

# Collaboration - Inspiration - Amitié : Marc Chagall et Gérald Cramer

## Collaboration - Inspiration - Friendship: Marc Chagall and Gérald Cramer

Christian Rümelin

Souvent, lors d'une discussion sur la production d'un artiste important, notamment quand il s'agit d'estampes ou de livres illustrés, on oublie le rôle que d'autres intervenants peuvent avoir eu, leur contribution à la réalisation matérielle et intellectuelle des projets. Indéniablement, Marc Chagall est le créateur de ses propres œuvres, la personne qui a conçu avec, une immense ingéniosité, un monde visuel qui non seulement lui correspond parfaitement et qui touche les spectateurs encore aujourd'hui.

Pour l'éditeur Gérald Cramer, Chagall sera l'un des artistes les plus remarquables, avec Joan Miró et Henry Moore. Cramer montre son engagement envers Chagall dès 1957, en lui demandant d'illustrer la couverture de son onzième catalogue, paru en 1958. Au fil des années, Cramer éditera quatre livres illustrés, un livre avec les poèmes de Chagall, soixante-quatorze planches individuelles et un paravent. En outre, il incitera Chagall à créer des monotypes, en éditera le catalogue raisonné en deux volumes, organisera plusieurs expositions, prêtera des œuvres pour d'autres manifestations et aidera à diffuser l'œuvre de l'artiste. L'intention de Cramer n'était pas de remporter un succès commercial. Dans son attitude, son engagement, on perçoit un vrai souci de valorisation de l'œuvre. Le travail avec l'artiste s'effectue sur le mode d'une collaboration, Cramer se mettant à son service. Cette attention envers Chagall n'est pas une exception de la part de Gérald Cramer, même si son rapport au peintre diffère sensiblement de

It often happens that in discussing an important artist's production, especially when it comes to prints and illustrated books, we forget the part other contributors may have played, what they brought to the physical and intellectual realization of projects. Undeniably, Marc Chagall is the creator of his own works, the person who designed a visual universe with great ingenuity, one that perfectly corresponded to him, and one that continues to touch viewers today.

For the publisher Gérald Cramer, Chagall was to be one of the most significant artists, along with Joan Miró and Henry Moore. In 1957 Cramer demonstrated his commitment to Chagall, asking him to illustrate the cover of his eleventh catalogue, published in 1958. Over the years, Cramer published four illustrated books, a book of Chagall's poems, seventy-four separate plates and a screen. In addition, he encouraged Chagall to create monotypes, which were published in a two-volume catalogue raisonné, organized several exhibitions, loaned works for other events and helped spread the work of the artist. Cramer's intention was not commercial success. In his attitude, his commitment, we can see a concern for the development of the artist's oeuvre. The work with the artist was undertaken as a collaboration, Cramer putting himself at Chagall's service. Gérald Cramer's attitude towards Chagall was not an exception, although his relationship with the painter differs significantly from those he shared with other artists: it was perhaps the collaboration to which he was the most deeply committed, in terms of both duration and dedication.

When the first volume on monotypes was released, Cramer briefly described his still relatively new relationship with the artist: "When I asked Chagall to make monotypes for me, I held all the aces, the

### **Clown à la collerette, 1958**

Collage et encre de Chine créé par Chagall pour la couverture du 11<sup>e</sup> catalogue de la galerie Cramer



Marc et Valentine Chagall entourés de la famille Cramer

celui qu'il pouvait entretenir avec d'autres: c'est peut-être la collaboration dans laquelle il s'est engagé le plus, tant dans son implication que dans sa durée.

