Joseph Moiseevitch Tchaïkov. De la Ruche des *Makhmadim* à l'idéologie soviétique (1910-1937)

Iosif Chaykov: From La Ruche of Makhmadim to Soviet Ideology (1910-1937)

Marie Vacher

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/661>

DOI : 10.4000/cel.661

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Référence électronique

Marie Vacher, « Joseph Moiseevitch Tchaïkov. De la Ruche des *Makhmadim* à l'idéologie soviétique (1910-1937) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/661> ; DOI : 10.4000/cel.661

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Joseph Moiseevitch Tchaikov. De la Ruche des *Makhmadim* à l'idéologie soviétique (1910-1937)

Marie Vacher

Les reliefs ornant les propylées du pavillon de l'URSS de l'Exposition internationale de 1937 à Paris ont été récemment redécouverts sur le sol français, et avec eux leur sculpteur : Joseph Moiseevitch Tchaikov (1888-1979). Si la découverte des reliefs et leur histoire a déjà fait l'objet de publications¹, le parcours artistique de Tchaikov reste largement méconnu. Pourtant, de Kiev à Moscou en passant par Paris et Berlin, il nous donne un accès privilégié à la complexité de l'avant-garde russe entre 1910 et 1930 environ, bien au-delà des cloisonnements habituels.

L'étude de l'œuvre de Tchaikov pose de façon aiguë la question des rapports entre art et idéologie. L'artiste se met aussi bien au service de la Kultur-Lige – institution culturelle qui a pour but de diffuser la langue yiddish et de donner accès à la culture juive au plus grand nombre – que du plan de propagande monumentale de Lénine. Profondément attaché au réalisme en sculpture bien avant la mise en place du réalisme socialiste, il contredit une vision de l'avant-garde russe beaucoup trop centrée sur l'abstraction.

Faisant de ses recherches formelles une quête identitaire, Tchaikov échappe à toute classification. Avec lui, la Ruche n'est plus celle de Chagall ou de Soutine, mais un laboratoire pour la création d'un « style juif dans la plastique »². L'avant-garde yiddish retrouve sa place au sein de l'avant-garde russe, et le « super-éclectisme » de l'art juif défini par Abram Efros devient le moyen d'atteindre l'universel.

Repères biographiques, 1910-1937

Né à Kiev le 13 décembre 1888, petit-fils d'un *soyfer*³, il se forme d'abord dans l'atelier d'un graveur. Ses premières sculptures suscitent l'intérêt du sculpteur Naum Lvovitch Aronson (1872-1943) qui l'aide à obtenir une bourse pour venir étudier à Paris. Tchaikov s'inscrit alors dans l'atelier de Jean-Antoine Injalbert (1845-1933) aux Beaux-Arts, à l'École des Arts décoratifs et participe au Salon d'Automne de 1913. Suivant les traces d'un Ossip Zadkine (1890-1967) – passé lui aussi par l'atelier d'Injalbert à la Ruche – il s'installe dans cette cité d'artistes devenue mythique et participe à la création d'une des premières revues consacrées à la recherche d'un style juif dans l'art : les *Makhmadim*⁴.

Mobilisé sur le front russe pendant la Première Guerre mondiale, il est de retour à Kiev à la fin de l'année 1918, après un bref passage par Moscou. Devenu membre de la section artistique de la Kultur-Lige, il crée de nombreuses illustrations pour différents livres et revues édités en yiddish, tout en participant au plan de propagande monumentale de Lénine.

¹ Aurélia Dufils, François Gentili, Marie Vacher, « De Moscou à Baillet-en-France : le singulier destin des sculptures du pavillon soviétique de l'Exposition universelle de 1937 », dans *Aden*, vol. 10, octobre 2011, pp. 207-233. François Gentili, « Des héros soviétiques dans la glacière », dans *Historia*, vol. 779, octobre 2011, p. 11. Les reliefs sont pour l'heure exposés au Musée archéologique du Val d'Oise à Guiry-en-Vexin dans le cadre de l'exposition « Ruines & Vestiges ».

² Marek Szwarc, Eugenia Markowa, « Un artiste est né », inédit, 1954, p. 312 (tapuscrit conservé au Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris).

³ Dans la religion juive, le *soyfer* est un scribe qui recopie à la main, sur parchemin et selon les règles traditionnelles, les rouleaux de la Loi, les *tefilline* et les *mezouzoth*.

⁴ Mot hébreu que l'on peut traduire par délices, plaisirs ou beautés.

La fin de la guerre civile et la ferme reprise en main du gouvernement soviétique en Ukraine marque la fin des espoirs d'autonomie du peuple juif. Tchaïkov écrit alors son premier texte théorique, *Sculpture*⁵, et quitte définitivement Kiev au printemps 1922. À la suite de sa participation à la grande exposition russe de la galerie Van Diemen à Berlin à la fin de l'année 1922, il prend la décision de rentrer à Moscou – contrairement à d'autres artistes qui en profitent pour passer à l'Ouest – où il devient professeur aux *Vkhutemas* (Ateliers supérieurs d'art et de technique) puis au *Vkhutein* (Institut supérieur d'art et de technique).

FIGURE 1 :

JOSEPH TCHAIKOV.
RELIEFS POUR LES PROPYLEES
DU PAVILLON DE L'URSS, 1937.
PARIS, EXPOSITION INTERNATIONALE DES
ARTS ET TECHNIQUES DE LA VIE MODERNE.
© DENIS GLICKSMAN / INRAP

Artiste désormais reconnu, il devient l'un des chefs de file de la sculpture soviétique et incarne l'image de l'URSS lors des expositions internationales, en particulier celle de Paris en 1937 (fig. 1 et 2).

