

Université de Montréal

**Les représentations chrétiennes et la culture
juive dans l'art pictural moderne
Le cas de Marc Chagall**

par
Caroline Béland

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts
en Histoire de l'art

Mai, 2011

© Caroline Béland, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Les représentations chrétiennes et la culture juive dans l'art pictural moderne.
Le cas de Marc Chagall.

présenté par :
Caroline Béland

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Luís de Moura Sobral, président-rapporteur
Nicole Dubreuil, directrice de recherche
Suzanne Paquet, membre du jury

Résumé

Marc Chagall est un artiste juif qui a défié l'interdiction mosaïque de représenter la divinité. Il a entre autres réalisé plusieurs tableaux sur le thème de la Crucifixion, un sujet particulièrement délicat pour un artiste attaché à son identité juive et à un art à tendance autobiographique. Ce mémoire examine les conditions qui ont permis l'adoption et le développement, par Chagall, d'une iconographie revisitée d'un important motif chrétien. Parmi les circonstances qui ont facilité l'hybridation culturelle à laquelle se livre Chagall dans ses Crucifixions, il faut signaler la liberté nouvelle, à la fois au niveau des dispositifs figuratifs et du traitement pictural, apportée par le modernisme dans l'approche des grands genres traditionnels dont relève la peinture religieuse. Dans un tout autre registre, le mémoire se penche sur les circonstances historiques exceptionnelles ayant exercé une pression pour que l'expérience tragique des Juifs du XXe siècle trouve à s'exprimer dans des images à portée universelle.

Mots-clés

Art moderne, Marc Chagall, Crucifixion, Judaïsme et Barnett Newman.

Abstract

Marc Chagall is a Jewish artist who challenged the Mosaic interdiction to represent the deity. He has among others in the modern period made several paintings on the theme of the Crucifixion, a particularly sensitive issue for an artist attached to his Jewish identity and practising an art with a strong autobiographical component. This dissertation examines the conditions which allowed the adoption and the development, by Chagall, of an important Christian subject whose iconography he freely revisited. Among the circumstances that facilitated the cultural hybridization in which Chagall engaged in his Crucifixion, we must point out the new freedom, both at the level of figurative devices and pictorial treatment, brought by modernism in the approach of major traditional genres to which religious painting belongs. On a quite different register, the dissertation examines the exceptional historic circumstances met by Chagall before and during the execution of the Crucifixions. These circumstances have exerted pressure that allowed the tragic experience of the Jews of the XXth century to find expression in images of universal significance.

Keywords

Modern Art, Marc Chagall, Crucifixion, Judaism and Barnett Newman.

Table des matières

<i>Résumé</i>	<i>iii</i>
<i>Mots-clés</i>	<i>iii</i>
<i>Abstract</i>	<i>iv</i>
<i>Keywords</i>	<i>iv</i>
<i>Liste des figures</i>	<i>vii</i>
<i>Liste des planches</i>	<i>xvi</i>
<i>Dédicace</i>	<i>xix</i>
<i>Remerciements</i>	<i>xx</i>
INTRODUCTION	1
1. Prescription iconoclaste	1
1.1 L'interdiction de figurer	1
1.2 Goux et la question du temple sans images	4
CHAPITRE 1	10
1. Formation d'une identité artistique	10
1.1 Artiste juif ou artiste moderne?	10
1.2 Vitebsk entre Judaïsme et religion orthodoxe	12
1.3 Chagall, un réaliste récalcitrant	14
1.4 L'aire d'influence du symbolisme	16
1.5 Premiers efforts de synthèse	19
1.6 Hybridation religieuse	23
CHAPITRE 2	28
2. Rencontre de l'art moderne	28
2.1 Chagall à Paris	28
2.2 L'influence de Delaunay	31
2.3 Crucifixion et chemin de croix	36
2.4 La représentation de la Crucifixion au XX ^e siècle	39

2.5 Chagall, le retour à l'icône _____	44
2.6 Études préparatoires pour <i>Golgotha</i> _____	48
2.7 Composition de <i>Golgotha</i> _____	53
2.8 L'Affaire Beilis _____	58
2.9 L'ironie du titre _____	70
CHAPITRE 3 _____	73
3. Holocauste _____	73
3.1 Un régime plastique pour un art du témoignage _____	73
3.2 La Crucifixion, symbole de la souffrance universelle _____	77
3.3 Le soldat et le Christ _____	81
3.4 Dans l'archéologie de la Crucifixion : le sacrifice d'Isaac _____	83
3.5 <i>La Crucifixion blanche</i> _____	86
3.5.1 Une représentation ambitieuse et complexe _____	87
3.5.2 Signification de l'œuvre _____	92
CHAPITRE 4 _____	98
4. Amérique, terre promise _____	98
4.1 Les artistes juifs et l'exil en Amérique _____	98
4.1.1 Réponses des artistes juifs _____	101
4.2 <i>La Crucifixion en jaune</i> _____	104
CONCLUSION _____	110
Médiagraphie _____	115
Annexe _____	xxi

Liste des figures

CHAPITRE 1

- Figure 1 : Maison natale de Chagall à Vitebsk _____ 12
 Photographie. Source :
http://fr.semiramistour.com/NOTRE_OFFRE/EXCURSIONS_A_TRAVERS/DESCRIPTION_DES_TOUR/chagall.html
- Figure 2 : Maison natale de Chagall à Vitebsk, de nos jours _____ 12
 Photographie. Source : <http://www.musee-chagall.fr/>
- Figure 3 : Ancienne cathédrale de Vitebsk _____ 12
 Photographie. Source : <http://www.musee-chagall.fr/>
- Figure 4 : Jehuda Pen, *Portrait de Marc Chagall*, 1906-1907 _____ 16
 Musée d'art de la Russie blanche, Minsk, Russie. Source :
<http://mellegounapostal.blogspot.com/2010/11/belarus-marc-chagall-by-yehuda-pen.html>
- Figure 5 : Marc Chagall, *Femme à la corbeille*, 1906-1907 _____ 16
 Huile, gouache et fusain sur carton, 67.5 x 50 cm, Galerie Tretiakov, Moscou, Russie.
 Source : <http://paintingzone.blogspot.com/2009/11/last-100-years-painter-marc-chagall.html>
- Figure 6 : Marc Chagall, *Autoportrait*, 1908 _____ 17
 Huile sur toile de lin, 30.2 x 24.2 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source :
<http://collection.centrepompidou.fr>
- Figure 7 : Paul Gauguin, *Autoportrait à l'idole*, ca. 1893 _____ 17
 Huile sur toile, 43.82 x 32.7 cm, McNay Art Museum, San Antonio, Texas, États-Unis. Source : http://www.artchive.com/ftp_site.htm
- Figure 8 : Marc Chagall, *Le Mort*, 1908 _____ 22
 Huile sur toile de lin, 68.2 x 86 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source :
<http://collection.centrepompidou.fr>
- Figure 9 : Marc Chagall, *La Circoncision*, 1909 _____ 25
 Sous le titre *La Famille*. Huile sur toile, 74 x 67 cm, Collection particulière. Source :
<http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=26038>
- Figure 10 : Marc Chagall, *La Sainte Famille*, 1910 _____ 25
 Huile sur toile, 75.7 x 63 cm, Musée des beaux-arts de Zurich, Allemagne. Source:
<http://www.porkopolis.org/art-museum/artist-index/marc-chagall/>

CHAPITRE 2

Figure 11 : Marc Chagall, *Sabbat*, 1910 _____ 29
Huile sur toile, 90.5 x 94.5 cm, Musée Ludwig, Cologne, Allemagne. Source :
<http://www.ricci-art.net/fr/Marc-Chagall.htm>

Figure 12 : Vincent Van Gogh, *Café de nuit*, 1888 _____ 29
Huile sur toile, 72.4 x 92.1 cm, Yale University Art Gallery, États-Unis. Source :
<http://artgallery.yale.edu/>

Figure 13 : Maurice De Vlaminck, *André Derain*, 1906 _____ 30
Huile sur carton, 26.4 x 21 cm, Museum of Modern Art, New York, États-Unis.
Source: <http://www.metmuseum.org/>

Figure 14 : Marc Chagall, *Le Père (ou L'Homme barbu)*, 1911 _____ 30
Huile sur toile de lin, vernis, 80 x 44.2, Centre Pompidou, Paris, France. Source :
<http://collection.centrepompidou.fr>

Figure 15 : Marc Chagall, *Le Mariage*, 1909 _____ 32
Huile sur toile, 68 x 97 cm, Collection G. Bührle, Zurich, Suisse. Source : Jacob Baal-
Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000, p. 29.

Figure 16 : Marc Chagall, *La Noce*, 1910 _____ 33
Huile sur toile de lin, 99.5 x 188.5 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source :
<http://collection.centrepompidou.fr>

Figure 17 : Robert Delaunay, *Les Fenêtres sur la Ville numéro 4*, 1911-12 _____ 34
Huile sur toile, 113.5 x 130.7 cm, Musée Solomon R. Guggenheim, New York, États-
Unis. Source :
<http://www.learn.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=806>

Figure 18 : Marc Chagall, *Golgotha*, 1912 _____ 35
Sous le titre *Calvary*. Huile sur toile, 174.6 x 192.4 cm, Museum of Modern Art, New
York, États-Unis. Source:
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1055&page_number=4&template_id=1&sort_order=1

Figure 19 : Paul Gauguin, *Christ jaune*, 1889 _____ 41
Huile sur toile, 92.1 x 73.3 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, États-Unis.
Source: <http://www.albrightknox.org/collection/collection-highlights/piece:gauguin-yellow-christ/>

Figure 20 : Paul Gauguin, *Portrait de l'artiste au Christ jaune*, entre 1890-91 _____ 41
Huile sur toile, 30 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris, France. Source :
[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pil\[showUid\]=2269](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pil[showUid]=2269)

Figure 21 : Edvard Munch, *Golgotha*, 1900 _____ 42
 Huile sur toile, 1900, 80 x 120 cm, Musée Munch, Oslo, Norvège. Source : Jacques de Lansberg, *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Belgique, La Renaissance du Livre, 2001, p. 149.

Figure 22 : Emil Nolde, *Crucifixion*, 1911 _____ 43
 Huile sur toile, 220.5 x 193.5 cm, Fondation Nolde, Seebüll, Allemagne. Source : <http://www.artchive.com>

Figure 23 : Georges Rouault, *Le Christ aux outrages*, ca. 1918 _____ 43
 Huile sur toile, Musée d'Art moderne, Troyes, France. Source : Jacques de Lansberg, *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Belgique, La Renaissance du Livre, 2001, p. 150.

Figure 24 : Marc Chagall, *Crucifixion* (dessin préparatoire), ca. 1908 _____ 45
 Crayon sur papier, localisation actuelle inconnue. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ : Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 70.

Figure 25 : *Transfiguration*, Icône russe, début du XV^e siècle (1403?) _____ 46
 Tempera sur bois, 184 x 134 cm, Galerie Tretyakov, Moscou, Russie. 2000-2011
 Source: http://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/546

Figure 26 : Gravure sur bois du XIX^e siècle, France _____ 46
 Source: Susan P. Compton, *Marc Chagall*, catalogue d'exposition, London, Royal Academy of Arts et New York, Harry N. Abrams, p. 18.

Figure 27 : *Christ – L'œil qui ne dort jamais*, début 19^e siècle, Vitebsk _____ 47
 Huile sur toile, 54 x 99 cm, Musée d'État de l'Art ukrainien, Kiev, Ukraine. Source: Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ : Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 78.

Figure 28 : Wassily Kandinsky, *Peinture sur verre de Bavière* _____ 48
 Wassily Kandinsky et Franz Marc (éds.). *The Blaue Reiter Almanac*, R. Pier & Co. Verlag, Munich, Allemagne, 1965, p. 218.

Figure 29 : Marc Chagall, *Esquisse pour Golgotha*, 1912 _____ 49
 Aquarelle et crayon sur papier, 24.8 x 20.3 cm, collection particulière. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ : Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 70.

Figure 30 : Marc Chagall, *Croquis pour Golgotha*, 1912 _____ 50
 Crayon sur papier, 23.5 x 27.5 cm, anciennement collection Blaise Cendrars. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ : Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 70.

Figure 31 : Marc Chagall, *Étude pour Golgotha*, 1912 _____ 50
 Gouache, aquarelle et crayon sur papier », 47.4 x 59.2 cm, Museum of Modern Art,
 New York, États-Unis. Source:
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1055&page_number=5&template_id=1&sort_order=1

Figure 32 : *Détail d'un diagramme de la brisure des vases* _____ 51
 De Pa'amon verimmon, Amsterdam, 1708. Source : Ziva Amishai-Maisels,
 « Chagall's Dedicated to Christ : Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol.
 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 75.

Figure 33 : Marc Chagall, *Croquis pour Golgotha*, 1912 _____ 51
 Crayon sur papier, 20 x 15.4 cm, collection Guy Loudmer, Paris, France. Source :
 Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ : Sources and Meanings »,
Journal of Jewish Art, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 72.

Figure 34 : Marc Chagall, *Golgotha, petite version*, 1912-13 _____ 52
 Huile sur toile, anciennement collection Gustave Coquiot, Paris, France. Source : Ziva
 Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ : Sources and Meanings », *Journal
 of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 73.

Figure 35 : *Détail de la crucifixion d'un moine* _____ 55
 Lubok, gravure sur bois en couleurs provenant de Dmitry Rovinskiy, Russkie
 Narodnie Kartinki, St-Pétersbourg, 1881, vol. 3, no. 777. Source : Ziva Amishai-
 Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish
 Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 76.

Figure 36 : *La Vision de l'échelle sainte* _____ 55
 Source : <http://stmaterne.blogspot.com/2007/03/saint-philarte-le-dimanche-de-saint.html>

Figure 37 : *Aaron fil diaboli (Aaron fils des démons)*, 1277 _____ 56
 Forest Roll of Essex. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ:
 Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-
 96, p. 76.

Figure 38 : *Un auditeur aux conférences de l'Université Impériale dans le costume
 national accepté par le Ministère*, 1906 _____ 56
 Pluvium, image prise dans Eduard Fuchs, *Die Juden in der Karikatur*, Munich, 1921,
 p. 276. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and
 Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 76.

Figure 39 : *Exposition des blessures d'Andrei Yushchinsky qui ont causé sa mort
 parmi de grandes souffrances à Kiev le 12 Mars 1911* _____ 61
 Image prise dans Albert Monniot, « Un Document : Le Crime rituel de Kiev : l'Acte
 d'Accusation, » *Revue internationale des sociétés secrètes* 5, no. 4, 1913, p. 2881.

Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 82.

Figure 40 : *Le Martyre du bienheureux Simon de Trente* _____ 62
 Xylographie provenant de Harman Schedel's *Das Buch der Croniken und Geschichten*, Nuremberg, 1493, p. 254v. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 83.

Figure 41 : Anonyme, *La Crucifixion de Gavriel* _____ 62
 Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 85.

Figure 42 : *Les souffrances de l'enfant martyr Gavriel* _____ 64
 [Ierom. Aleksiy], *Evrei I Krovavii « Yzvet »*, Pochaev, 1913, p. 25. Source: Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 85.

Figure 43 : *Les souffrances de l'enfant martyr Gavriel (détail)* _____ 64
 [Ierom. Aleksiy], *Evrei I Krovavii « Yzvet »*, Pochaev, 1913, p. 25. Image modifiée à partir de l'oeuvre reproduite dans Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 85.

Figure 44 : Marc Chagall, *Golgotha*, 1912 (détail) _____ 64
 Huile sur toile, image modifiée à partir de l'oeuvre reproduite dans le livre de Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000, p. 71.

Figure 45 : Vignette à la fin de [Ierom. Aleksiy] _____ 65
 [Ierom. Aleksiy], *Evrei I Krovavii « Yzvet »*, Pochaev, 1913, p. 50. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 86.

Figure 46 : *Photographie de Mendel Beilis*, 1913 _____ 67
 De l'album « Delo Beylisa », Kiev, 1913. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 87.

Figure 47 : *Beilis et le Tsar*, 1913 _____ 68
 Prise dans V. Rozanov, *Wer zenen di emes'e merder?*, Paris, 1913, couverture. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 88.

Figure 48 : *Beilis dans la position du défendeur*, 1913 _____ 68
 Provenant de Dela Beylisa, Odessa, 1913, couverture. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 88.

Figure 49 : Marc Chagall, *Golgotha* (détail), 1912 _____ 68
 Huile sur toile, image modifiée à partir de l'œuvre reproduite dans le livre de Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000, p. 71.

Figure 50 : Marc Chagall, *Dédié à ma fiancée*, 1911 _____ 71
 Huile sur toile, 213 x 132.5 cm, Musée des beaux-arts de Berne, Suisse. Source : <http://www.artchive.com>

Figure 51 : Marc Chagall, *À la Russie, aux ânes et aux autres*, 1911-12 _____ 71
 Huile sur toile, 157 x 122 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source : <http://collection.centrepompidou.fr>

CHAPITRE 3

Figure 52 : Marc Chagall, *Autoportrait à la palette*, 1917 _____ 74
 Source : Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000, p. 88.

Figure 53 : Marc Chagall, *La Musique* (Théâtre juif), 1920 _____ 74
 Source : Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000, p. 108.

Figure 54 : Marc Chagall, *Bella au col blanc*, 1917 _____ 75
 Huile sur toile de lin, vernis, 149 x 72 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source : <http://collection.centrepompidou.fr>

Figure 55 : Marc Chagall, *Double portrait au verre de vin*, 1917-1918 _____ 75
 Huile sur toile de lin, 235 x 137 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source : <http://collection.centrepompidou.fr>

Figure 56 : Détail d'un mur de l'exposition « Art dégénéré » de 1937 où apparaissent, de gauche à droite et de haut en bas, des œuvres de Hanns Katz (*Portrait d'un homme*), Gert Wollheim (*Paysage exotique*), Marc Chagall (*Pourim* ou *Scène de village*) et Ludwig Meidner (*Autoportrait*) _____ 77
 Photographie. Galerie Hofgarten, Munich, Allemagne. Ouverture le 19 juillet 1937, niveau supérieur, chambre 2. Photographie des archives centrales situées aux Musées nationaux de Berlin, Allemagne. Source: <http://www.artresourceinc.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=33&FP=3457999&E=22SIJM5HDR7K8&SID=JMGEJNBLCVFZG&Pic=18&SubE=2UNTWAXDWQ92>

Figure 57: Francisco Goya, *Le Trois Mai 1808*, 1814 _____ 78
Huile sur toile, 268 x 347, 1814, Musée National du Prado, Madrid. Source : <http://www.museodelprado.es/en>

Figure 58 : George Grosz, *Christ avec masque à gaz. Fermer sa gueule et continuer à servir*, 1927 _____ 79
Pastel sur papier, 44 x 55 cm, Académie des arts de Berlin, Allemagne. Source : <http://forum.rollingstone.de/showthread.php?t=35030&page=57>

Figure 59 : Lea Grundig, *Le Juif est coupable*, 1935 _____ 80
Eau-forte sur papier chamois, 24.7 x 24.5 cm, exemplaire 1/10. Source : <http://www.artfact.com/auction-lot/lea-grundig-langer-der-jude-ist-schuld-.1935.-99zj7wvzq9-0-m-3cdeac8cd6>

Figure 60 : Chaim Gross, *Hands Cannot Hold*, 1949 _____ 80
Fantasy Drawings, collection de l'artiste. Source : Ziva Amishai-Maisels, « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Chicago, vol. 9, 1982, p. 88.

Figure 61 : Jacob Landau, *The Question*, 1968. _____ 81
Source : <http://www.jacoblandau.org/galleryfour.html>

Figure 62 : Mordecai Ardon, *Sarah*, 1947 _____ 84
Huile sur carton, 138 x 108 cm, collection particulière. Source : <http://www.jewishpress.com/pageroute.do/18491/>

Figure 63 : Marc Chagall, *Le sacrifice d'Isaac*, 1960-66 _____ 84
Huile sur toile, 230 x 235 cm, Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice, France. Source : http://www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/pages/page_id17999_u112.htm

Figure 64 : Ephraïm Moses Lilien, *Abraham et Isaac*, ca. 1907 _____ 85
Collection Olga Bineth, Jérusalem. Source : Ziva Amishai-Maisels, « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Chicago, vol. 9, 1982, p. 91.

Figure 65 : Ephraïm Moses Lilien, *Dédié aux Martyrs de Kishinev*, 1903 _____ 85
Prise chez Maxim Gorki's Zbornik. Source : Ziva Amishai-Maisels, « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Chicago, vol. 9, 1982, p. 91.

Figure 66 : Marc Chagall, *Le Martyr*, 1940-41 _____ 85
Huile sur toile, 164.5 x 114 cm, Musée d'art moderne de Zurich, Suisse. Source : http://www.angel-art-house.com/oil_paintings_artists/c/Chagall_Marc/The_Martyr_1940.htm

Figure 67 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (première esquisse), 1938 _____ 86
Encre sur esquisse au crayon sur papier vélin filigrané mis au carreau, 46.1 x 40.7 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source : <http://collection.centrepompidou.fr>

Figure 68 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (esquisse), 1937-38 _____ 86
 Encre, crayon, pastel, rehauts d'aquarelle sur papier vélin mis au carreau, 46.3 x 40.5
 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source : <http://collection.centrepompidou.fr>

Figure 69 : Marc Chagall, *Crucifixion vue à travers une fenêtre*, 1930 _____ 87
 Crayon, encre et couleurs sur papier vélin, 25.4 x 20.3 cm, location actuelle inconnue.
 Source: Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies*, vol.
 17, no 2, 1991, p. 148.

Figure 70 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, 1938 _____ 88
 Huile sur toile, 154.3 x 139.7 cm, The Art Institute of Chicago, États-Unis. Source:
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426?search_id=2

Figure 71 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail de la tête du Christ _____ 89
 Huile sur toile, image modifiée à partir de celle présente sur le site de l'Art Institute of
 Chicago, États-Unis.
 Source: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426?search_id=2

Figure 72 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail inférieur central _____ 89
 Huile sur toile, image modifiée à partir de celle présente sur le site de l'Art Institute of
 Chicago, États-Unis.
 Source: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426?search_id=2

Figure 73 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail supérieur central _____ 89
 Huile sur toile, image modifiée à partir de celle présente sur le site de l'Art Institute of
 Chicago, États-Unis.
 Source: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426?search_id=2

Figure 74 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail supérieur droit _____ 90
 Huile sur toile, image modifiée à partir de celle présente sur le site de l'Art Institute of
 Chicago, États-Unis.
 Source: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426?search_id=2

Figure 75 : Mar Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail inférieur droit _____ 90
 Huile sur toile, image modifiée à partir de celle présente sur le site de l'Art Institute of
 Chicago, États-Unis.
 Source: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426?search_id=2

Figure 76 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail inférieur gauche _____ 91
 Huile sur toile, image modifiée à partir de celle présente sur le site de l'Art Institute of
 Chicago, États-Unis.
 Source: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426?search_id=2

Figure 77 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail du milieu gauche _____ 91
 Huile sur toile, image modifiée à partir de celle présente sur le site de l'Art Institute of
 Chicago, États-Unis.

