



# CHAGALL ET LA LITTERATURE : DES MOTS A LA COULEUR BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

## CERES Institut catholique de Toulouse

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz

### ► To cite this version:

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. CHAGALL ET LA LITTERATURE : DES MOTS A LA COULEUR BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ CERES Institut catholique de Toulouse. Littérature et Arts, A paraître. hal-02540049

**HAL Id: hal-02540049**

**<https://hal.science/hal-02540049>**

Submitted on 10 Apr 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## CHAGALL ET LA LITTÉRATURE : DES MOTS A LA COULEUR

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ  
CERES Institut catholique de Toulouse

C'est ce compromis de souvenirs naïfs, ce sont ces racines que l'imaginaire jette soudain dans la réalité comme pour s'assurer de lui-même qui donnerait en fin de compte à l'art du fabuliste son peu ordinaire pouvoir de suggestion.

Alain-Marie Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*

Rien ne disposait Moyche Khatskelev Shagal (en russe Chagalov) à devenir le peintre Marc Chagall. Né à Vitebsk en Biélorussie en 1887 dans une modeste famille où il est l'aîné de neuf enfants, il appartient à la communauté hébraïque qui constitue à la fois un handicap pour le jeune Moyche et une chance. Handicap certain, en raison des interdits, plus ou moins formulés, de reproduire par l'image ce que Dieu a créé, et chance aussi, car la culture yiddish sera le terreau fertilisant de son imaginaire.

En effet, dans cette ville dans la ville que représente le *shtetl*, la relation à l'art repose sur la musique (violon) et l'occupation essentielle consiste en la lecture de la Thora. Dans cette communauté hassidique, il n'y a pas de place pour la peinture, ni pour la création littéraire, tout se concentre sur la prière les louanges au Seigneur et le temps est ponctué de rites.

En décidant de devenir peintre, le jeune Chagall se singularisait déjà dans une certaine mesure, il s'éloignait de son groupe social et témoignant par cela même qu'il ressentait celui-ci comme problématique jusqu'à un certain point.

Néanmoins, il était loin d'avoir rompu avec lui. Et surtout il allait continuer à voir le monde avec les catégories mentales et affectives – légèrement mises en question- de la société dans laquelle il avait été élevé<sup>1</sup>.

Cependant, les images de cet espace en marge de la vie sociale de l'empire russe, seront sans doute ce qui le distinguera de tous les peintres de sa génération. L'empreinte d'une forme de naïveté hassidique et la proximité d'une spiritualité populaire mâtinée de l'apport slave, ainsi que le bestiaire compagnon des souvenirs d'enfance, feront de Chagall le peintre inclassable qui rayonne sur son siècle. En effet, il conservera toute sa vie ces composantes qu'il modulera et déclinera sous des formes diverses, même longtemps après avoir quitté sa ville natale. Ce bagage imaginaire et imagé l'accompagne dans ses exils dont la première étape se trouve à Paris, puis à Berlin. Dans ce premier séjour parisien (1911-1912), il rencontre à La Ruche où il s'est installé, les artistes du renouveau littéraire : Apollinaire, Cendrars, Jacob, et commence à exposer ses toiles Ses tableaux gagnent Berlin et reçoivent un accueil assez chaleureux, mais

---

<sup>1</sup> Lucien GOLDMANN, « Sur la peinture de Chagall, réflexion d'un sociologue » in *Annales*, vol. 15, n°4, 1960, p.669. [http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1960\\_num\\_15\\_4\\_421642](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1960_num_15_4_421642). Consulté le 22/12/16.

la guerre et la révolution bolchévique l'obligent à rester en Russie, période fertile où il est nommé directeur de l'école des Beaux-Arts de Vitebsk avant que des différends avec l'orientation politique et l'antisémitisme renaissant ne le fassent s'exiler à nouveau<sup>2</sup>. De retour à Berlin en 1922, il comprend qu'il a été trompé et que ses œuvres ont été vendues sans qu'il en retire le moindre profit. Ce sera à Paris qu'il va trouver en la personne d'Ambroise Vollard une relative stabilité financière. En effet, ce marchand d'art, galeriste et passionné de littérature, soutient tous les artistes que l'art officiel repousse depuis les années 80 du siècle précédent : Van Gogh, Gauguin, Matisse, Renoir, Vlaminck, etc. Il s'intéresse à Chagall et lui commande des gravures pour illustrer *Les Âmes mortes* de Gogol<sup>3</sup>. La Russie, tout comme l'Afrique, est à la mode dans ces années dites « folles » en quête d'ailleurs et l'importante immigration de Russes blancs y contribue pour une large part. Après avoir lui-même illustré son autobiographie, *Ma Vie*, en 1922, Chagall entreprend de restituer par le dessin une vision de l'ancienne Russie, celle qu'il a quittée peu de temps auparavant. Les gravures retrouvent le comique et le ridicule des habitants de la ville de N... ,qui pourrait être Saint Pétersbourg, redisent leur vanité funèbre et la misère des petits de ce monde, dans une lecture juste d'une société aux airs de l'*Enfer* dantesque par moments. S'il ne faut retenir qu'une illustration, c'est bien celle du double portrait où Gogol et Chagall lui-même dos à dos, l'un un crayon à la main et l'autre tenant une palette figure bien le rapport établi entre eux (fig.1). Dans cet exercice, Chagall a goûté aux correspondances des arts, et fort de cette découverte, il se lance dans l'autre commande de Vollard : *Les Fables* de La Fontaine.

