

Chagall (Marc)
Jardin de joie

Publié :
« Un jardin de joie », *Spirale*, 85, février 1989, p. 20.

Un jardin de joie

Marc Chagall Musée des beaux-arts de Montréal, du 28 octobre au 26 février 1989

L'exposition en cours au Musée des Beaux-arts, qui réunit 47 tableaux et 110 dessins et gouaches, pour la plupart faisant partie de la donation Chagall dont les oeuvres sont conservées au Centre Georges Pompidou, nous représente un monde où l'on ne saurait garder les pieds sur terre, nos jambes se courbent et nous renversent pour battre le ciel : trop d'allégresse ou bien apesanteur? Il semble que tout flotte dans un espace en dissolution, que les personnages et les objets ne sont plus que des allégories, des éléments sans valeur picturale distribués librement dans le tableau. Il s'agit du monde à l'envers d'une carnavalisation de la peinture. En fait il n'en est rien. Chagall a déclaré : « un tableau, pour moi, est une surface couverte avec des représentations de choses (objets, animaux, formes humaines) dans un certain ordre, dans lequel la logique et l'illustration n'ont aucune importance ... Ma peinture n'est pas un art littéraire mais quelque chose de construit ». Il faut prêter attention au tableau lui-même, s'arrêter à ce qu'on en ressent, et ne pas s'étendre sur les origines de ses images et prétendre en reconnaître le symbolisme : la source de l'inspiration, aussi pittoresque soit-elle, ce n'est pas la peinture.

Il est vrai que la plupart des tableaux de Chagall paraissent mettre en oeuvre un lexique d'unités figuratives dérivées de l'iconographie chrétienne, de la peinture figurative populaire et de scènes de son enfance en milieu hassidique. Mais il faut bien comprendre que les tableaux de Chagall - considérés comme oeuvres d'art - n'illustrent pas ce monde culturel et religieux : celui-ci est présent dans l'oeuvre par la tension axiologique qui investit les formes davantage que par le contenu figuratif. Lorsque figures se distribuent sur la surface en fonction de leurs qualités picturales et de certaines règles de disposition topologique, on imagine facilement comment des problèmes de composition peuvent être résolus en faisant usage d'unités figuratives; Charles Sorlier raconte comment Chagall peint : « Là, il lui faut un rouge pour correspondre à un bleu ou à un vert. Pourquoi pas une vache rouge ? ou verte ? ». Ce qui n'a pas été bien compris c'est comment le choix spontané des unités figuratives, et leur combinaison (ce que Lévi-Strauss appelait le « bricolage » propre à la pensée mythique) déterminent la construction du tableau : Chagall disait « Ce qui naît spontanément trouve son ordre de construction dans l'architecture de mes toiles. »

Révolution et crucifixion

Pour être sensible à la ligne dansante de l'art de Chagall, il faut cesser d'être les spectateurs involontaires d'une scène marchande où tout est devenu allégorie. Approfondir notre vision de Chagall c'est trouver autre chose dans ses tableaux que l'illustration plaisante de nos quelques notions sur la vie villageoise, les juifs, la religiosité slave. Occasion qui nous est donnée dans cette exposition qui réunit des oeuvres représentatives de trois quart de siècle (1910-1985) de peinture, des oeuvres qui gagnent à être comparées les unes aux autres. En 1937 Chagall réalise une grande toile (168 haut. x 300 larg.) intitulée *La révolution*. Dans une petite esquisse à l'huile de cette toile (*Esquisse pour La révolution*) on voit Lénine à l'envers, sur une table, qui se tient en équilibre sur une main, à côté d'un rabbin assis, avec à gauche la foule révolutionnaire armée et à droite « les funambules de l'art ». Cette toile, découpée en trois panneaux et retravaillée quelques dix ans plus tard (de retour de son séjour à New York) conservera sa dimension politique, accentuera quelque peu son imagerie juive et surtout superposera à celle-ci deux Christ en croix. Dans le panneau de gauche (*Résistance*), un révolutionnaire armé des deux mains, les bras quelque peu relevés, sera transformé en Christ jaune et rouge. Les pierres tombales deviennent des maisons (le cimetière est le paradigme du village, voir *Le cimetière*, la victime du combat révolutionnaire devient le peintre lui-même allongé sur le sol avec sa palette, les fusils deviennent des flambeaux (avec un veau mystique qui traverse le ciel). Dans le panneau du centre (*Résurrection*), Lénine est transformé en peintre (toujours renversé) auquel se superpose la figure d'un Christ immense. Avec le panneau de droite (*Libération*) le peintre passe au premier plan, le couple sur le toit revêt des habits nuptiaux, c'est une noce. Le combat politique s'universalise dans le religieux avant de se résoudre dans une iconographie personnelle. En 1937 Chagall, à la suite de persécutions nazies, devient Français : accepter de prendre une autre nationalité c'est ne plus donner d'importance aux frontières politiques : il refusera également les frontières confessionnelles. Le Christ côtoie un rabbin portant les rouleaux de la Torah. Une double confessionnalité caractérise l'art de Chagall : juive (hassidique) et chrétienne orthodoxe (byzantine), russe (les sujets populaires) et française (l'organisation de la lumière), grecque et judéo-chrétienne. Les écarts culturels trouvent leur résolution dans l'univers du peintre