Lors de la parution du premier volume sur les monotypes, Cramer décrit succinctement ses relations, encore relativement jeunes, avec l'artiste: « Quand j'ai demandé à Chagall d'exécuter pour moi des monotypes, j'avais déjà de sérieux atouts en mains, le plus important étant les qualités de CHAGALL lui-même: homme inventif et curieux, artisan doué, bref l'artiste le mieux à même d'exécuter des œuvres si variées et si "compliquées". Autre atout, la maîtrise de l'imprimeur en taille-douce Jacques Frélaut, fils du graveur Jean Frélaut et successeur de Lacourière dont l'atelier célèbre réalisa notamment le *Pantagruel* de Derain et mon livre d'Éluard illustré par Mirò'. » Pour saisir cette relation particulière, il faut distinguer différents aspects: d'une part, la manière dont les projets se sont développés d'un point de vue chronologique, d'autre part, les enjeux techniques qu'ils supposaient. Ces deux facteurs sont entrelacés, mais sont au moins séparables pour la compré-

most crucial being the qualities of CHAGALL himself, an inventive and inquiring man, a gifted artisan, in a word, the most able to perform such varied and 'complex' works. Another asset was the skill the intaglio printer Jacques Frélaut, the son of the engraver Jean Frélaut, and the successor to Lacourière, whose renowned workshop had produced works including Derain's *Pantagruel* and my own book by Eluard, illustrated by Miró.' »

To understand this special relationship, the various aspects must be distinguished: first of all, how the projects were developed from a chronological point of view and second, the technical issues involved. While these two factors are intertwined, for the sake of a better understanding they may be separated, letting us see the very complex issues of the creation, implementation and dissemination of the Russian-born painter's work.

It all began in June 1957, when Gérald Cramer met Chagall at his home in Vence, bringing with him the ten catalogues he had already published. After abandoning his law studies, in 1943 Cramer had begun a career as a bookseller of twentieth century illustrated and bibliophile books, then prints a few years later. His first catalogues already show great typographic and informative consideration, but with his fifth catalogue in 1948, Cramer opened up a brand new

hension et permettent de percevoir les enjeux très complexes de la création, de la réalisation et de la diffusion de l'œuvre du peintre d'origine russe.

Tout commence en juin 1957 quand Gérald Cramer rencontre Chagall dans sa maison de Vence, en lui apportant ses catalogues, qui sont alors au nombre de dix. Après avoir abandonné ses études de droit, il s'est lancé, en 1943, comme libraire de livres illustrés et de livres de bibliophilie du xx<sup>e</sup> siècle, puis d'estampes, quelques années plus tard. Les premiers catalogues montrent déjà un grand soin typographique et informatif, mais avec le cinquième catalogue, de 1948, Cramer ouvrira un autre champ: il demande aux artistes de créer une illustration pour la couverture de ces publications. Il sollicite ainsi Joan Mirò, puis Georges Braque, Henri Matisse, Pablo Picasso et Jacques Villon. Cramer se rend à Vence pour demander à Chagall d'illustrer la couverture du onzième catalogue. Il expose son travail éditorial, fait montre de son expérience, de son courage, n'hésitant pas à toucher l'orgueil de l'artiste en le mettant en concurrence avec d'autres peintres fameux. Il réussit à impliquer Chagall, qui séjourne chez les Cramer, à Mies près de Genève, quelques jours en octobre 1957, afin de préparer une exposition. Il n'est pas encore question alors d'évoquer des projets éditoriaux, même si Cramer en a déjà entrepris avec Jean Paulhan et Georges Braque et que la parution d'*À toute épreuve*, de Paul Éluard, illustré par Mirò est imminente.

Cramer aborde Chagall en connaissant son potentiel, mais aussi ses limites. Dans un premier temps, il sonde le terrain, discute, propose, fait des suggestions, tout en ayant les idées claires. Il ne veut pas s'aventurer dans des projets comparables aux grands ouvrages que Chagall a déjà publiés<sup>2</sup> ou au livre de Mirò sur le point de sortir. Chagall se concentre pour le moment sur la couverture, jugeant le résultat très convaincant, tel qu'il l'écrit à Cramer après réception de la couverture le 14 juillet 1958: «Je trouve cela très bien; on ne peut pas faire mieux<sup>3</sup>.» Pour Chagall, l'utilisation des papiers découpés est une nouveauté: il a probablement été inspiré par les couvertures des catalogues ornés par Matisse et par Picasso. Les projets se mettent en place, lentement, avec beaucoup de patience. Le travail sur le *Paravent* commence à la même époque: Cramer possède le paravent de Pierre Bonnard *Promenade des nourrices, frises de fiacres* (1897), que Chagall voit chez lui. Dans un entretien de décembre 1964, Cramer raconte rétrospectivement: «... L'idée germe en lui de décorer aussi un paravent. Vous pouvez supposer le plaisir que ce fut pour moi de devenir l'éditeur de cette œuvre<sup>4</sup>.» Le *Paravent* ne sera enfin produit qu'en 1963 (ill. p. 131), après un long travail avec tous les métiers concernés. Il s'agit de la seule lithographie éditée par Cramer. La production fut en effet plus compliquée que prévu, car il ne s'agissait pas seulement de faire imprimer quatre lithographies de très grand format, mais

