

## ERRATA

Pour les notes de bas de page du texte de Ruth Apter-Gabriel, merci de substituer ces pages aux pages 70-73 du catalogue.

1. Préface au catalogue de la première *Exposition d'art juif*, Kultur-Lige, Kiev, 1920, cité dans Ruth Apter-Gabriel (éd.), *Tradition and Revolution/The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928*, Jérusalem, Musée d'Israël, 1987, p. 230 (traduit du yiddish par Seth L. Wolitz).
2. Voir bibliographie générale p. 264-267.
3. Benyamin Lukin, « "An Academy Where Folklore will be Studied" : An-sky and the Jewish Museum », in Gabriella Safran et Steven J. Zipperstein. (éd.), *The Worlds of S. An-sky*, Stanford University Press, 2006, p. 287 et p. 487, note 31. Ce n'est pas un hasard si la mission d'An-sky se déroula à une époque où existait un véritable engouement pour l'art populaire national russe.
4. Voir *idem*, p. 289. En application des lois de 1795 et 1835, les Juifs de Russie étaient contraints de s'établir dans ces territoires, situation qui se perpétua jusqu'à la chute des tsars. En 1897, plus de cinq millions de Juifs habitaient dans la zone de résidence.
5. *Idem*, p. 294 et p. 489, note 68.
6. C'est sans doute lui qui a pris ces clichés. En effet, l'unique lieu mentionné par Youdovine dans l'avant-propos à son album *Yidisher folks-ornament*, paru en 1920, est précisément la synagogue de Mogilev, où il relève l'existence de douze compositions picturales. Cela explique également pourquoi un signe du zodiaque provenant du plafond de la synagogue orne le verso de la couverture. Youdovine, seul artiste employé par l'expédition, était intimement lié à la collecte, si l'on en juge par l'activité qu'il déploya. Il partageait le point de vue d'An-sky sur l'importance de l'art populaire juif et devint le lien entre les objets recueillis et les autres artistes juifs.
7. Il s'agit de sa conférence « Légendes des vieilles pierres (Créativité populaire juive dans le domaine des arts plastiques) », cité dans Lukin, *op. cit.* (note 3), p. 294 et p. 490, note 70.
8. *Idem*, p. 295 et p. 490, note 75. En ce qui concerne des tentatives antérieures de création d'un musée juif à Saint-Petersbourg, voir *idem*, p. 296.
9. Cité par Lukin, *op. cit.* (note 3), p. 298, de « V istoriko-etnograficheskoy obshchestvennoy » *Rassvet*, n° 17, 1914, p. 31-32.
10. S. An-sky, « Pismo », in *Evreïskaïa Starina*, n° 8, 1915, p. 239-240, cité par John E. Bowlit, « Ethnic Loyalty and International Modernism: The An-sky Expeditions and the Russian Avant-Garde », in Safran and Zipperstein (éds.), *op. cit.* (note 3), p. 315. Ainsi que Bowlit le fait remarquer, il existe différentes estimations du contenu de la collection; voir p. 494, note 21. Voir aussi Boris Aronson, *Sovremennaja Evreïskaïa Grafika*, Berlin, 1924; traduction in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 235; Avram Kampf, « In Quest of a Jewish Style in the Era of the Russian Revolution », *Journal of Jewish Art*, Jérusalem, vol. 5, 1978, p. 61, note 32. Traduction reprise de Yekhezkel Dobrushin, « Kunst Primitiv un Kunst Bukh far Kinder », *Gedankengang*, Kiev, Kooperativer Verlag Kultur-Lige, 1922 (voir traduction *infra* p. 223-225). L'article fut publié pour la première fois dans la revue *Bikher Velt*, n° 4 et n° 5, août 1919.
11. Au printemps de 1917, quelque mille objets furent exposés, et le premier Musée juif de Russie ouvrit ses portes au grand public trois fois par semaine dans l'hospice juif de l'île Vassilievsky. À l'automne de la même année, il fut fermé en raison de la période troublée et par crainte de vols. Il rouvrit en 1923 pour fermer à nouveau, définitivement cette fois, en 1929. Nous ignorons quels sont les objets demeurés à Moscou et à Kiev, et où ils ont été conservés. Pour plus de détails, voir Igor Krupnik, « Jewish Holdings of the Leningrad Ethnographic Museum », *Soviet Jewish*

*Affairs*, vol. 19, n° 1, 1989, en particulier p. 36-38; sur le destin ultérieur de la collection, p. 40-48. Voir aussi Lukin, *op. cit.* (note 3), p. 299-300, et p. 492, et note 96. Pour la composition de la collection en 1914, et le transfert à la Société juive d'histoire et d'ethnographie, *idem*, p. 299.

12. Bowlit, *op. cit.* (note 10), p. 307-319.

13. *Idem*, p. 310.

14. Lukin, *op. cit.* (note 3), p. 291.

15. En été 1913, la mission explora la Volhynie pour la deuxième fois. Composée d'un groupe élargi qui comptait également trois étudiants de la région, elle y résida deux mois et demi. Voir Benyamin Lukin, « From Folklore to Folk; An-sky and Jewish Ethnography », in Rivka Gonen, *Back to the Shtetl. An-sky and the Jewish Ethnographic Expedition, 1912-1914*, Jérusalem, Musée d'Israël, 1994, p. 33 (en hébreu). Abraham Rechtman mentionne également le fait que la mission fit halte à proximité de Chepetovka et de Vinnitsa, dans *Jewish Ethnography and Folklore*, Buenos Aires, 1958, p. 299 et 344 (en yiddish).