Source: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426?search_id=2

Figure 78 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (état original) _____ 93
Photographie apparaissant dans *Cahiers d'art* 14, 5-10, 1939, p. 152. Source: Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies*, vol. 17, no 2, 1991, p. 141.

Figure 79 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (état original), détail inférieur gauche _____ 94
Photographie apparaissant dans *Cahiers d'art* 14, 5-10, 1939, p. 152. Source: Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies*, vol. 17, no 2, 1991, p. 142.

Figure 80 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (état initial), détail supérieur droit _____ 94
Photographie apparaissant dans *Cahiers d'art* 14, 5-10, 1939, p. 152. Source: Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies*, vol. 17, no 2, 1991, p. 143.

CHAPITRE 4

Figure 81 : Marc Chagall, *Obsession*, 1943 _____ 104
Huile sur toile de lin, 76 x 107.5 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source: <http://collection.centrepompidou.fr>

Figure 82 : Marc Chagall, *Crucifixion*, ca. 1940 _____ 104
Huile sur toile, 43.8 x 36.5 cm, collection particulière. Source : Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies*, vol. 17, no 2, 1991, p. 150.

Figure 83 : Marc Chagall, *La Crucifixion en jaune* (étude), 1942-1943 _____ 105
Crayon, encre sur papier crème 50.5 x 37.8 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source : <http://collection.centrepompidou.fr>

Figure 84 : Marc Chagall, *La Crucifixion en jaune*, 1942 _____ 105
Huile sur toile de lin, 140 x 101 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source : <http://collection.centrepompidou.fr>

Liste des planches

Planche 1 : Marc Chagall, *La Pluie*, 1911 _____ xxii
 Huile et fusain sur toile, 86.7 x 108 cm, Musée Guggenheim, New York, États-Unis.
 Source : <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=1910-1919&page=1&f=Date&cr=8>

Planche 2 : Marc Chagall, *Les Portes du cimetière*, 1917 _____ xxiii
 Huile sur toile, 87 x 68.5 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source :
<http://collection.centrepompidou.fr>

Planche 3 : Vincent Van Gogh, *Terrasse d'un café le soir*, 1888 _____ xxiv
 Intitulée également *Place du forum*. Huile sur toile, 81 x 65.5 cm, Musée Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas. Source : http://kmm.nl/object/KM%20108.565/Terrace-of-a-caf%C3%A9-at-night-Place-du-Forum?artist=Vincent%20van%20Gogh%20%281853%20-%201890%29&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=90&fromsearch=1

Planche 4 : Marc Chagall, *Naissance*, 1911 _____ xxv
 Huile sur toile, 113.4 x 195.3 cm, The Art Institute of Chicago, États-Unis. Source :
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/76258?search_id=10

Planche 5 : Robert Delaunay, *Le Premier disque*, 1912 _____ xxvi
 Huile sur toile, 134 cm de diamètre, collection particulière. Source :
<http://www.learn.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=806>

Planche 6 : Marc Chagall, *Esquisse pour La Révolution*, 1937 _____ xxvii
 Huile sur toile de lin, 49.7 x 100.2 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source :
<http://collection.centrepompidou.fr>

Planches 7, 8 et 9 : Marc Chagall, *Résistance* (1937/1948), *Résurrection* (1937/1948)
 et *Libération* (1937/1952) _____ xxviii
 Huile sur toile de lin, 168 x 103 cm (*Résistance*), 168.3 x 107.7 cm (*Résurrection*) et
 168 x 88 cm (*Libération*), Centre Pompidou, Paris, France. Source des trois œuvres:
<http://collection.centrepompidou.fr>

Planche 10 : Marc Chagall, *L'Âme de la ville*, 1945 _____ xxix
 Huile sur toile, 107 x 82 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source :
<http://collection.centrepompidou.fr>

Planche 11 : Marc Chagall, *Autoportrait à la pendule*, 1947 _____ xxx
 Huile sur toile, 86.1 x 70.5 cm, collection particulière. Source :
<http://blog.chosun.com/blog.log.view.screen?blogId=77246&logId=3939355>

Planche 12 : Marc Chagall, *La Résurrection au bord du fleuve*, 1947 _____ xxxi
Huile sur toile, 98 x 73.5 cm, collection particulière. Source :
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Chagall_Marc-Resurrection_at_the_River

Planche 13 : Marc Chagall, *Exodus*, 1952-66 _____ xxxii
Huile sur toile de lin, 130 x 162.3 cm, Centre Pompidou, Paris, France. Source :
<http://collection.centrepompidou.fr>

Planche 14 : Marc Chagall, *Apocalypse en lilas, Capriccio*, 1945 _____ xxxiii
Gouache sur papier épais, 50.8 x 35.6 cm, Ben Uri Gallery, The London Jewish
Museum of Art, Royaume-Uni.
Source : <http://www.nytimes.com/2010/01/02/arts/design/02chagall.html>

Planche 15 : Marc Chagall, *Le Christ au ciel bleu*, 1949-50 _____ xxxiv
Gouache, pastel et encre de Chine sur papier, 71.2 x 50 cm, collection particulière.
Source : <http://www.superstock.com/stock-photos-images/1443-1432>

Planche 16 : Marc Chagall, *Le Christ à l'horloge*, 1957 _____ xxxv
Lithographie en couleurs, 48 x 38 cm, collection particulière. Source :
<http://catalogue.gazette-drouot.com/ref/lot-ventes-aux-encheres.jsp?id=645058>

Planche 17 : Marc Chagall, *Crucifixion*, 1964 _____ xxxvi
Lithographie, 56 x 76 cm, édition de 30, collection particulière. Source : <http://art-brokerage.co.uk/gallery/details/1247/Marc-Chagall/Crucifixion>

Planche 18 : Marc Chagall, Détail de la fenêtre centrale (histoire d'Abraham et du
Christ), *Christ en croix*, Vitrail de la Cathédrale Notre Dame de Reims, France _____ xxxvii
Vitrail. Source : *Les Vitraux de Marc Chagall. Notre Dame de Reims*, texte de Jean-
Marie Guerlin, Curé de la Cathédrale, Paris, Adagp, 2005, p. 15.

Planche 19 : Marc Chagall, *Vitraux de l'Église de Fraumünster, Zurich* _____ xxxviii
Vitrail. Source : <http://www.sacred-destinations.com/switzerland/zurich-fraumunster-photos/slides/chagall-windows-cc-al-lanni>

Planche 20 : Marc Chagall, *Le Christ, ca. 1951* _____ xxxix
Pierre de rogne, 52 cm de hauteur, collection particulière, Paris. Source : Franz Meyer,
Marc Chagall, Paris, Flammarion, 1995, pl. 871.

Planches 21, 22 et 23 : Barnett Newman, *First Station*, 1958, *Second Station*, 1958 et
Third Station, 1960 _____ xl
Magna on canvas, 197.8 x 153.7 cm (*First Station*), 198.4 x 153.2 cm (*Second Station*)
et 198.4 x 152.1 cm (*Third Station*), National Gallery of Art, Washington, États-Unis.
Source pour les trois œuvres :
http://www.philamuseum.org/micro_sites/exhibitions/newman/galleries/eleven.shtml

Liste des abréviations

•	<i>Circa</i>	:	<i>ca.</i>
•	Collection	:	coll.
•	Éditeur / éditeurs	:	éd. / éds.
•	Exemple	:	ex.
•	Figure	:	fig.
•	<i>Ibidem</i>	:	<i>ibid.</i>
•	<i>Idem</i>	:	<i>id.</i>
•	Non daté	:	n.d.
•	Non paginé	:	n.p.
•	<i>Opere citato</i>	:	<i>op. cit.</i>
•	<i>Loco citato</i>	:	<i>loc. cit.</i>
•	Page / pages	:	p.
•	Planche / planches	:	pl. / pls.
•	Tome	:	t.
•	Volume	:	vol.

*Pour Christian et Émilie
Mes anges montréalais*

Remerciements

Ce mémoire, à cause de circonstances difficiles, s'est échelonné sur plusieurs années. De nombreuses personnes, dont ma famille et mes amis (es), ont donc accompagné mes efforts et soutenu ma détermination à terminer ce projet. Sans leur soutien indéfectible, jamais ce mémoire n'aurait été porté à terme.

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de maîtrise, Madame Nicole Dubreuil, sans qui, assurément, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. C'est avec persévérance et rigueur que Madame Dubreuil m'a conseillée, guidée et encouragée tout au long de ce processus académique qui a connu des moments de doute. Je lui suis donc infiniment reconnaissante pour sa confiance, son professionnalisme, son énergie et, surtout, pour sa patience.

Merci également à l'Université de Montréal, qui a été pour moi une seconde maison alors que tout Montréal m'était étranger. Je remercie le Service des ressources informatiques du Collège Jean-de-Brébeuf pour son soutien technique.

Je tiens également à remercier Madame Josée-Lyne Falcone pour son immense générosité, sa patience et pour son appui durant toutes ces années. Aussi, un immense merci à mes collègues, soit Manon Métivier, Claudine Albert-Montiège (et son conjoint Samuel) et Laura Chanet, pour leur écoute, leur patience, leurs conseils et leurs encouragements.

Je remercie ma mère, Denise Bélanger, mon père, Mario Béland, et ma belle-mère, Gertrude Bernier pour leur confiance à mon égard et la fierté qu'ils ont manifestée face à mes projets de formation et à mes aspirations professionnelles. Un merci tout particulier à ma cousine Édith Béland pour sa présence et sa joie de vivre et à ma sœur Johanne Mailhot pour son écoute et ses conseils. Je remercie mes frères Jean-Michel et Rock Rochon, Éric Côté, Ghislain Mailhot et leurs conjointes ainsi que ma sœur Manon Côté et son conjoint pour leur affection et leurs encouragements.

Merci à mes collègues du baccalauréat et de la maîtrise en histoire de l'art, Ève Degarie-Lamanque pour sa présence virtuelle et ses encouragements et Ariane Léonard pour ses nombreux conseils et ses marques de confiance. Merci à François-Olivier Chené, Christine Dagenais-Auger, Caroline G. Murphy et Nadège Mir pour l'appui que j'ai reçu d'eux.

Merci à Didier Lestringant, Benoit Tanguay, Geneviève Quevillon et Audrey Cassivi pour leurs encouragements et leur amitié.

Je dédie ce mémoire à deux personnes très chères, Émilie Lepage et Christian Lamarche, qui ont fait de ma vie un endroit paisible qu'il fait bon habiter.

INTRODUCTION

1. Prescription iconoclaste

1.1 L'interdiction de figurer

« Tu n'auras pas d'autres dieux que moi. Tu ne feras aucune image sculptée de rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces images ni ne les serviras. Car moi, Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis la faute des pères sur les enfants, les petits-enfants et les arrière-petits-enfants pour ceux qui me haïssent, mais qui fais grâce à des milliers, pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements. »

- *Deutéronome* (5, 7-10)¹

« Tu ne feras aucune image sculptée... » constitue l'énoncé central de ce qui semble avoir façonné la tradition et la culture juives en matière d'images. L'interdit, formulé dans le deuxième commandement, est associé à l'expérience des Hébreux au désert et figure aussi à l'*Exode* (20,4). Depuis la transmission, par Moïse, des Tables de la loi, le peuple juif devait donc s'abstenir de représenter la divinité. La raison de l'interdit mosaïque demeure incertaine et est encore aujourd'hui matière à discussions. Certains l'attribuent au fait que, s'adressant à Moïse, Dieu lui-même resta caché dans les nuées, s'imposant ainsi comme une instance invisible et irreprésentable. Une majorité, incluant Joseph Gutmann, croient qu'il s'agirait d'une manœuvre pour préserver l'identité et la pureté des croyances juives dans un environnement hostile, les enfants d'Israël se trouvant entourés de populations idolâtres². On sait à quelle situation fâcheuse Moïse s'est vu confronté en descendant du Sinaï avec ses Tables pour trouver les Hébreux prosternés devant un veau d'or. Des études récentes ont

¹ *La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1956, p. 182.

² Joseph Gutmann (éd.), *No Graven Images: Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York, Ktav Publishing House, 1971, p. 5.

montré qu'il ne s'agissait pas nécessairement de grossière idolâtrie, d'adhésion à des cultes païens, mais plutôt d'un réflexe compensatoire face à un monothéisme exigeant. Selon Alain Besançon, « le peuple n'a pas à proprement parler apostasié ni changé de Dieu. Il a voulu posséder une image qui rende ce Dieu visible et saisissable³. » La violente réaction de Moïse aurait d'autant plus facilement donné naissance à une tradition iconoclaste qu'elle s'est perpétuée par le biais de clercs spécialistes des écritures et particulièrement stricts sur le respect des maximes; quant au peuple juif, que Gutmann déclare biologiquement peu doté du sens de la couleur, il ne se serait pas trouvé trop frustré de ne pouvoir s'exprimer par des images⁴.

Les Juifs auraient néanmoins cédé au besoin de représenter leurs croyances, et ce « dès la période la plus ancienne et la plus riche de son histoire, à savoir la période biblique⁵. » Selon Nadine Shenkar, qui s'est penchée sur la question en consultant la *Genèse* 28 (10-13), le peuple hébreu aurait construit le Mishkan ou la Tente du Temps, reliant le ciel et la terre, avec des objets divers et de façon si magnifique que l'art entourant le Tabernacle avait « été porté à sa plus haute perfection à ce moment même⁶. »

L'emploi du ciseau et de la taille des pierres, la sculpture, le travail de l'or au repoussé, la métallurgie, la filature de la laine, du lin et du poil de chèvre, la teinture des étoffes et des peaux tannées, l'enchâssement des pierres précieuses, le travail du bois, l'art des objets culturels, des instruments de musique, des bijoux, l'art des broderies et du tissage le plus avancé, toutes ces connaissances allaient être mises à exécution dans la réalisation grandiose du Tabernacle⁷.

L'interprétation de ces sources ne fait pas l'unanimité. Gutmann remarque fort justement à ce sujet qu'un peuple semi-nomade n'aurait pu disposer des outils nécessaires ni même des artistes pour réaliser un tel chef-d'œuvre⁸. Les riches décorations de la Tente auraient à son avis été ajoutées ultérieurement afin de glorifier

³ A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Arthème Fayard, 1994, p. 92.

⁴ Gutmann, *op. cit.*, p. XIV.

⁵ Nadine Shenkar, *L'art juif et la kabbale*, Paris, Nil, Collection « Le Cabinet de curiosités », 1996, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 30 et 35.

⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸ Gutmann, *op. cit.*, p. 7.

le passé du peuple juif et d'inscrire dans son histoire et dans ses écrits une tradition d'accomplissement artistique largement sous-développée en regard de celles prévalant en Égypte et en Mésopotamie⁹.

Reste la question de la figuration proprement dite. Le texte de l'*Exode* (25, 18-20) fait en effet allusion à une commande de deux chérubins qui émanerait directement de la divinité :

« Tu feras deux chérubins d'or, tu les feras d'or battu, aux deux extrémités du propitiatoire [...]. Les chérubins étendront leurs ailes par-dessus, couvrant de leurs ailes le propitiatoire, et se faisant face l'un à l'autre [...]. » La *Chekhinah* divine a sa demeure entre ces deux chérubins: « C'est là que je me rencontrerai avec toi [...] »¹⁰.

Si ces figures avaient vraiment existé, s'interroge Shenkar elle-même, « ...comment dans l'endroit le plus sacré l'artiste a-t-il façonné (certes selon les instructions divines) deux statues alors que ces mêmes Commandements en interdisent formellement la création?¹¹ » Besançon voit une solution à ce problème : les chérubins associés à l'Arche d'Alliance délimitaient selon lui un espace vide; ils servaient tout simplement de gardiens à la Présence invisible¹². Pour Stéphane Bigham, dont les remarques vont dans le même sens, ces images sculptées « ne sont nullement susceptibles de devenir des idoles et de prendre la place de Dieu parce que c'est sur eux, en tant que son trône, que Dieu s'assied pour rencontrer son peuple¹³. » Soulignant quelques-unes des particularités culturelles qui vont dans le sens des remarques de Gutmann sur le rôle des clercs, Shenkar croit bon de rappeler que les Juifs étant des gens cultivés sachant lire les textes, ils n'avaient pas besoin d'être éduqués par l'art sacré alors que les chrétiens, illettrés, apprenaient grâce aux images saintes, notamment celles qu'ils trouvaient dans les églises¹⁴.

Gutmann adopte une perspective historique plus large qui accueille une interprétation assouplie du Second Commandement. Selon lui, les générations

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Besançon, *op. cit.*, p. 104, citant le chapitre XXV de l'*Exode* (18-20).

¹¹ Shenkar, *op. cit.*, p. 37.

¹² Besançon, *op. cit.*, p. 104.

¹³ S. Bigham, *Les chrétiens et les images. Les attitudes envers l'art dans l'Église ancienne*, Montréal, Paris, Éditions Paulines et Médiaspaul, 1992, p. 27. L'auteur se réfère à l'*Exode* XXV, 10-22.

¹⁴ Shenkar, *op. cit.*, p. 15-16.

successives de Juifs ont dû l'adapter en fonction des contextes dans lesquels elles se trouvaient, contextes bien différents de celui qui prévalait au moment de l'interdit mosaïque. Durant la période du Talmud Babylonien, par exemple, la religion des Perses n'impliquant aucun culte de l'Empereur, les Juifs toléraient les statues sans craindre de sombrer dans l'idolâtrie¹⁵. Toutefois, sous le régime de Rome, ils ne pouvaient accepter une statue de Caius puisque le culte de l'Empereur faisait partie intégrante de la religion en place¹⁶. Les chrétiens devaient connaître une situation semblable. Dans l'Empire byzantin, la prescription iconoclaste correspondait à une réassertion du pouvoir impérial et à une affirmation de son absolue priorité vis-à-vis de l'autorité de l'Église¹⁷. Les images apparaissaient donc sporadiquement dans la tradition juive malgré l'interdiction religieuse de figurer. Elles semblaient acceptées dans la mesure où elles répondaient à un nécessaire besoin d'élévation spirituelle. Pour Shenkar, « [au-delà] de cette volonté de briser les idoles, la Torah affirme la nécessité capitale pour l'homme de ne pas vivre au niveau de la nature mais de la dépasser, non de la mépriser mais de la contrôler, de la dominer et ne pas se contenter de l'imiter¹⁸. » L'auteure signale ainsi que la Torah refuse « que l'homme soit soumis aux idoles comme aux forces naturelles et aux pulsions¹⁹ ». Cette association entre représentation et pulsion nous amène à un autre type de considérations, celui de la psychanalyse qui s'est penchée sur la question de la résistance aux images.

1.2 Goux et la question du temple sans images

Dans un livre intitulé *Les Iconoclastes*, Jean-Joseph Goux essaie de démontrer comment l'interdiction mosaïque a marqué en profondeur la culture juive au point de la rendre très sensible non seulement aux dangers associés aux images mais à celui des représentations en général²⁰. C'est ainsi que la période moderne s'est trouvée fortement marquée par ces grands pourfendeurs de fantasmes et d'idéologies figurées qu'ont été Sigmund Freud et Karl Marx. L'auteur revient sur les fondements de

¹⁵ Gutmann, *op. cit.*, p. XVII.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Gutmann, *op. cit.*, p. XXVII-XXVIII, citant Ernst Kitzinger, « The Cult of Images in the Age before Iconoclasm », *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 128.

¹⁸ Shenkar, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ Jean-Joseph Goux, *Les iconoclastes*, Paris », Éditions du Seuil. 1978.

l'interdit mosaïque à la lumière de la lecture faite par Freud du *Moïse* de Michel Ange. L'adoration du veau d'or (plus vraisemblablement une vache d'or, l'équivalent de l'Isis égyptienne), conduisait les adeptes de ce rituel à une fête sexuelle, orgiaque²¹. Quand Moïse condamne cette forme d'idolâtrie, il veut de toute évidence éviter cette dérive; il dénonce ainsi tout particulièrement « le culte des divinités féminines, maternelles, et les rites d'inceste fécondant qui accompagnaient ce culte²². » Le fait que Moïse se considère comme le messager d'un Dieu invisible s'accorde bien d'autre part avec sa mission politique : celle de conduire les Hébreux hors d'Égypte, une Égypte envisagée comme terre d'exil mais également comme terre « intérieure, celle des Sphinx, des tombeaux, des hiéroglyphes, terre des icônes envahissantes de l'imagination²³. »

Goux rappelle que Freud, dans *Moïse et le Monothéisme*, affirme que « l'interdiction de faire une image de Dieu implique une mise à l'arrière-plan de la perception sensorielle par rapport à l'idée abstraite, un triomphe de la spiritualité sur les sens ou, plus précisément, le renoncement aux instincts²⁴. » Cette lecture du Moïse est fortement inspirée d'un concept-clé de la psychanalyse freudienne, celui de la sublimation qui détermine la pulsion créatrice en art. Pour Goux, cependant, c'est l'ensemble de la psychanalyse freudienne qui s'inscrit dans le prolongement de l'interdit mosaïque et qui marque un apport spécifiquement juif au développement de la pensée moderne. Goux affirme en effet que si Moïse a réalisé la première sortie d'Égypte, Freud, quant à lui, a effectué la deuxième²⁵. Freud et Marx, ce dernier opérant sur un autre registre, se sont en effet distingués par leur méfiance à l'égard des représentations, psychiques, pour le premier, sociales, pour le second. « Le renoncement aux instincts », que Freud associe à la figure et à la vocation de Moïse, serait tout simplement une façon de « trouver un sens aux rêves » au-delà de leur contenu apparent; car « l'image, le fantasme sont méconnaissance; et qu'il faut,

²¹ Goux, *op. cit.*, p. 14.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

derrière les draperies séduisantes de l'imaginaire, découvrir l'insistance d'une structure symbolique homologue à un langage²⁶. »

L'iconoclasme, la valorisation du « temple sans images », déborde donc aujourd'hui l'interdiction mosaïque à l'égard des représentations de la divinité. On le retrouve comme concept opérateur en psychanalyse mais il informe aussi le développement de la peinture abstraite, de la sémiotique, de l'esthétique et de bien d'autres domaines encore²⁷. Il ne s'agit plus d'un Commandement strictement réservé à un peuple croyant. Mettre à bas les images se manifeste maintenant

dans une culture scientifico-technique qui, loin de multiplier les repères projectifs où se fait l'ombilication symbolique, loin d'être une vaste terre d'Égypte avec ses Sphinx, ses tombeaux et ses hiéroglyphes, réduit elle-même le symbole, par ses métabolismes immanents, à l'opération insensée, combinatoire, désaffectée²⁸.