field, asking artists to create an illustration for the covers of these publications. He turned to Juan Miró, then Georges Braque, Henri Matisse, Pablo Picasso and Jacques Villon. Cramer came to Vence to ask Chagall to illustrate the cover of his eleventh catalogue (fig. 1). He showed his editorial work, demonstrating his experience, his courage, and did not hesitate to reach for the artist's vanity. He succeeded in engaging Chagall, who stayed with the Cramers in Mies, near Geneva, for a few days in October 1957, to prepare an exhibition. There was no question then of discussing editorial projects, even though Cramer had already initiated such projects with Jean Paulhan and Georges Braque, and the publication of Paul Éluard's *À toute épreuve* illustrated by Miró was imminent.

Cramer approached Chagall well aware of his potential, but also of his limitations. As a first step, he tested him, discussed, offered suggestions, all the while with a definite idea in mind. He did not wish to engage in anything akin to the great works that Chagall has already published,<sup>2</sup> or Miró's book that was about to be released. For now, Chagall focused on the cover, and found the results compelling, as he wrote to Cramer after receiving it on 14 July 1958: "I find it very good; we couldn't have done better."<sup>3</sup> Using paper cut-outs was a new thing for Chagall: he was probably inspired by the catalogue covers by Matisse and Picasso. Projects slowly came into being, with a great deal of patience. Work began on the screen at the same time: Cramer already had Pierre Bonnard's screen, *Promenade des nourrices, frises de fiacres* (1897), and which Chagall saw at his home. In a December 1964 interview, Cramer stated in retrospect:



Chagall et Jacques Frélaud tenant un monotype



A. Ostier, Chagall gravant un bois de *Poèmes*, vers 1965

aussi de prévoir les montages, les cadres, les charnières, le conditionnement. Les exigences de Cramer et de Chagall se rencontrent, et c'est l'éditeur qui prend en charge l'organisation du travail, avec une patience inépuisable.

Les projets se développent en parallèle. Alors que le *Paravent* n'est pas commencé, une autre idée prend forme : les monotypes. À nouveau, c'est Gérald Cramer qui suggère à Chagall de recourir à ce procédé, qui consiste à créer une peinture sur une surface lisse et rigide transférée ensuite sur papier au moyen d'une presse. Très populaire au XIX<sup>e</sup> siècle et beaucoup employé par Henri Matisse, le monotype devient un moyen de création artistique pour Chagall. Cramer demande à Jacques Frélaud de se rendre à Saint-Paul-de-Vence pour imprimer les œuvres sur la presse dont Chagall dispose, et va lui-même l'assister. Selon le récit de Cramer, les journées de production de ces œuvres sont très intenses : Chagall se retire dans la solitude de son atelier pour réaliser des monotypes qui sont imprimés immédiatement, dans la foulée du travail. C'est un défi pour tous les intervenants dans le processus de création : pour l'artiste, en raison de la rapidité d'exécution et d'imagination, du manque total de possibilité de corriger, et pour l'imprimeur, à cause de la contrainte d'imprimer l'œuvre avant que la peinture ne sèche. Tout doit aller très vite, ce qui suppose une immense flexibilité, mais aussi un très haut degré d'organisation au préalable. La manière de travailler est très différente des habitudes de l'artiste, qui peut compter sur l'assistance de l'imprimeur et de l'éditeur qui

"The idea grew in him to decorate a screen too. You can safely assume that it was a pleasure for me to become the publisher of this work."<sup>4</sup> The screen was finally produced in 1963, after working a long time with all the métiers necessary. This was the only lithograph Cramer ever published. Its production was made more complex than expected, as it was not just about printing four large format lithographs: it was also necessary to provide fixtures, frames, hinges and packaging. Nevertheless, Cramer's and Chagall's requirements were on a par, and the publisher took on the organization of the work, which he did with an inexhaustible patience.