Si exprimer les paysages, les décors et les personnages de sa Russie natale était quasiment naturel, se glisser dans la rigueur du XVII<sup>e</sup> siècle français, sans avoir une grande maîtrise de la langue, relevait d'une forme de défi. Parallèlement, il continue à peindre et connaît une véritable renommée<sup>4</sup>, bien qu'il ait refusé d'adhérer au mouvement surréaliste, fort de sa déconvenue bolchévique et ne voulant pas s'enfermer dans un dogme. À ce propos, Daniel Marchesseau rapporte :

Après avoir rejoint dans l'enthousiasme la révolution russe, il avait été confronté à des luttes partisans cruelles et y avait perdu beaucoup de ses illusions. Il fait désormais cavalier seul. Aussi, lorsque les jeunes surréalistes Max Ernst, Paul Eluard et sa femme russe, Gala, lui demandent amicalement de les rejoindre –en toute logique lorsqu'on se rappelle ses œuvres des années 1911-1913- il refuse. Leur aventure lui semble trop littéraire et il se méfie de l'automatisme sur lequel repose leurs théories<sup>5</sup>.

La demande de Vollard sera reçue, d'une part par souci économique<sup>6</sup>, et, d'autre part, en raison d'une curiosité face à ce monument de la littérature française. Cette décision marque un changement dans l'évolution du peintre, car *a contrario* des *Âmes mortes* qui berçaient une

---

<sup>2</sup> Parti de Vitebsk après des désaccords, il se rend à Moscou où il est chargé des décors et costumes pour le théâtre de l'Art juif. Les orientations antisémites du régime le décident à revenir à Berlin.

<sup>3</sup> Nicolai GOGOL, *Les Âmes mortes*, illustré par Chagall, trad. Anne Coldefy-Faucard [2005], Paris, Le Cherche Midi, coll. « Ailleurs. Domaine russe » rééd., 2009.

<sup>4</sup> Voir à ce propos, Jackie WULLSCHLÄGER, [*Chagall Love and Exile*, Londres, Penguin Book Ltd, 2008] *Chagall*, trad. Patrick Hersand, Paris, Gallimard, coll. "Biographies", 2012, p. 323.

<sup>5</sup> Daniel MARCHESSEAU, *Chagall. Ivre d'images*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995, p.71.

<sup>6</sup> Chagall nous dit Jackie WULLSCHLÄGER « reçu de Vollard entre 1000 et 2000 francs par gouache, soit un total de 192 000 francs. » *op. cit.* p. 330.

certaine nostalgie, le travail sur les *Fables* exprime une volonté d'approcher une nouvelle culture dont il n'avait que le ressenti de ses discussions avec les écrivains qu'il fréquentait. L'intérêt de ces gouaches appartient non seulement à son talent, mais aussi à sa perception de courts récits venus d'un autre siècle qu'il traitera dans le prolongement des *Âmes mortes*, mais en délaissant les eaux-fortes en noir et blanc pour la couleur, poussé par une empathie avec les scènes évoquées par le fabuliste. Effectivement, l'apport de la gouache, les nuances colorées et la légèreté des contours laissent deviner une réelle adhésion à l'esprit de La Fontaine.

### LE CHOIX DES *FABLES*

Parmi les 243 fables contenues dans les douze livres publiés en trois recueils de 1668 à 1694, Vollard laisse libre Chagall, en 1927, d'en illustrer une centaine destinée à une nouvelle édition et lui donne l'opportunité de choisir celles qui lui semblent les plus intéressantes. Ce projet l'éditeur le considère comme longuement mûri :

Une de mes plus tenaces ambitions d'éditeur avait été de publier les *Fables* de La Fontaine dignement illustrées. Tout enfant, j'avais commencé par détester La Fontaine.[...] Plus tard, maints vers du poète me revinrent à la mémoire et j'en découvris peu à peu le charme. Devenu éditeur, je me promis de publier un La Fontaine<sup>7</sup>.

