

NATHAN ALTMAN, ARTISTE « ENTRE DEUX MONDES »



Nathan Altman, *Evreiskaia Grafika* (« L'art graphique juif »), 1923 [cat. 37]

« En quête de nous-mêmes, du visage de notre temps, nous avons tenté de regarder dans les vieux miroirs, de chercher nos racines dans ladite création populaire. Une voie qu'ont suivie presque tous les peuples à l'orée de notre époque. »

El Lissitzky¹

Dans son récit autobiographique intitulé *Ma vie*² (1923), Marc Chagall raconte son enfance à Vitebsk, ses années d'apprentissage à Moscou puis à Paris, son retour en Russie en 1914, jusqu'à son départ définitif d'Union soviétique en 1922. Il consacre plusieurs pages à sa collaboration avec le théâtre juif de Moscou³, fondé par le metteur en scène Alexis Granovsky⁴ et le critique d'art Abram Efros⁵, auquel le pouvoir soviétique, qui favorise alors les cultures des minorités nationales, permet enfin de s'exprimer après des siècles de discrimination. Le peintre y voit « l'occasion de renverser le vieux théâtre juif, son naturalisme psychologique, ses barbes collées⁶ ». Avant de créer les décors et les costumes de plusieurs pièces, il conçoit le décor monumental de la salle de spectacle avec sept panneaux sur les thèmes du théâtre, de la musique, de la danse et de la littérature, où il mêle l'iconographie juive aux influences formelles du futurisme, du cubisme et du suprématisme, créant un véritable manifeste pour un nouvel art juif.

Après le succès rencontré par cette commande exceptionnelle, la jeune troupe Habima propose à Chagall « de prendre en main la mise en scène du *Dibbouk* [...] les deux théâtres étaient alors en guerre⁷ ». Pour l'artiste, monter la pièce de Sh. An-ski revêt un sens particulier : tous deux avaient grandi à Vitebsk, et l'auteur du *Dibbouk* lui aurait lancé : « Vous seul devez la réaliser. J'ai pensé à vous⁸. » Bien que la collaboration avec Habima ne se soit pas concrétisée, Chagall détaille dans ses mémoires sa rencontre et ses divergences artistiques avec le metteur en scène Evgueni Vakhtangov, tout en précisant que, un an plus tard, la troupe monte la pièce avec des décors et des costumes confiés à un artiste « auquel on avait commandé de peindre à la Chagall⁹ ». Quelles sont les raisons qui amènent Chagall – désormais installé à Paris et bénéficiant de la reconnaissance tant de la critique que du public – à revenir aussi longuement sur son rendez-vous manqué avec *Le Dibbouk* au moment même où la troupe Habima rencontre le succès ? Saisit-il alors le caractère emblématique de la pièce ? Que signifie alors « peindre à la Chagall » ?

Le peintre auquel Nahum Tsemah, directeur de la jeune troupe Habima, propose de réaliser les décors et les costumes du *Dibbouk*, est Nathan Altman. De deux ans le cadet de Chagall, il a un parcours présentant bien des similitudes avec celui de son aîné. Issu d'un milieu traditionnel, il grandit dans la « zone de résidence^{*} », se forme à Odessa, puis part lui aussi à Paris en 1910 compléter sa formation avant de revenir en Russie pour y devenir une des figures centrales de la vie artistique. Originaire de Podolie, le territoire même où An-ski a mené ses campagnes ethnographiques, Altman accorde d'emblée un intérêt aux arts populaires. Cette voie, selon Dominique Jarrassé¹⁰, est à mettre en relation avec les aspirations primitivistes dont font alors preuve toutes les nations, notamment celles où la question identitaire est centrale. C'est ainsi qu'Altman participe à la campagne d'An-ski de 1913, au cours de laquelle il effectue avec le peintre Solomon Youdovine¹¹ des relevés de décors de stèles funéraires, à partir desquels il réalise ensuite une série d'œuvres graphiques originales témoignant d'une grande liberté d'interprétation des motifs populaires¹². Exposée avec succès la même année, cette série sera publiée sous forme de portfolio sous le titre *Evreiskaia Grafika*¹³ et constitue un des exemples les plus réussis de synthèse entre le formalisme de l'avant-garde européenne et l'iconographie populaire juive.