FIGURE 2 :

JOSEPH TCHAIKOV.
ESQUISSE POUR L'ARMOIRIE
DU TADJIKISTAN, 1936 ?
PARIS, MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE
DU JUDAÏSME.
© CHRISTOPHE FOUIN / MUSEE D'ART
ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME

⁵ Ce texte est publié pour la première fois à Kiev en 1921, puis de nouveau à Varsovie en 1922, dans la revue *Khaliastara*, et traduit du yiddish par Bernard Vaisbrot dans *Khaliastara-la bande, revue littéraire Varsovie-Paris*, Paris, Lachenal & Ritter, 1989, pp. 80-84.

Brève analyse historiographique

En dehors des frontières russes, le travail de Tchaïkov n'a pour l'instant été mis en avant que par le biais de son œuvre au sein de la Kultur-Lige. Ses illustrations ont été montrées lors de l'exposition du Musée d'Israël, en 1987, *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1918*⁶, ou lors de la récente exposition du Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris, *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*⁷. Seule, l'exposition du Jewish Museum de New York, en 1995-1996, *Russian jewish artists in a century of change 1890-1990*⁸, a permis brièvement de mettre en lumière la suite de sa carrière. Ses œuvres n'ont donc été collectionnées, exposées et étudiées que pour servir la reconnaissance d'une avant-garde juive au sein de l'avant-garde russe. Tchaïkov n'est ainsi connu hors de Russie que pour une facette de son œuvre et un seul médium : l'illustration.

Parallèlement, en Russie, les expositions personnelles de cet artiste à Moscou en 1948, 1959 et 1979 ne devaient pas évoquer son œuvre précédant les années 1920, se cantonnant à ses sculptures et à son rôle d'artiste soviétique. Cette division entre les deux versants idéologiques de son œuvre sépare aussi ses deux pratiques. Étudier sculptures et dessins de façon conjointe va donc au-delà de la simple réconciliation des deux facettes d'une œuvre.

Les études de l'avant-garde russe participent elles aussi du cloisonnement entre avant-garde russe et avant-garde juive. Les deux sont menées de façon bien distincte, et ce même pour des figures appartenant aux deux courants. Ainsi El Lissitzky est-il toujours étudié comme l'élève de Malévitch à Vitebsk, en tant que pionnier du suprématisme, et fait-on fi de ses expériences précédentes, notamment au sein de la Kultur-Lige. L'exposition du Jewish Museum a été un premier pas dans le sens d'une reconnaissance mutuelle et a attiré l'attention sur la présence juive dans l'art russe, trop longtemps mise de côté. Un pont reste donc toujours à construire entre cette avant-garde que l'on pourrait qualifier de « yiddish », étant donné ses fondements dans la langue yiddish et sa culture littéraire, et les avant-gardes russes. Il s'agit également de créer de nouveaux liens dans l'analyse, en étudiant par exemple les livres de la Kultur-Lige à la lumière des expériences futuristes et constructivistes dans le même domaine.

L'École des Arts décoratifs et l'atelier d'Injalbert aux Beaux-Arts

Paris en 1910 apparaît pour les artistes, notamment les artistes juifs très souvent refusés dans les académies russes, comme un espace de liberté extraordinaire. C'est grâce au soutien du sculpteur Naum Aronson, alors de passage à Kiev, que Tchaïkov obtient une bourse de la Société de secours des artisans de Kiev pour se rendre à Paris.

Le rôle de Naum Aronson dans les réseaux artistiques entre Europe occidentale et orientale au début du XX^e siècle est encore à découvrir. Sculpteur russe, formé à l'école d'art de Vilnius (Vilna) et arrivé à Paris en 1891⁹, il semble tenir un rôle de passeur – du moins jusqu'aux révolutions de 1917. Participant régulièrement aux Salons parisiens entre 1891 et 1938, il reçoit une médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Pour autant, il ne coupe pas tout lien avec la Russie et se révèle être un pivot important des

⁶ Cat. d'exp., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1918*, sous la direction de Ruth Apter-Gabriel, Jérusalem, The Israel Museum, 1987.

⁷ Cat. d'exp., *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, sous la direction de Nathalie Hazan-Brunet, Mahj et Skira Flammarion, Paris, 2009.

⁸ Cat. d'exp., *Russian jewish artists in a century of change 1890-1990*, Jewish Museum, 21 septembre 1995-28 janvier 1996, Prestel, Munich/New York, 1995.

⁹ Inscrit à l'École des Arts décoratifs, il aurait aussi fréquenté l'Académie Colarossi et l'atelier de Rodin.

échanges artistiques au début du XX^e siècle. Sans compter que par la suite, c'est à New York qu'il se rend, en 1938.

Sur les conseils d'Aronson, Tchaïkov s'inscrit dans les grandes institutions artistiques parisiennes. On trouve une trace de son passage dans le *Registre d'inscription de la section des Jeunes gens (octobre 1908-octobre 1912)* de l'École des Arts décoratifs, conservé aux Archives nationales¹⁰. Il y est inscrit et a signé le 21 janvier 1911, sous le numéro d'enregistrement 63048 :

Tchaykoff Joseph
Naissance : lieu : Kieff, Russie, 13 octobre 1894.
Adresse : 15 rue Guy de la Brosse [*mention rayée*], 26 rue Servandoni.
Domiciles en répondant : sujet russe.
Cartes du jour.
N° annuel : 178

On le retrouve également dans le *Relevé annuel des cours suivis et des notes obtenues par les élèves de la section des Jeunes gens, 1910-1911 à 1913-1914*¹¹. Il y est inscrit dans le cours oral d'architecture et le cours d'anatomie, et suit la spécialisation dessin, en deuxième division, option « Figure ». Les cours choisis par Tchaïkov révèlent l'accent mis sur le dessin, le corps et l'architecture. Autant d'éléments qui se trouvent être fondamentaux dans la pratique artistique de Tchaïkov, pour son approche de la sculpture – pourtant grande absente de cette inscription – comme du dessin. Combien de temps Tchaïkov a-t-il fréquenté l'établissement ? Plusieurs sources indiquent comme dates 1910-1912¹², mais aucun élément d'archive ne vient les confirmer.