Le genre de la fable peut être familier à Chagall, car dans son parcours scolaire, il a certainement croisé celles d'Ivan Krylov<sup>8</sup> même s'il n'en est pas question dans *Ma Vie*. Plusieurs critiques et biographes, lorsqu'ils abordent le sujet de l'illustration des *Fables*, en font mention et la popularité des textes du fabuliste russe –considérés à tort comme des traductions de La Fontaine– laisse croire à une connaissance du peintre qui a eu accès à un enseignement secondaire dans un collège militaire russe (1900-1906). De toute manière, la proximité des animaux dans son enfance dont ses tableaux témoignent, les contes traditionnels entendus, sont autant d'éléments qui le rapprochent des sujets de La Fontaine. Malgré tout, il ne donnera pas à ses illustrations une connotation spécifiquement « slave », mais s'emploie à pénétrer la culture française en écoutant Bella, sa femme, lui lire les *Fables* afin de se déterminer. Si la démarche de La Fontaine était officiellement didactique comme l'assure la dédicace du dernier recueil<sup>9</sup>, ce ne seront pas les « morales » finales qui attireront l'attention du peintre. Car, plus en rupture avec l'ordre social que soumis à des convenances bourgeoises, Chagall fait peu de cas des apologues des *Fables*, ce qui l'intéresse ce sont les tableaux de vie tressés par la fabuliste dans lesquels il retrouve ses propres élans ainsi que l'amour de la nature. Jackie Wüllschäger et, après lui Michel Dragnet, reprennent les propos de Pierre Courthion « qui eut l'occasion d'observer l'artiste au travail, [et] confirme cette approche : « C'est Madame Chagall qui les lit à haute voix lorsqu'il est au travail mais Chagall l'arrête toujours à la moralité : « "Ça ce n'est pas pour moi" dit-il. »<sup>10</sup>. Seule l'histoire racontée et la

---

<sup>7</sup> Ambroise VOLLARD, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel [1937], 2007, p.293.

<sup>8</sup> Voir Alfred BOUGEAUD, *Ivan Kryloff ou le La Fontaine russe. Sa vie et ses fables*, Paris, Garnier Frères, 1852. Accessible sur Google Book. Consulté le 23/12/16. Et Jean Fleury, *Krylov et ses Fables*, Paris, Hachette, 1869.

<sup>9</sup> Le troisième volume est à destination du duc de Bourgogne, petit fils de Louis XIV, et potentiellement héritier de la couronne.

<sup>10</sup> J. WÜLLSCHLÄGER, *Chagall, op.cit.* p. 324. Michel Dragnet reprend cette citation dans son article « Chagall et la modernité, entre fable et utopie » <http://www.koregos.org/fr/michel-draguet-chagall-et-la-modernite/>

mise en scène des personnages l'intéressent, aussi néglige-t-il la mention explicative, comme si le conte suffisait à lui-même et laissait son esprit libre.

Chagall souhaitait mieux connaître son pays d'accueil et à défaut d'en bien comprendre la langue, il commença par s'imprégner des paysages en visitant les régions du sud et du centre de la France. Les couleurs et la lumière qu'il retiendra de ces voyages de 1924 à 1927 se retrouvent dans les paysages dont il illustre les *Fables*. Par ailleurs, « le travail sur les *Fables* démarra vraiment avec les deux séjours qui suivirent – en Auvergne [...] puis ensuite à Limoux<sup>11</sup> » Une acculturation qui passe, en toute logique pour un peintre, par les images et les sensations qu'elles suscitent. Pourtant un effort d'adaptation est nécessaire dans ce que les textes de La Fontaine contiennent de laïque avant l'heure. En effet, La Fontaine se fonde sur un humanisme éthique plus que sur des principes religieux, ce qui lui a été reproché de son vivant, et Chagall, de son côté, malgré son désir de se détacher du carcan yiddish est tout empreint des préceptes hassidiques de son enfance qui ont marqué à tout jamais son imaginaire. Sans doute est-ce cet héritage et le regard neuf porté sur l'œuvre du fabuliste qui fait que Chagall n'a pas retenu les fables « constituant traditionnellement le fonds culturel commun [...] *La Cigale et la Fourmi*, *Le Rat des villes et le Rat des champs*, *La Laboureur et ses Enfants*, *Le Lièvre et la Tortue* », bien que l'on trouve *Le Corbeau et le Renard*, *Le Loup et l'Agneau*, *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf*, qui sont autant de récits faisant l'objet des séances de récitation de l'école primaire !

Des cent fables élues et illustrées par le peintre la grande exposition qui s'est tenue au Grand Palais en 2003 n'a pu en réunir que quarante-trois exemplaires des gouaches originales qui ont été dispersées au gré des ventes<sup>12</sup>. Ce sera sur l'exemplaire du catalogue qui a suivi l'exposition que notre étude s'appuiera<sup>13</sup>. En effet, les techniques de reproduction qui ne rendaient pas les nuances des coloris ont obligé Chagall à graver sur cuivre ses travaux pour la publication, laquelle a été différée, dans un premier temps par la crise économique des années trente, puis par la guerre, avant de paraître enfin en 1952 aux éditions d'André Tériade illustrées de gravures<sup>14</sup> en noir et blanc.