Nathan Altman appartient à « un mouvement plus large d'intellectuels engagés dans leur époque, dont il a partagé l'idéologie, la foi dans l'avenir, sans faire table rase du passé¹⁴ ». Comme le pressentait An-ski, il était indispensable de préserver les traces de la vie juive des *shtetlekh*^{*}, mais aussi d'imaginer que cette culture pouvait être un matériau pour les créateurs. Après le désastre de la Première Guerre mondiale, l'art populaire juif et la « magie de la *yiddishkeit*^{*15} » deviennent un terreau pour élaborer un art moderne qui renouvelle la culture juive. Aux côtés de Chagall et d'Altman, c'est toute une génération d'artistes qui imagine un art non religieux et participe à la publication de *Sovreimenaia Evreiskaia Grafika*¹⁶ (« Les arts graphiques juifs »), avec Boris Aronson, Lev Zak, El Lissitzky, Lazar Lozovick, Issachar Ber Ryback, Alex Tyschler, David Shterenberg, Jacob Steinhardt, Joseph Tchaïkov et Yossif Elman. Tous cherchent à s'émanciper de la tradition religieuse et accordent une place importante à la littérature et au théâtre yiddish.

Porté par l'élan populaire de la révolution d'Octobre, Nathan Altman s'éloigne un temps de ces recherches. En 1918, il est nommé directeur

de la section des arts plastiques du Commissariat du peuple de Petrograd. Il participe aux décors monumentaux du premier anniversaire de la révolution avec d'immenses sculptures abstraites et une construction futuriste dynamique. Il est également autorisé à réaliser le portrait de Lénine¹⁷ en 1920. Pourtant, cette participation à l'élan révolutionnaire prend fin avec la commande de la troupe Habima pour *Le Dabbouk*, qui lui permet de renouer avec son intérêt pour l'art juif.

Au regard de sa trajectoire artistique, le choix de Nathan Altman paraît des plus naturels. En raison de son éducation, le monde hassidique décrit par An-ski lui est familier, mais il a pris suffisamment ses distances pour s'en nourrir tout en l'ouvrant à ses contemporains. Avec Vakhtangov, il forme un tandem particulièrement complémentaire : le metteur en scène ne sait rien du judaïsme et ignore totalement l'hébreu, Altman lui apporte ses connaissances en créant des décors et des costumes inspirés par les photographies prises par Youdovine lors de l'expédition An-ski, mais qui sont à la fois conçus avec les codes stylistiques tantôt du cubisme et du futurisme (simplification des formes, surfaces amples et colorées, exagération des obliques et fragmentation de l'espace), tantôt avec les principes de l'expressionnisme en jouant sur les contrastes et en accentuant le caractère irréel de la pièce. Aux décors rudimentaires de la Vilner Trupe pour la première adaptation du *Dabbouk* en yiddish, succède pour Habima une proposition plus inventive¹⁸.

L'intervention d'Altman est décisive et permet à Vakhtangov de « façonner une ligne plus aigüe, grinçante et dynamique, qu'il appela le réalisme fantastique¹⁹ ». C'est ainsi que, pour le décor du premier acte, Altman réussit à restituer dans des tons bruns et gris l'ambiance intérieure d'une synagogue en bois d'Europe orientale, avec au centre sa tribune de lecture et, au fond, son arche sainte surmontée des Tables de la Loi. Sur chaque côté, des pendrillons peints dans différentes nuances de gris-brun augmentent artificiellement la profondeur de la scène, et le jeu des lumières de faible intensité fragmente l'espace et lui confère du mystère. Cette combinaison de détails inspirés du réel et leur déformation stylistique accentuent le caractère intemporel de la première partie de la pièce, plongeant le spectateur dans une vie juive mystique et rêvée.

Dans l'acte suivant, Altman supprime les indications d'An-ski et réduit le *shtetl** à la façade de la maison de Sender décorée pour le mariage de Léa. Pour cette scène, les couleurs vives sont posées

en aplat et contrastent avec le décor précédent. Mais là encore les lignes penchent et préfigurent l'écroulement. C'est dans ce décor que se déroule la danse saccadée des mendiants, dont les costumes gris viennent ensuite animer le fond coloré.