À l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, Tchaïkov est inscrit comme élève dans l'atelier du sculpteur Jean-Antoine Injalbert (1845-1933)¹³. Mais les archives des Beaux-Arts ne nous donnent aucune date concernant la présence de Tchaïkov au sein de l'école – peut-être 1912-1913. En tous cas, si Tchaïkov fréquente effectivement cet atelier quelque temps, il suit les traces du sculpteur Ossip Zadkine qui a lui aussi été l'élève d'Injalbert avant d'aller voir ailleurs, « quelque part du côté des abattoirs de Vaugirard et des fortifications », à la Ruche¹⁴.

Les Salons parisiens

À Paris, Tchaïkov participe au Salon d'Automne de 1913. Dans le catalogue du Salon, on trouve les indications suivantes :

TCHAYKOFF (Joseph), né à Kieff (Russie).
Russe.- 26, rue Servandoni.
1981.- *Buste de jeune fille*, p.
1982.- *Danse de Miriam*, p.
1983.- *Portrait de M. B...*, p.

L'abréviation « p. » correspond à « peinture ». Mais il s'agit plus vraisemblablement de sculptures. Tchaïkov lui-même indique dans la biographie d'Igor Schmidt n'avoir présenté que des sculptures au Salon d'Automne. De plus, la liste récapitulative des œuvres de Tchaïkov à la fin de l'ouvrage d'Igor Schmidt mentionne, entre autres, pour l'année 1912 : « *Portrait d'homme*, plâtre, H. 40, lieu de conservation inconnu ; et pour l'année 1913 : *Buste de femme*, pierre, H. 55, lieu de conservation inconnu ; *Danse de Mariam*, bas-relief, plâtre, H. 300, lieu de conservation inconnu¹⁵ ».

¹⁰ Archives nationales, Fonds de l'École des Arts décoratifs, AJ/53/179.

¹¹ Archives nationales, Fonds de l'École des Arts décoratifs, AJ/53/191.

¹² Igor Schmidt, *Iosif Tchaïkov*, Moscou, Sovetskij Khudožnik, 1977, p. 131 ; de même que l'*Allgemeines Künstler-Lexicon* et l'encyclopédie *Moskovskie skul'ptory*.

¹³ Voir AJ/52*/553 et 554, Registres d'inscriptions dans les ateliers XIX^e s.-1969. Les fiches individuelles d'inscription dans les ateliers des élèves nés avant 1900 (AJ/52/1342), ainsi que les dossiers individuels des élèves (AJ/52*/321 à 352 pour la sculpture), ne sont pas encore librement communicables, mais pourront éventuellement préciser nos informations.

¹⁴ Voir Ossip Zadkine, *Le Maillet et le ciseau, Souvenirs de ma vie*, Albin Michel, Paris, 1968, pp. 51-53.

¹⁵ I. Schmidt, *op. cit.* note 12, p. 132.

Si Tchaïkov n'a pas exposé au Salon des Indépendants, il s'y rendait régulièrement, comme nous le confirme un passage des mémoires de son ami, le peintre et sculpteur Marek Szwarc (1892-1958) :

« - Enfin je te rencontre ! Où vas-tu comme ça ? Que deviens-tu mon vieux ? Une éternité qu'on ne t'a vu. On frappe chez toi, tu ne réponds pas. Je donne ma tête à couper qu'il y a quelque chose là-dessous ; ton air mystérieux le confirme suffisamment.

Cette tirade, Tchaïkoff la débita d'un trait puis il ajouta :

- De deux choses l'une : ou bien tu travailles et tu es pardonnable, ou bien c'est une femme et tu l'es encore. Qu'est-ce qui pourrait nous séparer ainsi ? Tu vas me laisser longtemps parler tout seul ?

- Et toi, comment vas-tu ? répondis-je évasivement.

- Il se passe des choses extraordinaires ! Tu as vu les Cubistes aux Indépendants ? Une révolution dans le monde, un bouleversement. Tu ne crois pas ? Mais laissons cela pour plus tard, d'abord ta belle. Tu vois que je devine. Ce n'est pas la peine de rougir comme une jeune fille¹⁶. »

La référence des cubistes aux Indépendants nous laisse penser au Salon des Indépendants de 1911, où la Section d'Or présente ses tableaux inspirés du cubisme de Braque et Picasso dans la salle 41, devenue plus que fameuse. Mais un peu plus loin, Szwarc évoque l'*Adam et Ève* de Chagall aux Indépendants, tableau qui y est exposé en 1913. Le dialogue aurait donc eu lieu au printemps 1913. Cette même année, grâce au soutien d'Aronson, Tchaïkov participe également au Salon de printemps à Kiev. Il présente à cette occasion des sculptures et des dessins.

Tchaïkov prend part activement à la vie culturelle parisienne. Mais il reste lié à Kiev – qui finance son séjour à Paris –, à la Russie, ainsi qu'à son identité juive, comme le montre les recherches artistiques qu'il entreprend à la Ruche, avec un petit groupe d'artistes : les *Makhmadim*.