On peut s'interroger sur l'arbitraire de ce choix qui délaisse les sentiers battus de la culture. Est-ce une manière pour le peintre de se démarquer des illustrateurs qui l'ont précédé ? Est-ce une élection purement personnelle selon la réception du texte qui trouve immédiatement son illustration mentale ? Ou bien ne faut-il pas y voir un lien avec certaines des fables de Krylov dont elles seraient les plus proches, ce qui serait une autre problématique ?

Nous retiendrons que pour Chagall, le travail effectué sur les *Fables* constitue une double initiation, à la fois sur un texte de la culture française classique et sur la découverte des paysages de province qui ont nourri sa composition illustrative, sans oublier l'invisible nostalgie des histoires simples de l'enfance, que Vollard lui-même semblait avoir éprouvée.

---

Publié 29/05/2015. Consulté le 24/12/16.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 328.

<sup>12</sup> À la fin du volume *Marc Chagall. Les Fables de La Fontaine*, *op.cit. supra*, la liste complète des gouaches nous est donnée.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Voir *Marc Chagall. Les Fables de La Fontaine*, exposition du Grand Palais, du 11 mars au 23 juin 2003. Préface de Sylvie Forestier et textes de présentation de Didier Schulmann, Conservateur au musée national d'Art moderne, Paris, « Réunion des musées nationaux, 1995. p.9.

## LES FABLES REVISITEES

En acceptant la commande de Vollard, Chagall prend aussi le risque de s'inscrire dans la lignée des célèbres illustrateurs convoqués depuis quasiment trois siècles pour mettre en images les *Fables*. Il est vrai que traditionnellement, les fables ont appelé l'illustration et ce, bien avant les écrits de notre fabuliste. La première édition des *Fables* est due à François Chauveau qui use dans ses gravures d'un réalisme assez étonnant pour représenter les animaux qui porte la marque de l'Italie lorsqu'il s'agit des humains, se rangeant de cette manière dans la lignée antique notamment pour ce qui est des costumes. En cela, il rejoint l'esprit des Anciens, dont La Fontaine était l'un des partisans dans la Querelle opposant Anciens et Modernes et, comme le remarque Alain-Marie Bassy, « il a vu dans les *Fables*, non la satire sociale d'un contemporain, mais un traité à valeur universelle et dont la lointaine paternité imposait le retour à l'Antique<sup>15</sup>. » Les artistes se succèdent, Jean-Baptiste Oudry au XVIIIe siècle, ne cèdera pas à l'anthropomorphisme et de fait, comme son prédécesseur, n'accorde pas de valeur symbolique à l'animal, mais s'emploie à en tracer un juste dessin, quasi scientifique. Le Romantisme va bouleverser ces données en introduisant des interprétations propres à intéresser un jeune lectorat, ce qui accompagne -et même précède- une littérature à usage des enfants comme a pu le faire Constant Viguiet ou encore Ignace Granville. Sans doute, l'illustrateur le plus célèbre parmi tous ceux qui ont travaillé sur les *Fables* au XIXe demeure Gustave Doré (1887) qui s'attache à rendre une proximité importante avec l'animal qu'il dessine au détriment des humains qui disparaissent quasiment dans la majorité des cas. Au XXe, quelques années avant Chagall, Benjamin Rabier propose une édition qui annonce les adaptations en BD car il entoure le texte de plusieurs vignettes qui reprennent diverses étapes de la fable. Le graphisme et les couleurs invitent à y voir une préfiguration des *cartoons* qui naîtront quelques années après.

Vingt ans plus tard, Chagall mettra son imagination enfantine au service des *Fables*, sans que l'on puisse retrouver dans ses gouaches, l'influence d'un quelconque illustrateur qui l'aurait précédé. Chagall évite l'anthropomorphisation et donne aux animaux des postures qui ne doivent rien à une fantaisie à laquelle ses tableaux font appel, tout comme dans les couleurs usitées. Ainsi peut-on voir un bœuf violet, vert et jaune (« La Grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf, p. 39) un loup jaune et vert (« Le loup et l'agneau », p.43) ou encore un âne bleu (« Le Lion devenu vieux », p.65) , chacun des tons symbolisant une part de la fable. Fantaisie, certes, mais non gratuite car elle marque une observation aigüe et un respect du texte. En effet, Chagall choisit un moment de la fable qu'il met en image, mais ne s'occupe pas réellement des traits de caractère dont l'auteur a pourvu ses personnages. Les humains y sont figurés dans leurs expressions sans qu'interfère une quelconque analogie avec les animaux : « Le petit poisson et le pêcheur » (p.69) restitue l'air satisfait de l'homme qui a fait une prise et le poisson a tout l'air d'un poisson ordinaire, mais à bien y regarder l'homme de profil a quelque chose de bestial alors que le poisson étincelle de toutes ses écailles. Le faible plus lumineux que le fort, sans qu'il soit question de la morale (« Un tien vaut mieux que deux tu l'auras/ l'un est sûr, l'autre pas ») suggère la malice du poisson.(fig.2)

---

<sup>15</sup> Alain-Marie BASSY, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, éd. Promodis, 1986, p. 67. L'ouvrage, d'une grande érudition, étudie sous un aspect thématique les travaux des divers artistes qui ont produit des illustrations des *Fables*.