16. Voir l'avant-propos de Max Osborn à son *Nathan Altman. Jüdische Graphik*, Berlin, Petropolis, Razum-verlag, 1923, p. 10-11.

17. Mark Etkind, *Nathan Altman*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1984, p. 28.

18. Ziva Amishai-Maisels, « The Jewish Awakening : a Search for National Identity », in Susan Tumarin Goodman (éd.), *Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890-1990*, New York, The Jewish Museum, 1995, p. 58.

19. Ces œuvres furent sévèrement critiquées par Ryback et Aronson qui déplorèrent que « l'art populaire n'y ait pas été recréé de façon individuelle ou poétique, mais qu'il n'ait été, hélas, que copié ». Voir Issachar Ber Ryback et Boris Aronson, « Di Vegn fun Yidisher kunst » (« Les voies de la peinture juive »); extraits traduits *infra* p. 225-227.

20. Il retraitera le même thème en 1933: voir reproduction in Etkind, *op. cit.* (note 17), p. 121.

21. *Idem*, planche 14. Ceci a été noté par Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 65-66, note 43, et John E. Bowlit, « Jewish Artists and the Russian Silver Age », in Tumarin Goodman (éd.), *op. cit.* (note 18), p. 47, et note 44. Concernant les premières œuvres juives d'Altman, voir Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 56-58.

22. Selon une lettre du baron V. de Gunzburg à An-sky, datée du 28 mars 1914. Voir Alexander Kantsedikas, « Semyon An-sky and the Jewish Artistic Heritage », in *Semyon An-sky. The Jewish Artistic Heritage, An Album*, Moscou, RA, 1994, note 22.

23. Leur propriétaire actuel les a achetés au notaire qui a réglé la succession Ryback, à la mort de Sonia Ryback.

24. Il a aussi été utilisé par David Yakerson dans son bas-relief peint d'un ours en 1940 [cat. 213].

25. Notons qu'il est nécessaire de poursuivre les recherches sur l'origine de ces dessins et d'appréhender les conditions du démantèlement de la collection.

26. Sonia Ryback (veuve de l'artiste), « Zayn lebns-weg », in Elias Tcherikower (éd.), *Yisokher Ber Ribak: Zayn lebn un shafn*, Paris, 1937, p. 14. Chil Aronson mentionne également que Ryback entreprit seul ce voyage, le situant à tort en 1910 (*in Bilder un geschtalten fun Monparnasse*, Paris, 1963, p. 244). L'un et l'autre fondent les lieux, mélangeant ceux visités en 1911 avec ceux de 1916.

27. L'auteur a toujours été intrigué par la datation que Lissitzky donne de son voyage « entre 19... et 1916 »: voir El Lissitzky, « La synagogue de Mogilev. Souvenirs », *Rimon/Milgroim* (hébreu/yiddish), n° 3, Berlin, 1923; traduction *infra* p. 221-223. Il est possible que Lissitzky ait pensé à la visite privée de Ryback, l'été précédent, sans le dire explicitement, et qu'il ait rattaché celle-ci à leur expédition commune, plus professionnelle.

28. Voir note 27. Pour plus de détails sur la rencontre, voir Kampf, *op. cit.* (note 10), p. 51-55. La remarquable historienne d'art Rachel Wischnitzer a visité la synagogue et en a publié la première photographie en 1914 dans son article publié dans

A. Broida et al. (éd.), *Histoire des Juifs de Russie*, 1914 (en russe), p. 392. Voir aussi Rachel Wischnitzer, « Kishutei Beit-haknesset beMohilev aliyad Dniepr » (« Décorations de la synagogue de Mogilev sur le Dniepr »), *Heavar* XV, Tel Aviv, mai 1968, p. 251-253. Cet article contient des interprétations iconographiques des décorations, notamment les deux peintures représentant Jérusalem et Worms.

29. Voir Ruth Apter-Gabriel, « A Drawing Comes to Light: The Ceiling of the Mohilev Synagogue by Ryback », *Israel Museum News* VI (printemps 1987), p. 69-74. Plutôt que de copier ce plafond en essayant de conserver les exactes proportions dans tous les détails, Ryback a probablement copié une grande esquisse que Lissitzky décrit: « Derrière l'Arche sainte, j'ai découvert la première esquisse tracée au pinceau, l'"ébauche" de l'œuvre entière, ce qui sert de base à l'élaboration ultérieure en couleurs. ». Voir « La synagogue de Mogilev. Souvenirs », traduction *infra* p. 221-223.

30. À titre comparatif, voir par exemple David Goberman, *Carved Memories. Heritage in Stone from the Russian Jewish Pale*, New York, Rizzoli, 2000, p. 52. Il faut noter que la main versant de l'eau d'une cruche fait partie des motifs décoratifs traditionnels utilisés dans *Had Gadya*.

31. Au-delà des effets de la mission d'An-sky, la Société juive pour l'encouragement des arts tenta de mettre sur pied des explorations ethnographiques en 1916, notamment dans le sud de la Russie, mais celles-ci n'aboutirent pas, suite aux perturbations du contexte politique. Voir Alina Orlov, « Beyond "Jewish Luck". The Institutional Context of Early Russian-Jewish Art », in *Studies in Jewish Civilization. The Jews of Eastern Europe*, vol. 16, et *Proceedings of the Sixteenth Annual Symposium of the Klutznick Chair in Jewish Civilization*, Omaha, Creighton University Press, 2003, p. 64.