Several projects were developed at the same time. Even before work on the screen began, another idea had already taken shape: monotypes. Once more, it was Gérald Cramer who suggested Chagall use the process, which consists of painting on a smooth, hard surface, then transferring it to paper by means of a press. Very popular in the nineteenth century and used extensively by Henri Matisse, monotypes became a true means of artistic creation for Chagall. Cramer asked Jacques Frélaud to come to Saint-Paul-de-Vence to print works on Chagall's own press, with Cramer himself assisting the printer. According to Cramer's account, the days spent creating these works were very intense: Chagall retired to the solitude of his studio to create monotypes, which were printed right away. It was challenge for everyone involved in the creative process: for the artist, due to the speed of execution and imagination, the impossibility of correcting anything, and for the printer, because of the constraint of printing work before the paint dries. Everything had to be extremely fast, which meant a huge flexibility, but also a very high degree of advance planning. This way of working was very different from the artist's habits, who could count on the assistance of the printer and the publisher, but they could not be directly involved in the actual design work.

The projects initiated by Gerald Cramer often overlapped, taking time to reach maturity: the discussion around the screen began at the same time as the draft of the book *Poèmes*, while the work on the monotypes added itself to the workload. Cramer described the process: "With Chagall, everything began in October 1958, all the ideas originated at that time: the monotypes, the screen, the poems. . . . As for the painting, he needed a relationship with a guy he liked and who was well established, as he said himself. Chagall had his own universe for painting, he needed several people for engraving."<sup>5</sup>

Cramer took on the role, the responsibility and the workload as well. He offered ideas, and then together the two developed a range of three different types of objects, three different techniques, three different artistic approaches. These ideas required the involvement of a multitude of trades: intaglio and lithographic printers, as well as bookbinders, carpenters and locksmiths. Chagall seemed to



Cat. 53

**Tu m'as rempli les mains, 1968**

Gravure X de *Poèmes*

Gravure sur bois, 32 x 24,5 cm

Fondation Gérald Cramer, Genève

l'accompagnent, sans toutefois intervenir dans la conception de l'œuvre.

Les projets initiés par Gérard Cramer se chevauchent dans la durée, supposant du temps pour mûrir : la discussion autour du paravent débute ainsi dans la même période que le projet du livre *Poèmes* alors que s'ajoute le travail sur les monotypes. Cramer décrit ce processus : « Avec Chagall, tout commence en octobre 1958, toutes les idées ont été originées en cette période : les monotypes, le paravent, les poèmes... Comme pour la peinture, il avait besoin d'un point de contact avec un type qui lui plaisait et qui soit bien établi, comme il le disait lui-même. Chagall avait déjà son monde pour la peinture, il lui fallait plusieurs *quelqu'un* pour la gravure<sup>5</sup>. »