Mais l'impératif iconoclaste, on ne s'en étonnera pas, est encore aujourd'hui assumé par quelques grandes figures juives. Alors que le juif Freud tente de déchiffrer les rêves en les comparant à des hiéroglyphes, c'est un autre juif, Karl Marx, qui « de son côté, s'est donné pour but, selon ses propres termes, de déchiffrer le hiéroglyphe de la valeur²⁹. » Ceux que Goux appelle les « fils infidèles mais indubitables du judaïsme³⁰ », Freud et Marx essaient à leur manière de résoudre et de déconstruire ce qui pour eux constitue « l'énigme iconique » :

Ainsi, au lieu de rester fasciné par l'imagerie onirique pleine d'étranges symbolismes (aux sens peut-être inépuisables), Freud ramène tout rêve à la *loi* d'un désir verbalement formulable. Marx, de son côté, peu impressionné par les idolâtres modernes qui adorent comme un fétiche le hiéroglyphe énigmatique de la marchandise et de la monnaie, cherche la *loi* de la valeur qui se dissimule sous cette fantasmagorie³¹.

Mais l'appareil psychique et le système économique ne sont pas les seuls domaines à être frappés d'une perte symbolique; en matière de représentation, il est en effet indispensable que soit posée la question de l'art. Goux y a pensé. Selon lui, l'art

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 15-16, souligné par l'auteur.

moderne traverse aussi une crise du sens et il connaît un « mouvement progressif de *dé-sémantisation* du perçu³². » L'auteur fait ici appel à Hegel et à son *Esthétique* pour signaler que « le sens de l'histoire de l'art [...] est libération progressive par rapport à l'élément sensible³³. » L'auteur peut ainsi renchérir :

Toute l'histoire de l'art est ce processus progressif de dématérialisation-spiritualisation, de détachement du sensible, de réduction du matériel. Plus est lâché le lest du matériau, plus on s'élève dans la hiérarchie dialectique. L'histoire hégélienne de la production artistique, c'est une épopée de l'économie de la matière. On finit par pouvoir s'en passer totalement³⁴.

C'est ainsi que, pour parvenir au développement optimal, à partir d'une échelle distributive qui permet au philosophe de situer les arts les plus résistants par rapport aux plus légers (architecture → sculpture → peinture → musique → poésie³⁵), un peintre comme Kandinsky voudra « spiritualiser la peinture, la libérer du matériel, l'élever à la hauteur de la musique et de la poésie, dans leur détermination philosophique idéaliste³⁶. » L'art abstrait ne produit donc pas l'idole, l'objet fétiche, car il n'imité plus la nature³⁷. » À la limite, l'art abstrait devient « *inanalysable* parce que sans aucune imagination; sans aucun fantasme; aux antipodes du hiéroglyphe des rêves investis par la figuration symboliste³⁸. »

Goux s'attarde cependant assez peu à la question des représentations visuelles pour le développement desquelles, de toute évidence, il ne trouve pas de chef de file aussi probant que Freud et Marx l'ont été pour les représentations psychiques et pour les représentations sociales. C'est à cette dimension oubliée que nous voulions nous intéresser dans ce mémoire en prenant pour exemple un artiste juif moderne. D'entrée de jeu, un nom s'était imposé à nous, celui de Barnett Newman, à cause de la combinaison unique effectuée dans son œuvre entre une forme radicale d'abstraction (Newman a non seulement liquidé la figure mais toute opposition entre une figure et

³² *Ibid.*, p. 67, souligné par l'auteur.

³³ *Ibid.*, p. 78.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

³⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

³⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁸ *Ibid.*, souligné par l'auteur.

un fond) et l'ambition de produire des tableaux à grands sujets. Alors que, au plan des solutions formelles, l'iconoclasme de Newman empruntait moins à la tradition juive qu'aux enjeux stylistiques de la New York School, plusieurs titres de ses œuvres évoquaient une sorte de syncrétisme religieux où les références chrétiennes croisaient les spéculations de la Kabbale et du mysticisme juif³⁹. Parmi les réalisations importantes de cet artiste, une série de quatorze tableaux, réalisée en noir et blanc entre 1958 et 1966, devait prendre le sous-titre de *The Stations* et constituer l'équivalent d'un Chemin de croix contemporain, une thématique inusitée pour un artiste juif. Il nous a semblé qu'une telle manœuvre valait la peine d'être explorée parce qu'elle inscrivait l'expérience juive au sein de la démarche moderniste en art. Chez Newman, cependant, la réduction volontaire des moyens plastiques obligeait à une forme de généralisation des contenus débouchant sur de grandes questions existentielles, ce qui avait pour résultat de faire pratiquement disparaître la spécificité juive. C'est alors qu'une figure-relais a attiré notre attention, celle d'un peintre juif réputé, Marc Chagall, dont le développement stylistique appartient à l'histoire du premier modernisme même s'il a continué à peindre jusqu'aux années 1980. Et cet artiste compte parmi ses œuvres les plus importantes des Crucifixions.

On ne peut évidemment pas associer la démarche de Chagall à un iconoclasme radical, pour la double raison qu'il a refusé pendant toute sa carrière de passer à l'abstraction et qu'il s'est toujours fortement inspiré du régime des images dans lequel il a grandi : celui des icônes de sa Russie natale. En fait, la dérogation de Chagall aurait plutôt consisté, justement, à représenter en dépit de l'interdiction mosaïque. Et pourtant, Chagall a eu son rôle à jouer dans l'ébranlement des dispositifs figuratifs qui marque le développement de la peinture moderne. D'abord en s'adonnant à une sorte de brassage référentiel qui transgresse complètement, en y insinuant des éléments hétérogènes empruntées à des sources diverses, l'iconographie hautement codifiée de certains thèmes chers à l'Occident comme celui de la Crucifixion. Chagall emprunte en effet, tantôt de manière explicite tantôt de manière voilée, à divers aspects de la culture juive dont il est issu. Cet élément identitaire, qui informe à la fois sa posture

³⁹ Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art, 1971.

esthétique et sa pratique d'artiste, le soutient dans une démarche critique dont tout sentiment religieux et toute quête métaphysique n'ont pas été exclus. En se détournant, comme on se détournerait des idoles, de la figuration et des symboles que lui offre l'art religieux traditionnel, Chagall vise en effet un questionnement existentiel plus large sur le sens de l'art et de la destinée humaine où l'expérience judaïque semble rejoindre sans problème l'expérience chrétienne. C'est ainsi que l'artiste a pu s'attaquer à ce sujet impensable pour un Juif : la Crucifixion, qu'il traite de manière originale et adaptée au moment du modernisme qui le voit s'affirmer comme artiste, en recueillant l'héritage des mouvements d'avant-garde de la première moitié du XX^e siècle, notamment le cubisme et le surréalisme. Cette rencontre avec les expérimentations les plus avancées de l'art de son temps a permis à l'artiste, et c'est là le deuxième registre de son intervention, de prendre des libertés avec les lois de « la bonne forme figurative » s'exprimant par le respect des cohérences spatiales, des lois de la gravité et des colorations naturalistes. Un goût pour les récits fantaisistes issus de la culture hassidique de Vitebsk, la ville où a grandi l'artiste, laisse progressivement la place à l'élaboration d'images composites qui favorisent le choc plastique et iconographiques des éléments. Ce bricolage s'avère particulièrement complexe et riche de significations dans les grandes compositions de Chagall, au nombre desquelles il faut compter des Crucifixions.

Nous allons donc consacrer ce mémoire aux Crucifixions de Chagall en prenant bien soin de les inscrire dans un triple registre historique : celui d'un destin personnel dont l'artiste a délibérément choisi de témoigner dans son œuvre; celui d'une communauté religieusement iconoclaste mais dont le destin tragique, particulièrement au cours du XX^e siècle, a cherché à s'exprimer visuellement; celui de toute une tradition artistique dont les profondes transformations remettent en cause la façon traditionnelle de traiter les grands sujets religieux.

CHAPITRE 1

1. Formation d'une identité artistique

1.1 Artiste juif ou artiste moderne?

Il nous apparaît nécessaire, avant d'aborder les Crucifixions qui constituent l'objet de ce mémoire, d'examiner de façon plus large la question de l'identité artistique de Marc Chagall et de son cheminement vers le style de la maturité dans lequel s'inscrivent les œuvres qui nous concernent. Dans une certaine mesure, cette identité fait problème à cause de la multiplicité de facteurs à considérer. La production de Chagall se caractérise en effet par une iconographie à haute teneur autobiographique, empruntant à la culture juive de Vitebsk, la ville de province russe où l'artiste a passé sa jeunesse, et une manière ouverte aux libertés de l'art moderne que l'artiste a absorbées au cours de sa formation et au fil de ses déplacements.

Est-ce que Chagall est un 'artiste juif'? Ou est-il un artiste russe, français ou un moderne?, se demande Benjamin Harshav dans son étude intitulée « The Role of Language in Modern Art: On Texts and Subtexts in Chagall's Paintings¹. » Selon cet auteur, un questionnement identitaire trop compartimenté et trop ethniquement connoté n'irait pas sans risques: « Imposing a contemporary need for exclusive racial identity on Chagall only brings him back to the ghetto he strove to escape, and inadvertently excludes him from the more universal canon of major modern artists². » Harshav se montre ici particulièrement critique vis-à-vis une grande spécialiste juive de Chagall, Ziva Amishai-Maisels, qui périodise la carrière de l'artiste en la faisant osciller entre plusieurs identités liées au lieu de résidence, notamment la Russie et la France³. Chagall,

¹ Traduction libre de Benjamin Harshav, « The Role of Language in Modern Art: On Texts and Subtexts in Chagall's Paintings », *Modernism/Modernity*, vol. 1, No. 2, April 1994, p. 84. Benjamin Harshav est professeur de littérature comparée, de littérature, de langue hébraïque ainsi que de littérature slave à l'Université Yale. Cette étude fait suite à une publication antérieure, « Chagall: Postmodernism and Fictional Worlds in Painting », dans *Marc Chagall and the Jewish Theater*, New York, Guggenheim Museum, 1992, p. 15-63 et p. 133-203.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Harshav cite Ziva Amishai-Maisels dans « Chagall's Jewish In-Jokes », *Journal of Jewish Art*, vol. 5, 1978, p. 76-77, originalement présenté comme un segment de conférence au *Jewish Museum* de New York en novembre 1975. Ziva Amishai-Maisels enseigne l'histoire de l'art à l'Université hébraïque de Jérusalem depuis 1962 et elle est chef de l'Institut pour les sciences générales à cette même université

comme le souligne Harshav, a quand même réalisé quelques quarante illustrations pour trois volumes de la poésie Yiddish de Lyesin alors qu'il était en sol européen⁴.

Maisels' references to Chagall's "identity-pendulum" and "the constant oscillations in Chagall's [national] self-image" are based on the assumption of univalent ethnic identities (either Jewish or French), and yet even her periodization of Chagall's identity cannot be sustained⁵.

Au lieu de trancher sur ces querelles identitaires, nous nous proposons au contraire de voir comment se combinent, dans une œuvre hautement originale qui tente d'en faire la synthèse, les éléments empruntés à une histoire personnelle ponctuée de déplacements, à l'histoire d'une époque politiquement troublée et à une histoire de la peinture remettant en cause ses acquis et ses fondements. Plusieurs forces et plusieurs univers se sont combinés pour amener Chagall à représenter des Crucifixions, un thème qui lui permet d'entrecroiser différentes traditions religieuses et spirituelles et de déboucher sur une forme d'expression universelle de la souffrance. Le désir de suivre ce cheminement de près nous a fait contracter une dette importante envers deux auteurs incontournables pour l'établissement de certains éléments factuels concernant la vie de l'artiste et pour le repérage de la symbolique juive qui imprègne son iconographie. Le premier auteur est Franz Meyer, dont l'imposante monographie de 1995 fait autorité pour ce qui concerne les débuts de Chagall et les premières étapes de sa formation⁶. La seconde, que nous venons d'évoquer à l'occasion d'un désaccord interprétatif, est Ziva Amishai-Maisels dont les connaissances en matière de religion et de culture juives nous ont été indispensables pour l'interprétation de plusieurs tableaux, notamment les Crucifixions. Si nous devons beaucoup à ces auteurs, nous nous sommes efforcée, dès que l'occasion s'offrait à nous, d'emprunter à d'autres sources et d'ouvrir le débat, en examinant par exemple les transformations radicales imposées par le contexte moderne à des vieux thèmes iconographiques chrétiens comme la Crucifixion.

depuis 2005. Elle a publié de nombreux livres traitant de l'impact de l'holocauste sur l'art moderne dont plusieurs seront utilisés dans ce mémoire. Batya Brutin, « Ziva Amishai-Maisels », *Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia*, 1^{er} mars 2009, Jewish Women Archive, [en ligne], [<http://jwa.org/encyclopedia/article/amishai-maisels-ziva>] (30 mars 2010) et The Hebrew University of Jerusalem, « Ziva Amishai-Maisels » (page personnelle), *Faculty of Humanities/Art History*, [en ligne], [<http://pluto.huji.ac.il/~maisels/>] (18 juillet 2008).

⁴ Harshav, *loc. cit.*, p. 84.

⁵ *Ibid.* Harshav cite Ziva Amishai-Maisels dans « Chagall's Jewish In-Jokes », *loc. cit.*, p. 76-77.

⁶ Franz Meyer, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1995.

1.2 Vitebsk entre Judaïsme et religion orthodoxe

Né le 7 juillet 1887 à Vitebsk, l'artiste Chagall, Moyshe Segal de son vrai nom, est d'abord fortement marqué par son identité juive⁷. Il a entre autres, dès son plus jeune âge, été confronté à l'antisémitisme⁸ de « la Russie blanche [où] les Juifs avaient droit de cité; mais seulement dans la juridiction de la ville, et moyennant un contrôle fort strict de leurs activités professionnelles⁹. » Dans son livre sur *Le Renouveau de l'art pictural russe*, Valentine Marcadé discute du statut particulier des Juifs en Russie avant la Révolution de 1917 et rappelle que la population juive se limitait à des zones de résidences situées dans les provinces au sud et à l'ouest du pays¹⁰. En 1910, plus de 1,500,000 Juifs habitaient ainsi des communautés qu'ils ne pouvaient quitter sans un permis normalement délivré aux marchands et à leurs employés pour des visites ayant rapport avec leur commerce.

Illustrations retirées

Figure 1 : Maison natale de Chagall à Vitebsk

Figure 2 : Maison natale de Chagall à Vitebsk, de nos jours

Figure 3 : Ancienne cathédrale de Vitebsk

En contrepartie à ces restrictions, la concentration des Juifs à certains endroits du territoire avait amené la création d'institutions juives à caractère non seulement religieux mais également social et culturel. Selon Marcadé, la haute densité de la population juive avait tellement favorisé la conservation de traits propres à ces communautés qu'elle avait rendu pratiquement improbable leur assimilation au reste de la population. Les Juifs publiaient de nombreux livres en hébreu, respectaient leurs fêtes

⁷ Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000, p. 13.

⁸ *Ibid.*

⁹ Franz Meyer, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1971, p. 362-363 (note 478).

religieuses et affichaient même un code vestimentaire particulier, complètement dépassé pour l'époque : « Tout cela faisait des Juifs des êtres tout à fait à part ...¹¹ »

Néanmoins, la communauté juive de Vitebsk, dans laquelle Chagall passa toute son enfance, comptait pour presque la moitié de la population de la ville et ne pouvait en aucun cas être assimilée à un ghetto; elle avait survécu aux pogroms, au racisme, à la ségrégation et à la discrimination et on peut même dire que, selon certains critères, elle florissait¹². Elle comprenait des marchands, des fabricants et des petits commerçants; les Juifs avaient leurs écoles et leurs hôpitaux¹³ mais « les bâtiments les plus beaux, les plus imposants, étaient les églises...¹⁴. »

C'est donc dans une ville largement composée d'Israélites que l'artiste grandit. Vitebsk est la source de toute une série de motifs iconographiques qui sont devenus la véritable signature de Chagall: demeures en bois, maisons en arrière-cour, petits jardins avec leurs palissades, poules picorant sur les pavés, artisans au travail, collines, petites églises, etc.¹⁵. L'esprit qui anime les réminiscences de Vitebsk et se manifeste par des mises en scène un peu fantaisistes proviendrait quant à lui d'un autre type de source : la tradition hassidim qui se démarque par une spiritualité et une sensibilité particulières¹⁶. Leur manifestation tient peut-être, comme l'affirme Jacob Baal-Teshuva, à la représentation de ce que les Hassidim préféraient le plus, soit « danser et chanter, le cœur en extase. Peut-être était-ce cet amour et cette joie que Chagall a ensuite cherché à communiquer à travers ses peintures¹⁷. »

Même son de cloche chez Valentine Marcadé. Selon elle, le mysticisme hassidique s'exprime essentiellement dans le registre du débordement :

¹¹ *Ibid.*

¹² Meyer (*op. cit.* p. 19), qui emprunte ses propos sur Vitebsk à W.P. Simonov dans *Russie*, vol. 9, St-Petersbourg, 1905, nous apprend que la population juive de Vitebsk s'élevait à quarante-huit mille âmes. Les autres habitants étaient des Russes blancs et des Polonais.

¹³ Baal-Teshuva, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Meyer, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15, 19 et 21; pour de plus amples détails sur la situation des Juifs de Russie au début du XX^e siècle, voir Marcadé, *op. cit.*, p. 362-363 (note 478).

¹⁶ Meyer, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁷ Le judaïsme hassidique, qui était très présent à Vitebsk, avait été « fondé vers 1730 en Europe centrale par Israël ben Éliézer, dit le Ba'al Shem Tov (en hébreu, « maître du Bon Nom »). Son enseignement s'inspirait de la Kabbale (un recueil de textes mystiques, dont fait partie le Zohar ou "Livre de la Splendeur", rédigé au XIII^e siècle). Ce mouvement devait sa grande popularité au fait qu'il s'opposait à l'intellectualisme élitiste du judaïsme talmudique. Il encourageait la communion intuitive entre les hommes et Dieu dans l'amour universel. » (Baal-Teshuva, *op. cit.*, p. 13.)

Dès son enfance le hassid était entouré du monde mystérieux de la cabale et des fantastiques légendes très anciennes. Cela sans aucun doute est la source des féeries lyriques de Chagall, de ses personnages et de ses animaux volants entre le ciel et la terre, impondérables, enchantés, emportés par les ailes de l'amour... La littérature juive plonge dans cette atmosphère mystique où l'irréel a autant d'importance que le réel¹⁸.

Il y aurait donc, dans la spiritualité hassidique, un principe de « déréalisation » qui va prédisposer Chagall à accueillir d'autres formes d'influences, plus formelles et plus laïques celles-là, issues de son éducation artistique, de ses voyages et de ses nombreuses migrations. Meyer souligne justement que si l'esprit hassidique reste la nourriture et le fondement de l'art chagallien, il faut se méfier de le considérer comme de l'art religieux car, « bien loin de se retourner vers le hassidisme pour s'en instituer le peintre, il en est sorti, au contraire, pour faire de la peinture tout court, indépendante des mouvements et des doctrines¹⁹. » Cependant, l'artiste aurait toujours tenté de représenter cette autre réalité qui est peut-être, comme le rapporte Meyer, une « métaphore de la réalité saisie dans sa profondeur et dans ses correspondances avec l'âme²⁰. »

De toute manière, si l'enfance à Vitebsk laisse des traces indélébiles dans l'imaginaire du peintre et dans le façonnement de son identité artistique, il a d'abord fallu que Chagall s'initie au métier de peintre et à sa tradition avant d'arriver à représenter l'expérience hassidique. Ceci n'a pu se faire ni dans le cadre de l'éducation ni dans celui de la culture hassidique elle-même mais dans le cadre des écoles des beaux-arts qui, elles, n'avaient rien de religieux ni de proprement juif.

1.3 Chagall, un réaliste récalcitrant

Ce n'est d'ailleurs pas une conception « déréalisante » de l'art que Chagall devait rencontrer en abordant sa formation artistique proprement dite. Lorsque la mère de l'artiste eut le courage d'accompagner son fils chez le peintre Jehuda Pen, après ses études à l'école officielle de Vitebsk²¹, Chagall se vit plutôt confronté à une version

¹⁸ Marcadé, *op. cit.*, p. 229.

¹⁹ Meyer, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ Nous parlons ici de courage car, selon Meyer, le fait que « le terme d'*artiste* ait eu aux oreilles de Chagall cette résonance inouïe s'explique si l'on songe à la réprobation qui s'attachait à toute forme de

tardive, sans doute un peu provinciale, de ce qui avait été en Russie un grand mouvement réaliste, celui des Ambulants, établi en rupture de ban avec une tradition classicisante importée de l'Ouest et représentée par l'Académie royale de Saint-Pétersbourg. La pratique de Pen, qui combine des thèmes populaires avec une facture plus ou moins académique et un peu fruste (fig. 4), s'inscrit en effet dans l'héritage de ce premier mouvement d'avant-garde à avoir voulu traduire en peinture la réalité russe du temps²². L'enseignement de Pen consistait en dessins d'après la bosse et en études de plein air sur des sujets divers, conformes au programme du réalisme à la mode : paysans aux champs, porteurs d'eau, vieilles femmes sur un fond de collines désolées²³. Même si ces tranches de vie « à la russe » ne jurent pas tellement avec les scènes de son enfance, le peintre semble avoir compris très vite les limitations de l'académisme de son maître qui « ne pouvait l'aider à approcher cette "autre réalité" qui était, et devait toujours rester, le rêve de son art²⁴. » Dans des travaux d'école comme la *Femme à la corbeille* (1906-07, fig. 5), des détails anodins semblent déjà s'animer d'une vie propre.