La Ruche des *Makhmadim*

Arrivé vraisemblablement à la Ruche à la fin de l'année 1911, Tchaïkov y rencontre d'autres artistes venus de Russie et de Pologne, juifs comme lui, en quête d'un « style juif dans la plastique », selon les mots de Marek Szwarc. Cette recherche se cristallise autour de la création des *Makhmadim*, première revue entièrement consacrée à l'art juif. L'étude des *Makhmadniki*¹⁷ permet de pénétrer l'histoire de la Ruche plus en profondeur. Berceau de l'œuvre de Soutine et de Chagall, cette cité des artistes devenue mythique est considérée comme le lieu de naissance de l'expressionnisme, et d'une école qui est devenue celle des « Juifs d'Europe de l'Est » : l'École de Paris. L'étude d'un artiste comme Tchaïkov nous permet de plonger dans des cercles artistiques moins familiers et pourtant présents à la Ruche, loin des clichés habituels. Deux sources essentielles et inédites nous aident à mieux cerner ce laboratoire « apiaire » : le tapuscrit des mémoires de Marek Szwarc – originaire de Zgierz en Pologne et arrivé à Paris en 1910 – et le manuscrit de celles de Léo Koenig (1889-1970), tous deux acteurs de ce groupe et proches de Tchaïkov autour de 1912.

La parole est à Marek Szwarc, évoquant en 1954 la fin de l'année 1911 :

« Tchaïkoff, mon autre ami, était bien différent, grand et droit, la poitrine bombée, il avait le type prononcé du sud de la Russie. Inlassablement il peignait de ses doigts écartés, ses cheveux noirs luisants et raides. Sa bouche à demi ouverte laissait croire qu'il était toujours sur le point d'entonner un chant. Il avait une bourse de Kiev, sa ville natale, et chaque nouvel arrivant était sûr de trouver hospitalité chez lui :

- Entre, entre, frère !... disait-il en se frappant la poitrine avec véhémence. Tu peux passer la nuit, il ne manque pas de place par terre.

Cette affirmation n'était pas rigoureusement exacte, car le plancher était couvert d'une couche de dessins croulant sous la poussière, mais le frère appréciait le ton amical de l'invitation.

¹⁶ M. Szwarc, E. Markowa, *op. cit.* note 2, p. 352.

¹⁷ Nom donné aux créateurs des *Makhmadim*.

Un sommier à trois pieds, l'unique meuble de l'atelier, se transformait en balançoire dès qu'on s'asseyait et tout visiteur préférait rester debout. Cette circonstance n'empêchait pas les causeries de se prolonger tard dans la nuit sous l'éclairage d'une petite bougie collée à même une pile de dessin.¹⁸ »

Un peu plus loin, Szwarc revient sur les débuts de l'aventure des *Makhmadim* :

« Toujours avec Tchaïkoff, nous eûmes l'idée d'une revue mensuelle consacrée à l'art juif. Manquaient les fonds et le titre. Ce dernier se trouva aisément : « Machmadim », pluriel hébreu qui signifie à la fois délices, plaisirs et beautés. Ce périodique devait traiter du style juif dans la plastique, ce style propre à toute notre création. Il devait nous tenir lieu de patrie et nous suivre partout, comme la tente suit les nomades que nous étions.

Nous parlions de la revue avec une tendresse réelle. Elle vit le jour et dura plusieurs mois. Six ou sept numéros parurent sur papier gris foncé, bleu roi ou rouge brique. Une dizaine d'artistes y collaboraient mais je crains fort qu'ils aient été les seuls à l'apprécier et à la propager.

Cette première revue d'Art juif avait ceci d'original qu'à l'exclusion de tout texte, elle se composait de dessins seulement. Les dessins étaient hectographiés par nous-mêmes et cette technique nous parut le comble du progrès.

Chagall n'y collaborait pas. Plus âgé que nous, déjà artiste accompli au moment de son arrivée à Paris, il était de tempérament solitaire et se tenait à l'écart. Sans que nous nous en doutions, il réalisait notre idéal mieux que nous, mais ses admirables petits tableaux, exposés au Salon, ne rencontraient que la moquerie du grand public.¹⁹ »

Sur les six ou sept numéros indiqués par Marek Szwarc, seuls les numéros 2, 4 et 5 sont conservés au Musée d'Israël à Jérusalem (fig. 3).

FIGURE 3 :

ISAAC LICHTENSTEIN, MAREK SZWARC,
JOSEPH TCHAIKOV
MAKHMADIM N°2, SHABBAT, 1912.
© JÉRUSALEM, MUSÉE D'ISRAËL.

« Traiter du style juif dans la plastique »

La « première revue d'Art juif », telle peut être la définition des *Makhmadim*. C'est autour de ce projet que se regroupent pendant environ un an plusieurs artistes de la Ruche. Comme le souligne Seth L. Wolitz, ce groupe est le « premier groupe d'art national consciemment juif »²⁰. Une revue sans texte donc, aux illustrations hectographiées, c'est-à-dire obtenues par le transfert de

¹⁸ M. Szwarc, E. Markowa, *op. cit.* note 2, p. 312.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Seth L. Wolitz, « The Jewish National Art Renaissance in Russia », dans *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1918*, *op. cit.* note 6, p. 28 : « first consciously Jewish national art group ».

l'original sur une surface de gélatine. Le procédé était simple, la diffusion réduite. Jacques Chapiro parle d'une « publication faite uniquement – ceci faute d'avoir les moyens de l'éditer convenablement et aussi faute de textes valables, leurs capacités littéraires et grammaticales étant fort réduites – de reproductions photographiques collées sur des feuilles de papier de couleur²¹ ». Mais l'absence de texte permet surtout de ne pas imprimer le journal avec des caractères typographiques, et de mettre en valeur les images, plus qu'elle ne révèle la méconnaissance de la langue française chez ces artistes. Dans cette ruche bourdonnante et fredonnante, la revue est entièrement cousue à la main, comme nous le rapporte Koenig :

« Je ne me souviens plus très bien aujourd'hui dans quel atelier était réalisé "Makhmadim". Je me souviens seulement que ceux qui prenaient le plus de part à la préparation technique du "journal-album", étaient Lichtenstein et Tchaïkov. Je revois Tchaïkov, avec sa pipe en terre, esquissant quelques pas de danse et fredonnant une chanson de boulevard alors à la mode, et Lichtenstein – lui aussi, à son habitude, fumant la pipe et cousant le journal avec du fil de soie.²² »

Cependant, cette simplicité de moyens ne doit pas faire oublier l'aspect novateur et inédit du but poursuivi par ces « délices » : « traiter du style juif dans la plastique ». Les *Makhmadim* sont la première revue exclusivement consacrée à cette question. En effet, si d'autres journaux traitent d'art juif, comme *Di Yidishe Velt* qui paraît pour la première fois en janvier 1912, à Saint-Petersbourg, ils ne sont pas entièrement dédiés à cette question. De plus, il s'agit plutôt de traiter d'artistes considérés comme « artistes juifs »²³ et non de contribuer directement à l'élaboration d'un style juif comme le souhaitent les Makhmadniki.