Lorsqu'il s'intéresse au renard (« Le Renard et les Raisins », p. 61) il ne retient de l'animal que la tête dans les coloris fauves qui sont les siens et tout repose sur son regard envieux tendu en oblique vers l'inaccessible grappe de raisin suspendue haut dans le ciel. L'essence de la fable est présente car la grappe miroitant au soleil a des reflets de pierre précieuse restituant ainsi la convoitise de l'animal, sans qu'il soit besoin de le représenter le corps tendu vers la treille. Jacques Guenne, écrivain et critique commente ainsi l'aquarelle : « entre la grappe et l'animal, fier mais désespéré, il [Chagall] a laissé ce ciel de beauté que nous trouvons toujours entre nos désirs et nos rêves. » (fig.3)

Pour la fable « Le Loup devenu Berger » (p.59), la composition renvoie au voyage du peintre en Auvergne et offre un caractère assez exceptionnel car la représentation des montagnes est rare dans son œuvre. Les pentes souples, d'un vert profond à l'ombre et tendre au soleil évoquent la douceur des dénivelés du Massif Central qu'il avait apprécié. Quant au loup lui-même, il est vêtu d'une cape de berger, se tient debout, mais l'anthropomorphisation s'arrête là puisque la tête a toutes les caractéristiques de l'animal qui, comme dans le texte, ne peut tromper les brebis, car si dans la fable c'est la voix qui le trahit, pour Chagall, la langue d'un rouge violent, couleur de sang, manifeste les intentions du faux berger. (fig.4)

Ces trois exemples soulignent combien le peintre a su capter l'essentiel de la fable, en lui donnant tout son sens sans qu'il soit besoin de traduire de l'animal à l'homme comme ont pu le faire ses prédécesseurs. Les couleurs utilisées relèvent des codes européens et sont intimement liées à sa conception de l'art<sup>16</sup> mais ce n'est pas pour autant que Chagall n'apporte pas la touche russe qui lui est intrinsèque.

#### UNE LECTURE RUSSE ET PARFOIS ORIENTALE

Ainsi, peut-on élire trois gouaches portant manifestement l'empreinte des souvenirs de Vitebsk. La première est celle intitulée « Le Curé et le Mort » (p. 73). Cette fable iconoclaste qui fait d'un prêtre conduisant un défunt à la tombe un calculateur qui anticipe les revenus des funérailles, trouve un écho qui met en scène la chute du cercueil provoquant la mort du curé. Chagall compose son illustration dans les tons de vert, de gris et de noir éteint, retenant trois éléments-clés : le corbillard et son cercueil, le cheval et le curé dans une organisation à la fois triangulaire et désordonnée. Le cheval n'est plus attaché à la carriole qui chute dans une sorte de précipice et la blessure mortelle est figurée par le rouge du visage du prêtre. Au loin, on aperçoit une église qui renvoie à la présence de la cathédrale de Vitebsk, récurrente dans les tableaux antérieurs. L'accident se devine, la blessure mortelle aussi et le livre tombé des mains du prêtre marque la fin de ses illusions, comme l'a été la chute du pot de lait de la laitière. La même cathédrale revisitée se retrouve dans « Le Meunier, son Fils et l'Âne » (p.109), comme toujours, en arrière-plan. Mais, plus encore « Le Pot de Terre et le Pot de Fer » (p.75) exprime la part slave de la vision chagallienne des *Fables*. En effet, sans se concentrer sur les deux protagonistes de la fable qui met en scène un jeu de dupes, Chagall choisit de peindre le paysage très coloré d'une maisonnette plus proche de l'isba que de la chaumière avec sa façade rouge, son toit jaune, sa barrière de bois devant une haie verte foisonnant. Tout autour, des volailles en liberté dont un coq dressé sur un pot tandis que

---

<sup>16</sup> Voir l'encart consacré à la couleur in Marie-Hélène DEMPERAT, Sylvie FORESTIER & Éric de CHASSEY, *L'ABC de Chagall*, Paris, Flammarion, 1995, p.54.