32. Sonia Ryback, in Tcherikower (éd.), *op. cit.* (note 26), mentionne brièvement le retour de Ryback avec « des motifs rares et précieux de l'art populaire juif » et précise « qu'il fit ultérieurement de nouvelles tentatives pour agrandir la collection », qui échouèrent en raison de la Révolution, p. 14-15. Daniel Tscharny, *idem*, p. 72 signale que Ryback étudiait et collectionnait l'art populaire juif. Le Dr. Adolf Behne dans son texte d'introduction à la première exposition personnelle de Ryback à Berlin écrit aussi que « Ryback était plus occupé par l'étude indépendante des objets d'art populaire juif qu'il avait recueillis à Kiev et dans ses environs, que par l'enseignement de ses maîtres », (*Ausstellung J. Ryback*, Berlin, 1923/24). Pendant cette période, Ryback copia aussi des pierres tombales à Orsha. (Aronson, *op. cit.* (note 10), traduit du russe dans Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 236 (colonne de droite).

Rachel Wischnitzer se souvient d'avoir rencontré Ryback l'été 1918 à Kiev, il passait beaucoup de temps à copier des pierres tombales juives anciennes (Rachel Wischnitzer-Bernstein, in Tcherikower (éd.), *op. cit.* (note 26), p. 40, note 36).

33. Lissitzky assista à l'inauguration. Arkadii Zeltser, « Jewish Artists in Vitebsk in the Afterwar Period: Between the National and the Universal », in *Jews in Russia and Eastern Europe*, The Hebrew University of Jerusalem, été 2003, p. 96, note 78. Pour plus de détails voir p. 95-98.

34. G. Kazovsky, *Masterpieces of Jewish Art. Artists from Vitebsk: Yehuda Pen and his Pupils*, Moscou, Image, 1992, p. 51-52.

35. Les dessins furent envoyés au département juif du musée de Biélorussie. Le journal de Minsk *Oktyabr* réagit à cet événement le 28 août 1926, en formulant le souhait de voir une telle initiative se reproduire dans différentes villes et bourgades de Biélorussie; voir Zeltser, *op. cit.* (note 33), p. 105, note 108. Les dessins n'ont pas été retrouvés, et Ilia Rodov, qui les a recherchés, pense qu'ils n'existent plus. Le musée des Beaux-Arts de Minsk a cependant conservé quatre photographies en noir et blanc, de piètre qualité, prises de ces dessins, dont les copies se trouvent au Musée historique de Mogilev. L'une d'entre elles a été publiée dans

I. N. Sliunkova, *Arkhitektoura gorodov Verkhnevo Pridneprovia XVII – seredina XIX (L'architecture des villes dans la région du Haut Dniepr du XVIII<sup>e</sup> au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle)*, Minsk, 1992, p. 30. Les quatre photographies de la série des copies du Musée historique de Mogilev apparaissent dans Alexander Litin (éd.), *Istoria Mogilevskovo evreïstva (L'Histoire des Juifs de Mogilev)*, vol. I, Minsk, 2002, p. 110. Je suis redevable de cette information à Iliia Rodov. Le format réduit et la médiocre qualité des reproductions rendent délicate la lecture des détails, mais elles semblent différer des copies de Lissitzky.

36. Remarqué tout d'abord par Ziva Amishai-Maisels, dans «Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery?», in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 99 et note 104. La Balance a été simplifiée, mais les formes des nuages sont aisément reconnaissables.

37. Chaque reproduction dans l'album est accompagnée d'un bref commentaire, mais pas ce dessin du zodiaque. Le signe est facilement identifiable sur le plafond entre celui du Lion et celui de la Balance. La Vierge est le signe correspondant au mois calendaire hébraïque d'*Elul*, et il est habituellement représenté par une figure féminine. L'emploi du *shofar* comme symbole de la Vierge est ici, il va de soi, insolite, et se rapporte probablement à la sonnerie quotidienne du *shofar* pendant les prières matinales de ce mois d'*Elul*. Je remercie le professeur Shalom Sabar pour ces explications.

38. Voir Ziva Amishai-Maisels, «Chagall's Murals for the State Jewish Chamber Theatre» in Ruth Apter-Gabriel (éd.), *Chagall: Dreams and Drama. Early Russian Works and Murals for the Jewish Theatre*, catalogue, Jérusalem, Musée d'Israël, 1993, p. 25. On peut observer ce détail sur la planche 59, dans le coin inférieur gauche, sous le pied vert.

39. El Lissitzky, *op. cit.* (note 27), p. 9-13, traduction *infra* p. 221-223.

40. Elles n'apparaissent pas sur les deux dessins de Lissitzky, mais on peut les voir sur la copie de Youdovine et sur les photographies du plafond.

41. Minsk, musée des Beaux-Arts de Biélorussie. Repr. in Kazovsky, *op. cit.* (note 34), (non paginé).

42. Les deux illustrations proviennent de Apter Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 48. La Société juive pour l'encouragement des Arts fut créée en septembre 1915 à Saint-Petersbourg et ouvrit une branche à Moscou en décembre, puis l'année suivante à Kharkov, ainsi qu'à Kiev, où An-sky devint son directeur. Sur son développement et ses activités, voir Orlov, *op. cit.* (note 31), p. 65-70, et John E. Bowlit, «From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World», in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 47-49. En ce qui concerne le concours, voir *Novy pout*, 1916, n° 18, p. 13; et *Evreïskaïa nedelia*, 1916, n° 21, p. 26, ainsi que Bowlit, in Safran et Zipperstein (éd.), *op. cit.* (note 3), p. 48, note 45.