Le manuscrit des mémoires de Léo Koenig, autre membre des *Makhmadim*, rédigé dans les années 1950, est lui aussi très précieux pour appréhender de façon directe le contexte et les acteurs de cette revue. Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de Jérusalem, et le chapitre intitulé « Histoire de "Makhmadim" et de "La Ruche" » a été traduit du yiddish vers le russe et annoté par Grigori Kazovsky, dans la revue *Zerkalo*. Critique d'art, Léo Koenig participe pourtant bel et bien à cette entreprise en tant qu'artiste sous le pseudonyme d'« Arie »²⁴.

« "Makhmadim" – pour moi, n'est pas seulement le premier journal juif spécialisé, [...] mais également le seul journal artistique juif, ou journal-album, qui fut publié sans aucun texte ou inscription, mis à part son beau titre – "Makhmadim", dessiné par Joseph Tchaïkov, qui devint plus tard professeur d'art à Moscou. Qui a pensé à ce merveilleux nom de "Makhmadim", j'ai déjà oublié, je me souviens seulement que les antiquaires et les bouquinistes des "Grands Boulevards" présentaient le journal à l'envers dans leurs vitrines. Mais même comme cela, les ornements de Tchaïkov et les lettres juives décoratives faisaient belle impression, et cela nous remplissait de joie et de fierté.²⁵ »

²¹ Jacques Chapiro, *La Ruche*, Paris, Flammarion, 1960, p. 69.

²² Léo Koenig, *Istoriâ « Makhmadim » i « La Rûš »*, (Bibliothèque nationale et universitaire de Jérusalem, fonds Leo Koenig, 4*12699/173), traduit du yiddish et annoté par Grigori Kazovsky dans la revue *Zerkalo*, vol. 11, 2000, p. 1 : « Я не помню сейчас в точности, в чьей мастерской был завершён "Махмадим". Вспоминаю только, что более других в деле технического изготовления "журнала-альбома" были заняты Лихтенштейн и Чайков. Вижу Чайкова, с его глиняной трубкой, пританцовывающего и напевающего популярныетогда французские бульварные песенки, и Лихтенштейна – он также, как обычно, дымит трубкой и сшивает журнал шелковыми нитками... »

²³ Ainsi Léo Koenig lui-même publie-t-il un article sur Mark Antokolski (1843-1902), artiste considéré comme le premier sculpteur juif, dans le numéro de mai-juin 1912 de *Di Yidishe Velt*.

²⁴ Il livre notamment des dessins pour les numéros 4 et 5.

²⁵ L. Koenig, *op. cit.* note 22, p. 1 : « "Махмадим" – по-моему не только первый специальный еврейский журнал, [...] но также и единственный еврейский художественный журнал, или журнал-альбом, который был издан совершенно без текста и надписей, не считая его красивого титула – "Махмадим", нарисованно Иосифом Чайковым, ставшего поздно профессором искусств в Москве. Кто придумал это чудесное название "Махмадим", – я уже забыл, помню только что антиквары и букинисты на "Больших бульварах" выставили "журнал" в своих витринах "вниз головой". И все же, выполненные Чайковым орнаменты и декоративные еврейские буквы производили прекрасное впечатление, и это радовало нас и наполняло гордостью. »

Parmi les membres des *Makhmadim*, on peut citer : Marek Szwarc, Joseph Tchaïkov, Léo Koenig, Isaac Lichtenstein (1883-1971 ?), Henryk Epstein (1891-1944) et pour le numéro 5, Benjamin Zeev Ravitsky (1890-1970), plus connu sous le nom de Ze'ev Raban²⁶. Ils sont jeunes, 23 ans en moyenne en 1912. Quelques photos prises à la Ruche nous montrent certains membres du groupe (fig. 4). Contrairement à ce que j'ai pu trouver sous différentes plumes, il est important de préciser que Pinchus Krémègne (1890-1981) et Léon Indenbaum (1892-1981) ne semblent pas avoir fait partie du groupe, bien que leur amitié avec certains de ses membres soit avérée.

FIGURE 4 :

ARTISTES A LA RUCHE,
REUNIS AUTOUR D'UN EXEMPLAIRE
DES *MAKHMADIM*, 1912 OU 1913.
PARIS, MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE
DU JUDAÏSME.
© ARCHIVES TERESKA TORRES-LEVIN.