l'autre ustensile se trouve en suspend sur un long bâton fiché dans le sol. Dans l'angle droit on distingue la tête d'un paysan coiffé d'un chapeau dont il n'est nullement question dans la fable. En s'éloignant du récit, Chagall rend compte du décor champêtre, lui octroie l'allure d'un conte dans une campagne à la fois proche par ses animaux et lointaine pour ce qui est de la maisonnette, laissant l'imaginaire vagabonder à partir des deux pots mis en évidence. Ici, Chagall saisit l'aspect populaire de La Fontaine et reprend le cheminement de la fable située selon Jacques Guenne « à mi-chemin de la réalité et du rêve<sup>17</sup> ». (fig.5)

Dans cette évasion poétique suggérée par l'écoute des *Fables*, Chagall en retrouve les origines profondes quand il orientalise les sujets. *De facto*, La Fontaine a puisé, non seulement dans les écrits latins et grecs, mais comme Avianus, Phèdre et Ésope avant lui dans les fables du *Pantchatantra* indien qui par les moines bouddhistes ont gagné la Perse, puis dans une version arabo-persane ont pris le nom des deux chacals, héros du premier conte pour titre *Kalima et Dimna*. Ce texte constitue la source d'inspiration de tout l'Occident à partir de la traduction en castillan, à la demande d'Alphonse X Le Sage. Au XVII<sup>e</sup> siècle, une version persane sera traduite en français par Gilbert Gaulmin en 1644, sous le titre *Le Livre des lumières ou la Conduite des Rois, composée par le sage Pilpay Indien, traduite en français par David Sahid* [son pseudonyme], *d'Ispahan, ville capitale de Perse*. Le Père Poussines en fait lui aussi une autre traduction en 1666 sous le titre *Specimen sapientiæ Indorum veterum (Modèle de la sagesse des anciens Indiens)*, d'après la version grecque de Syméon Seth. La Fontaine, par ailleurs, assume totalement cet héritage et le revendique dans la préface de sa deuxième édition :

Il ne m'a pas semblé nécessaire ici de présenter mes raisons ni de mentionner les sources à partir desquelles j'ai tracé mes derniers thèmes. Je dirai, comme dans un élan de gratitude, que j'en dois la plus grande partie à Pilpaï, sage indien. Son livre a été traduit en toutes les langues. Les gens du pays le croient fort ancien, et original à l'égard d'Ésope, si ce n'est Ésope lui-même sous le nom du sage Locman<sup>18</sup>.

Il en va ainsi du « Paon se plaignant à Junon » (p. 101) dont les couleurs chatoyantes des plumes évoquent les *Mille et Une Nuits*. Chagall retient de La Fontaine les paroles que Junon adresse à l'oiseau « Est-ce toi d'envier la vois du rossignol,/ Toi que l'on voit porter autour de ton col/ Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies ;/ Qui te panades, qui déploies/ Une si riche queue et qui semble à nos yeux/ La boutique d'un lapidaire » et couvre sa queue de rouge rubis, jaune topaze, vert émeraude et de reflets de diamants éclatant dans un ciel bleu nuit, seulement éclairé par la silhouette blanche de la déesse. De même, « Les deux perroquets, le Roi et son Fils » (p. 105) présente des coloris fortement inspirés des chromatismes indiens et donne toute la place à l'oiseau de sagesse, comme le veut l'ancienne tradition orientale, reléguant le roi et son fils de part et d'autre de la planche. Là aussi, il ne conserve de la fable que les personnages sans que le déroulement de l'intrigue n'intervienne, avec la seule mention de l'amitié qui unissait le jeune prince et le perroquet dans l'angle

---

<sup>17</sup> Jacques GUENNE, *L'Art vivant* du 15 décembre 1927, cité in Marc Chagall. *Les Fables de La Fontaine*, op.cit. p. 20.

<sup>18</sup> Jean de LA FONTAINE, *Fables*, édition de 1678.

Krylov lui-même était sans doute lui aussi redevable à *Kalila et Dimna* qui a été traduit au XVIII<sup>e</sup> du français en russe sous le titre *Fables du sage Pilpay*.

gauche. Enfin, la troisième fable retenue « Le Rat et l'Éléphant » (p.93) est particulièrement signifiante car l'intrigue qui est dans le texte totalement centrée sur le rat dans l'intention de se moquer de la vanité des Français, comme annoncé dans le prologue : « Se croire un personnage est fort commun en France:/ On y fait l'homme d'importance, / Et l'on n'est souvent qu'un bourgeois : / C'est proprement le mal françois. », devient sous le pinceau de Chagall un superbe éléphant harnaché de couleurs festives, portant un immense palanquin. Point de rat dans l'illustration mais des chromèmes flamboyants qui renvoient aux vers évoquant le pachyderme « De la bête à haut parage/ Qui marchait à gros équipage/ Sur l'animal à triple étage/ Une sultane de renom [... »]. Foin de la vanité des petits telle que La Fontaine le racontait, remplacée par la vision quasi onirique d'un éléphant échappé du palais d'un maharadja. (fig.6)

L'image chez Chagall n'est donc jamais redondante, ni même parfois illustrative ou complémentaire du texte, mais demeure inclassable, indépendante, éclore de l'imaginaire du peintre, de la manière dont il a perçu le récit ou des éléments qui ont trouvé une résonance dans son esprit.