43. Voir Goberman, *op. cit.* (note 30), p. 50, 80 et 141.

44. Bowlit, *op. cit.* (note 10), p. 48.

45. Orlov, *op. cit.* (note 31), p. 69; p. 75, note 57. Citation tirée du folio 1722 des Archives historiques centrales d'État, n° 1, p. 59.

46. Abram Efros, *Nathan Altman*, Moscou, 1922, p. 57 (en russe). Pour plus de détails sur cette partition, et le rapport de Pasternak avec An-sky, voir Ruth Apter-Gabriel, «In the Spirit of An-sky: Folk Motifs in Russian-Jewish Art», in Gonen, *op. cit.* (note 15), p. 111-112; sur Maimon, *idem*, p. 112 (en hébreu).

47. Aronson, *op. cit.* (note 10), p. 236.

48. Zeltser, *op. cit.* (note 33), p. 94, et p. 74, note. Citation tirée d'Alexandra Shatskikh, *Vitebsk, jizn iskusstva 1917-1922*, Moscou, 2001, p. 171-172.

49. Zeltser, *op. cit.* (note 33), p. 96, ainsi que notes, p. 75 et 77. Youdovine continua son action en faveur de l'art populaire longtemps après le déclin du mouvement de renaissance juive. Ses activités pour le Musée juif de Pétrograd s'inscrivent dans cette perspective. En été 1926, il vivait à Gorodok, travaillant à un cycle d'œuvres graphiques sur le thème du *shtetl*. Craignant que le manque de connaissance des manuscrits juifs et des motifs

de l'art populaire ne compromette l'avenir de la culture juive, il publia un article dans le journal de Minsk *Oktyabr* dans lequel il regretta qu'on n'enseignât pas ces sujets aux Beaux-Arts de Vitebsk, bien que plus de 30 % des étudiants y fussent juifs.

50. Les trois cents roubles payés à Youdovine se rapportent peut-être à ce dessin non utilisé. Voir Kantsedikas, *op. cit.* (note 22), p. 38.

51. Pour une analyse plus approfondie de l'œuvre juive de Youdovine, voir Ruth Apter-Gabriel, *The Jewish Art of Solomon Yudovin (1892-1954): From Folk Art to Social Realism*, catalogue, Jérusalem, Musée d'Israël, 1991. Pour une bibliographie sélective sur son œuvre en général, voir *idem*, p. 27.

52. Comparer, par exemple, le cerf de la couverture de l'album à la photographie originale de la pierre tombale, et un dessin basé sur le même motif. Voir Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 51), p. 6-7; «Pierre tombale de Vinnitsa, 1795», avec le dessin du même cerf, *idem*, p. IV. Le musée d'Israël à Jérusalem possède une importante collection de gravures et de dessins juifs de Youdovine, notamment de nombreux dessins de pierres tombales copiés durant l'expédition, qu'on peut comparer avec les linogravures. Il possède aussi une collection de photographies anciennes prises par l'artiste. Pour une courte description de la collection et de ses origines. Voir *idem*, p. V.

53. Leur liste figure sur une page de l'album.

54. Pour les illustrations voir Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 46), p. 116. Voir aussi Kazovsky, *op. cit.* (note 34); concernant Yakerson, *idem*, p. 51-56. Le livre comporte des illustrations des deux artistes.

55. Voir par exemple la photographie de la synagogue de Beshenkovice, qui a été quadrillée pour être reproduite à plus grande échelle, et la gravure correspondante, in Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 51), p. 8. Voir aussi *Le Tailleur de pierre d'Ostrog, Volhynie*, *idem*, p. 10; et *Le Vendeur ambulancier de bagel en Volhynie*, *idem*, p. X.

56. L'inscription figure à l'intérieur de la couverture.

57. Voir Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 51), fig. p. 23; III et V.

58. Il prépara une maquette sous la forme d'un carnet comportant une gravure sur le recto et une sur le verso de la couverture, six gravures à l'intérieur, et un quadrillage pour le texte. Le carnet était protégé par une jaquette jaune et orné d'un animal rouge, semblable à ses linogravures; voir Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), 170-172. Reproduction dans *idem*, p. 25. La maquette figure dans la collection du musée d'Israël.

59. Dobrushin, *op. cit.* (note 10), p. 119. Je souhaite remercier ici Yehuda Achi-Miriam qui m'a aidée à traduire cet article. Voir traduction française, «L'art primitif juif et le livre d'art pour enfants», *infra* p. 223-225.

60. Henryk Berlewski, «Les zigzags de l'art juif», *Almanakh*, Paris, 1955; voir traduction *infra* p. 229-231.

61. C'est seulement à Moscou que Chagall aida à l'organisation de la branche moscovite de la Kultur-Lige. Concernant son absence d'engagement dans des causes spécifiquement juives à Vitebsk, voir Zeltser, *op. cit.* (note 33), p. 92; concernant son engagement dans des causes juives après son installation à Moscou, *idem*, p. 91-94. Sur les activités de Chagall pour la promotion de l'art juif, voir aussi G. Kazovsky, «Chagall and the Jewish Art Program» in *Marc Chagall: The Russian Years 1906-1922*, Francfort, Schirn Kunsthalle, 1991, p. 57. Pour un examen approfondi des activités de la Kultur-Lige, voir Hillel Kazovsky, *The Artists of the Kultur-Lige*, Jérusalem et Moscou, Gesharim et Mosty Kultury, 2003.