Le drame de l'espace

Dans la représentation du Jugement dernier (au portail de Notre Dame de Paris, par exemple) les élus sont à gauche du spectateur et les damnés à droite. Dans l'art des icônes la partie gauche est liée à la foi et la partie droite à l'incroyance. La croix russe orthodoxe comporte un trait oblique à sa base pour marquer le geste du Christ qui repousse les incroyants aux enfers en appuyant sur le pied droit et allège les péchés de ceux qui croient en lui en relevant le pied gauche. Dans la peinture de Chagall les parties d'un même tableau ont différentes valeurs axiologiques du fait de l'interaction des unités figuratives. Dans *Résistance* et dans *Résurrection*, le haut à gauche est rouge (valeur positive ascendante) tandis que le bas à droite est bleu (valeur négative descendante) : l'oblique se déplace vers le bas d'un tableau à l'autre, marquant l'avènement d'une vie nouvelle.

Devant de tels tableaux il ne s'agit pas tant de reconnaître un fond culturel et religieux à tous les éléments figuratifs, mais d'éprouver les contraintes picturales et la tension axiologique spécifiques à ces éléments. Mieux encore, il faut voir comment se jouent dans un même tableau des conceptions de l'espace et du temps qui - bien qu'elles appartiennent à des fonds culturels et religieux distincts, travaillent directement l'espace pictural. Dans la culture grecque, l'espace précède un temps humain qui commence avec la mise en question de l'Être et l'éparpillement du problème de l'Être dans l'histoire. Dans la culture judaïque le drame humain accompagne le drame cosmique depuis toujours, le monde est d'abord histoire, le problème de la maîtrise de l'espace jusqu'aux confins ne se pose pas. Un tableau de Chagall se compose d'une maîtrise de l'espace (l'esprit grec transmis entre autres par la géométrisation cubiste comme dans *Paysage cubiste* et d'une dissolution de l'espace qui n'est plus que tourbillon dans l'achèvement historique où se révèle le sens de l'existence humaine (voir *Le prophète Jérémie*).

Chez les Grecs la connaissance passe par une maîtrise du monde alors que chez les anciens Hébreux elle est d'abord désir d'une relation à Dieu, d'une relation affective totale, exaltante et parfois brusque au divin. Dans la peinture de Chagall ce désir ne s'exprime pas dans une tendance au sublime ou dans une mystique pure, car l'homme ne peut s'engager dans sa relation à Dieu sans assumer sa responsabilité envers autrui, sans partager les souffrances de ses semblables. S'engager seul c'est s'exposer au destin d'Icare (voir *La chute d'Icare*) qui retombe dans le monde des hommes. Cette relation à Dieu est spécifiquement affective : elle est conjugale et aussi conviviale comme on le voit des nombreux tableaux qui représentent la noce et la fête au village, comme on le voit de la série *Daphnis et Chloé*, alors que Chagall tire ses plus grands effets de la gouache, son pouvoir couvrant s'accorde bien avec les transparences qui ouvrent les profondeurs, alors qu'à l'huile il faut suggérer cette profondeur par une construction (le « lieu » ainsi cerné est souvent encombré, les figures sont à l'étroit, la surface est déparée par des empâtements). C'est la noce du regard et d'une peinture qui exprime l'optimisme d'un contact immédiat avec le divin. Il ne s'agit pas tant de témoigner de l'optimisme d'un peuple, cet optimisme juif qui a vu l'horreur mais préserve l'optimisme intact pour d'autres, mais de le contenir. Comme l'a dit Edmond Jabès, « dans toute douleur, il y a un coin de jardin de joie ». Avec Chagall peindre c'est jardiner les refuges de la joie.