la Vallée des Merveilles, avec ses quarante mille gravures rupestres, au milieu d'une faune et d'une flore luxuriantes, située au cœur du massif du Mercantour, dans l'arrière-pays niçois, non loin de Saint-Paul, où Marc Chagall élut domicile. Enfin, la stupéfaction métaphysique. Et Malraux d'apporter une quatrième dimension à cette notion d'étonnement, en écrivant au créateur du Message Biblique :

Votre surprise, toujours initiale, est toujours féconde, parce qu'elle exige la métamorphose. Non seulement celle-ci l'accompagne, mais encore votre création picturale affirme, d'une manière naïve si l'on y tient, mais d'une naïveté invulnérable comme la naïveté religieuse, que les choses (et pas seulement celles que vous

⁶ *Op. cit.*

⁷ *Op. cit.*

⁸ O.C. II, *Les Noyers de l'Altenburg*.

⁹ *Op. cit.*

Dialogue avec Chagall : émerveillement et métamorphose

représentent) ne sont pas ce qu'on croit, ce qu'elles croient. Si vous êtes devenu le plus grand coloriste vivant, c'est évidemment pour des raisons spécifiques, mais elles me semblent inséparables de ce que tout réel, tout imaginaire est appelé par vous à sa métamorphose en peinture.

Malraux emploie dans ces lignes deux fois le vocable métamorphose : l'émerveillement de Chagall en peinture est toujours fécond, parce qu'il exige la métamorphose ; et, dans la dernière phrase, Malraux reprend le terme, stipulant que Chagall métamorphose en peinture non seulement la réalité mais aussi l'imaginaire. Cette double métamorphose converge irrésistiblement vers la plénitude du génie qu'est l'art du vitrail chez ce peintre hanté par le sacré. Le vitrail ressuscité par Chagall appareille une stupéfiante révolution, celle qu'il a fait subir à la contraction, ou coalescence, entre la peinture et la lumière du jour, à l'ère atomique. Nous nous souvenons de *La Tête d'obsidienne* :

Je ne comprends pas l'abandon du vitrail, qui s'éveillait et s'endormait avec le jour [...]. L'art a préféré la lumière. Mais le vitrail, animé par le matin, effacé par le soir, faisait pénétrer la Création dans l'église du fidèle.¹⁰

Ce n'est pas peu dire que d'affirmer que le dialogue autour du plafond de l'Opéra fut l'un des moments les plus riches, les plus intenses, entre le peintre et l'écrivain.

Le 10 juillet 1964, Chagall adressait à Malraux la lettre suivante :

Je ne pourrais trouver les mots, comme vous le faites, pour vous dire comme j'étais content surtout dans ces jours où le grand travail du plafond que vous m'avez confié, touche à sa fin; je ne peux pas comprendre comment et par quelle force j'ai pu quand même le réaliser, il n'y a pour moi d'autre explication que votre confiance, votre magique personnalité et mon amour pour la France qui m'ont poussé. Je peux dire que j'étais comme ivre, j'étais entraîné sans pouvoir m'arrêter¹¹.

Cette lettre dit toute l'admiration, toute l'amitié artistique et humaine, toute la complicité que le peintre ressent pour son vieil ami. Cette amitié unique, au XX^e siècle, de deux grands artistes, dont l'un est devenu ministre, fut couronnée avec la donation officielle de Marc et Vava Chagall à la France, en 1966 (effectuée en 1972 et augmentée à plusieurs reprises) de la suite du Message Biblique, comprenant 17 grandes toiles, de la Genèse, de l'Exode, du Cantique des cantiques, et les vitraux de *La Création*, qui récapitulait déjà plus de cinquante ans de peinture et de métamorphose à partir de la Bible pour aboutir à la quintessence de l'art de Chagall.

Le vrai dialogue de Chagall et de Malraux aura été dans cette volonté d'affirmer et de transmettre, chacun dans son art, le nouvel humanisme né dans cette vieille Europe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah, édicté à la dernière page des *Voix du silence* : « Nous avons refusé ce que voulait en nous la bête, et nous voulons retrouver l'homme partout

¹⁰ O.C. III, *Le Miroir des limbes*.

¹¹ Lettre inédite. Fonds André Malraux.

Michaël de Saint-Cheron

où nous avons trouvé ce qui l'écrase.» Une même conception spirituelle de l'art, un message fraternel commun aux générations à venir, tissèrent ce fervent dialogue entre ces deux visionnaires.

Pour citer ce texte :

De SAINT-CHERON, Michaël : « Dialogue avec Chagall : émerveillement et métamorphose »,
texte mis en ligne le 13 avril 2009.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles/723-200912mcheron.html>>.

Article téléchargé / consulté le [date exacte du téléchargement].