Le dessin très personnel des mains aux doigts atrophiés de la vieille femme s'affirme en contradiction brutale avec [...] le banal académisme de Pen. Stéréotype chez ce dernier, [...] les mains acquièrent une présence d'une fascinante étrangeté²⁵.

représentation plastique dans les milieux juifs orthodoxes, encore marqués par une longue tradition iconoclaste. Les peintres juifs de la fin du XIX^e siècle, Pissarro, Liebermann, Israels, Lévitane, appartenaient à des familles fortement assimilées. Dans l'entourage de Chagall, en revanche, fréquenter l'université ou même s'habiller "à l'allemande" paraissait révolutionnaire : à plus forte raison, faire de la peinture. » (Meyer, *op. cit.*, p. 23-24)

²² Pour ce groupe, l'art n'a pour objet que la réalité; selon les termes de son guide spirituel Tchernichevski : « La vraie fonction de l'art est d'expliquer et de commenter la vie ». Les Ambulants souhaitaient « détronner la souveraineté de Saint-Pétersbourg et tout ce qu'elle incarnait, et rétablir la Moscovie dans sa gloire d'Antan... », tout en étant au service de la réforme sociale grâce aux sujets de leurs œuvres, notamment le paysan... » (Camilla Gray, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, Édition revue et augmentée par Marian Burleigh-Motley, Paris, Éditions Thames & Hudson SARL, Collection L'Univers de l'art, 2003, p. 10-11).

²³ Meyer, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p. 25, souligné par l'auteur.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

Illustrations retirées

Figure 4 : Jehuda Pen, *Portrait de Marc Chagall*, 1906-1907

Figure 5 : Marc Chagall, *Femme à la corbeille*, 1906-1907

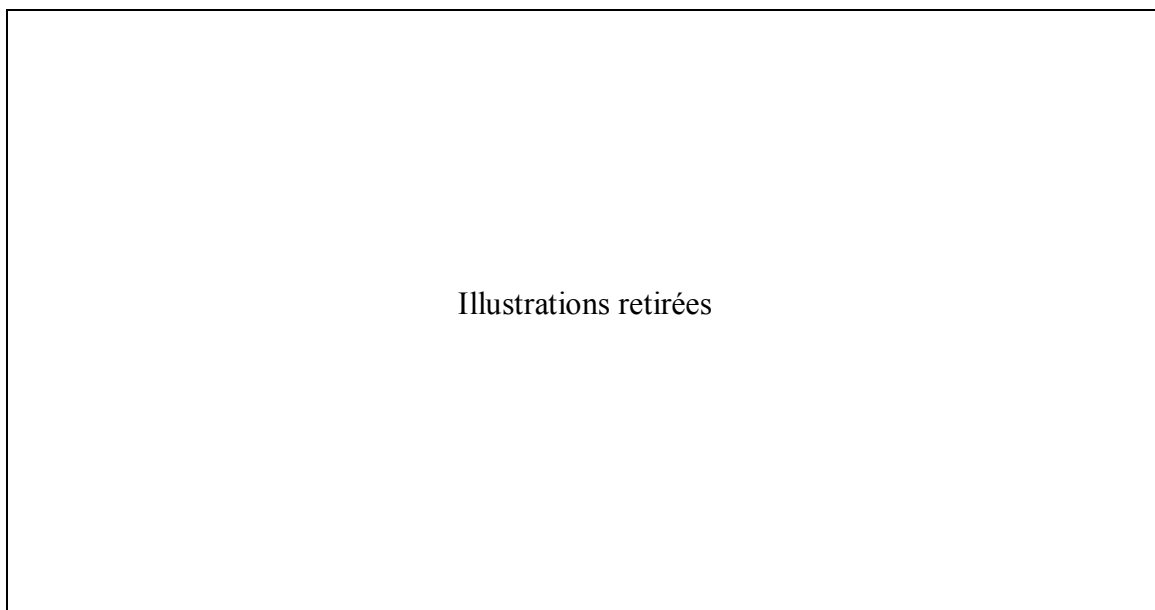
1.4 L'aire d'influence du symbolisme

Chagall resta chez Pen durant deux mois seulement et partit à Saint-Pétersbourg durant l'hiver 1906-1907 « pour y sentir le souffle de l'art vivant et y apprendre ce que Pen ne pouvait lui enseigner²⁶. » Saint-Pétersbourg était alors le chef lieu du Monde de l'art, un mouvement qui cherchait à s'ouvrir aux influences occidentales, notamment celles de l'art nouveau, et qui se rapprochait des tendances symbolistes du temps. Mais les enseignements dispensés dans la ville étaient loin de rallier les tendances les plus progressistes. Il fallut de nombreux essais et de nombreuses rebuffades pour que le jeune artiste commence à trouver sa voie. Chagall tenta d'abord d'être accepté à l'École d'Arts et Métiers du baron Stéglitz mais fut refusé à cause de son dessin jugé trop « impressionniste »²⁷. C'est donc à l'école fondée par la Société impériale pour la protection des Beaux-Arts, à l'époque sous la direction de Nicolas Roerich, un des peintres identifiés au Monde de l'art, que l'artiste étudia dans trois classes le dessin de natures mortes, le dessin d'après la bosse et le dessin d'après le modèle vivant.

²⁶ *Ibid.*, p. 27 et 29.

²⁷ *Ibid.*, p. 27, 29 et 30.

Toutefois, il semble que les ambitions de Chagall l'aient poussé à quitter sous les réprimandes d'un de ses professeurs, malgré les éloges qui fusaient de toute part²⁸.



Illustrations retirées

Figure 6 : Marc Chagall, *Autoportrait*, 1908

Figure 7 : Paul Gauguin, *Autoportrait à l'idole*, ca. 1893

Chagall travailla par la suite durant quelques mois chez Saidenberg, dans une école privée où l'enseignement était beaucoup moins libéral qu'à l'École impériale, et le style imposé aux élèves résolument académique²⁹. L'art moderne commence cependant à laisser des traces. Dans un *Autoportrait* de 1908 (fig. 6), on trouve une influence marquée de Gauguin, notamment de l'*Autoportrait à l'idole* (fig. 7)³⁰. La ressemblance n'a pas de quoi surprendre : Meyer nous apprend que Chagall considérait le peintre français comme le « seul révolutionnaire » de son époque³¹. L'auteur signale aussi à

²⁸ « ‘‘Bien que je m'efforce de travailler, il ne me reste qu'un sentiment d'amertume. Cependant, je n'entends autour de moi que des éloges. Je comprends que continuer ainsi n'a aucun sens.’’ Un seul maître, l'interminable Bobrowsky, lui était défavorable. Il le critiquait à tout propos et en toute injustice. Le jour où Chagall s'entendit reprocher de ne pas même savoir dessiner un genou, il quitta l'école pour ne plus y revenir, sans se soucier de profiter de son dernier mois de bourse : c'était en juillet 1908. » (Rapporté par Meyer, *ibid.*, p. 30.)

²⁹ Meyer affirme que durant cette période, Chagall « a perdu sa liberté et son originalité en se contraignant à une attitude aussi contraire à ses dons qu'à ses intentions profondes. » (*Ibid.*)

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ Selon Meyer, « Chagall a pu se sentir proche de Gauguin parce qu'il trouvait en lui la détermination d'accroître par tous les moyens le caractère symbolique de la peinture. Le recours de Gauguin au monde

juste titre que l'œuvre comporte plus de liberté, notamment au niveau du traitement esquissé de la moustache, ce qui montrerait encore une fois combien l'artiste « a été retenu par la crainte du naturalisme intégral³².»

À la même époque, et grâce à des contacts qu'il s'était faits dans les salons, Chagall put se présenter chez le célèbre Léon Bakst, alors enseignant à l'école Zvanseva, une recommandation à la main³³. C'est cette rencontre qui va permettre à Chagall d'élargir grandement ses horizons et d'avoir un véritable contact avec l'art moderne de son temps³⁴. En effet, auprès de cet artiste d'avant-garde, peintre et décorateur de théâtre réputé, qui trouvait que son nouvel élève avait été gâché par sa première formation, Chagall sera confronté à ses ambitions comme à ses limites³⁵. De l'enseignement de Bakst, Chagall retient surtout l'importance de limiter le nombre des couleurs pour mieux les dominer³⁶.

Lorsque nous regardons les œuvres de jeunesse de Chagall, nous constatons que les premiers maîtres ont contribué, soit par leur influence, soit par les résistances qu'ils ont suscitées chez lui, à forger l'identité artistique que nous verrons s'affirmer dans les œuvres de la maturité auxquelles se rattachent les Crucifixions. Pen représente assez bien l'univers des Ambulants et leur intérêt pour la réalité russe, intérêt qui va laisser des traces dans les divers motifs que Chagall empruntera aux décors de son enfance vitebskoïse. Toutefois Chagall se détournera assez vite des représentations exactes de la réalité; il semble pris d'une véritable fascination pour certains détails qui s'animent dans ses tableaux d'une sorte de vie étrange appuyée par des effets inédits de facture. Le contact avec le Monde de l'art sort plus fortement Chagall de la tradition académique

primitif est l'équivalent des liens de Chagall avec son enfance, avec cet univers encore inentamé par le rationalisme moderne. » (*Ibid.*, p. 13.)

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ Chagall rencontra à cette époque plusieurs amateurs, collectionneurs et mécènes, dont Max Moïsseïvitch Vinaver, député à la Douma et son beau-frère Léopold Sew, qui lui écrivit le mot de recommandation pour Léon Bakst (Meyer, *op. cit.*, p. 31-32).

³⁴ Chagall travaillera chez Bakst jusqu'à l'été 1910 (*ibid.*, p. 33).

³⁵ « Me reconnaîtrait-il du talent, oui ou non ? Feuilletant mes études, qu'une à une je soulevais du parquet, où je les avais entassées, il disait, traînant sur les mots avec son accent seigneurial : ou... i, ou... i, il y a là du talent; mais vous avez été gâ-â-ché, vous êtes sur une fau-ausse route, gâ-â-ché ... » (Rapporté dans Meyer, *op. cit.*, p. 32.)

³⁶ Pour Bakst, « la couleur passait au premier plan; ses contrastes, ses échanges, ses dialogues constituaient le fondement de la composition; sa beauté et sa richesse devenaient, au lieu de l'exactitude du rendu, critères de qualité. Aux œuvres appliquées, Bakst préférait celles où les couleurs jouaient et vivaient... » (Meyer, *op. cit.*, p. 33-34.)

dans la mesure où il encourage un usage plus libre et plus inventif de la couleur et du dessin.

1.5 Premiers efforts de synthèse

La fréquentation de Bakst aurait suscité dans l'esprit de Chagall une certaine ambivalence à l'égard de ses racines juives³⁷. En effet, son maître lui aurait suggéré que la voie de libération d'un artiste ne pouvait passer que par l'émancipation de sa culture d'origine qui risquait de le détourner de la direction moderne en art. Toutefois, un autre enseignant de l'école Zvanseva, Mstislav Dobujinsky, peignait occasionnellement des scènes tirées des *shtetls*³⁸ ainsi que des synagogues; il introduisit l'artiste à un monde de mystère et de symboles rempli d'humour et d'ironie qui convenaient particulièrement bien à la sensibilité de Chagall³⁹. C'est cet univers d'idées qui, selon Maisels, aurait permis à Chagall de développer une forme personnelle de primitivisme⁴⁰. On voit ce style commencer à se manifester dans un tableau intitulé *Le Mort*.

Le Mort de 1908 (fig. 8) est la première œuvre vraiment personnelle de l'artiste dans la mesure où elle contient des éléments iconographiques inspirés des motifs et des rituels de son enfance et des stratégies compositionnelles produisant un climat étrange que Meyer associe à une quête de la réalité intérieure⁴¹. Selon l'auteur, c'est dans l'autobiographie de l'artiste, écrite en 1922-23 et publiée en Yiddish en 1925 et dont la traduction française, *Ma Vie*, paraîtra à Paris en 1931, que la scène centrale de l'œuvre trouve son explication :

Un matin, bien avant l'aube, des cris, soudain, montèrent de la rue au-dessous des fenêtres. À la faible lueur de la veilleuse, je parvins à distinguer une femme qui courait seule à travers les rues désertes. Elle agite les bras, sanglote, supplie les habitants, encore endormis, de venir sauver son mari. [... Le] mort,

³⁷ Ziva Amishai-Maisels, « Center or Periphery: Chagall and the Jewish Revival » dans *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928*, Ruth Apter-Gabriel (ed.), Jérusalem, The Israel Museum, 1988, p. 73.

³⁸ « Mot yiddish, de *stot*, ville. Avant 1945, communauté villageoise juive, d'Europe centrale, notamment de Pologne et de Lituanie. » Dictionnaire Larousse. *shtetel* ou *shtel*, [en ligne], [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/shtetel/72574>]. Consulté le 30 mars 2010.

³⁹ Maisels, « Center or Periphery: Chagall and the Jewish Revival », *loc. cit.*, p. 73.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Baal-Teshuva affirme également que cette œuvre « constitue le point culminant d'une série de tableaux dans lesquels Chagall a dépeint des scènes de sa ville natale. » (*op. cit.*, p. 24.) Nous pouvons rajouter à cela que la plupart de ces thèmes de jeunesse s'appuient sur des rituels religieux comme le mariage et la circoncision.

solemnement triste, est déjà couché par terre, le visage illuminé par six cierges.⁴²

Cette réminiscence apparaît cependant une dizaine d'années après que les tableaux de Vitebsk eurent fait un important travail d'élaboration à partir des expériences vécues⁴³. Un motif particulièrement célèbre échappe entre autres à cette première description, celui du violoniste grimpé sur le toit. On apprend dans l'autobiographie que le personnage évoque un épisode plus ancien de l'histoire familiale, un épisode rapporté par la mère de l'artiste à propos de son propre père qui avait disparu:

Les fêtes de « Suckess » ou de « Simchass-Thora ».
On le cherche partout.
Où est-il, où est-il?
Il se trouva que par le beau temps qu'il faisait, le grand-père avait grimpé sur le toit, s'était assis sur les tuyaux et se régalaient de carottes. Pas mal comme tableau.⁴⁴

Comme pour la référence précédente, cependant, ce souvenir aurait été confié à Chagall postérieurement à l'exécution du tableau, juste avant le décès de la mère en 1916⁴⁵. De toute manière, le grand père haut perché ne jouait pas du violon. Il faut donc trouver d'autres sources pour justifier la présence de cette figure fétiche qui s'identifie non seulement à l'art de Chagall mais qui évoque aussi l'ensemble de la tradition hassidique⁴⁶.

Selon Harshav, le personnage correspondrait à un prototype folklorique très répandu dans cette culture où il incarne la réalisation d'un idiome yiddish :

meshugener, arop fun dakh! (you're crazy, get off the roof!) – a phrase that is said to someone who is not on a roof at all but who “climbed high” only metaphorically, someone who is not clinically insane but pursues an unrealistic, unattainable, or absurd idea⁴⁷.

⁴² Meyer citant Marc Chagall dans *Ma Vie* (édition de 1957), p. 91 (Meyer, *op. cit.*, p. 36).

⁴³ Meyer (*ibid.*) affirme que c'est Jacques Lassaingne (*Chagall*, Paris, 1957, p. 39) qui fut le premier à remarquer ce décalage.

⁴⁴ Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵ La mère de Chagall lui aurait raconté cet événement peu avant sa mort (Harshav, *loc. cit.*, p. 56). Il est donc peu probable que Chagall ait eu vent de ce souvenir maternel avant la création de son tableau *Le Mort*.

⁴⁶ Ce motif célèbre est entre autres évoqué dans le film *Fiddler on the Roof*, réalisé par Norman Jewison, Usa, Metro-Goldwyn-Mayer, DVD, couleur, 2 heures 59 minutes, 1971.

⁴⁷ Harshav, *loc. cit.*, p. 58.

La transformation par Chagall de cette concaténation verbale en motif visuel ajouterait alors à cette œuvre polyphonique dont les sources s'avèrent multiples et complexes: « Language is here part of the private "fictional world" that Chagall constructed in his paintings...⁴⁸ »

Pour Maisels, cette « langue intérieure », à usage restreint, était aussi cultivée par les symbolistes, lesquels convenaient qu'une œuvre comprise par un petit nombre de personnes gagnait en qualité⁴⁹. En ce tournant de siècle, l'emprunt à un registre langagier inconnu des bourgeois participait ainsi à un goût plus généralisé pour la plaisanterie voilée (« in-joke ») qui marqua non seulement certaines œuvres symbolistes mais aussi des productions plus tardives d'artistes comme Henri Rousseau, Pablo Picasso et Marcel Duchamp⁵⁰. Maisels, qui a rencontré Chagall lors d'un voyage de l'artiste en Israël, l'a questionné à propos de ces jeux de mots : « Ah, qui a compris Chagall! » fut apparemment sa seule réponse⁵¹. L'auteure émet alors l'hypothèse que l'artiste aurait intégré à ses œuvres de telles plaisanteries afin de les rendre incompréhensibles à un public chrétien, interprétation qui nous semble un peu forcée, qui n'est corroborée par aucun document et que viendra contredire le syncrétisme de plusieurs œuvres ultérieures, notamment celui des Crucifixions⁵². Nous pouvons

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁹ Maisels, « Chagall's Jewish In-Jokes », *loc. cit.*, p. 76.

⁵⁰ En ce qui concerne les *Jewish In-Jokes*, Maisels nous propose la définition d'Alexander Moszkowski dans Theodor Reik, *Jewish Wit*, New York, 1962, p. 182: « A Jewish joke, with a Jewish accent, which a Jew already knows and a Goy doesn't understand. » (*Ibid.*, p. 76 et 80.)

⁵¹ *Ibid.*, p. 76. Maisels ne donne pas la date de la visite de Chagall à Jérusalem. Toutefois, son texte a été lu au Jewish Museum de New York en novembre 1975 et, selon la biographie de Baal-Teshuva, Chagall se serait rendu à Jérusalem en 1969 au moment de l'inauguration du nouveau parlement pour lequel il avait conçu une mosaïque murale (Baal-Teshuva, *op. cit.*, p. 278).

⁵² Maisels reprend les propos de John M. Cuddihy dans *The Ordeal of Civility*, New York, 1974, où celui-ci affirme, en se référant à Freud, Marx et Lévi Strauss, que le choc culturel que peut avoir le Juif moderne émancipé produit des mécanismes de défense. L'auteure cite également Theodor Reik, *op. cit.*, qui explique que les ambiguïtés de l'esprit juif sont dus à des sentiments ambivalents face à la civilisation occidentale : « Jokes of this kind were actions in words, a form of verbal attack in disguise. » Maisels affirme quant à elle que Chagall « was a Jew in St. Petersburg and a Russian in Paris (1907-14); he fully reintegrated within the Jewish revival movement in Russia between 1914-22 and returned to full assimilation within the French world in 1923-35, only to revert to full Jewish consciousness in the late 1930' and during World War II; finally, he has returned to a full affirmation of his French nationality and now stresses the universality and non-Jewish character of his art. » (Maisels, « Chagall's Jewish In-Jokes », *loc. cit.*, p. 76-77.) Harshav trouve cette interprétation forcée: « Nor is the use of Yiddish idioms an intentionally anti-Christian act. No evidence in Chagall's writings or private correspondence supports such a view. Such claims are based on an essentialist ideology of racial "identity," which runs counter to the cosmopolitan, ambivalent, and polyphonic consciousness of secular Jews in the twentieth century. » (Harshav, *loc. cit.*, p. 83-84.)

cependant constater que l'allusion à ces jeux de mots apporte aux premières œuvres de l'artiste une épaisseur de sens que ce dernier va rechercher tout au long de sa carrière, notamment par un usage répété et non conventionnel d'inscriptions diverses, dont beaucoup demeurent en yiddish⁵³.

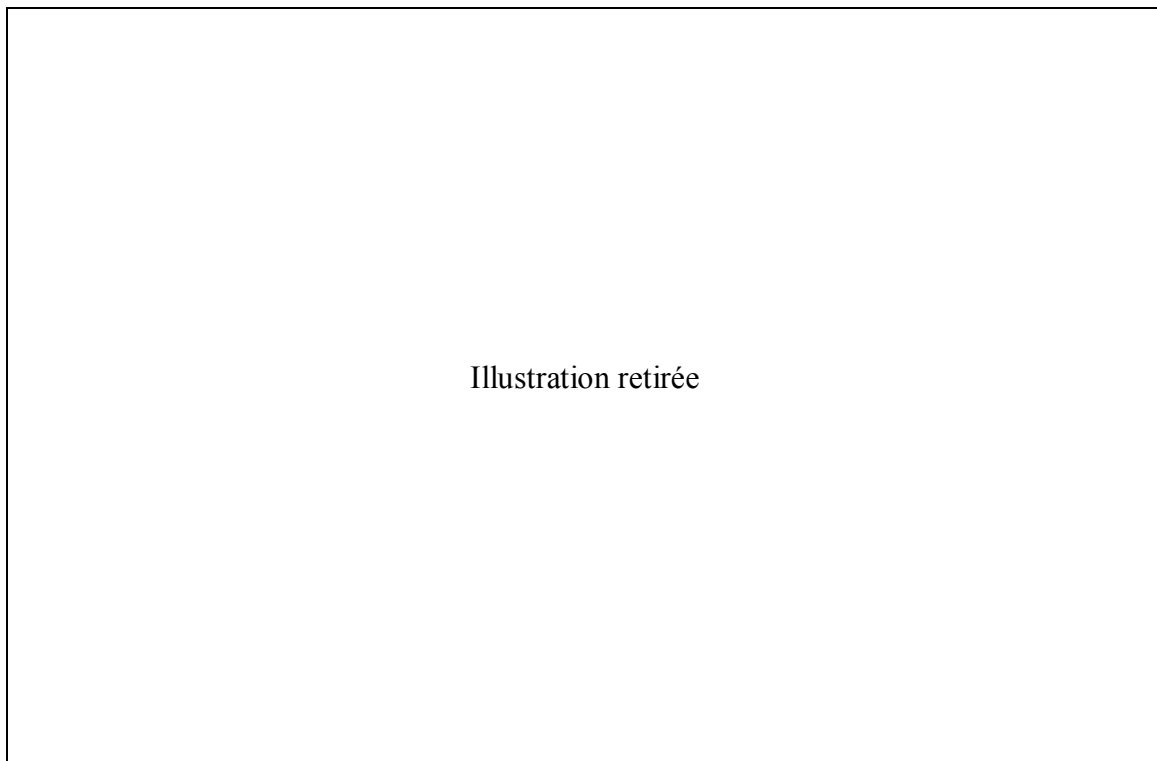


Illustration retirée

Figure 8 : Marc Chagall, *Le Mort*, 1908

Dans le tableau *Le Mort* (fig. 8), les jeux de langage ne s'arrêteraient pas au motif du violoniste sur le toit. D'autres témoignages de Chagall suggèrent par exemple que c'est en regardant une rue déserte que, frappé par sa désolation, il se serait demandé : « Comment peindre une rue avec des formes psychiques mais sans littérature, construire une rue noire comme un mort, mais sans symbolisme⁵⁴? » Pour Maisels, la clé qui nous permet de comprendre le surgissement de personnages sur cette scène originellement vide proviendrait d'une association d'idées : la phrase yiddish « די טויטע גאס », qui signifie littéralement la rue morte, « suggested to Chagall 'a street as black

⁵³ Harshav, *loc. cit.*, p. 76.