62. Voir en particulier l'étude approfondie de Amishai-Maisels, «Chagall and the Jewish Revival?» in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 71-100. Voir aussi Kazovsky, *op. cit.* (note 61), p. 53-59, et Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 54-70.

63. Le baron David de Gunzburg travaillait avec Vladimir Stassov à la publication de *L'Ornement hébreu*, première édition de manuscrits hébraïques en Russie, en 1905 (*infra* p. 74). Chagall a sans doute vu ce luxueux album. Quand la Société juive d'histoire et d'ethnographie fut créée en 1908, An-sky y donna des

conférences. Il se peut que Chagall ait assisté à certaines d'entre elles, ou du moins qu'il ait été informé des idées d'An-sky. Voir Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 62), p. 73. En 1912, on sait qu'An-sky avait déjà entendu parler de Chagall; voir *idem*, p. 93, note 17.

64. Chagall, «Bletlakh», *Shtrom*, n° 1, Moscou, 1922, p. 44-46 (en yiddish). Voir traduction de ces «Feuillets», *infra* p. 227-228. Un article similaire a été publié, en yiddish également, avec de légères modifications, dans Marc Chagall, *Eyngs, Die Zukunft*, juin 1925, p. 409-410.

65. Les maillets de bois de synagogue étaient sculptés et servaient à réveiller les fidèles pour les prières du matin. Voir Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 62), p. 91, note 3.

66. Le pouvoir tsariste avait interdit l'impression en caractères hébraïques en juillet 1916; c'est seulement après la Révolution de février que celle-ci put reprendre. L'illustration pour le prophète Élie du *Kuntsen-makher* (Le prestidigitateur) a été republiée dans *Kunst-Ring Almanakh*, Berlin, 1922, vol. I, où la partie inférieure du texte hébreu manque cependant.

67. Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 62), p. 85.

68. Ziva Amishai-Maisels, «Chagall's Jerusalem Windows: Iconography and Sources», *Scripta Hierosolymitana*, vol. 24, *Studies in Art*, Jérusalem, Magnes, 1972. Voir p. 160; 163-170, et figs. 9-10; 16-17.

69. An-sky avait quitté la Russie pour Vilna en septembre 1918. Voir Kantsedikas, *op. cit.* (note 22), p. 36.

70. *Idem*, p. 38-39. L'article d'Efros, «La Lampe d'Aladin», parut d'abord dans l'almanach russe *Evreïski Mir* (Le monde juif) en 1918, avec la note suivante: «Sur la parution d'une importante publication par S. A. An-sky *Evreïskaïa Starina*». Texte traduit en yiddish sous le titre «*Vegn tsu der Yidisher kunst*» et publié dans *Kunst un bildung*, vol 2-3. Voir la traduction du texte d'Efros *infra* p. 216-220. Dans les Archives littéraires et historiques d'État de Moscou, on trouve plusieurs documents relatifs à des dépenses liées à cet album en été 1918. L'un d'entre eux mentionne un paiement de 300 roubles à Youdovine, ce qui semble correspondre à la couverture non publiée qu'il aurait exécutée.

71. La maquette du livre ne fut reproduite qu'en 1994 dans Kantsedikas, *op. cit.* (note 22).

72. Colonie pour orphelins, située non loin de Moscou.

73. Marc Chagall, «Mon travail au Théâtre juif d'État de Moscou» in *Di Yidische Velt*, Vilna, Kletzkin, mai 1928, n° 2 (en yiddish). Traduit en anglais par Benjamin et Barbara Harshav in *Marc Chagall and the Jewish Theater*, New York, Guggenheim Museum, 1992, p. 150.

74. Voir Zeltser, *op. cit.* (note 33).

75. Pour une identification de tous les personnages et une étude détaillée du panneau mural, voir Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 38).

76. Sur une esquisse antérieure, l'étoile de David sur la cuisse est plus voyante. Voir *Marc Chagall. Œuvres sur papier*, catalogue, Paris, Centre Pompidou, 1984, fig. p. 125.

77. Sur les pierres tombales, ces deux lettres signifient «ci-gît». Pour des détails agrandis de l'esquisse architecturale ainsi que la partie de la pierre tombale, voir *Marc Chagall: The Russian Years 1906-1922*, *op. cit.* (note 61), p. 97 et 98.

78. Amuseur, maître de cérémonie des mariages juifs.

79. Scribe.

80. Voir par exemple Franz Meyer, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1995, ill. n° 77, 78 et 101, 102; pour sa période parisienne, 222, 271, 281 et p. 276 après son retour en Russie.

81. Illustration dans *Marc Chagall: The Russian Years 1906-1922*, *op. cit.* (note 61), planche 142. Voir aussi le dessin préliminaire, planche 141.

82. Voir *idem*, planche 157 (ou bien Meyer, *op. cit.* (note 80), cat. raisonné, n° 324). Voir également Meyer, *idem*, n° 323, 330 et 334.

83. Avram Kampf, «Art and Stage Design: the Jewish Theatres of Moscow in the Early Twenties», in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.*

(note 1), p. 130. Pour l'illustration, voir Meyer, *op. cit.* (note 80), cat. raisonné, n° 315.

84. Selon Amishai-Maisels, le logo de Lissitzky pour le livre d'Efros et de Tugendhold sur Chagall, en 1918, « est un hommage à Chagall ». Voir Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 61, et fig. 8. Voir aussi sa note 93.

85. *Idem*, p. 68, note 93. Reproduit dans Kantsedikas, *op. cit.* (note 22), p. 95. La copie par Youdovine est présentée dans cette exposition [cat. 227].