Chagall et les « initiatives apiaires » des *Makhmadim*

Sur les rapports entre Marc Chagall et le groupe des *Makhmadim*, Ziva Amishai-Maisels propose une hypothèse de travail intéressante dans son article intitulé « Chagall and the Jewish Revival : Center or Periphery ? »²⁷ Elle souligne la proximité de Chagall avec les sessions nocturnes du groupe autour du projet de la revue. Le peintre, installé à la Ruche depuis la fin de l'année 1911, évoque lui-même ces discussions :

« Une fois, à Paris, revenu dans ma chambre à la Ruche où je travaillais, j'entendis à travers la cloison espagnole deux voix d'émigrés juifs se disputer : "Mais qu'en penses-tu, après tout, Antokolsky n'était pas un artiste juif, ni Israels, ni Liebermann". La lumière était faible, et éclairait mes peintures posées à l'envers (c'est comme cela que je travaille – vous êtes contents maintenant ?!) et finalement, alors que l'aube se levait dans le ciel de Paris, je ris des pensées futiles de mes voisins sur le destin de l'art juif : "D'accord, vous, vous parlez – et moi je réaliserai".²⁸ »

²⁶ Ze'ev Raban a étudié avec Koenig à l'Académie de Munich, a fait partie du groupe de la revue *Yung-Yiddish* à Lodz, avec Lichtenstein, et est à Paris entre le printemps 1911 et la fin de l'année 1912. C'est là qu'il rencontre Boris Schatz, qui lui propose de venir le rejoindre à Jérusalem travailler pour Bezalel (voir *infra*, note 32).

²⁷ Ziva Amishai-Maisels, « Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery ? », dans *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1918*, op. cit. note 6.

²⁸ Marc Chagall, « On Jewish Art – Leaves from my notebook, 1922 » (Moscou, *Shtrom*, n° 1, 1922), dans Barbara (dir.) and Benjamin Harshav (trad. angl.), *Marc Chagall on Art and Culture. Including the first book on Chagall's art by A. Efros and Ya. Tugendhold (Moscow 1918)*, Stanford (California), Stanford University Press, 2003, p. 39 (« Once, in Paris, back in my La Ruche room, where I worked, I heard through the Spanish screen the quarrel of two Jewish émigré voices: "So what do you think, after all, Antokolsky wasn't a Jewish artist, or Israels, or Liebermann!" The lamp was dim and lit my painting standing upside down (that's how I work – now are you happy?!) and finally, when the Paris sky began to dawn, I laughed at the idle thoughts of my neighbours about the lot of Jewish art: "OK, you talk – and I will work." »)

Les murs des ateliers n'étaient guère épais... Si l'on se réfère au livre de Jeanine Warnod qui esquisse la localisation des ateliers des différents artistes, la rotonde – le deuxième étage – aurait abrité fin 1911-début 1912 : Indenbaum, Chagall, Tchaïkov et Epstein²⁹. Et si l'on en croit Chagall, Koenig était à l'étage au-dessous³⁰.

Le hiatus entre les revendications novatrices des *Makhmadim* et un style très décoratif, imprégné de *Jugendstil*, pose question. Comme Koenig le reconnaît lui-même :

« Il m'est difficile de dire aujourd'hui quelque chose de précis sur ces dessins, soigneusement et amoureux collés dans "Makhmadim" ; – et ce pour la bonne raison que je ne les ai pas revus depuis. Je pense qu'ils n'étaient pas novateurs, mis à part les "motifs juifs", ils n'avaient même pas ces mêmes caractéristiques communes, qui témoignent de l'appartenance à une école ou un courant.³¹ »

On peut y voir l'influence de l'école de Bezalel³², par l'intermédiaire de deux membres du groupe qui y ont été élèves : Koenig et Lichtenstein³³. Quel est donc alors le lien entre ces dessins, au trait un peu lourd, et les œuvres contemporaines de Chagall ? Ziva Amishai-Maisels nous propose la piste iconographique. Bien que Chagall prenne de haut ces « initiatives apiaires », ces conversations correspondent à l'apparition des premières iconographies bibliques dans son œuvre, ainsi que d'une série sur la vie religieuse juive. Autant de thèmes qui sont au centre de l'iconographie des *Makhmadim*. Stimulé par la concurrence, il est possible que Chagall, en prenant les mêmes thèmes que les *Makhmadim* – notamment Cain et Abel, Adam et Ève, ait voulu en remonter à ces artistes. L'analyse de Ziva Amishai-Maisels est très intéressante : plusieurs motifs ornementaux des dessins des *Makhmadim* se retrouvent repris et détournés chez Chagall, vers plus de violence, plus d'érotisme et plus de force (fig. 3 et 5). Entre Chagall et les *Makhmadim*, les rapports entre centres et périphéries évoluent et se redessinent.

FIGURE 5 : Marc Chagall. ADAM ET ÈVE. 1912
URL : <http://www.slam.org/emuseum/>

Évoquant la Ruche, Jacques Chapiro parle de ces « lieux excentriques, périphériques, situés hors de toute réalité commune », nourrissant le mythe du Montparnasse des années 1910. Mais il se trompe sur un point essentiel lorsqu'il écrit : « Mais à ce moment-là, le fait s'est produit, et il demeure pour nous éclatant et fascinant : des hommes se sont séparés de leurs origines [...] ». Or, plus que jamais auparavant peut-être, ce lieu « hors de toute réalité commune » a permis à des hommes de se rapprocher de leurs origines. C'est à la Ruche, que, sans se proclamer artistes juifs, des hommes ont pour la première fois créé une revue d'art juif, cherchant à créer un style juif. Style qui selon les mots de Szwarc « devait nous tenir lieu de patrie et nous suivre partout, comme la tente suit les nomades que nous étions ». « Vagabonds », oui, sûrement, mais sous la tente de leurs origines. Et lorsque Tchaïkov s'engage dans la Kultur-Lige pour la création d'un art national, base d'un

²⁹ Voir Jeanine Warnod, *La Ruche et Montparnasse*, Genève/Paris, Weber, 1978, pp. 12-13.

³⁰ Voir Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times. A documentary narrative*, Stanford (California), Stanford University Press, 2004, p. 629. Marc Chagall (à High Falls) à Koenig (à Londres), February 12 1948 [yiddish] : « For in London there are several pictures which were "done" when you live in a room downstairs in La Ruche, dreaming nicely [...] ».