Cette personnalisation du texte révéral, la liberté créatrice et surtout son origine slave et juive ne pouvaient manquer d'attiser des remarques. Ce fut le cas.

#### RECEPTION ENTRE REJET ET ENTHOUSIASME

Lorsque la critique artistique sut que Vollard avait choisi de confier son édition illustrée des *Fables* à Chagall, les réactions ne se firent pas attendre. Pour les uns il s'agissait simplement d'une incohérence, un caprice de marchand de tableau, pour d'autres une véritable « sacrilège<sup>19</sup> » considérant comme Adolphe Basler, que La Fontaine incarne l'essence parfaite de l'esprit français : « M. Vollard ignore-t-il qu'il n'existe pas dans la littérature française un auteur qui échappe plus généralement aux étrangers ? »<sup>20</sup>, tandis que, plus nuancé, Hubert Colleye, écrit la même année (1930) dans *La Métropole* : « L'idée de confier à Marc Chagall le soin d'illustrer une édition des *Fables* revient à Ambroise Vollard. Idée louable en soi. Elle consiste à confier le texte d'un grand poète au pinceau d'un grand peintre. Idée funeste, néanmoins, dans le cas présent. Car Chagall ne se meut pas sur le même plan que La Fontaine. » Et de conclure : « Chagall est slave<sup>21</sup>. »

Cette indignation affichée cache en réalité un antisémitisme grandissant en Europe et même dans la Russie bolchévique, qui pourtant avait considéré que les répressions contre les juifs relevaient du capitalisme. L'extrême droite française, très active dans les années de l'après-guerre, s'agite davantage en raison de la judéité de Chagall que de son origine russe et laisse le peintre désenchanté et profondément blessé, si bien qu'il se repliera un temps sur ses origines en fréquentant les milieux juifs d'Europe centrale et qu'il illustrera un recueil de poésies écrit en yiddish, œuvre de son ami Abraham Liessin<sup>22</sup>. Exprimer son identité

---

<sup>19</sup> Jacques GENNE, *L'Art vivant* du 15 décembre 1927. Le journaliste reprend des propos mais ajoute que « M. Vollard eut la sagesse de répondre : " Eh ! Quoi ! La Fontaine n'a-t-il pas emprunté ses fables à Ésope qui n'est pas latin que je sache ?" »

<sup>20</sup> M. CHAGALL, *Les Fables de La Fontaine*, op.cit. p. 14.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>22</sup> Ce recueil, *Lider un Poemen (Songs and Poems)*, paraîtra à New-York en 1938 avec les dessins de Chagall.

hébraïque devient un mode de vie pour Chagall et son épouse et se manifeste dans la traduction qu'elle opère de son autobiographie<sup>23</sup>, *Ma Vie*, qui paraît en 1928.

La Seconde Guerre ne fait qu'accentuer ce sentiment et l'on trouve sous la plume de Robert Rey, une appréciation<sup>24</sup>

Certain grand marchand-éditeur prépara une édition de Fables de La Fontaine. Et pour illustrer le plus cartésien et le plus lucide des poètes, il choisissait un juif slave dont l'art consistait, à travers un décor séduisant de couleurs empruntés à l'imagerie populaire orientale, à suggérer d'exubérantes lévitations.

Expériences qui eussent pu avoir leur intérêt dans un musée d'ethnographie contemporaine, mais qui ne pouvait que désaxer le public ? Ce public, il est vrai, se défendait d'instinct, par l'indifférence ou le sarcasme. Il n'en était pas moins troublé, et disons le mot, démoralisé par les éclaboussements colorés et les violentes divagations de cette École de Paris qui ne comportait pratiquement pas un Parisien ; que dis-je ! Pas un Français<sup>25</sup> !

Ce sentiment de rejet n'est heureusement pas partagé par tous et l'on peut lire, dès 1930, dans le numéro d'*Art et Décoration* de mars, édité à Paris chez Albert Lévy :

On aimerait imaginer l'invraisemblable rencontre du peintre et du poète, le premier soumettant au second les interprétations qu'il a risquées de ses fables. Pour commencer, le bon La Fontaine marquerait probablement une certaine surprise, mais je crois, qu'à la réflexion, il s'avouerait satisfait. Dans cette nombreuse suite d'images que nous présente la galerie Berheim jeune, M. Chagall semble n'avoir eu qu'un médiocre souci d'évoquer les sujets célèbres. A peine en y regardant de près devine-t-on la matière de quelques apologues : le geai paré des plumes du paon ou l'âne vêtu de la peau du lion, par exemple.