Cramer accepte ce rôle, cette responsabilité et aussi cette charge de travail. Il propose des idées et les deux hommes élaborent ensemble un éventail de trois types d'objet, de trois techniques, de trois approches artistiques. Ces idées nécessitent l'intervention d'une multitude de métiers : des imprimeurs en taille-douce et en lithographie, mais aussi des relieurs, des menuisiers ou des serruriers. Chagall semble apprécier le défi, en étant à l'affût de nouveautés. Par ailleurs, Cramer ne veut pas s'inscrire dans la continuité de projets que Chagall a déjà réalisés avec d'autres éditeurs, il désire proposer d'autres techniques, d'autres sujets, à une échelle adaptée au livre illustré, à l'estampe ou au monotype. Cramer souhaite forcer Chagall à trouver de nouvelles solutions, à procéder à des expérimentations, à adapter son langage artistique à ces nouveaux projets. Cette démarche convient bien à Chagall. Il a déjà illustré son texte autobiographique *Ma vie*, sous le titre *Mein Leben*, en 1923, et souhaite travailler sur ses propres poèmes qui lui tiennent très à cœur. Il en discute avec Cramer en 1958, mais sans donner suite, puis de nouveau en 1960. C'est seulement en 1962, c'est-à-dire l'année de l'exécution du paravent, que la préparation des *Poèmes* (ill. p. 196-198) progresse aussi. Chagall s'est mis à faire des xylographies, contrairement à ses autres illustrations, créées en eau-forte, en aquarelle ou en lithographie. C'est Cramer qui suggère à Chagall le bois gravé, technique à laquelle il n'a plus recouru depuis son séjour à Berlin de 1922-1923. La façon de travailler est très éloignée de celle qu'il employait jusqu'à présent : Chagall illustre ici ses propres textes, laissant apparaître une autre facette méconnue de son talent. En 1965, Chagall a terminé les vingt-quatre bois prévus pour le livre, et, à cette date, Cramer parvient à trouver un accord avec Philippe Jaccottet, qui avait déjà traduit un livre sur Chagall et connaissait donc un peu son univers : il ne s'agissait pas d'une traduction classique mais plutôt d'une refonte dans une autre langue tout en préservant l'esprit et le sens du texte original. Cramer avait déjà indiqué, dans sa note du 21 mars 1960, que les illustrations pleine page étaient très importantes, mais qu'il fallait trouver un bon équilibre sans tomber dans l'aspect trop monumental de la

enjoy the challenge, being ever on the lookout for something new. In addition, Cramer did not want to find himself in the continuation of projects that Chagall had realized with other publishers. He wanted to propose new techniques, other subjects, well adapted to the scale of illustrated books, printmaking or monotypes. Cramer wanted to push Chagall to find new solutions, to carry out experiments, to adapt his artistic language to these new projects. This approach worked perfectly for Chagall, who had already illustrated his autobiography, *Mein Leben* in 1923, and wished to work on his own poems, which were very close to his heart. He discussed it with Cramer in 1958, to no avail, and again in 1960. It was in only 1962, the year work began on the screen, that the early work on *Poèmes* (ill. p. 176-177) really started, Chagall beginning to create woodblocks unlike his other illustrations, created by etching, aquatint or lithography. It was Cramer who suggested Chagall should use the woodblocks, which he had not returned to his stay in Berlin in 1922-23. The way of working was very different to what he had employed up to that time: Chagall illustrated his own texts, revealing yet another facet of his talent. In 1965 Chagall finally completed twenty-four woodcuts for the book, at the same time Cramer reached an agreement with Philippe Jaccottet, who had already translated a book on Chagall and was therefore knew his world a little: this was not a regular translation, but rather a recasting in another language, while keeping the original text's spirit and meaning. In his note dated 21 March 1960 Cramer writes that the full-page illustrations were very important, but they had to find the right balance, not falling into the Bible's monumental aspect or being too insubstantial.<sup>6</sup> The translations took a little longer than expected, which did not stop Chagall and Frélaud from moving forward in the printing of the colour woodcuts. For some of these, Chagall used wood chunks (floaters from fishing nets or traps broken into rectangles or squares) that Frélaud had collected on a beach in Brittany: Chagall did not follow the orthodox traditions of embossed engraving, but used these elements to define or accentuate certain forms. For him, this was a kind of going back in time, a confrontation with his biography and himself. The number of prints does not match the number of poems, something Chagall and Cramer decided so as to maintain a space for the imagination.

Alongside the woodblocks, Cramer offered to run etchings and colour aquatints, very different in their aspect and presenting new challenges, encouraging Chagall to address other issues. The circus figures he created in about a third of the plates were not "new", but they are treated more lightly. Cramer engaged Frélaud as printer, knowing that he got along well with Chagall and that their collaboration was enjoyable, challenging and rewarding. In May 1967 Frélaud travelled to Saint-Paul-de-Vence to make the proofs that would be shown almost immediately in Cramer's Geneva gallery. The colours were affixed in a fashion akin to woodcuts, rather inde-

Bible ni trop léger<sup>6</sup>. Les traductions prennent un peu plus de temps que prévu, ce qui n'empêche pas Chagall et Frélaud d'avancer dans l'impression des bois en couleurs. Pour certains, Chagall utilise des fragments de bois (flotteurs de filets de pêche ou casiers brisés en forme de rectangle ou carrés) que Frélaud a récoltés sur une plage bretonne : Chagall ne suit pas les traditions de la gravure en relief, il choisit ces éléments en vue de définir ou d'accentuer certaines formes. Pour lui c'est une sorte de retour dans le temps, une confrontation avec sa biographie et lui-même. Le nombre d'estampes ne correspond pas au nombre de poèmes, ce qui est voulu par Chagall et Cramer, afin de conserver un espace pour l'imagination.