⁵⁴ Meyer cite un entretien de l'artiste avec F. Matthey dans le Catalogue de l'exposition du Musée des Arts décoratifs, Paris, 1959, p. 128 (*op. cit.*, p. 35-36).

as a corpse,’’ and caused him to place the corpse in the street⁵⁵. » C’est donc en associant ses souvenirs à des idiomes issus de sa culture que Chagall parvient, notamment dans *Le Mort* (fig. 8), à une forme particulière de déréalisation à partir d’objets pourtant bien concrets : « But when placed in the presented ‘‘reality,’’ such objects or events are often out of place, creating an unrealistic, grotesque, or poetic fictional world...⁵⁶ ».

Une même complexité subtile présiderait à la composition du tableau qui se présente faussement comme du réalisme naïf. Se référant à un dessin préparatoire, Meyer signale que la scène, à la structure très étudiée, est fondée sur un grand X traversé par de nombreuses obliques mais qu’en aucun cas ces séparations virtuelles ne viennent en menacer l’unité; les couples de contraires qui l’organisent renforcent en effet la relation d’interdépendance entre les personnages, cette relation s’appuyant sur des contrepoints formels et expressifs⁵⁷. La femme aux abois répondrait ainsi à la présence du mort alors que le balayeur, le dernier à régner sur la scène (l’ultime faucheur?), affiche une gestuelle rappelant celle du violoniste perché⁵⁸. Les couleurs, plus froides du côté du mort, sont nettement plus intenses et contrastées à droite, à commencer par la lumière qui émane de la jupe de la femme.⁵⁹ La palette participe ainsi au principe général du contrepoint expressif qui sous-tend l’organisation de l’œuvre.

1.6 Hybridation religieuse

Il est assez difficile, même si une œuvre comme *Le Mort* comporte plusieurs niveaux de significations, de repérer si Chagall est sorti du cadre des références propres à sa culture juive hassidique pour concevoir un tel tableau. Alors qu’on l’imagine se fabriquant des images à partir de ses expériences et de ses souvenirs de jeunesse, il ne faut pas oublier qu’il a dû, depuis son plus jeune âge, être exposé à des images toutes faites et largement diffusées, celles des icônes, qui constituaient le véritable art

⁵⁵ Maisels, « Chagall’s Jewish In-Jokes », *loc. cit.*, p. 78.

⁵⁶ Harshav, *loc. cit.*, p. 58.

⁵⁷ Meyer, *op. cit.*, p. 35 à 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

populaire en Russie⁶⁰. On ne s'étonnera pas alors de voir très tôt apparaître des traces de thèmes chrétiens dans son art⁶¹. L'imaginaire chrétien, nous le verrons d'ailleurs avec les Crucifixions, allait demeurer une réalité tangible dans le travail et dans la vie de l'artiste où il se fusionna apparemment sans difficulté avec d'autres influences⁶².

Dans une œuvre de 1909 intitulée *La Circoncision* (fig. 9), les sources de Chagall semblent provenir à la fois de la religion juive et de la religion chrétienne⁶³. Selon Maisels, cette œuvre manifesterait « his attempt at this time to work out a peaceful compromise between them⁶⁴. » À première vue, le tableau paraît évoquer un rituel typiquement juif avec, au premier plan, le *mohel*⁶⁵ lisant les prières avant d'effectuer l'intervention. Toutefois, comme le souligne l'auteure, l'identification du *mohel* n'est pas évidente car les instruments dont il se sert traditionnellement ne sont pas visibles et l'enfant nu est assis sur les genoux de sa mère, plutôt que sur ceux du *sandak*⁶⁶ ou du parrain, selon la tradition juive; il s'agit donc d'une inversion des rôles qui, en plus de contredire le titre de l'œuvre, vient semer une certaine confusion⁶⁷. On peut convenir

⁶⁰ *Ibid.*, p. 49. Meyer rappelle que, vers 1912, le musée Alexandre III de Saint-Petersbourg présentait une salle remplie d'icônes.

⁶¹ Harshav (*loc. cit.* p. 65-66) souligne que Jacques et Raïssa Maritain, des amis de Chagall de l'entre-deux-guerres (Raïssa est une juive russe convertie au catholicisme), faisaient une propagande active pour la conversion des Juifs. Raïssa Maritain a notamment écrit un livre à propos de Chagall, *Marc Chagall*, New York, Édition de la Maison française, 1943.

⁶² L'identité même de Chagall se trouve en effet marquée par ce dualisme religieux qui se double d'un dualisme linguistique, comme le signale Harshav. Chagall adopte l'orthographe soviétique de son nom dans sa vie courante alors que, dans sa correspondance privée, seulement des consonnes apparaissent : « " משה סגל " = MShH SGL » (à prononcer Moyshe Segal, en souvenir d'un peintre de synagogue du XVIII^e siècle répondant au nom de Chaim Segal). Dans les œuvres, également, des mots russes et yiddish apparaissent simultanément, chacun commandant ses caractères et sa typographie propres. Par exemple, dans l'œuvre *La Pluie* de 1911 (planche 1), Harshav signale que « a Russian word is even spelled in consonants: ЛВК = LVK (for lavka, "store" in Russian), perhaps to indicate Jewish ownership. » En ce qui concerne l'hébreu et le cyrillique, l'auteur souligne que les Hébreux et les Yiddish lisent de droite à gauche alors que les Russes lisent de gauche à droite. Parfois Chagall change la direction d'un texte hébreu, comme c'est le cas dans *Les Portes du cimetière* de 1917 (pl. 2). « In one case he even changed the order of the two tablets of the Ten Commandments, indicating his double-directed culture. » (Harshav, *loc. cit.*, p. 77-78.)

⁶³ Maisels, « Chagall's Jewish In-Jokes », *loc. cit.*, p. 79.

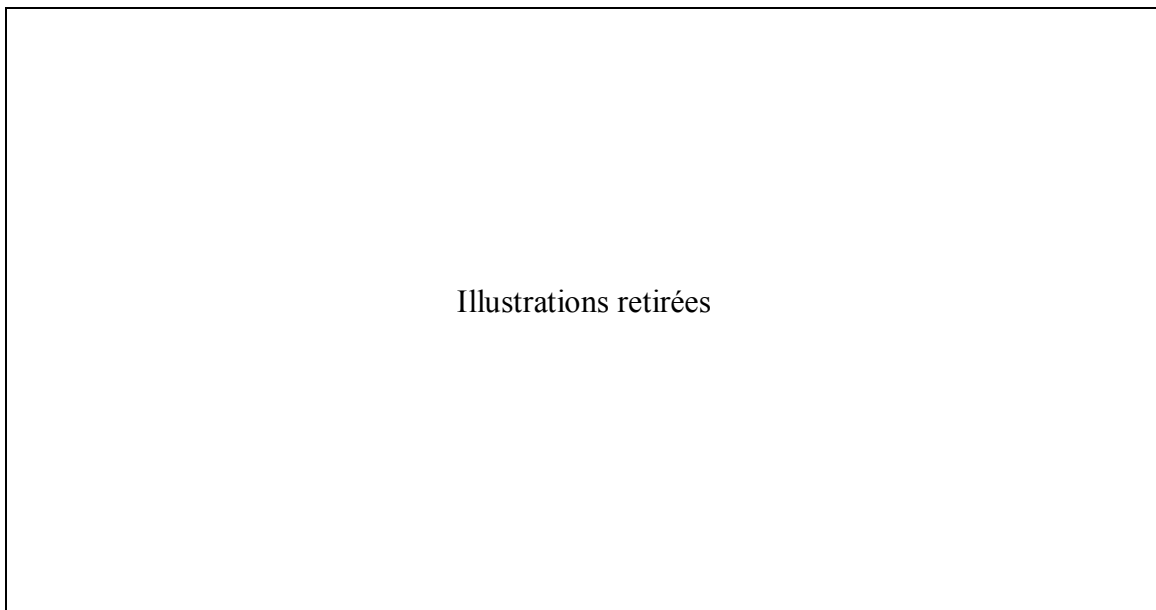
⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ « The one who carries out the operation at the Jewish ceremony of circumcision » ; entrée « mohel », *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*, *Encyclopedia.com*, 1997, [en ligne], [<http://www.encyclopedia.com/doc/1O101-Mohel.html>]. Consulté le 30 mars 2010.

⁶⁶ « The one who holds the baby on his knee at a Jewish [circumcision](http://www.encyclopedia.com/doc/1O101-Mohel.html) ceremony. It is considered a great honour to be the sandak at the rite and it is customarily bestowed on the grandfather of the child. » ; entrée « Sandak », *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*, 1997, [en ligne], [<http://www.encyclopedia.com/doc/1O101-Mohel.html>]. Consulté le 30 mars 2010.

⁶⁷ Maisels, « Chagall Jewish In-Jokes », *loc. cit.*, p. 79.

avec Maisels que les positions de l'enfant et de la mère renvoient plutôt à une icône de la Vierge avec Jésus, qui se trouvent alors identifiés comme Juifs⁶⁸. Ceci expliquerait les changements effectués car, dans les représentations chrétiennes de circoncision du Christ, c'est souvent Marie qui tient l'enfant⁶⁹. Maisels suggère également que l'homme barbu à gauche, pointant le *mohel* du doigt, pourrait être la personnification de Joseph. Nous aurions donc ici une œuvre comportant un thème juif (et renvoyant d'ailleurs historiquement à un rituel juif) mais révisé par la tradition chrétienne. Le fait que Chagall souligne, dans cette représentation, le caractère juif de Jésus, démontre le désir de l'artiste de faire des associations encore inhabituelles pour l'époque, comme nous le verrons plus loin lorsque nous discuterons des nouvelles positions théologiques concernant le Jésus juif⁷⁰.



Illustrations retirées

Figure 9 : Marc Chagall, *La Circoncision*, 1909

Figure 10 : Marc Chagall, *La Sainte Famille*, 1910

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Maisels, reprenant les propos de Gertrud Schiller dans *Iconography of Christian Art*, Greenwich, Connecticut, 1971, pl. 227 et p. 88-89, qui nous donne en exemple l'émail de l'autel de Klosterberg du XII^e siècle où la tradition de la mère portant l'enfant durant la circoncision était suffisamment bien établie pour qu'on ait pu l'adapter à la *Circoncision d'Isaac*, composition similaire à celle qu'a utilisée Chagall, bien qu'il ne connaissait probablement pas cette œuvre (« Chagall Jewish In-Jokes », *loc. cit.*, p. 79).

⁷⁰ *Ibid.*

Une autre œuvre intitulée *La Sainte famille* (fig. 10) va encore plus loin en ce qui concerne l'entrelacement de motifs juifs et chrétiens, ce qui produit un curieux brouillage iconographique empreint de fantaisie. Tout d'abord, Marie lit un livre au lieu de tenir l'enfant qui, lui, est maintenant assis sur les genoux de son père dont il semble avoir usurpé la barbe. Autre inversion : le petit Jean-Baptiste pointe du doigt Joseph et non Jésus, comme c'est le cas dans les représentations occidentales de la « Sainte Famille » dont Chagall paraît s'être inspiré⁷¹. Toutefois, ce n'est pas seulement l'apparence des personnages et leur gestuelle qui ont subi des modifications. En effet, au lieu de présenter un agneau symbolique, tel qu'il apparaît habituellement dans la tradition chrétienne où il annonce le destin sacrificiel du Christ, l'artiste a décidé de représenter un porc en train de se faire égorger par Jean⁷².

Selon Maisels, il n'y aurait rien de plus naturel pour un peintre juif représentant la Sainte Famille de remplacer l'agneau kasher de la ferme par un autre animal de la ferme, cette fois-ci non kasher et purement chrétien : le porc⁷³. La façon dont Jean sacrifie l'animal viole de toute manière les prescriptions des Juifs pour le traitement des viandes; l'assiette dans laquelle s'écoule le sang du porc trouverait plutôt sa source dans les représentations de la Crucifixion où le sang du Christ est récolté par la coupe eucharistique⁷⁴. Maisels laisse toutefois entendre que Chagall ne compare pas ici la mise à mort d'un porc à la mise à mort du Christ, bien que l'artiste ait pu réagir à la croyance en la transsubstantiation⁷⁵.

La source de cette œuvre, tout comme plusieurs des motifs retenus, est donc ici, encore une fois, chrétienne. Comme c'était le cas pour *Le Mort* et *La Circoncision*, Chagall emprunte également à sa religion maternelle. Ainsi, la judéité de l'enfant à

⁷¹ *Ibid.*, p. 79-80.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 80. *La Bible* dit ceci à propos des animaux permis à la consommation : « Vous ne mangerez rien de ce qui est abominable. [...] Vous pourrez manger de tout animal qui a le sabot fourchu, fendu en deux ongles, et qui rumine. Toutefois, parmi les ruminants et parmi les animaux à sabot fourchu et fendu, vous ne pourrez manger ceux-ci : le chameau, le lièvre et l'hyrax, qui ruminent mais n'ont pas le sabot fourchu; vous les tiendrez pour impurs. Ni le porc, qui a bien le sabot fourchu et fendu mais qui ne rumine pas; vous le tiendrez pour impur. » *La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1956, p. 190-191.

⁷⁴ Maisels, « Chagall Jewish In-Jokes », *loc. cit.*, p. 80.

⁷⁵ Pour Maisels, cette partie de l'œuvre ne peut être considérée comme étant une scène de genre chrétienne, comme Udo Liebelt l'avait suggéré dans *Marc Chagall und die Kunst der Ikonen*, Marburg, 1971, p. 54-56. Réalisant toute l'ironie du porc et de l'enfant barbu, Liebelt ne tira finalement pas de conclusions sérieuses. (*Ibid.*)

barbe trouve sa genèse dans la phrase yiddish affirmant que tous les enfants juifs sont nés vieux : « ...עד איז געבוירן אן אלטעד ייד... »⁷⁶, Maisels souligne que ce double langage de la part de l'artiste propose également un double discours, anticipant des destinataires qui appartiennent à diverses cultures. Pour les Juifs, par exemple, la compréhension de l'œuvre passe par la reconnaissance d'un type d'humour qui leur est propre alors que les Chrétiens, familiers avec l'art des icônes, reconnaîtront Jean et le geste de Joseph, en attribuant cependant les libertés que se permet l'artiste à un esprit fantasque, irrationnel et immensément naïf⁷⁷.

Nous avons suggéré que Chagall était familier avec l'art des icônes; il s'agissait en fait d'un véritable attachement qui lui permettait de déclarer : « 'Mon cœur se calmait avec les icônes.' »⁷⁸ » L'artiste semble avoir été particulièrement touché par l'art d'Andrei Roublev, qu'il appelait « notre Cimabue » et qui lui aurait permis de naître « à la mystique et à la religiosité »⁷⁹. » Toutefois, Meyer soutient que, pour l'artiste, la source au fond importait peu : « Le peintre voyait dans chacun de ces motifs la clef d'un langage symbolique qui ne peut devenir efficace qu'au moment où le motif se détache d'un contexte donné pour trouver dans un contexte nouveau une nouvelle vie »⁸⁰. » Sur ce point, nous sommes parfaitement en accord avec Meyer, notamment dans la perspective des Crucifixions sur lesquelles nous voulons nous attarder. Comme le souligne l'auteur, c'est durant la période parisienne que ce choc initial produit par les icônes russes prendra tout son sens et nous pourrions constater l'ampleur de cette influence lorsque nous nous arrêterons à la première Crucifixion de Chagall, *Golgotha* (1912), que nous analyserons dans le chapitre 2⁸¹.

⁷⁶ Selon Maisels, Chagall souligne le caractère juif du Christ par cette expression yiddish et seulement les Juifs pourront, comme dans le cas du porc, comprendre le sens de l'œuvre. Aussi, Chagall peut également s'être inspiré de deux autres jeux de mots soit « ...ספק קדיסט' » - debatably Jewish, debatably Christian... » et « 'דבר אחר' - the other thing. », mettant en évidence ainsi tout ce qui est spécifiquement chrétien c'est-à-dire non juif. Ce dernier idiome expliquerait les changements que l'artiste a effectués dans l'œuvre, notamment les commutations d'éléments chrétiens, comme par exemple le fait que l'enfant soit assis sur le genou de son père – the other thing – et non sur celui de sa mère, comme le soulève l'auteure (*ibid.*).

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Meyer, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁹ *Ibid.* où Meyer cite Jacques Lassaing, *op. cit.*, p. 20. L'auteur nous réfère également aux propos de Venturi, II S. Selon la bibliographie de son livre, il pourrait s'agir du livre de Lionello Venturi intitulé *Marc Chagall*, Collection « Le Goût de Notre Temps », Genève, Éd. A. Skira, 1956.

⁸⁰ Meyer, *op. cit.*, p. 49-50.

⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

CHAPITRE 2

2. Rencontre de l'art moderne

2.1 Chagall à Paris

C'est en août 1910 que Marc Chagall débarqua à Paris. Selon Jacob Baal-Teshuva, ses débuts y furent difficiles à cause de la barrière de la langue¹. Meyer abonde dans ce sens en soulignant que l'artiste se sentait effectivement perdu et que seule l'idée de la distance à parcourir entre Paris et Vitebsk le retenait de revenir dans sa ville natale². Après quelques expériences d'apprentissage formel, notamment aux Académies de La Palette et de La Grande Chaumière, Chagall décida de parfaire lui-même son éducation artistique en fréquentant les galeries et les musées³. C'est ainsi qu'il découvrit un ensemble d'artistes importants, modernes et anciens : Manet, Delacroix, Géricault, Courbet, Millet, Rembrandt, Le Nain, Fouquet, Chardin, Watteau, Uccello, Bassano, le Titien et Tintoret. Chez Durand-Ruel, il a vu Renoir et les impressionnistes et, chez Bernheim, Van Gogh, Gauguin et Matisse⁴. Meyer souligne également que c'est au Salon d'automne de 1910 que l'artiste put véritablement pénétrer au cœur de la peinture française moderne, grâce entre autres aux œuvres de Roger de la Fresnaye, Le Fauconnier, Gleizes, Bonnard et Matisse⁵.

Aux yeux de Chagall, Paris représentait une véritable révolution de l'œil et les stimuli visuels qui le sollicitaient étaient si forts qu'il en oublia ses études pour se concentrer sur cette « lumière-liberté » nouvelle qui s'offrait à lui⁶. Meyer, empruntant de toute évidence ses formulations et ses enthousiasmes à Chagall lui-même, résume la première expérience de l'artiste à Paris comme un « saisissement du peintre devant la

¹ Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000, p. 33.

² « Seule la grande distance qui sépare Paris de ma ville natale m'a retenu d'y revenir immédiatement, ou du moins après une semaine, ou un mois. » Marc Chagall, *Ma vie*, Paris, 1957, p. 141, cité par Meyer dans *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1995, p. 53.

³ Dunoyer de Segonzac et Le Fauconnier enseignaient à La Palette et Chagall se trouva un emploi à La Grande Chaumière, selon ce que rapporte Baal-Teshuva, *op. cit.*, p. 34.

⁴ Meyer, *Marc Chagall*, *op. cit.*, p. 5

⁵ *Ibid.*, p. 54, citant Marc Chagall dans *Ma vie*, *op. cit.*, édition de 1957, p. 144.

⁶ Meyer reprend les propos de Marc Chagall, ultérieurs à son séjour à Paris et parus dans « Quelques impressions sur la peinture française », *Renaissance*, New York, vol. I et II, 1944-45, p. 46 (Meyer, *op. cit.*, p. 54-55).

limpidité de la lumière et l'intensité des couleurs⁷. » C'est sous l'influence de Van Gogh, auquel Chagall paraît fortement s'identifier, que toute cette stimulation commence à se traduire dans sa peinture, notamment dans *Le Sabbat* de 1910 (fig. 11), inspirée du célèbre *Café de nuit* (fig. 12)⁸.