Or, la naïveté, la candeur toute spontanée du dessin, d'où la malice, au reste, n'est pas absente, n'eussent pas manqué de plaire au fabuliste. Et le coloris, encore que fort éloigné de l'idéal de son temps, le coloris l'eût charmé. M. Chagall y joue avec sensibilité de la gamme restreinte mais brillante de ses tons. Il se borne souvent à des camaïeux, des symphonies comme disait Whistler, en bleu, en rouge, en rose, mais où les couleurs prennent une richesse, un éclat surprenant<sup>26</sup>.

Céline Chicha, dans son étude « Chagall, le livre et l'estampe » note à propos que « D'un point de vue technique, les *Fables* de La Fontaine marquèrent un tournant dans l'œuvre

---

<sup>23</sup> Marc CHAGALL, *Ma Vie*, [Paris, Stock, 1928] 3<sup>e</sup> rééd. Paris, Stock, 2003.

<sup>24</sup> Robert REY, est nommé Inspecteur général des Beaux-Arts en 1936. En 1940, il est relevé de ses fonctions administratives par le gouvernement de Vichy. Il reprend alors un poste de conservateur au Musée du Louvre, et il est chargé de la réorganisation des musées de province. Ensuite ses fonctions l'amènent à voyager et il sera un agent très efficace de la Résistance. La teneur de ses propos dans son ouvrage *La Peinture moderne ou l'art sans métier*, apparaît donc comme un camouflage de ses activités de résistant.

<sup>25</sup> Rober REY, *La Peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, PuF, coll. « Que sais-je ? », 1941, p. 120.

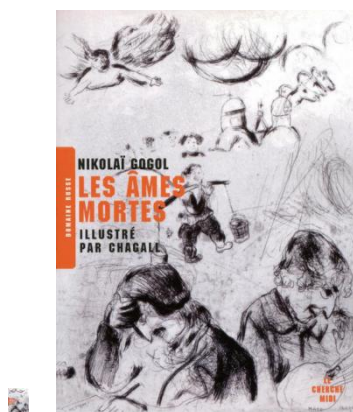
<sup>26</sup> *Art et Décoration*, mars 1930, Paris, Albert Lévy, pp. V-VI. Accessible sur Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6106718d/f6.item.r=robert%20rey%20la%20peinture%20moderne%20chagall.zoom>. Consulté le 27/12/16.

gravée de Chagall<sup>27</sup>. » Dans une autre perspective, son aventure littéraire ne s'est pas arrêtée là. Sans considérer la Bible comme un texte ordinaire, elle représente pour Chagall « la plus grande source de poésie de tous les temps » et surtout l'âme de son enfance et l'histoire de ses ancêtres. Il ne s'agit pas comme dans les *Fables* d'illustrer un élément mais bien de composer la saga du peuple des origines à la lumière de la sensibilité hassidique, où l'humain et le divin sont indissociables comme le réel et l'imaginaire le sont dans sa peinture. Les touches orientales qui parsèment l'édition rendront toute leur place lorsqu'il entreprend l'illustration de *Quatre Contes des Nuits arabes* (*Four Tales for Arabian Nights*) alors qu'il est encore aux États-Unis, ayant fui les persécutions nazies en 41 bien qu'ayant été naturalisé français en 1937. Il va, à cette occasion, découvrir la lithographie qu'il adoptera pour les autres travaux de ce type. Ensuite, l'éditeur Tériade lui demande de collaborer à sa revue *Verve* et d'y illustrer *Le Décaméron* de Boccace (1950), et, deux ans plus tard le roman bucolique *Daphnis et Chloé* de Longus qui sera l'occasion de visiter la Grèce dont il conservera le souvenir pour l'illustration de *L'Odyssée* plus de vingt ans plus tard.

D'autres ouvrages ont été sujet à albums : *Tempête* de Shakespeare (1957), *L'histoire de l'Exodus* (1957), *Les vitraux pour Jérusalem* (1963), et jusqu'à ses propres poèmes écrits entre 1930 et 1964, sans oublier, en 1948, les dessins accompagnant un poème d'Aragon, « Celui qui dit les choses sans rien dire ».

Ainsi, la rencontre de La Fontaine ouvre-t-elle pour Chagall non seulement les portes vers une autre culture, mais pose également les premiers jalons d'un dialogue qui sera permanent entre le peintre et la littérature, non dans la soumission de l'un à l'autre, mais, bien au contraire, dans l'apport des couleurs et des formes aux valeurs du verbe.

## Illustrations



(fig. 1)

<sup>27</sup> Céline CHICHA, « Chagall, le livre et l'estampe » in *Chagall et Tériade. L'empreinte d'un peintre*, Musée Matisse, Le Cateau- Cambrésis, Nord Pas-de-Calais, éd. Gourcuff Gradenigo, 2007, p.78.



(fig2)



(fig.3)



(fig.4)



(fig.5)



(fig.6)