Parallèlement à ces xylographies, Cramer propose à Chagall d'exécuter des eaux-fortes et des aquatintes en couleurs, très différentes dans leur aspect, présentant d'autres défis, et incite Chagall à aborder d'autres sujets. Les figures de cirque qu'il traite dans un tiers environ des planches ne sont pas nouvelles, mais elles sont maintenant plus enlevées. Cramer engage Frélaud comme imprimeur, sachant qu'il s'entend bien avec Chagall et que leur collaboration est agréable, stimulante et fructueuse. C'est au mois de mai 1967 que Frélaud descend à Saint-Paul-de-Vence pour faire les épreuves d'essais qui seront exposées presque immédiatement dans la galerie de Cramer, à Genève. Les couleurs sont apposées d'une manière comparable aux xylographies, indépendamment des motifs, comme des taches – Chagall les appelle *pics* de couleurs – qui ne soulignent pas un contour, une forme, mais ajoutent une certaine vibration, de tremblement, de mouvement et de légèreté.

Chagall opte encore pour cette facture dans d'autres planches, notamment pour les illustrations des Psaumes de David (ill. p. 186-189) qu'il prépare avec Cramer depuis 1962. À plusieurs reprises, les discussions reviennent à ce sujet, en 1968, en 1974, en 1976, puis l'année suivante. Le travail débute enfin en 1978. Le format est fixé relativement vite, correspondant aux petits formats des monotypes. Cramer se charge d'acheter les plaques. Chagall entame les gravures seulement pendant l'été de 1978. Chaque image doit être accompagnée d'une phrase en hébreu et en français tirée du psaume représenté. Une fois le travail de gravure achevé, Frélaud et Cramer se rendent à Saint-Paul-de-Vence afin de procéder au tirage des épreuves d'essais. Cramer tient un journal de ce séjour, dans lequel il consigne chaque progrès, l'avancement du projet, l'angoisse des corrections, les recherches pour améliorer le résultat. Chagall ne voit plus très bien et a besoin d'aide, mais a parfois des difficultés à l'accepter : Cramer doit le convaincre de se faire assister par Frélaud, qui entre-temps ne peut imprimer et accumule du retard. C'est Louis Trotabas qui choisit les vers des psaumes qui accompagneront les images. Mais c'est Cramer qui trouve la traduction la plus appropriée, grâce à Robert Martin-Arhard, un cousin professeur d'Ancien Testament à Genève. Il

pendamment, like tiny spots – Chagall called them *peaks* of colours – not underlining a contour, but adding a certain vibration, a shake of movement and lightness.

Chagall chose to use this style in other plates, including illustrations for the *Psaumes de David* (p. 186-187), which he had been preparing with Cramer since 1962. Discussions had returned to this subject in 1968, 1974, 1976 and the following year. Work finally started in 1978. The format, corresponding to the monotypes' small size, was decided relatively quickly. Cramer was charged with buying the plates. Chagall only started the prints in the summer of 1978. Each image had to be accompanied by a sentence in Hebrew and French taken from the Psalm being represented. Once the engraving was finished, Frélaud and Cramer travelled to Saint-Paul-de-Vence to print the proofs. Cramer kept a journal of this trip, in which he recorded each step, the progress of the project, the anxiety of corrections and the tests to improve the results. Chagall's sight was dwindling and he needed assistance, but sometimes had difficulties accepting it: Cramer had to convince him to let Frélaud help, who meanwhile could not print and was falling behind. Louis Trotabas chose the verses of the psalms to accompany the images, but it was



7/12

Marc Chagall

Cat. 74

**Pour Vava, pl. 2, 1984**

Linogravure, 24 x 17,7 cm

Fondation Gérald Cramer, Genève



Cat. 76  
**Amoureux et nature morte, 1962**  
 Monotype, 29 x 36 cm  
 Collection Patrick Cramer, Genève

propose celle des bénédictins de Saint-Lambert-des-Bois, éditée en 1973. Cramer se charge d'en acquérir les droits, et contactera les moines pour les informer de l'édition de Chagall, qui met en valeur leur traduction.