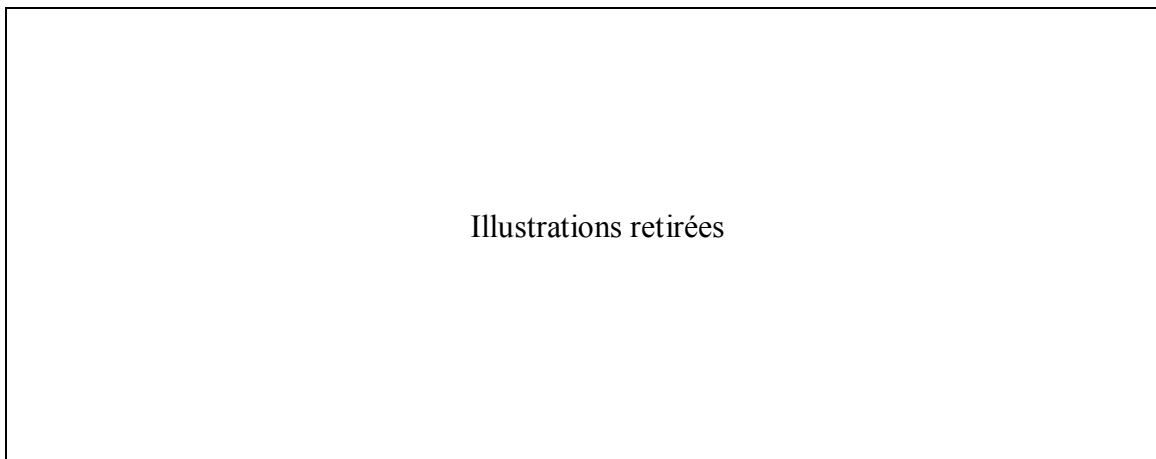


Figure 11 : Marc Chagall, *Sabbat*, 1910

Figure 12 : Vincent Van Gogh, *Café de nuit*, 1888

Cette œuvre de Chagall rappelle le peintre néerlandais par les couleurs rehaussées et le traitement en pleine pâte⁹. Les affinités se manifestent également dans le choix de certains motifs, à commencer par les personnages dont la posture et la disposition dégagent un sentiment de solitude; des éléments du décor comme l'horloge, la lampe et la porte du fond ouvrant sur un extérieur non défini, comportent un coefficient de mystère et contribuent à l'expressivité de la scène¹⁰. Chez Chagall, une fenêtre donne sur un ciel étoilé qui est peut-être un subtil clin d'œil à une autre œuvre de Van Gogh de 1888, *Terrasse du café le soir* (pl. 3). L'atmosphère des deux tableaux demeure toutefois significativement différente. L'accablement des personnages de Van Gogh est renforcé par le traitement de l'espace qui aménage autour d'eux une sorte de vide vertigineux; chez Chagall, l'effet demeure plus joyeux notamment à cause des couleurs vives et du caractère plus intime de la salle. Malgré les correspondances,

⁷ Meyer, *op. cit.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Chagall se distingue donc du peintre néerlandais auquel il rend un hommage avoué. Son ambition de peindre l'irrationnel et l'imaginaire l'amène à exclure tout programme qui lui serait imposé de l'extérieur. Chagall évoluera donc de façon solitaire afin de parfaire sa démarche personnelle, tout en absorbant, comme ce fut le cas avec Van Gogh, certains éléments des programmes esthétiques qui s'offraient à lui à Paris pour représenter, tel que l'écrivit Efross, ce « à quoi son art aspirait de l'intérieur¹¹. »

Illustrations retirées

Figure 13 : Maurice De Vlaminck, *André Derain*, 1906

Figure 14 : Marc Chagall, *Le Père* (ou *L'Homme barbu*), 1911

La rencontre de Chagall avec le fauvisme, bien qu'elle soit intervenue à une époque tardive par rapport à l'apogée du mouvement, découle tout naturellement de ses préférences pour Van Gogh. L'on sait que, pour les fauves et notamment pour Vlaminck (fig. 13), l'artiste néerlandais était devenu une véritable figure-culte¹². L'intensification de la palette, qui prend chez les fauves des dimensions tantôt décoratives, tantôt constructives et surtout expressives avait tout pour séduire la sensibilité de Chagall. Le noir, le vermillon, l'orange, le vert, le jaune moutarde et le carmin clair, qui animent l'arrière-plan et bariolent les traits du personnage pittoresque identifié comme *Le Père* de 1911 (fig. 14), chargent le tableau d'une « violence élémentaire » et permettent à

¹¹ Efross et J. Tugendhold, *Die Kunst Marc Chagalls*, Postdam, 1921, p. 53, cité par Meyer, *op. cit.*, p. 59.

¹² Meyer, *op. cit.*, p. 55-56.

l'artiste de combiner des motifs plus anciens avec une nouvelle plastique¹³. Chagall dira de cette rencontre entre son héritage et ses apprentissages récents : « J'ai apporté mes objets de Russie, et Paris leur a donné sa lumière¹⁴. »

Meyer souligne adroitement que le dynamisme coloré joue un rôle de plus en plus grand dans les œuvres de Chagall¹⁵. Toutefois, c'est le style constructif dérivé de Cézanne, qui marque également l'art de l'avant-garde, spécialement chez Picasso et Braque (1907-1909), Derain, Léger et Delaunay (entre 1908 et 1912), qui offrira à Chagall l'occasion de perfectionner son art¹⁶. Malgré son attirance pour les styles expressifs, Chagall sait qu'il appartient à une époque où l'autonomie de l'espace pictural commence à s'affirmer au détriment de l'imitation du réel. Cette nouvelle approche constructive n'est pas pour lui déplaire dans la mesure où elle lui permet d'en saisir les effets pour nourrir son monde imaginaire. Chagall ne sera donc pas un adepte des natures mortes, très en vogue à cette époque de déconstruction et d'analyse; il revisitera plutôt les thèmes qui lui sont chers, comme par exemple *La Noce* de 1910 (fig. 16), que nous analyserons en comparaison avec la version russe de 1909 (fig. 15)¹⁷. L'art de Robert Delaunay va lui indiquer la voie.

2.2 L'influence de Delaunay

Selon Georg Schmidt, l'interprétation toute particulière du cubisme que l'on rencontre chez Delaunay se trouvait mieux ajustée à la sensibilité de Chagall¹⁸. En 1910, à Montparnasse, il fut souvent l'hôte du peintre français; en 1912, Guillaume Apollinaire présentait la première exposition solo de Delaunay à Paris et, la même année, l'artiste se mettait à travailler sur ses premières *Fenêtres*, ces toiles qui comptent parmi ses plus abstraites¹⁹. Chagall se trouva donc associé à ce qui, pour le peintre français, s'avérait une période très féconde. On sait qu'Apollinaire l'avait baptisée du

¹³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ Ingo F. Walther (éd.). *L'Art au XX^e siècle*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000, p. 91.

¹⁸ Georg Schmidt, dans son introduction à *Zehn Farblichdrucke naeh Gouachen von Marc Chagall*, Bâle, 1954, p. 8, cité par Meyer, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ Centre Georges Pompidou, « Futurisme, Rayonnisme, Orphisme. Les Avant-gardes avant 1914 », *Dossiers pédagogiques*, [en ligne], [<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Futurisme/ENS-futurisme.htm>]. Consulté le 17 septembre 2008.

nom de cubisme orphique en l'honneur du rôle dévolu à la couleur-lumière comme un principe créateur originaire²⁰.

Les transparences chromatiques de Delaunay de même que l'enchaînement rythmique de ses plans, qui vont aussi marquer l'art de Franz Marc et de Paul Klee, semblent convenir à Chagall. Meyer rappelle toutefois que c'est le réel que Delaunay cherche dans la lumière que réfracte l'impression simultanée des couleurs; Chagall, pour sa part, tente d'exprimer un autre monde, ce monde intérieur et psychique qu'il tente de représenter²¹.

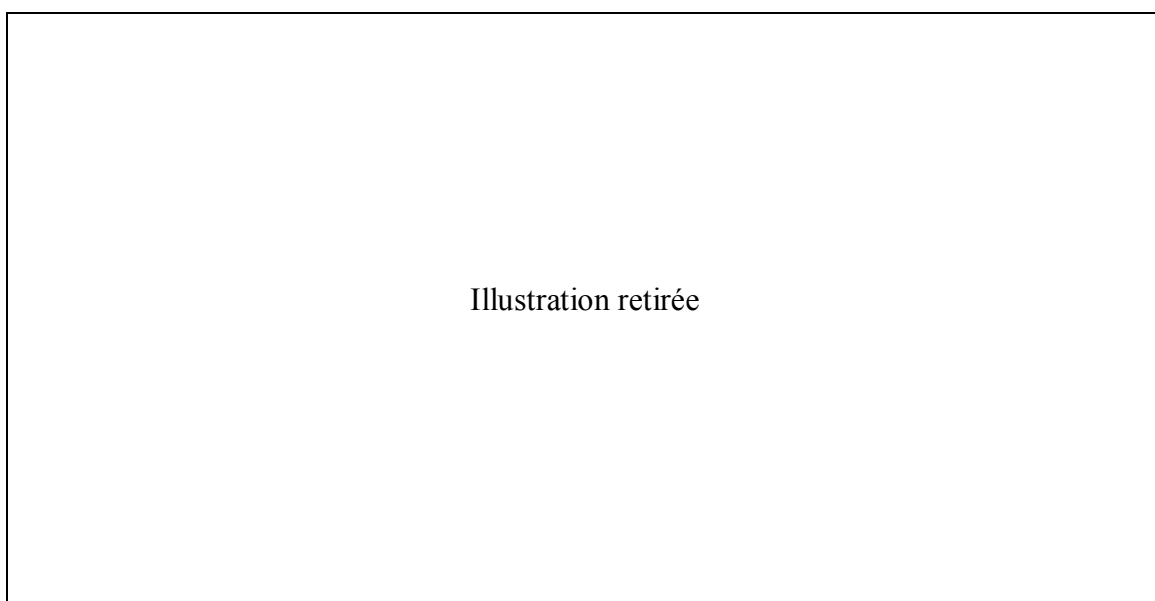


Illustration retirée

Figure 15 : Marc Chagall, *Le Mariage*, 1909

Meyer résume l'apport de Delaunay dans certaines œuvres parisiennes de Chagall à travers l'analyse de *La Noce* de 1910 (fig. 16), premier tableau sur une série de thèmes vitebskiens (dont le *Mort* de 1908, la *Naissance* de 1911 – pl. 4, et l'*Enterrement* de 1909-1914) qui représente les nouveaux principes que Chagall a acquis à Paris²². Si nous comparons la première version de ce thème, datée de 1909, avec la deuxième version de 1910, nous remarquons plusieurs différences, notamment au niveau de la composition et de la couleur. En effet, dans la première version, le

²⁰ Centre Georges Pompidou, « Futurisme, Rayonnisme, Orphisme. Les Avant-gardes avant 1914 », *op. cit.*

²¹ Meyer, *op. cit.*, p. 60.

²² *Ibid.*

cortège accompagnant les mariés émerge d'un espace encore naturaliste, conçu en profondeur, même si la saisie du point de vue élevé de l'horizon contribue à un certain rabatement de perspective; cet arrangement se rapproche de la mise en scène du tableau *Le Mort*, tout comme les couleurs sombres et ternes qui conviennent davantage à un enterrement qu'à une célébration nuptiale.

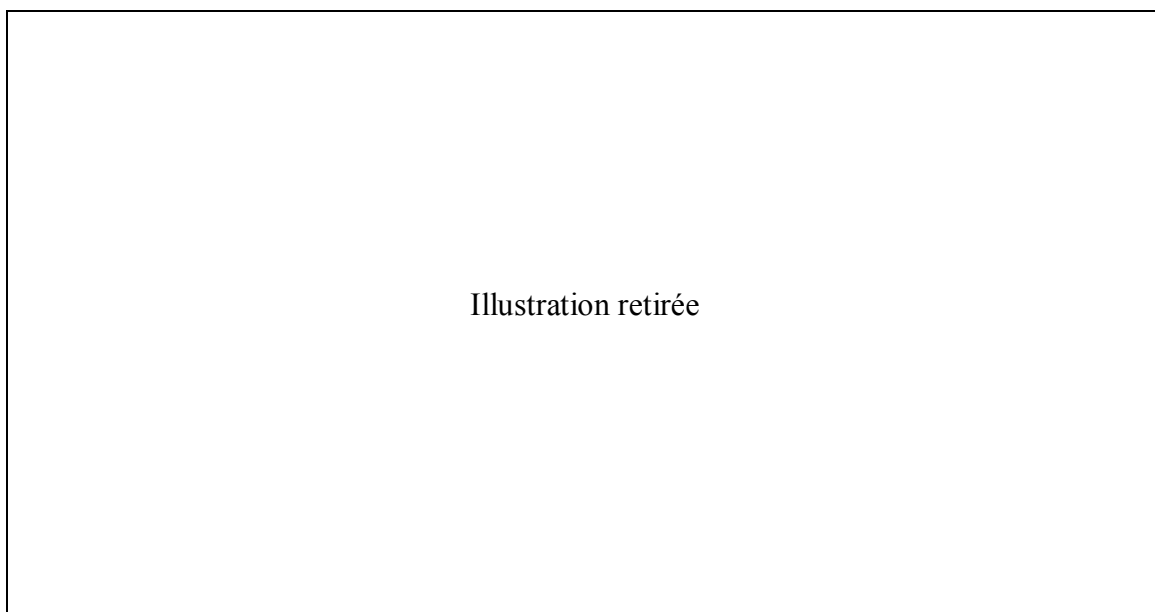


Figure 16 : Marc Chagall, *La Noce*, 1910

Dans la nouvelle version de *Mariage*, la composition se déploie parallèlement à la surface, le cortège circulant de gauche à droite devant un décor de maisons dont les pans géométrisés créent une scansion latérale. Chagall a conservé certains personnages de l'œuvre de 1909, soit les mariés, quelques parents ainsi que les musiciens; mais le principal rôle est ici dévolu à la couleur qui est non seulement plus « festive » : par moments, elle semble carrément se libérer du motif et prendre une vie propre, comme ces bandeaux saturés qui courent au-dessus de la ligne des toits et soutiennent le rythme de la composition²³.

Pour Meyer, l'apport de Delaunay dans cette œuvre se situe au niveau de la juxtaposition en tapis des surfaces colorées, et les diagonales de Chagall ne sont pas sans rappeler les carrés divisés en triangles que l'on retrouve dans *Les Fenêtres sur la*

²³ *Ibid.*

Ville numéro 4 (fig. 17)²⁴. Toutefois, comme l'indique l'auteur, les couleurs qui échafaudent l'espace chez Delaunay rappellent plutôt Cézanne alors que, chez Chagall, c'est Gauguin que nous retrouvons, dans la mesure où la palette sert moins « à créer l'espace qu'à nourrir le symbolisme de l'œuvre, et l'exemple plus ancien des icônes où la couleur a pour premier devoir d'exprimer un *autre* monde²⁵. » Si la couleur de Delaunay possède son dynamisme propre, chez Chagall, elle s'allie plutôt avec le dessin des personnages dans un accord qui n'est ni évident, ni naturaliste²⁶.

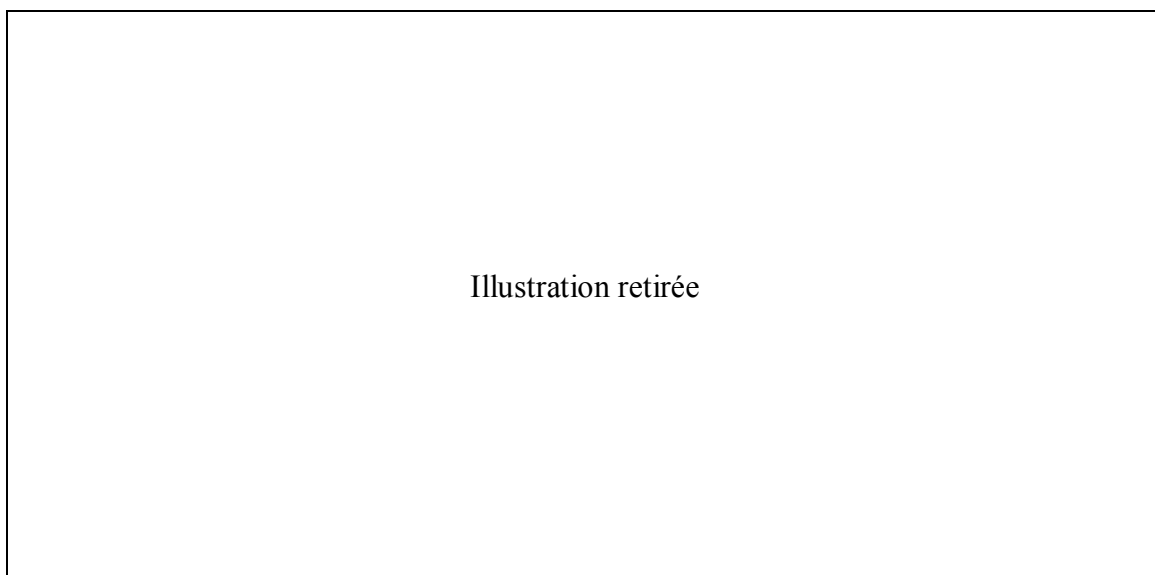


Figure 17 : Robert Delaunay, *Les Fenêtres sur la Ville numéro 4*, 1911-12

Étrangement, les auteurs qui se sont intéressés aux Crucifixions de Chagall n'insistent pas sur l'importance de l'esthétique de Delaunay dans la composition de certaines œuvres marquantes de l'artiste, notamment dans *Golgotha* de 1912 (fig. 18), la première œuvre sur ce thème religieux que nous allons maintenant aborder. Ces spécialistes, dont nous suivrons l'argumentation de près, semblent plus intéressés par des problèmes d'iconographie qui leur permettent de faire des recoupements entre la tradition chrétienne, l'imaginaire personnel d'un artiste juif et le destin tragique de tout un peuple. Nous retrouvons pourtant dans *Golgotha* cette animation colorée qui marquait l'esthétique de Delaunay; les cercles vert et rouge se départageant l'espace de

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ *Ibid.*, p. 62, souligné par l'auteur.

²⁶ *Ibid.*

façon quasi symétrique ne sont pas sans rappeler les formes circulaires auxquelles l'artiste français accordait une très grande importance²⁷. La couleur, dans cette œuvre de Chagall, bien qu'elle soit parfois soulignée d'un mince trait noir ou rehaussée d'une ombre, joue un rôle structurant qui s'apparente à l'attitude de Delaunay à l'époque de son *Premier disque* de 1912 (pl. 5)²⁸.



Illustration retirée

Figure 18 : Marc Chagall, *Golgotha*, 1912

La Crucifixion de 1912, exposée pour la première fois dans la salle cubiste du Salon d'Automne, sous le simple titre *Composition* (à l'époque elle portera aussi le titre *Dédié au Christ* lors de son exposition à la galerie Der Sturm de Berlin en 1913), représente à elle seule toute l'audace et la liberté que le peintre a acquises à Paris, notamment au niveau de la forme mais encore plus significativement au niveau du

²⁷ Robert Delaunay (1885-1941), Catalogue d'exposition, Musée de l'Orangerie des Tuileries, 25 mai – 30 août 1976, Paris : Éditions des musées nationaux, 1976, p. 74.

²⁸ *Ibid.*, p. 69 et 71 pour l'illustration en couleur.

contenu²⁹. Au-delà de l'influence des cubistes et de Delaunay, c'est tout un ensemble de libertés initiées par l'art moderne qui ont permis à Chagall d'allier son talent de coloriste à un sujet religieux particulièrement délicat à traiter pour un artiste juif. Avant d'examiner plus à fond cette première Crucifixion de Chagall, il nous semble donc approprié de considérer comment un tel sujet a pu s'adapter aux formules de l'art moderne et en tirer une expressivité accrue.

2.3 Crucifixion et chemin de croix

Le thème de la Crucifixion dans la tradition chrétienne a été largement représenté, que ce soit afin d'affirmer le dogme de la Rédemption ou tout simplement pour stimuler la piété des fidèles par l'identification au Christ souffrant³⁰. Louis Réau, dans son important ouvrage de trois tomes consacré à l'iconographie de l'art chrétien, accorde près de cinquante pages au thème de la Crucifixion, dont les composantes se déploient en trois actes, soit le *Portement de croix*, les *Préparatifs du supplice* et la *Mise en croix* proprement dite³¹. C'est ainsi que nous pouvons constater non seulement l'importance de la Crucifixion dans la religion chrétienne, mais également sa richesse comme source de représentations artistiques.

Ces deux critères combinés ont d'ailleurs abondamment porté leurs fruits puisque le thème de la Crucifixion s'est trouvé illustré dès les débuts de la chrétienté. Le contexte de production de ces œuvres, en accord avec les modes de pensée et de représentation des époques successives qui se sont intéressées au sujet, et au diapason des finalités religieuses auxquelles il répondait, nous apprend qu'elles sont marquées d'une forte dimension symbolique. « L'art chrétien primitif répugne à mettre sous les yeux des fidèles la mort ignominieuse du Messie, cloué comme un esclave rebelle entre deux malfaiteurs³². » C'est ainsi que l'Agneau mystique, dans ce que Louis Réau

²⁹ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 69. Une version antérieure de ce texte, intitulée « Chagall's Golgotha: Sources and Meanings », a été présentée au *Eleventh World Congress for Jewish Studies* à Jérusalem en juin 1993.

³⁰ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, Tome II, 1957, p. 479.

³¹ *Ibid.*, p. 463.

³² *Ibid.*, p. 476.

appelle l'art *idyllique* des Catacombes comme dans l'art *trionphal* de l'époque constantinienne, symbolisera à l'origine le sacrifice du Christ³³.

On pourrait penser que cette dimension prendrait fin au VII^e siècle alors que l'Église (par le Concile de Trullo ou Quinisexte) recommande aux artistes de représenter le corps humain du Christ afin de rappeler aux fidèles que sa souffrance et sa Crucifixion ont réellement eu lieu; mais ce ne fut pas le cas³⁴. En effet, Réau note que c'est un Christ avec les yeux ouverts, vivant, triomphant, le buste droit et la tête relevée, arborant un diadème royal et non une couronne d'épines, qui remplacera à cette époque l'Agneau mystique. On peut donc constater que l'abandon du symbolisme animalier pour la représentation de la figure christique n'a pas donné naissance à plus de réalisme historique et que c'est une image impériale de la divinité qui s'impose encore à travers l'iconographie du Christ en croix. Ce n'est qu'au XI^e siècle que les Byzantins consentiront à représenter un Christ mort. Deux cents ans plus tard, sous l'inspiration des Révélations de sainte Brigitte, on trouvera même un Christ en état de putréfaction, dont le réalisme en excès donne plutôt dans le mode de l'horreur³⁵.

Si, selon Réau, la Crucifixion de Jésus sur la colline du Golgotha est le fait le mieux établi de sa vie, ce n'est paradoxalement pas dans ce registre factuel que se sont inscrites les représentations de la Crucifixion³⁶. Le substrat historique existe, bien sûr; on le doit à un témoignage laconique de Tacite dont on peut imaginer quel poids il a pu prendre puisqu'il est le seul document à s'inscrire en dehors de la tradition chrétienne proprement dite³⁷. Mais ce n'est pas de l'histoire que se sont nourries, dans la tradition

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 476-477.

³⁵ Réau citant les *Revelationes* de Sainte Brigitte, IV, chap. 70 : « 'Il était couronné d'épines. Ses yeux, ses oreilles et sa barbe ruisselaient de sang; ses mâchoires étaient distendues, sa bouche ouverte, sa langue sanguinolente. Le ventre, ramené en arrière, touchait le dos comme s'il n'avait plus d'intestins.' » (*Ibid.*, p. 479.)

³⁶ *Ibid.*, p. 462.