Enfin, dans l'acte final de l'exorcisme, qui s'achève par la mort de Léa, Altman accentue le caractère irréel de la scène en déformant la perspective et en créant des effets de raccourci avec une immense table recouverte d'une nappe blanche, dangereusement penchée vers le spectateur. Au sommet de la table trône le rabbin miraculeux. La table forme une surface géométrique, un parallépipède blanc qui structure l'espace et capte la lumière, reléguant dans l'ombre les extrémités du plateau pour accentuer le caractère surnaturel de la scène.

Altman joue également avec la force graphique des lettres hébraïques leur attribuant une fonction ornementale majeure, comme il le ferait pour une couverture de livre²⁰ ou un *Alef bet**²¹. Dans le premier acte, les lettres du premier verset de la prière *Shema Israel** (« Écoute, Israël ») sont suspendues et occupent la partie haute du décor au-dessus du pupitre de lecture, matérialisant le souffle de la voix. Pour le décor suivant, les lettres *Kol Chatan v'kol Kalah* (« La voix du marié, la voix de la mariée ») – extraites de la bénédiction traditionnelle des époux sous le dais nuptial – sont placées au-dessus de la scène du mariage empêché. Enfin, le dernier acte se déroule sous les mots *Hashaar ladin* (« la porte du verdict »), sentence présente sur le fronton des portes des cimetières. Ces lettres suspendues animent le décor et lui confèrent la modernité d'un collage cubiste.

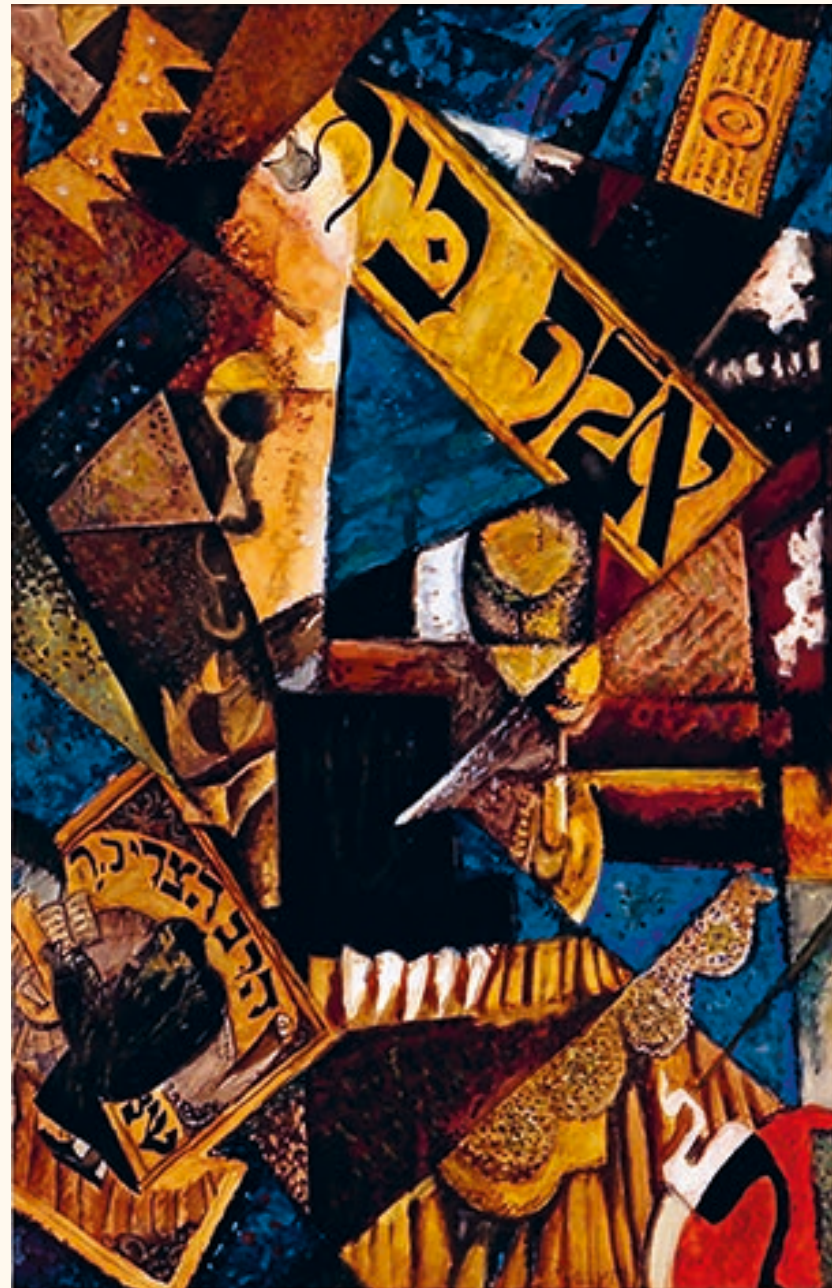
La même fascination pour l'hébreu et sa plasticité se retrouve aussi chez Chagall dans l'illustration de la couverture de *Troyer*²², comme dans les premiers travaux d'El Lissitzky²³ ou encore dans l'*Alef bet* d'Issachar Ber Ryback.