86. Troyer (Deuil), qui comprend onze poèmes d'Hofstein, déplore les victimes des pogroms de la guerre civile de 1919-1920. Pour une interprétation des illustrations de Chagall, voir Seth L. Wolitz, « The Ashkenazic Gaze: Creating The Jewish Art Book », in Leonard J. Greenspoon et al. (éd.), *The Jews of Eastern Europe, Studies in Jewish Civilization*, vol. 16, Creighton University Press, 2005, p. 53-55. On trouvera aussi une analyse détaillée dans Seth L. Wolitz, « Chagall's Last Soviet Performance: The Graphics for Troyer, 1922 » in *Jewish Art*, 21-22 (1995-1996), p. 95-115 ainsi qu'un résumé du contenu des poèmes, p. 96-97.

87. Kantsedikas, *op. cit.* (note 22), p. 67.

88. Aronson, *op. cit.* (note 26), p. 244, et Mane-Katz, « Bletlekh Zikhronot », in Tcherikower (éd.), *op. cit.* (note 26), p. 62. Nous ne pouvons que spéculer sur ce qu'aurait été son développement artistique, s'il avait été en mesure de réaliser son rêve d'étudier à Paris. Le destin voulut qu'il ait été en route pour Paris quand son train fut arrêté à la frontière; la Première Guerre mondiale venait d'éclater et il fut contraint de rebrousser chemin pour Kiev. Voir Ryback, *op. cit.* (note 26), p. 14.

89. La datation des œuvres de Ryback reste problématique et les dates figurant sur ses travaux ne sont pas toujours fiables. Ainsi, tous ses dessins pour *Shtetl*, publiés à Berlin en 1923, sont datés de 1917 sur les planches. Pourtant, quand Boris Aronson, son collègue et ami du temps de la Kultur-Lige, en publia certains dans *Sovremenniaia Evreiskaia Grafika* (Art graphique juif contemporain), 1924, au moment où les deux amis se trouvaient à Berlin, il les data de 1922. Beaucoup de dessins similaires conservés au Musée Ryback (Bat Yam, Israël) qui abrite la donation Sonia Ryback, sont datés aux alentours de 1917. Quand Ryback présenta son travail à Berlin en 1923, la liste d'œuvres indique aussi 1917 pour les dessins de *Shtetl* (voir *Ausstellung J. Ryback*, Berlin, 1923/24). De même, Karl Schwartz les date de sa période kievienne: voir « Issachar Ber Ryback », in Tcherikower (éd.), *op. cit.* (note 26), p. 36, note 36. Pourtant, on peut penser qu'An-sky était bien informé. Il n'est pas impossible que Ryback ait légèrement retravaillé les dessins qu'il a inclus dans l'album, même si l'auteur n'a pu le vérifier. Il est connu cependant que Ryback faisait quelquefois des nouvelles versions, proches, de ses œuvres. Rachel Wishnitzer souligne ce fait quand, se référant à la revue *Rimon/Milgroim*, qu'elle et son mari publièrent à Berlin en 1922-23, elle écrit qu'elle a reproduit *La Synagogue de Shklov* de Ryback et une « variation » du très célèbre tableau des *Juifs se rendant à la synagogue* (voir Wishnitzer, *op. cit.* (note 32), p. 41).

90. Le dessin du cerf vient de la collection Youdovine au musée d'Israël.

91. Voir fig. in Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 46), p. 115.

92. Ryback a ajouté ici une chèvre minuscule dans le coin inférieur gauche, à la manière de Chagall. Pour l'influence de Chagall sur Ryback, voir Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 60-61. On peut voir une reproduction de cette huile dans Tumarkin Goodman (éd.), *op. cit.* (note 18), fig. 101.

93. Lissitzky mentionne Dubrovna dans son article paru dans *Rimon/Milgroim*; voir traduction *infra* p. 221-223. Voir fig. in Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 46), p. 115.

94. Reproduction dans *Modern Masterpieces from Moscow*, (note 2), p. 94.

95. L'album comprend en fait deux pages de plus bien qu'il s'agisse de portraits qui n'ont pas de lien direct avec les pages précédentes.

96. Le même cerf apparaît sur un côté de la salière de Yelena Kabisher-Yakerson, dans les années 30. Voir Kazovsky, *op. cit.* (note 34), (non paginé).

97. Sonia Ryback, *op. cit.* (note 26), p. 9.

98. Voir *Memorial Exhibition J. Ryback*, Tel Aviv Museum, 1950.

99. Il se peut qu'il y arriva à la fin de 1919, mais il retourna temporairement à Kiev pour travailler sur une exposition d'art juif qui ouvrit en février 1920.

100. Pour une analyse approfondie des activités de Ryback en lien avec les livres d'art juifs, voir l'article d'Hillel Kazovsky, *infra* p. 32-50.

101. Reproduit dans Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 158, cat. 15. Une inscription en yiddish sur le verso du dessin du lion précise: « Issachar Ber Ryback / Art populaire / Gravure de pierre tombale 1913-1917 ». Une copie supplémentaire plus fidèle encore figure en cat. 14.

102. Reproduit dans Kazovsky, *op. cit.* (note 34), (non paginé).

103. Pour une analyse de ce tableau et des thèmes religieux chez Ryback, voir Elana Shapira in Iris Fishof (éd.), *Jewish Art Masterpieces from the Israel Museum*, Jérusalem, Hugh Lauter Levin, 1994, p. 113. Il n'existe pas de catalogue raisonné de l'œuvre de Ryback; la source d'information la plus complète est actuellement le site [www.comite-ryback.org](http://www.comite-ryback.org).