³¹ Léo Koenig, *op. cit.* note 22, p. 2 : « Мне трудно сейчас сказать что-нибудь определенное об этих рисунках, столь тщательно и любовно вклеенных в "Махмадим", – хотя бы по той простой причине, что с тех пор я их не видел. Думаю что они не были новаторскими, кроме "еврейских мотивов", не имели дажеобщих для всех них признаков, свидетельствующих о принадлежности к одной школе или направленно. »

³² École d'art fondée en 1906 à Jérusalem par un groupe d'artistes appartenant à la mouvance sioniste, dont Efraïm Moshe Lilien (1874-1925) et Samuel Girchenberg (1865-1908), professeur de Léo Koenig. Dirigée par Boris Schatz (1866-1932) depuis sa fondation, elle ferme en 1928. « Nouveau Bezalel » ouvre ses portes en 1935. Issue du sionisme culturel, prônant l'art juif comme élément essentiel de la renaissance nationale, cette école avait à la fois un rôle d'éducation et de propagande.

³³ Tous deux ont également étudié à l'Académie de Munich.

autonomisme culturel, cette tente continue de le suivre. Le centre n'est alors plus Paris : c'est à Kiev que tout se passe. Et l'utopie culturelle acquiert paradoxalement une dimension territoriale.

Formes et idéologies chez Tchaïkov

Des *Makhmadim* aux *Vkbutemas* en passant par la Kultur-Lige, Tchaïkov poursuit une quête à la fois personnelle et artistique. Pour un homme à l'identité triple – juif, il est aussi russe et artiste – l'art est plus que jamais le lieu de l'exploration personnelle. Et la recherche formelle devient le moyen par excellence de la recherche identitaire. Quelle forme pour exprimer mon identité, mon idéal ? Forme nationale, pure, plastique, moderne, juive, stylisée, plane, monumentale, géométrique... De Boris Aronson (1900-1980) à El Lissitzky, d'Abram Efros à Naum-Gabo et Anton Pevsner, tous, entre 1918 et 1924 posent, aux côtés de Tchaïkov, la question de la création en termes de formes. Entre l'artiste et le matériau, la forme est au cœur de la chaîne déterminante et créatrice : « Le matériau spécifique détermine la forme et la forme détermine l'artiste, et vice versa.³⁴ »

La forme nationale en est le premier volet. Les Makhmadniki cherchent à créer un style juif, sans pour autant se proclamer eux-mêmes « artistes juifs » ni donner à ces recherches un caractère profondément national. Les différents cercles d'intellectuels et artistes juifs du Moscou des années 1917-1918 ainsi que les membres de la Kultur-Lige cherchent, eux, à créer un art national juif. Et toute la question est là. Où se trouve le « pivot sensible interne³⁵ » de l'art juif, son essence la plus pure ? Et, plus précisément, quelle forme faut-il donner à ce nouvel art juif ? Abram Efros, Issachar Ber Ryback (1897-1935)³⁶ ou Boris Aronson soulèvent eux aussi ce problème. Une question quasiment insoluble qui appelle les réponses les plus variées : puiser à la source de l'art populaire, sans pour autant le pétrifier, trouver le national dans le juste équilibre entre tradition et modernité, ou se servir de l'éclectisme de l'art juif pour accéder à l'universel.

Du « super-éclectisme » de l'art juif à l'universel

Le « super-éclectisme » de l'art juif, pour reprendre le terme d'Abram Efros³⁷, est double. Appelant à une purification, il est également un constituant nécessaire, qui peut être la planche de salut de l'art juif. Même pour Efros, « le mystère du génie national ne se trouve-t-il pas dans le degré de mélange, dans l'agencement et dans la proportion avec lesquels ces mêmes éléments communs à tout le monde sont retravaillés ?³⁸ ». Cette notion d'éclectisme peut évoluer et devenir synthèse, puis universalisme. Dans son texte *Sculpture*, Tchaïkov écrit :

« L'art est en train de vivre une période d'analyse, ses résultats scientifico-descriptifs ont une valeur identique pour l'humanité entière.

L'artiste juif, quelle que soit la culture dans laquelle il a été élevé (en excluant les affinités de goût), ne se trouve impliqué dans aucune des traditions plastiques qui marquent l'art des peuples, des époques en général. [...]

N'ayant pas indiqué jusqu'à présent la ligne directrice de sa volonté dans la création plastique moderne, l'artiste juif, en traversant la culture artistique de toutes les nations, en donnera sa synthèse à travers le prisme de son matériau spécifique.³⁹ »

³⁴ Joseph Tchaïkov, *op. cit.* note 5, p. 83.

³⁵ Voir Boris Aronson, *Sovremennâ evrejskaâ grafika (L'Art graphique juif contemporain)*, Berlin, Petropolis, 1924.

³⁶ Voir Boris Aronson et Issachar Ber Ryback, « Les voies de la peinture juive », (Oyfgang, Kiev, Kultur-Lige, 1919), traduit du yiddish par Batia Baum, dans *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, *op. cit.* note 7, pp. 225-227.

³⁷ Abram Efros, « La lampe d'Aladin », (*Evreïski Mir*, Moscou, 1918, livre I), traduit du russe par Olga Medvedkova, dans *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, *op. cit.* note 7, p. 220.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Joseph Tchaïkov, *op. cit.* note 5, p. 83.