³⁷ « Mais aucun moyen humain, ni largesses impériales, ni cérémonies expiatoires ne faisaient taire le cri public qui accusait Néron d'avoir ordonné l'incendie. Pour apaiser ces rumeurs, il offrit d'autres coupables, et fit souffrir les tortures les plus raffinées à une classe d'hommes détestés pour leurs abominations et que le vulgaire appelait chrétiens. Ce nom leur vient de Christ, qui, sous Tibère, fut livré au supplice par le procureur Pontius Pilatus. Réprimée un instant, cette exécration superstitieuse se débordait de nouveau, non-seulement dans la Judée, où elle avait sa source, mais dans Rome même, où tout ce que le monde enferme d'infamies et d'horreurs afflue et trouve des partisans... » (Traduction J. L. Burnouf, Hachette, 1859.) SCÉRÉN – CNDP, « Tacite. Annales, 15. 44 », *Musagora*, [en ligne]. [<http://www.musagora.education.fr/religion/textes/tacite5.pdf>]. Consulté le 19 juillet 2008.

chrétienne, les représentations de la Crucifixion. Elles ont plutôt emprunté à la culture orale, aux Évangiles, puis à un ensemble de récits apocryphes qui se sont inspirés essentiellement de la représentation des mystères sur les parvis des cathédrales³⁸. Elles ont aussi, et surtout, obéi aux injonctions de la foi et de la piété. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que bon nombre de représentations s'abreuve à deux temporalités différentes car la Crucifixion en elle-même a été envisagée comme l'union symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament³⁹. C'est alors qu'apparaissent, dans certaines Crucifixions, le crâne, le squelette ou le corps tout entier d'Adam, surgis fort à propos sur le monticule au nom prédestiné (Golgotha signifie « crâne » en Araméen) ainsi que les quatre préfigures bibliques du Christ : *Abel*, qui fut tué par son frère Caïn comme Jésus par les Juifs; le *Serpent d'airain*, guérisseur érigé par Moïse sur une colonne comme le Rédempteur sur la croix; la *Source d'eau vive*, qui jaillit du rocher frappé par la baguette de Moïse comme l'eau du flanc de Jésus ouvert par le coup de lance; et la *Grappe de raisin* de la Terre Promise, suspendue à une perche comme Jésus crucifié dont le sang vermeil remplit le calice de l'Église⁴⁰.

C'est uniquement vers la fin du Moyen-âge et à la Renaissance qu'apparaissent des Crucifixions plus naturalistes, c'est-à-dire intéressées à traduire en tableaux vivants l'acte de la Rédemption⁴¹. Le concept de tableau vivant réfère ici à une influence certaine des manifestations théâtrales du religieux dont on sait que, depuis la performance des Mystères sur les parvis d'églises, elle a influencé l'imagerie chrétienne. Ceci vaut pour la Crucifixion qui évoque une autre forme de représentation populaire. En effet, la notion de spectacle prévalait largement lors des exécutions au XV^e siècle; celles-ci se trouvèrent transposées dans les représentations de la Crucifixion, bien qu'elles aient néanmoins conservé un bon nombre d'éléments symboliques⁴². Nous voyons donc apparaître, dans une même œuvre et selon un agencement symétrique soulignant la persistance d'une dimension symbolique, « ...*le Bon et le Mauvais Larron, le Porte-lance et le Porte-éponge, la Vierge et saint Jean* qui correspondent respectivement au Soleil et à la Lune, à l'Église et à la Synagogue, à David et au

³⁸ Réau, *op. cit.*, p. 464.

³⁹ *Ibid.*, p. 485.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 485 et 488.

⁴¹ *Ibid.*, p. 492-493.

⁴² *Ibid.*, p. 493.

Baptiste⁴³. » Ainsi, bien que les œuvres du XV^e siècle aient aspiré à être totalement véridiques, selon les modes de représentation en vigueur à cette époque, elles empruntaient toujours des éléments symboliques de l’Ancien et du Nouveau Testaments. Parmi les éléments « rajoutés », il s’en trouve qui répondent à la fois à la dimension symbolique de la Crucifixion et à une volonté de mise en contexte historique. Nous voulons parler ici de la Synagogue dont Réau nous apprend qu’elle faisait pendant à une représentation de l’Église. Le motif fait évidemment allusion à cet étrange phénomène, rapporté par les Évangiles (Matt. 2,51), qui s’est produit à la mort du Christ⁴⁴.

2.4 La représentation de la Crucifixion au XX^e siècle

Nous l’avons vu précédemment, les Juifs ne sont pas de fervents créateurs d’images, religieuses à tout le moins, en grande partie à cause de l’interdiction mosaïque mais aussi à cause de l’impératif moral proposé par la Torah, impératif qui incite à ne pas contrôler, dominer ou imiter la nature mais bien à la dépasser. Rappelant l’opinion de Bernard Berenson selon laquelle les habiletés plastiques ou mécaniques n’auraient pas fait partie de la culture juive, Nadine Shenkar rajoute que les Hébreux boudaient aussi l’art à cause de son aspect figé⁴⁵. De toute manière, « l’objet n’existe pas en soi, n’a aucune raison d’être dans la perspective hébraïque s’il n’est pas le véhicule du spirituel et du sacré⁴⁶. »

Amenés, par des siècles de diaspora, à côtoyer la culture chrétienne de près, les Juifs se sont pourtant abstenus de lui emprunter ses thèmes iconographiques car ces derniers, inspirés par un livre qui n’était pas le leur (même s’il en découlait par beaucoup d’aspects) avaient pour drame central un événement doublement sacrilège à

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 487. « Au moment où le Christ expira, le voile du Temple se déchira par le milieu depuis le haut jusqu’en bas (Matthieu 2,51) : cette rupture marque symboliquement la fin du règne de la Synagogue à laquelle va succéder l’Église du Christ. »

⁴⁵ Nadine Shenkar, *L’art juif et la kabbale*, Paris, Nil, Collection « Le Cabinet de curiosités », 1996, p. 17 et 20; l’auteure cite à ce sujet Bernard Berenson: « ni les Juifs ni leurs ancêtres ne possédaient aucune espèce d’habileté plastique ou même mécanique. » (*Esthétique et Histoire des arts visuels*, Paris, 1953).

⁴⁶ C’est à la suite de cette affirmation que l’auteure discute de la création du « Mishkan ou Tente du Temps », construit par Bézalel dans le désert. Elle avance que cette œuvre, demandée par Dieu et créée sans modèle, trouverait son apogée « non dans une adéquation à un modèle de la nature mais à un schème de la pensée. » (Shenkar, *op. cit.*, p. 24 et 25.)

leurs yeux : la mise à mort d'un criminel de droit commun suivie de leur propre mise au ban pour l'avoir effectuée⁴⁷. La Crucifixion, symbole à la fois d'infamie et de persécution, a donc forcément été ignorée par les Juifs qui, à titre d'agents condamnés par l'histoire judéo-chrétienne pour déicide, n'avaient aucun motif de s'identifier à un pareil sujet⁴⁸.

En Occident, l'avènement du modernisme devait cependant faire perdre aux thèmes et aux motifs de l'art religieux, avec la position dominante qu'ils avaient traditionnellement occupée, leur symbolique conventionnelle; il en est résulté une transformation progressive de l'iconographie et du style qui allait conférer aux sujets religieux un registre beaucoup plus ouvert de significations. Même la représentation de la Crucifixion s'en est trouvée modifiée:

La représentation de la Crucifixion ne sera plus la « belle » image respectueuse de l'iconographie traditionnelle de jadis. C'est la personnalité de l'artiste et sa conception personnelle du sacré qui influencent la création, et l'image du Christ en croix renvoie l'artiste à sa propre image, ou à celle de l'homme angoissé face au monde dans lequel il vit, à l'homme de tous les jours⁴⁹.

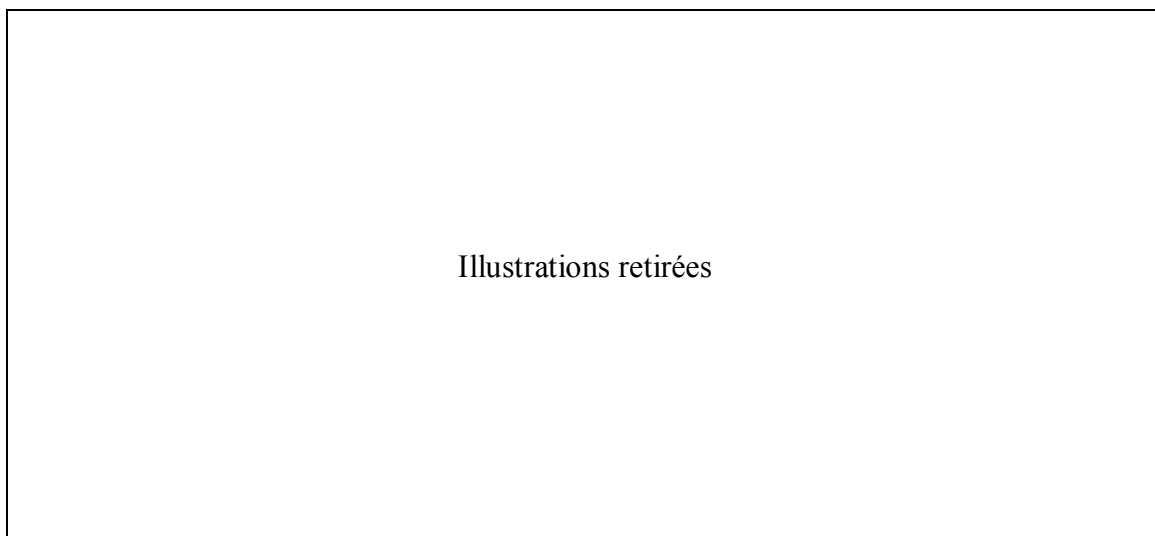
Avec le déclin des grands genres et l'affaiblissement de la commandite religieuse qui ont marqué les débuts du modernisme, on aurait pu supposer qu'un sujet traditionnel comme la Crucifixion aurait largement perdu de sa popularité et surtout de sa pertinence pour l'art nouveau en train d'émerger. Toutefois, dès la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, le thème de la Crucifixion, difficilement concevable dans un registre autre que religieux, allait trouver un second souffle. De nombreux artistes vont en effet s'y intéresser, enrichissant les épisodes de la Passion de connotations diverses, où s'expriment aussi bien la souffrance personnelle qu'une angoisse existentielle généralisée. Dans tous les cas, le renouvellement du thème s'appuie sur une plastique résolument moderne qui se manifeste dans les libertés prises avec les couleurs, le dessin

⁴⁷ Ziva Amishai-Maisels, « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Chicago, vol. 9, 1982, p. 85.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Jacques De Lansberg, *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Belgique, La Renaissance du Livre, 2001, p. 149, souligné par l'auteur. L'auteur est collaborateur scientifique à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles, à la section d'Histoire de l'art.

et la composition. Certains de ces artistes sont évoqués dans un ouvrage général de Jacques De Lansberg, *L'Art en croix : Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*.



Illustrations retirées

Figure 19 : Paul Gauguin, *Christ jaune*, 1889

Figure 20 : Paul Gauguin, *Portrait de l'artiste au Christ jaune*, entre 1890-91

Chez Gauguin, qui vient immédiatement à l'esprit, le motif de la Crucifixion appartient à une période charnière de la vie de l'artiste, peu de temps avant son départ définitif pour Tahiti à la recherche d'un primitivisme que la Bretagne lui avait pour un temps procuré. La tonalité jaune qui domine la composition et qui se coule dans un dessin réduit à l'arabesque, assure à l'œuvre sa résonance expressive aussi bien que son unité décorative. Elle représenterait l'état d'esprit positif dans lequel se trouvait Gauguin à l'époque où il se préparait à quitter la société bourgeoise qui le brimait pour un monde meilleur, plus serein et plus harmonieux, où ses rêves poétiques et les impulsions créatrices pourraient pleinement s'épanouir. L'homme souffrant, c'est l'artiste lui-même tout autant que le crucifié, comme en fait foi le *Portrait de l'artiste au Christ jaune* de 1890-91 (fig. 20), peint la veille du départ pour Tahiti.

De Lansberg attire l'attention sur le *Golgotha* d'Edvard Munch (fig. 21), une crucifixion réalisée au tournant du siècle après que l'artiste eût passé quelques mois dans un sanatorium pour se refaire une santé physique et mentale⁵⁰. Aux pieds d'un Christ sommairement dessiné apparaissent les silhouettes déformées et allongées des

⁵⁰ *Ibid.*, p. 149.

âmes en peine qui tendent, suppliantes, leurs mains vers leur Sauveur⁵¹. Quelques figures émaciées ou grimaçantes ignorent le crucifié et tournent vers le spectateur leur visage pathétique. Par ses couleurs sombres et ses formes torturées, c'est une vision apocalyptique et toute personnelle de la Crucifixion que nous offre l'artiste, la vision d'un désespéré⁵².

Illustration retirée

Figure 21 : Edvard Munch, *Golgotha*, 1900

Chez l'artiste allemand Emil Nolde, la *Crucifixion* de 1911 (fig. 22), qui constitue le panneau central de son polyptyque sur *La Vie du Christ*, présente un Christ à l'aspect décharné d'où n'émane également aucun espoir de rédemption. L'artiste emprunte ici à une des images les plus sombres et les plus torturées de la tradition allemande des Crucifixions, celle de Mathias Grünewald. Les personnages anguleux et aux traits grotesques, qui évoquent des bas-reliefs en bois mal équarris, s'enlèvent sur un fond sombre dénué de toute perspective. Il se dégage de la scène une atmosphère lourde, préfigurant l'ambiance qui règnera des décennies plus tard dans le pays d'origine de l'artiste. Les soldats qui, selon que le veut la tradition, jouent aux dés la tunique du Christ, offensent l'avant plan de leur attitude indifférente.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

Illustrations retirées

Figure 22 : Emil Nolde, *Crucifixion*, 1911

Figure 23 : Georges Rouault, *Le Christ aux outrages*, ca. 1918

La Crucifixion, comme nous pouvons le voir dans ces quelques exemples empruntés à l'art moderne, se trouve donc transformée par une intentionnalité autre que purement religieuse. Même chez un artiste comme Georges Rouault qui, demeuré profondément chrétien, deviendra le plus grand peintre d'art sacré du XX^e siècle⁵³, la représentation du Christ souffrant tire sa force et son expressivité d'une transfiguration plastique, celle d'un dessin appuyé et d'une couleur arbitraire rappelant les apprentissages de Rouault chez un maître verrier (fig. 23)⁵⁴. Son *Christ aux outrages*, réalisé en pleine période de guerre, témoigne ainsi d'une expérience qui dépasse le mystère chrétien du salut. Le Christ de Rouault rejoint en effet une humanité plus large que la communauté des croyants et la souffrance à laquelle il s'adresse est bien ancrée dans les événements contemporains, tout comme l'œuvre de Chagall datée de 1912 et intitulée *Golgotha*⁵⁵.

⁵³ De Lansberg, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 150.

2.5 Chagall, le retour à l'icône

Lors de son exposition à la Galerie Der Sturm de Berlin (Salon d'automne du 20 septembre au 1^{er} décembre 1913), la première Crucifixion à l'huile de Chagall s'appelait *Dédié au Christ* alors qu'elle est connue aujourd'hui sous les titres *Golgotha* ou *Le Calvaire* (fig. 18)⁵⁶. L'œuvre est l'aboutissement de plusieurs essais, dont un premier dessin aurait été exécuté en Russie (Chagall le nomme « dessin préparatif », fig. 24)⁵⁷. Maisels indique que ce dessin, qu'elle situe entre 1908 et 1910, a été présenté pour la première fois en juin 1914 à la Galerie Der Sturm, soit après que l'artiste eût exposé la grande huile⁵⁸. Pour Meyer, ce dessin préparatoire représente l'effet qu'ont eu sur Chagall les icônes qu'il a découvertes lors de son passage à la salle Alexandre III du Musée de Saint-Petersbourg⁵⁹. Selon cet auteur, l'artiste ne tira pas son inspiration d'une œuvre précise mais il a retenu des éléments de composition et des figures de caractère byzantin; dans le dessin, des transformations par rapport aux images sources sont déjà en cours puisque les personnages de Jean et de Marie se trouvent inversés par rapport aux représentations canoniques de la Crucifixion⁶⁰. Le personnage de l'échelle semble d'autre part inspiré d'une *Descente de croix* alors que le voilier sur la mer provient d'une source inconnue à Meyer⁶¹.

⁵⁶ Environ un an auparavant, l'œuvre était exposée sous le titre *Composition* dans la salle Cubiste du Salon d'Automne de Paris du 1^{er} octobre au 8 novembre 1912. Sur le site Internet du Museum of Modern Art de New York, l'œuvre se nomme *Calvary*. Museum of Modern Art, « Calvary », *Explore. The Collection*, [en ligne], [http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79365]. Consulté en décembre 2004. Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 89, voir la note 111 pour les dates des expositions ainsi que les différents titres attribués à l'œuvre selon les époques.

⁵⁷ Maisels affirme que Chagall aurait dit à Franz Meyer que l'esquisse avait été exécutée en Russie avant son départ pour Paris, donc avant 1910. Chagall, nonchalant à propos de la datation de ses œuvres, se rappelle que son sujet lui a été inspiré par les pogroms en Russie. Maisels suggère également que l'œuvre fut réalisée entre 1908 et 1912. Nous conserverons, pour ce mémoire, la date de 1908, soit celle qui nous semble la plus plausible, ainsi que l'expression « dessin préparatoire » (Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 71).

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Meyer, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁰ *Ibid.* Meyer fait remarquer que le Jean barbu de type byzantin se retrouve dans quelques œuvres occidentales du XI-XII^e siècles.

⁶¹ Meyer, *op. cit.*, p. 49.



Illustration retirée

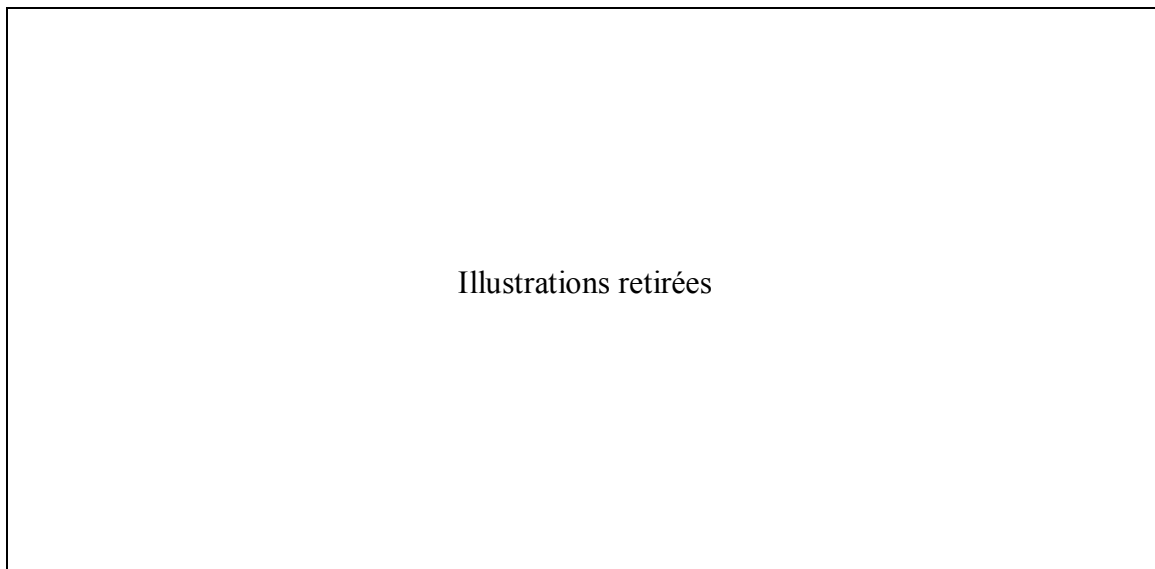
Figure 24 : Marc Chagall, *Crucifixion* (dessin préparatoire), ca. 1908

Ce n'est pas la première fois que Chagall avait recours à l'art de l'icône afin d'élaborer une composition. Nous l'avons vu, il avait fait de même dans *La Sainte famille*, où l'attitude extatique de l'homme assis semblait empruntée à celle d'un apôtre dans une « Transfiguration du Christ », comme on peut le remarquer dans une icône du XV^e siècle de la galerie Tretiakov (fig. 25)⁶². Dans *La Sainte famille*, comme dans le dessin préparatoire pour *Golgotha*, Chagall utilise une symbolique dont la source exacte importe peu en somme, puisque les figures transitent d'un sujet à l'autre, ce qui marque une distance appréciable par rapport à l'iconographie très codifiée des images byzantines. Ce qui l'intéressait,

c'était non pas tel ou tel signe particulier fixé par le dogme et la tradition iconographique, mais la nature même de signe que leur avait donnée peu à

⁶² *Ibid.* F. Meyer indique qu'avant 1924, cette œuvre était à sa place d'origine dans la cathédrale Spasso-Preobrajenskowo, à Pereslawia-Saleskowo et que Chagall a pu voir une œuvre similaire. Meyer date l'icône de la 2^e moitié du XIV^e siècle alors que sur le site Internet de la Galerie Tretiakov à Moscou, l'œuvre est datée du début du XV^e siècle, possiblement de 1403.

peu la longue histoire de l'art religieux russe, et qui enveloppait leur sens limité d'une sorte de halo magique⁶³.



Illustrations retirées

Figure 25 : *Transfiguration*, Icône russe, début du XV^e siècle (1403?)

Figure 26 : Gravure sur bois du XIX^e siècle, France

Susan P. Compton souligne pour sa part la ressemblance entre le dessin préparatoire et un type de gravure sur bois populaire en Europe au début du XIX^e siècle (fig. 26)⁶⁴. Maisels suggère une source beaucoup plus tardive, une icône que Chagall aurait pu voir à Vitebsk, intitulée *Christ – L'œil qui ne dort jamais* (fig. 27); il s'agit d'une image de la Contre-réforme importée de l'Ouest par la Pologne catholique⁶⁵. Nous pouvons y remarquer que le Christ est endormi, étendu sur sa croix et entouré de symboles de la Passion, comme l'échelle au premier plan à droite et le crâne au pied de Marie-Madeleine, agenouillée dans la partie droite du triptyque alors qu'apparaît, dans la partie de gauche, saint Nicolas⁶⁶. Dans les termes de Maisels, « The holy "eye" here is portrayed in the glowing triangle in the background, near the hill of Golgotha with its three crosses and radiant sun⁶⁷. » Cette œuvre aurait fait impression sur Chagall peu de temps avant la réalisation de *Golgotha*, impression qui aurait ensuite été renforcée par

⁶³ Meyer, *op. cit.*, p. 49-50.