Pour Altman, « le peintre doit créer tout ce qui participe au spectacle : décors, apparence visuelle de l'acteur, autrement dit les costumes, le grimage, les caractères ainsi que les accessoires²⁴ ». Artiste complet, il compose chaque acte comme il le ferait pour un tableau, avec une grande économie de moyens et beaucoup d'audace. Il pense la pièce comme une œuvre d'art totale au sein de laquelle les personnages costumés et fortement grimés animent l'espace. Là encore, l'approche est la même : il va chercher des vêtements usuels du *shtetl* et les personnalise, les réinvente, en appliquant de la peinture par endroits pour les rendre uniques et tragiques. Les visages des acteurs sont également



Nathan Altman, Esquisse de l'acte 1 du *Dabbouk*, musée d'art de Tel-Aviv

Yehezkel Dobrushin (texte), Nathan Altman (illustration), couverture de *Got der fayer* (« Dieu, le feu »), Moscou, Farlag Ts.K.R.K.Y.F, 1922, Paris, mahJ



Isachar Ber Ryback, *Alef bet*, Paris, mahJ, dépôt du musée de Bat-Yam

peints en collaboration avec Iouri Zavadski²⁵, allant jusqu'à leur déformation complète. Si le maquillage est très souvent utilisé dans le théâtre yiddish pour éviter tout naturalisme et accentuer le burlesque d'un personnage, il est ici poussé à l'extrême, Altman jouant des contrastes et des oppositions. Les personnages dramatiques sont vêtus en blanc et noir, les mendiants sont en gris et les petits-bourgeois invités au mariage portent des tenues colorées.

L'esthétique générale du *Dibbouk*, son «étrange pouvoir de séduction²⁶», marque les spectateurs et participe de son succès en lui donnant toute sa force visuelle. Avec ses décors et ses costumes, Altman fait renaître un «monde spécifiquement juif, oublié des uns, méconnu ou insoupçonné des autres²⁷», dernier «refuge pour ceux qui aspiraient à s'évader de l'étouffoir matérialiste²⁸».

En pleine Première Guerre mondiale, An-ski avait intitulé sa pièce «Entre deux mondes» et l'avait sous-titrée «Dibbouk». C'est finalement le sous-titre qui passera à la postérité, mais, avec cette formule sibylline, An-ski proposait aussi une lecture ouverte sur différentes interprétations. En première instance, on pouvait y entendre les «deux mondes» parcourus par les âmes errantes passant de celui des morts à celui des vivants. On pouvait aussi y lire le destin d'une œuvre théâtrale qui ferait découvrir la *yiddishkeit* au monde entier, dans une prescience du succès de la pièce. Mais cet «entre-deux» était aussi celui de la disparition du monde traditionnel d'Europe orientale, emporté par la modernité et la révolution bolchevique.