Comme les *Poèmes*, ce projet est très personnel et montre la profonde religiosité de Chagall. Au cours du séjour de Cramer à Saint-Paul-de-Vence, il s'exprime sur l'importance de ces illustrations: « Ces psaumes sont plus précieux que la Bible car plus intimes. Nous avons une certaine responsabilité psychique en les imprimant car ils ont un caractère sacré, religieux, et tout en étant fantastiques ils sont d'une manière logiques et de notre temps [...]. L'impression des "épreuves d'essais" nous fait peu d'effet après cet entretien si court où Chagall nous a fait sentir son opinion profonde et sincère de l'importance qu'il porte aux Psaumes<sup>7</sup>. » Le 13 décembre 1978, Chagall déclare à Cramer qu'il ne souhaite pas ouvrir l'ouvrage par un frontispice ou une préface car il ne s'agit pas d'un texte profane: « C'est un livre strict, sérieux. C'est

Cramer who found the most appropriate translation, thanks to his cousin Robert Martin-Achard, who taught the Old Testament in Geneva: he suggested the one made by the Benedictines of Saint-Lambert-des-Bois, published in 1973. Cramer handled the acquisition of the rights, and subsequently contacted the monks to inform them of Chagall's work that would showcase their translation.

Just like *Poèmes*, this project was very personal, even more intimate, and showed Chagall's profound religiosity. During Cramer's stay in Saint-Paul-de-Vence, he spoke of the importance of these illustrations: "These psalms are more precious than the Bible, as they are more intimate. We have some sort of psychic responsibility when printing them, as they have a sacred, religious character, and, while they are quite fantastic, they are also, in a way, consistent and of our time. ... The printing of the proofs has little effect upon us after this so short interview in which Chagall made us feel his deep and sincere opinion of the importance he gives to the Psalms."<sup>7</sup> Chagall told Cramer on 13 December that he did not wish to open the book with a frontispiece or an introduction because it was not a secular text: "This is a serious stringent book. It is mathematical."<sup>8</sup> Chagall initially wanted to introduce colour, but



mathématique<sup>8</sup>... » Initialement, Chagall a imaginé introduire de la couleur, mais Frélaud et Cramer sont parvenus à le convaincre que cela n'ajouterait rien aux sujets, qui, au contraire, perdraient en force. Les compositions sont gravées à l'eau forte et à l'aquatinte et imprimées sur un fond beige-ocre ou vert clair.

Pendant l'impression des épreuves d'essais, en décembre 1978, Chagall entreprend son dernier grand projet d'illustration et l'avant-dernier pour Cramer. Au début de cette nouvelle édition, en 1968, quand ils l'évoquent pour la première fois, l'idée était de publier le reste de l'œuvre littéraire de Chagall : une suite de *Mein Leben*. Tout est organisé par Cramer : une sténotypiste doit aider Chagall à établir le manuscrit, la traduction doit être assurée par Moshé Lazar et Jaccottet. Mais le manuscrit n'est pas abouti, et, malgré l'accord initial, Chagall refuse de le confier aux traducteurs. Cramer réussit à le convaincre de poursuivre les illustrations, qui sont imprimées en décembre 1978. Le livre paraît en 1981 sous le titre *Songes* (ill. p. 67). C'est un album résumant une vie faite de moments heureux, de mémoires, mais aussi une œuvre qui évoque sa première femme, morte tragiquement des suites d'une infection virale : il le dédie à sa troisième femme, Vava, comme ses dernières estampes, éditées par Cramer : six linogravures, des lignes blanches dans des fonds noirs, d'une délicatesse et d'une tendresse extraordinaires (ill. p. 181-185). Durant toutes ces années de collaboration, Cramer a joué le rôle de catalyseur, facilitant le travail de création de l'artiste en le soulageant de certaines tâches pratiques, tout en lui soumettant des idées stimulantes, des défis, de nouveaux sujets et techniques. Grâce à sa patience, au temps qu'il a laissé à Chagall, comme à tous les autres artistes avec lesquels il a collaboré, il a réussi à concevoir des livres extraordinaires. C'est aussi grâce à l'amitié et à la complicité avec son éditeur que Chagall a pu mettre en lumière certaines de ses idées.