104. Les quatre espèces végétales que l'on agite à différents moments de la liturgie de la fête de *Soukkot\**, en direction des quatre points cardinaux, sont le *loulav*, ou branche de palmier, l'*etrog\** ou cédrat, les *hadassim* – trois brindilles de myrte –, et les *aravot*, deux branches de saule; elles représentent l'ensemble du peuple juif et du genre humain.

105. Voir deux drapeaux proches, l'un dans Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 217, cat. 158; l'autre dans Kampf, *op. cit.* (note 10), p. 51; celui-ci apparaît pour la première fois dans Aronson, *op. cit.* (note 10); traduction anglaise sous le titre *Contemporary Jewish Graphics in Apter-Gabriel* (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 28.

106. *El Lissitzky Architect Painter Photographer Typographer*, catalogue, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1990, p. 8.

107. 110 copies ont été imprimées, pour la plupart sous la forme d'un livre, mais quelques-unes sous la forme d'un rouleau. Voir Ruth Apter-Gabriel, « El Lissitzky's Jewish Works », in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 123, note 17.

108. On trouvera une analyse de cette œuvre dans Seth L. Wolitz, « The Jewish National Art Renaissance in Russia », in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 29-30; voir aussi Chimen Abramsky, « Yiddish Book Illustrations in Russia: 1916-1923 », *idem*, p. 62-63; Apter-Gabriel « El Lissitzky's Jewish Works », *idem*, p. 104-105; et Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 60. Pour une interprétation, voir Wolitz, *op. cit.* (note 86), p. 47-50.

109. Voir Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 68, n° 85.

110. El Lissitzky, *op. cit.* (note 27); voir *infra* p. 221-223.

111. Il s'agit d'une page de *pinkas* d'Ukraine, du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Kantsedikas, *op. cit.* (note 22), fig. 56, p. 96 (reproduite à l'envers). La copie fidèle par Youdovine appartient au département des Estampes et Dessins du musée d'Israël. Les trois versions sont comparées dans Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 46), p. 114.

112. Kantsedikas, *op. cit.* (note 22), p. 38.

113. Repr. in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 49.

114. Lissitzky illustra le récit de K. N. Bialik avec onze vignettes et un dessin. Il fut publié dans le bimensuel en hébreu pour enfants *Shtilim* (*Arbrisseaux*) à Moscou, en octobre 1917. Pour une analyse de ces illustrations et un résumé du récit, voir Judith Glatzer Wechsler, « El Lissitzky's Interchange Stations: The Letter and the Spirit », in Linda Nochlin et Tamar Garb (éds.), *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, Londres, Thames and Hudson, 1995, p. 191-193.

115. Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 108, fig. 63. Pour un court examen de cet emblème, voir *idem*, p. 107.

116. On peut en voir cinq sur ce thème dans Apter-Gabriel,

*op. cit.* (note 46), p. 110 et 114.

117. Kantsedikas, *op. cit.* (note 22), p. 88, fig. 46.

118. Voir Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), cat. 82.

119. *Idem*, cat. 9.

120. Voir Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 107), p. 104 et notes 19 et 20.

121. Il en existe une édition française sous le titre « Filourdi le dégourdi », Paris, éditions du Sorbier, 2008.

122. L'échelle de la synagogue apparaît très clairement sur la couverture de *Yingl Tsingl Khvat* ainsi que dans *Had Gadya*.

123. Voir la reproduction dans Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 113, fig. 69 et 70. Lissitzky créa aussi un emblème intéressant pour Helikon Press, qui parut dans Abram Efros et Ya. Tugendhold, *Iskousstvo Marka Shagalla* (L'art de Marc Chagall), Moscou, 1918. Voir sa reproduction et son examen dans Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 61.

124. Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 113, fig. 68.

125. La majorité des chercheurs considèrent que Lissitzky entendait donner une nouvelle signification à l'interprétation traditionnelle de *Had Gadya*: à cet effet, il emploie divers symboles qui visent à convaincre ses lecteurs juifs de la victoire de la révolution sur les forces réactionnaires. Voir Alan C. Birnholz, « El Lissitzky and the Jewish Tradition », *Studio International*, vol. 186, n° 959, Londres, octobre 1973, p. 131; Haya Friedberg, « Lissitzky's Had Gadya », *Jewish Art* 12-13, 1986-87, p. 292-303; Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 107), p. 111-116, comprenant l'examen d'un dessin supplémentaire pour la première page, et la jaquette, brièvement résumé dans cet article, et Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 61. Voir également Nancy Perloff, *Had Gadya. The Only Kid*. Facsimile of El Lissitzky's edition of 1919, Los Angeles, Getty Research Institute, 2002, p. V; voir aussi concernant la jaquette et les différents vers, p. VIII-XI. Pour ce qui est des modifications mineures entre les aquarelles de 1918-1919 et la série de lithographies datées du 6 février 1919 sur la jaquette, voir Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 107), p. 111. Pour la reproduction de la série complète des aquarelles de 1917, voir van Voolen (éd.), *op. cit.* (note 94), p. 94-96, et pour celles de 1918-1919 en couleur, voir Frank Stella, *Had Gadya—after El Lissitzky. A Series of Prints 1982-1984*, catalogue, Tel Aviv Museum, 1986.

126. Voir van Voolen (éd.), *op. cit.* (note 94), p. 94 et 95.

127. Pour les détails, voir Apter-Gabriel, *op. cit.* (note 107), p. 113, illustrations p. 114-115 et reproductions en couleur p. 16.