Humanité entière ; art des peuples, des époques en général ; culture artistique de toutes les nations... Tchaïkov voit large, et d'un ton lyrique, il annonce la direction à suivre : « *Ce sera exclusivement dans le domaine de la forme plastique, qui nous emplit, comme un chant sans paroles, d'élévation spirituelle.*⁴⁰ ». Ce texte de 1921 correspond à un tournant dans l'œuvre de Tchaïkov. La Kultur-Lige s'essouffle, récupérée par les Soviétiques, et l'artiste sent l'impasse dans laquelle il se trouve. Il rejette violemment primitivisme et stylisation inspirés des recherches ethnographiques :

« Nous considérons également comme erronée l'opinion des jeunes artistes de gauche qui voudraient résoudre ce problème-là d'après les archives de notre passé historique et du primitivisme populaire. Cela conduirait à la stylisation, et la stylisation c'est de l'esthétisme, c.à.d. [sic] un mensonge à l'encontre du temps présent, et aussi un caprice de l'individu qui travaille pour la beauté.

L'art doit être vivant, c.à.d. [sic] inventif et doit s'incruster dans le corps du monde de demain.

C'est ainsi que nous réaliserons le problème de la sculpture juive.⁴¹ »

Comme chez d'autres artistes, l'universalisme apparaît pour Tchaïkov moins comme une idéologie ou une conviction politique que comme une autre voie possible.

Dès le début de l'année 1920, la quête d'un art juif ne semble plus être au centre des préoccupations de l'artiste. Son texte *Sculpture* pose la question : « Que peuvent donc dire les Juifs artistes, et sont-ils nécessaires en tant que tels à présent ? » Cependant, la dernière phrase n'en est pas moins : « C'est ainsi que nous réaliserons le problème de la sculpture juive ». Une position paradoxale, qui se retrouve dans la pratique artistique de Tchaïkov. En 1919, il participe au plan de propagande monumentale de Lénine⁴² et réalise trois sculptures pour la ville de Kiev – dont un buste de Karl Marx⁴³. Or, à la même époque, l'artiste crée plusieurs sculptures cubo-futuristes, ayant pour sujet des thèmes que l'on peut relier au monde juif comme *Le Violoniste* (1921), *Le Soyfer* (1923) ou *Le Jeune Juif* (fig. 6).

FIGURE 6 :

JOSEPH TCHAIKOV,
JEUNE JUIF, 1923.
LOCALISATION INCONNUE,
COLLECTION PRIVÉE.
© HILLEL KAZOVSKY.

⁴⁰ *Ibid*, p. 84.

⁴¹ *Ibid*.

⁴² Plan lancé dès 1918 par Lénine. Il s'agissait d'élever des monuments aux héros mondiaux de la révolution. La liste des personnages pouvant faire l'objet d'un monument paraît dans le journal *Iskusstvo* en août 1918.

⁴³ Ainsi qu'un buste de Karl Liebknecht et un groupe intitulé « Tous en rond ». De ces trois sculptures, toutes en plâtre, aucune n'est conservée.

FIGURE 7 :

JOSEPH TCHAIKOV.
LE CANTIQUE DES CANTIQUES,
HIVER 1918-1919,
COLLECTION PRIVEE,
© HILLEL KAZOVSKY.

Golem et « Homo sovieticus »

La création d'un homme nouveau semble être un thème omniprésent dans l'œuvre de Tchaikov. Ses illustrations ou ses sculptures montrent très souvent des corps nus, musculeux, exprimant une grande puissance et une très forte tension, à la manière des *Ignudi* de Michel-Ange. Jouant, dans ses illustrations, des cadrages et des contrastes entre noir et blanc pour accentuer le volume (fig. 6), l'artiste sait aussi utiliser tous les plans du relief en sculpture pour rendre l'homme nouveau monumental.

FIGURE 8 :

TCHAIKOV TRAVAILLANT AU MONUMENT
A MAÏAKOVSKI, VERS 1950,
COLLECTION PRIVEE,
© HILLEL KAZOVSKY.

L'homme nouveau chez Tchaïkov ne se réduit pas à l'homme nouveau soviétique, paysan ouzbek ou ouvrier russe, raillé chez Alexandre Zinoviev en « homo sovieticus ». Pour certains, il serait à relier à l'homme juif nouveau, celui créé en retournant à la terre de Sion. Le sculpteur aurait en effet sympathisé avec le parti sioniste socialiste *Poaleij Tsion*, entre 1918 et 1921, et participé à leurs éditions⁴⁴.

Mais un autre homme nouveau peut encore être ajouté : le Golem. En étudiant les œuvres de Tchaïkov, on ne peut s'empêcher de penser à cet homme d'argile, venu au monde par les mots inscrits sur son front. Selon les nombreuses légendes dont il fait l'objet, le Golem aurait été créé par un rabbi de Prague, au temps de Rodolphe II, pour venir en aide à la communauté juive. Comme Dieu créa Adam, il façonna dans de la terre glaise le corps et inscrivit sur son front le mot hébreu *emet* (vie, vérité). Prenant vie, il devint d'esclave obéissant, géant incontrôlable. Son créateur enleva alors la lettre *aleph* du mot

⁴⁴ L. Koenig, *op. cit.* note 22, p. 12, note 29.

emet, laissant ainsi le mot *met* (mort) sur le front du géant. Celui-ci redevint alors un tas d'argile. Aucune créature ne peut être créée sans liberté. Homme de Sion, homme soviétique ou Golem, l'homme nouveau doit être libre.

Pour citer cet article

Référence électronique

Marie Vacher, « Joseph Moiseevitch Tchaïkov. De la Ruche des Makhmadim à l'idéologie soviétique (1910-1937) », Cahiers de l'Ecole du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n°1, septembre 2012, mis en ligne le 15 septembre 2012
URL : <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero1/Vacher.pdf>

L'auteur

Marie Vacher est doctorante à l'École du Louvre et à l'INALCO sous la direction de François-René Martin et de Taline Ter Minassian. Après avoir travaillé en collaboration avec le CNCS sur le fonds de costumes des opéras russes de Diaghilev, elle s'est intéressée aux dessins et aux sculptures de l'artiste Joseph Tchaïkov (1888-1979). Ses recherches portent désormais sur l'art contemporain dans l'espace postsoviétique.