1 Note du 15 décembre 1964, Bibliothèque de Genève (BGE), arch. Gérald Cramer 13/I, f. 5-6.

2 On se reportera au texte de Marie-Françoise Quignard, « Chagall et le livre », dans le présent ouvrage, p. 39-50.

3 BGE, arch. Gérald Cramer 12, f. 1-15.

4 BGE, arch. Gérald Cramer 13, f. 5-6.

5 Cité par Annick Ehrenström, *Un éditeur genevois. Gérald Cramer au fil de ses Archives de 1942 à 1986*, cat. exp. Genève, musée Rath, 27 octobre 1988 – 8 janvier 1989, Genève, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, 1988, p. 117.

6 Voir la lettre de Gérald Cramer à Marc Chagall, 21 mars 1960, arch. Gérald Cramer 12, f. 1-15.

7 Notes générales, rattachées au journal tenu par Gérald Cramer décrivant le travail accompli avec Marc Chagall et Jacques Frélaud durant le tirage d'essai des gravures pour les *Psaumes de David* et pour l'album *Songes*, BGE, arch. Gérald Cramer 25/II, f. 8-28.

8 *Ibid.*

Frélaud and Cramer managed to convince him that it added nothing to the subjects and would, on the contrary, lessen their strength. The compositions were engraved with etching and aquatint, and printed on a beige/ochre or light green background.

During the printing of proofs in December 1978, Chagall began his last major illustration project, and his penultimate with Cramer. In 1968, at the beginning of this new edition, when for the first time they envisioned publishing the remainder of Chagall's literary work: a follow-up on *Mein Leben*. Everything was organized by Cramer: a shorthand typist would help Chagall put the manuscript in place, Moshe Lazar and Jaccottet should provide the translation. But the manuscript was never finished, and despite the initial agreement, Chagall refused to entrust it to the translators. Cramer managed to convince him to keep on with the illustrations, which were printed in December 1978. The book was published in 1981, under the title *Songes* (ill. p. 67), an album summarizing a life of happy moments, memories, but also a work conjuring up the memory of Chagall's first wife, tragically killed by a viral infection. He dedicated it to his second wife Vava, as he did the final prints Cramer published: six linocuts, white lines on black backgrounds, imbued with extraordinary delicacy and tenderness (ill. p. 181-185). During all these years of collaboration, Cramer played the role of catalyst, facilitating the artist's creative process by relieving him of some practical tasks, while submitting stimulating ideas, challenges, new subjects and techniques. Thanks to his patience, to the time he offered Chagall, and the other artists with whom he worked, Cramer was able to achieve extraordinary books. It is also thanks to his friendship and complicity with his publisher that Chagall was able to bring certain of his ideas to light.

1 Note of 15 December 1964, Gérald Cramer archive, 13 / I, f. 5-6, Bibliothèque de Genève.

2 See Marie-Françoise Quignard's text "Chagall and Books" in this catalogue.

3 Gérald Cramer archive, 12 f. 1-15, Bibliothèque de Genève.

4 Gérald Cramer archive, 13 f. 5-6, Bibliothèque de Genève.

5 Quoted by Annick Ehrenström, "Un éditeur genevois, Gérald Cramer, au fil de ses archives, de 1942 à 1986" (exhibition catalogue, Musée Rath, Geneva, 1988), 117.

6 Letter from Gérald Cramer to Marc Chagall, 21 March 1960. Gérald Cramer archive, 12 f. 1-15, Bibliothèque de Genève.

7 General Notes, attached to the diary kept by Gérald Cramer describing his work with Marc Chagall and Jacques Frélaud during proof printing for the *Psaumes de David* and for the *Songes* album, Gérald Cramer archive, 25/II, f. 8-28, Bibliothèque de Genève.

8 *Ibid.*