128. Pour la signification du coq rouge, voir Friedberg, *op. cit.* (note 125), p. 298.

129. L'emblème de la Kultur-Lige sur l'extérieur de la jaquette, fig. 75, p. 17 dans Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), agrandie dans Perloff, *op. cit.* (note 94), montre un énigmatique dessin en rapport avec le chien du vers 3. Pour une possible interprétation, voir Amishai-Maisels, *op. cit.* (note 18), p. 61. On trouvera chez Heinrich Heine, *A Bacherachi Rabbi*, Budapest, Europa Koenyviado, 1982 (trad. en hongrois Tandori Dezső), p. 2, une illustration supplémentaire jamais analysée auparavant du vers 8, « Vint le boucher qui tua le bœuf ». Il s'agit d'une lithographie en noir et blanc, très proche de la lithographie finale en couleur, bien qu'elle comporte en arrière-plan un paysage de ville au lieu du texte surmonté d'une arche.

130. Pour une analyse approfondie, voir Glatzer Wechsler, *op. cit.* (note 114), p. 195-198.

131. Une section de la Mishnah (ordre *Kodashim*, traité *Midot*, chap. 4, 6 traitant des mesures du Temple), selon Abramsky, « Yiddish Book illustrations », in Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 66; voir aussi Glatzer Wechsler, *op. cit.* (note 114), p. 196, notes 45, 46.

132. Les rouleaux de Torah et les livres de prière endommagés ne sont pas jetés, mais « enterrés » dans un emplacement spécial des grandes synagogues, la *genizah*.

133. El Lissitzky, « La Synagogue de Mogilev. Souvenirs »; voir *infra* p. 221-223.

134. Voir Alan C. Birnholz, *El Lissitzky*, thèse de Ph. D, Ann Harbor University, Microfilm, 1974, p. 48-50. Selon Igor Dukhan, le suprématisme de Lissitzky – et ses œuvres ultérieures – sont porteuses d’une authentique dimension juive cachée : voir « El Lissitzky – Jewish as Universal: From Soviet Style to Pangeometry », *Ars Judaica*, 3, Jérusalem, 2007, p. 53.

135. Voir Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 48.

136. Bowlt, *op. cit.* (note 10), p. 316.

137. Reproduit dans Tumarkin Goodman (éd.), *op. cit.* (note 18), p. 57. Voir aussi Amishai-Maisels, *in idem*, p. 57-58.

138. Il reprend le même chapeau dans sa sculpture *Portrait d’un jeune Juif (autoportrait)*, 1916, reproduit dans Etkind, *op. cit.* (note 17), p. 38.

139. Voir dans Etkind, *op. cit.* (note 17), p. 47.

140. Orlov, *op. cit.* (note 31). Voir aussi note 14, p. 72, ainsi que Bowlt, *op. cit.* (note 10), p. 317.

141. Selon Kazovsky, ces illustrations étaient déjà préparées en 1948. Ces photographies ont été trouvées dans son atelier, après sa mort, et appartiennent à présent à Petersburg Judaica. Je remercie Benyamin Lukin d’avoir attiré mon attention sur ces photographies et pour les informations qu’il m’a généreusement transmises, ainsi que Valery Dymshits qui a eu l’amabilité d’approfondir la recherche.

142. Orlov affirme qu’elle a identifié deux des photographies de Youdovine, dans « Beyond “Jewish Luck” », *op. cit.* (note 31), p. 64 et note, p. 24.

143. On trouvera davantage d’informations sur *Makhmadim*

dans Wolitz, *op. cit.* (note 108), p. 27-28. Pour les illustrations, voir aussi p. 217-221.

144. Selon B. Ternovetz, Tchaïkov a créé deux œuvres dans cet esprit, *Golus* (Exil) et *Tête d’un vieux Juif*. Voir B. Ternovetz, « Soviet Sculptors », in M. Apletin (éd.), *Voks Illustrated Almanach: Painting, Sculpture and Graphic Art in the USSR*, VOKS (Union soviétique pour les relations culturelles avec les pays étrangers), octobre 1934, n° 9-10.

145. Reproduit dans Apter-Gabriel (éd.), *op. cit.* (note 1), p. 54.

146. Pour une interprétation de cette œuvre, voir Kazovsky, *op. cit.* (note 61), p. 100.

147. *Idem*, reproduction p. 148, et Kampf, *op. cit.*, (note 10) p. 64. Aronson, *Sovremennaïa Evreïskaïa Grafika*, *op. cit.* (note 10), est leur source commune.

148. Joseph Tchaïkov, *Sculpture*, Kiev, Kultur-Lige, 1921. Traduit du yiddish par Bernard Vaisbrot, in *Khaliastra (La Bande)*, Lachenal & Ritter, Paris, 1989 ; voir *infra* p. 228.

149. Aronson, *op. cit.* (note 10), p. 236.

150. RGALI (Archives d’État de littérature et d’art), Moscou. Reproduit dans Kazovsky, *op. cit.* (note 61), p. 206.

151. Les artistes juifs, comme leurs collègues russes, étaient profondément influencés par des proclamations, telles que celle de Malevitch, dans son manifeste « Affirmation d’un art nouveau ». Voir traduction anglaise de l’extrait in Alexandra Shatskikh, « Jewish Artists in the Russian Avant-Garde », in van Voolen (éd.), *op. cit.* (note 94), p. 75 et note 22, *Almanakh Unovis*, n° 1, Vitebsk, 1920.