À sa manière, Altman interprète parfaitement le titre donné par An-ski. Dans le contexte de liberté artistique des premières années de l'Union soviétique, il fait revivre le vieux monde juif avec les moyens de l'avant-garde, sous une forme entièrement nouvelle nourrie par l'utopie communiste. An-ski comme Altman ignoraient que la Shoah anéantirait ce monde en transition.

- 1 El Lissitzky, «La synagogue de Moguilev. Souvenirs», *Milgroim*, Berlin, 1923.
- 2 Marc Chagall, *Ma vie*, trad. de Bella Chagall, Paris, Éditions Stock, 1931.
- 3 Le Théâtre de chambre juif (ou yiddish) devient le Théâtre de chambre juif d'État (GOSEKT) en 1920, puis GOSET en 1924.
- 4 Alexis Granovsky est une figure centrale du théâtre juif en Russie. Après avoir travaillé à Munich avec Max Reinhardt, il fonde à Petrograd, en 1919, le Studio-théâtre juif qui devient en 1920 à Moscou, le Kammerthéâtre juif. En 1925, il réalise son premier film *Le Bonheur juif*, d'après Sholem Aleïchem. Il émigrera ensuite en France.
- 5 Abram Efros est également l'auteur de la première biographie de Chagall publiée en Russie en 1918.
- 6 Marc Chagall, *Ma vie*, op. cit., rééd. 1993, p. 232.
- 7 *Ibid.*, p. 234. Chagall insiste ici sur la compétition qui existait entre les deux théâtres. Cette rivalité pouvait le mettre mal à l'aise.
- 8 *Ibid.*, p. 236.
- 9 *Ibid.*
- 10 Dominique Jarrassé, *Existe-t-il un art juif?*, Biro, 2006, rééd. Éditions Esthétiques du divers, 2013.
- 11 Solomon Youdovine, ethnographe et photographe, documente les campagnes ethnographiques d'An-ski dont il est aussi le neveu.
- 12 Ruth Apter-Gabriel, «Un passé qui renaît, un futur qui s'évanouit», *Futur Antérieur: l'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, Paris, mahJ-Skira-Flammarion, 2009, p. 54.
- 13 *Evreiskaia Grafica* (L'art graphique juif), Saint-Petersbourg, 1923.
- 14 Nathalie Hazan, «Avant-propos», *Futur Antérieur*, op. cit., p. 11.
- 15 Henryk Berlewi, «Les zigzags de l'art juif», *Almanakh*, Paris, 1955. Texte yiddish traduit en français par Batia Baum, dans *Futur Antérieur*, op. cit., p. 229-231.
- 16 *Sovreimenaia Evreiskaia Grafika*, Berlin, Petropolis, 1924.
- 17 Altman publie ses croquis dans le portfolio *Lenine, Nar. Kom. po Prosveshcheniiu*, Saint-Petersbourg, 1921.
- 18 Odette Aslan, *Les Voies de la création théâtrale*, n° VII, CNRS, 1979.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Got der Fayer* («Dieu, le feu»), Yekhezkel Dobrushin (texte), Nathan Altman (illustrations), Moscou, Ts.K.R.K.Y.F., 1922.
- 21 Issachar Ber Ryback, *Alef bet*, Fanny Schargorodska (texte), Nathan Altman (illustrations), Odessa, Moiah, 1916.
- 22 Marc Chagall, *Troyer*, Hofshiteyn, Kiev, Kultur-Lige, 1922.
- 23 El Lissitzky, *Had Gadya*, Kiev, Kultur-Lige, 1919.
- 24 Nathan Altman, «Repetitsyi "Gadilbuka" i eskisy Altmana», *Evgueni Vakhatngov, doumenti i svidetelstva*, Moscou, Indrik, 2011, p. 405.
- 25 Nina Gourfinkel, *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, CNRS Éditions, 1984.
- 26 Claude Sarraute, «Le *Dibbouk*, d'Anski au Théâtre des Nations», *Le Monde*, 12 juillet 1957.
- 27 Berthe Schucht, «Le *Dibbouk*. La "Habima" en Égypte», *Illustration juive*, n° 10, juin 1931.
- 28 Nina Gourfinkel, op. cit..