⁶⁴ Susan P. Compton, *Marc Chagall*, catalogue d'exposition, London, Royal Academy of Arts et New York, Harry N. Abrams, 1985, p. 18-19.

⁶⁵ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 77-78.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 77, souligné par l'auteure.

une version bavaroise de Wassily Kandinsky (fig. 28), publiée dans l'*Almanach Der Blaue Reiter*. Le Christ de Chagall se démarque toutefois de celui de Kandinsky car il est crucifié et non pas simplement étendu sur la croix de façon à préfigurer son destin⁶⁸.

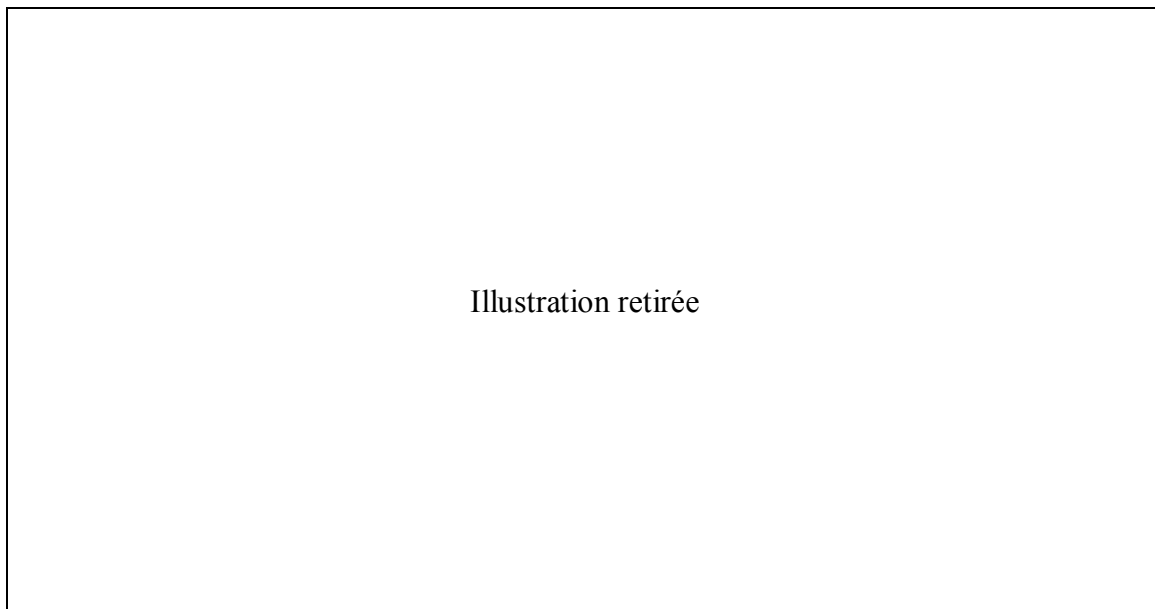


Figure 27 : Christ – L'œil qui ne dort jamais, début 19^e siècle, Vitebsk

Il ne fait donc aucun doute que le dessin préparatoire de Chagall soit une réminiscence d'icône et, comme le souligne Meyer, qu'il « tira de son souvenir les éléments d'une composition nouvelle⁶⁹. » Parmi ces éléments inédits il faut compter la disproportion des personnages qui, dans le dessin, va à l'encontre des représentations habituelles des icônes – et ceci malgré la propension des Byzantins à utiliser des dimensions symboliques - tout comme la représentation du Christ sous la forme d'un enfant et la petite taille de Marie⁷⁰. Ces manipulations distinguent le dessin de Chagall non seulement des icônes, mais également des représentations traditionnelles de la Crucifixion, telles que nous les avons évoquées précédemment. Nous faisons allusion notamment aux œuvres mettant en scène, disposées de façon symétrique autour du Christ, les figures du bon et du mauvais larrons, de la Vierge et de Saint-Jean, du porte-

⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁹ Meyer, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 91.

lance et du porte-éponge, images qui prévalaient à la Renaissance et qui, selon Louis Réau, regroupaient fréquemment des éléments de l’Ancien et du Nouveau Testament⁷¹.

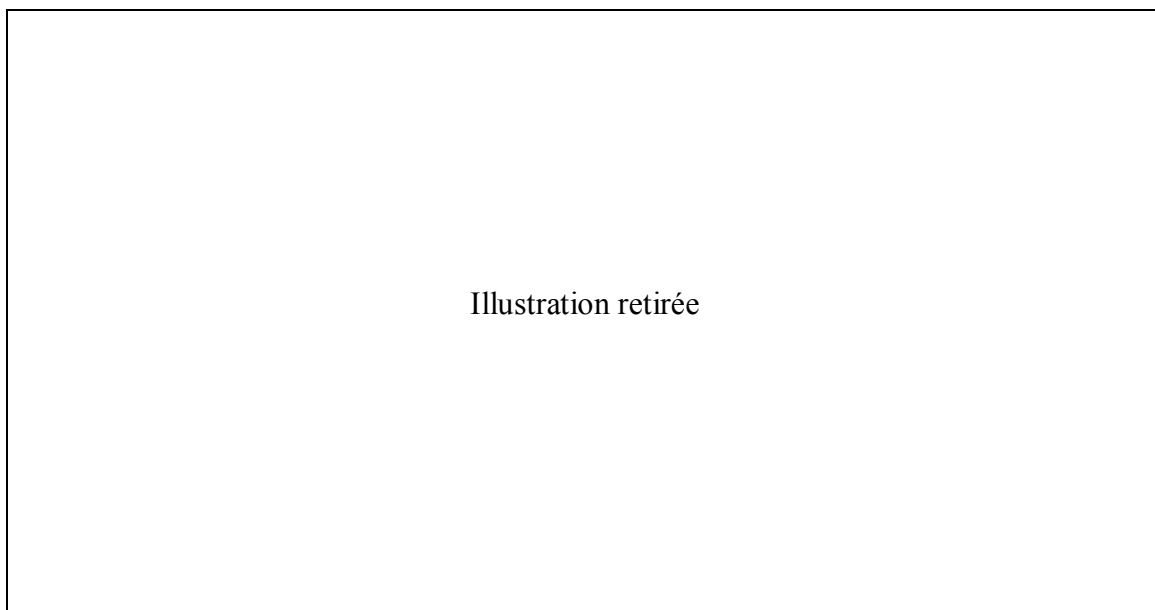


Figure 28 : Wassily Kandinsky, *Peinture sur verre de Bavière*

L’apport de l’art moderne dans le corpus artistique de Chagall a donc été significatif au niveau de la forme et de la couleur, mais également au niveau des sujets représentés. Cette liberté que l’artiste a découverte à Paris a sans aucun doute rendue possible sa reformulation d’un épisode majeur de la Passion du Christ, telle qu’elle apparaît dans son huile de 1912. Les pages qui suivent tenteront donc de faire la lumière sur cette œuvre unique qui allie à la fois des sources personnelles et religieuses, issues notamment du Judaïsme et du Christianisme.

2.6 Études préparatoires pour *Golgotha*

Nous l’avons vu précédemment, Chagall s’est inspiré de l’art de l’icône pour élaborer son dessin préparatoire à la grande huile de 1912. Toutefois, bien qu’il retienne dans cette Crucifixion des éléments de l’iconographie chrétienne de tradition byzantine, il arrive à produire une œuvre profondément singulière par la distorsion et même par l’ajout de certains éléments iconographiques provenant de d’autres épisodes de la

⁷¹ Réau, *Iconographie de l’art chrétien, op. cit.*, p. 485 et 493.

Passion. L'huile de 1912 intégrera également de nombreuses sources personnelles⁷². Tout ce travail d'élaboration se révèle dans les nombreux dessins qui ont suivi la première esquisse de 1908. Il nous semble important de nous y attarder avant de revenir au tableau lui-même.

Comme nous l'avons noté antérieurement, les deux personnages présents au pied de la croix dans le dessin préparatoire ont, en regard de l'iconographie byzantine, subi un changement de place. Il faut maintenant rajouter qu'ils ont aussi connu une modification d'identité; en effet, alors que Meyer suggérait que les personnages inversés représentaient saint Jean et Marie, Maisels affirme plutôt que le personnage de gauche représente un moine ou un abbé alors que la femme personnifie une nonne; quant à leur gestuelle, elle renverrait à une *Déisis* plutôt qu'à une Crucifixion, un thème où la Vierge et Saint-Jean qui se font face portent habituellement une main sur leur poitrine en signe de deuil⁷³. Ils ont toutefois des halos au-dessus de leur tête et lèvent les bras dans une attitude de prière que l'on retrouve couramment dans les icônes russes⁷⁴.

Illustration retirée

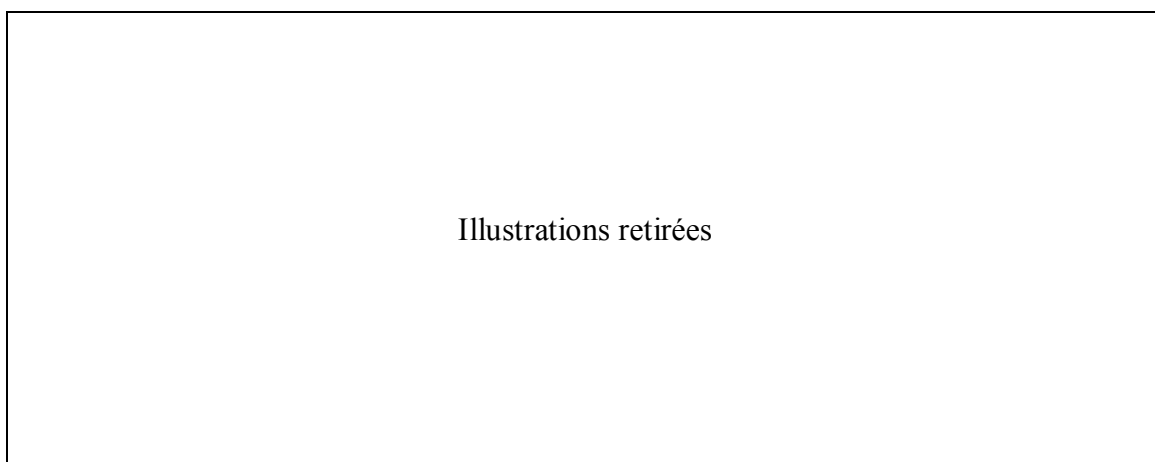
Figure 29 : Marc Chagall, *Esquisse pour Golgotha*, 1912

⁷² Nous ne pourrions poser un regard approfondi sur cette œuvre sans l'étude exceptionnellement riche qu'en a effectuée Maisels dans « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*

⁷³ *Ibid.*, p. 72-74.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 72; voir note 11 où l'auteure, en se référant à une lettre que Chagall aurait écrite à Alfred H. Barr le 11 octobre 1949, affirme que Chagall ne voulait pas confirmer que ses figures étaient des saints russes; il avait seulement avoir été profondément impressionné par les icônes dans sa jeunesse (Alfred H. Barr, 11 octobre 1949, Notes de Chagall sur *Golgotha*, Département de peinture, Museum of Modern Art, New York).

L'Esquisse pour Golgotha de 1912 (fig. 29), quant à elle, est une représentation à l'aquarelle d'un paysage qui nous offre un stade préliminaire de la palette utilisée dans l'huile de la même année. Cette esquisse, qui ne comporte aucun élément cubiste, se rapproche du dessin original par sa composition; en effet, l'œuvre présente une division horizontale en son milieu, séparant ainsi le ciel vert kaki de la mer rouge sang alors que s'élève, au même endroit que la croix dans l'esquisse préparatoire, une croix un peu plus pâle que le ciel et qui s'enracine sur un Mont Golgotha d'une teinte rosée, contrastant avec le vert du ciel. Selon Maisels, la combinaison de la croix et de la terre rouge de sang, où apparaît l'inscription russe « paysage de sang et de mort », serait inspirée d'un article de S. An-Sky paru en 1909, « The Question of the Image of Christ », dans lequel l'auteur affirme que depuis la naissance du Christ, le sang des Juifs est déversé sur la terre⁷⁵. Cette idée de terre maudite peut également expliquer le développement des orbes dans l'huile de 1912; *Croquis pour Golgotha*, un dessin au crayon (fig. 30) et *Étude pour Golgotha* (fig. 31), toutes deux de 1912, s'organisent également à partir de ce motif⁷⁶.



Illustrations retirées

Figure 30 : Marc Chagall, *Croquis pour Golgotha*, 1912

Figure 31 : Marc Chagall, *Étude pour Golgotha*, 1912

Alors que la composition spatiale rythmée de courbes et de contrecourbes rappelle certaines configurations chères à Delaunay, Maisels y voit pour sa part une

⁷⁵ Traduction libre de « landscape of blood and death ». Le titre original de l'article de S. An-Sky est « Di Tzelem frage », publié dans *Das Nie Leben I*, Sept. 1909, 615, en Yiddish (*ibid.*, p. 74).

⁷⁶ Maisels dans « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 74.

forte dimension symbolique, liée à la tradition juive. Ces orbes fracturés seraient un rappel des diagrammes kabbalistiques de la brisure des vases qui, contenant la lumière divine, amènent ses fragments à tomber sur terre et à disséminer le mal (fig. 32)⁷⁷. L'auteure explique que l'orbe d'un vert foncé à la droite du tableau final a perdu ses fragments et sa lumière alors qu'autour de la Crucifixion, de la lumière apparaît, bien que celle-ci soit fissurée⁷⁸. L'orbe brisé rouge sur le sol devient donc l'incarnation de ce « paysage de sang et de mort », tel que le décrivait Chagall dans l'aquarelle de 1912⁷⁹.

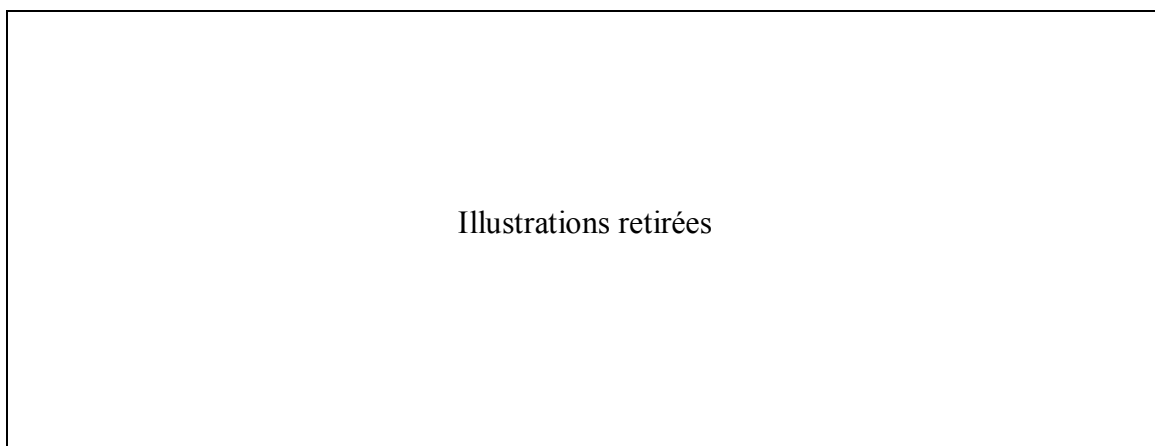


Figure 32 : *Détail d'un diagramme de la brisure des vases*

Figure 33 : Marc Chagall, *Croquis pour Golgotha*, 1912

Le grand croquis au crayon, que l'artiste offrit en cadeau à son ami Blaise Cendrars, marque encore un stade expérimental de la composition qui va se simplifier dans le tableau final. La gouache, quant à elle, propose un travail approfondi de la couleur. Dans ces différents exercices préparatoires, la composition de l'œuvre a donc été longuement travaillée et celle-ci a évolué. Toutefois, Maisels croit que c'est essentiellement au niveau de l'identité des figures que s'effectuent les changements les plus significatifs⁸⁰. Ainsi, le moine repéré dans le premier dessin laisse la place à un orant alors que le personnage féminin devient aussi un orant dans le grand croquis et dans un petit croquis au crayon, toujours de 1912 (fig. 33)⁸¹. Le personnage féminin de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 73-74

⁸¹ *Ibid.*

la gouache se rapproche toutefois des représentations chrétiennes les plus usuelles par l'extension de l'une des mains alors que l'autre est appuyée sur la poitrine, selon la formule appliquée à Marie dans les Crucifixions russes⁸².

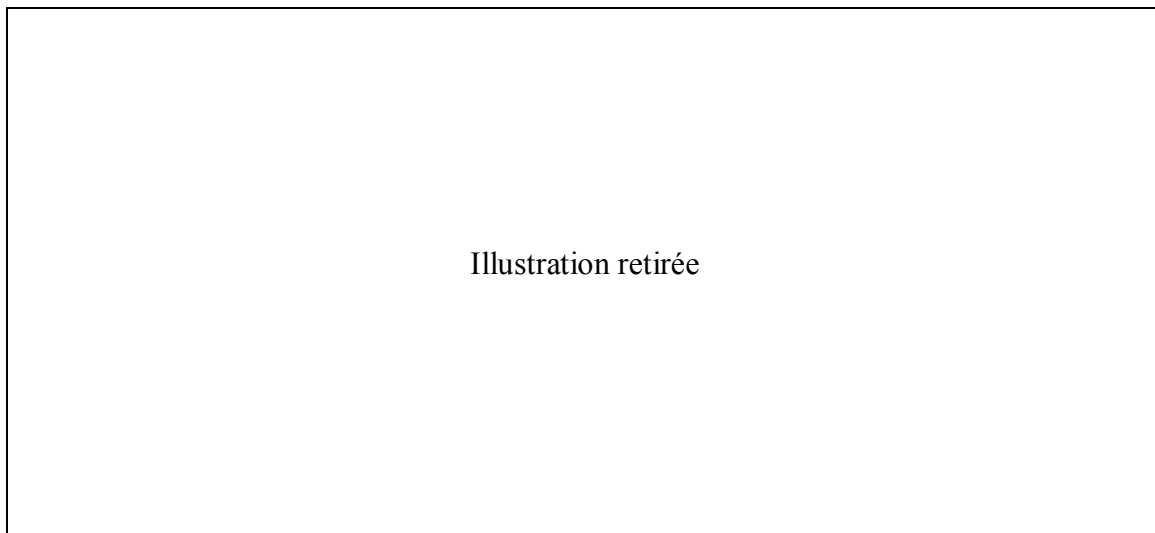


Figure 34 : Marc Chagall, *Golgotha, petite version*, 1912-13

Pourtant, c'est dans une autre huile de 1912-13, nommée *Golgotha, petite version* (fig. 34), anciennement de la collection Gustave Coquiot à Paris, que les modifications des figures sont les plus notables, alors que se transforment les vêtements et les poses⁸³. Ainsi, l'homme à la droite du Christ pointe la figure efféminée du crucifié tout en tournant la tête dans une autre direction alors que la femme lève les bras au-dessus de sa tête en signe de deuil, comme c'est le cas dans les icônes russes représentant des Piéta mais également dans l'œuvre de jeunesse de Chagall que nous avons déjà examinée : *Le Mort*⁸⁴. Bien que cette petite version ne soit connue qu'en noir et blanc, Maisels note la présence de zones plus claires qui la distinguent des autres travaux liés à cette première Crucifixion; Meyer signale pour sa part la simplicité de la construction ainsi que la fluidité de mouvement qui en émane⁸⁵.

⁸² *Ibid.*, p. 73.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 72 et Meyer, *op. cit.*, p. 101.

Les esquisses préparatoires sont donc les témoins de la réflexion de l'artiste, réflexion qui prend forme dans l'évolution de la composition. Maisels affirme que cette évolution se situe également au niveau du sens du thème qui, dans le tableau final, demeure imprégné de toute cette archéologie⁸⁶. C'est ce que nous pourrions constater en analysant en profondeur la composition de la grande huile de 1912.

2.7 Composition de *Golgotha*

Les personnages de Chagall ont donc évolué à travers les différentes études et c'est dans l'huile de 1912 que tous ces changements d'identité arriveront à se fixer. Le moine et la nonne sont devenus un couple juif depuis le grand dessin; selon Maisels, ils représenteraient les parents de Jésus, que Chagall décrit ainsi en leur conférant une dimension personnelle qui ne va jamais se démentir dans son œuvre :

When I painted Christ's parents I wanted to bring them down to more intimate dimensions... and I was thinking of my own parents when they got married... The bearded man is the child's father. He is my father and everybody's father⁸⁷.

Pour Maisels, cette affirmation suggère que Chagall choisit de s'identifier au Christ, une hypothèse renforcée par le fait que l'inscription INRI, qui apparaît normalement au-dessus du Christ en croix, avait été remplacée par le nom MARC écrit en Hébreu dans le dessin préparatoire; au-dessous, se trouve un mot qui est lu, par Meyer notamment, comme l'équivalent grec de l'expression « Roi des Juifs »⁸⁸. Cette référence, présente en haut de la page dans le grand croquis, va disparaître dans les versions successives, tout comme la croix dont les formes géométriques commencent à s'estomper, à l'exception de celle dans la petite huile où la croix demeure apparente mais ne touche pas le sol⁸⁹. Le crâne traditionnel associé au mont Golgotha disparaît également dans la grande huile, l'artiste préférant indiquer la localisation par le biais du titre⁹⁰. Le croissant de lune et le soleil, souvent représentés dans les Crucifixions, vont

⁸⁶ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 72.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Maisels, « Chagall's Golgotha: Sources and Meanings », *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies Papers*, (Jérusalem, 22 au 29 juin 1993), Jerusalem, World Union of Jewish Studies, 1994, Division D, vol. 2, p. 39.

également disparaître, mais Maisels souligne toutefois que la zone grise, au pied de la croix, pourrait continuer de suggérer le crâne d'Adam alors que le haut du croissant de lune surgit du soleil à l'extrémité supérieure gauche de l'œuvre, au bout du grand orbe vert⁹¹.

La couleur rouge sang des orbes qui, comme nous l'avons vu précédemment, rappellerait un diagramme kabbalistique, est reprise dans l'île rouge et rose dont la forme est réitérée par les plantes qui l'habitent⁹². Entre cette île et le sol, au premier plan, apparaît un bateau, comme dans toutes les versions précédentes à l'exception de la petite aquarelle du paysage⁹³. Selon Maisels, il demeure impossible de déterminer la direction du bateau. Dans le grand croquis, l'homme à l'aviron est présenté de profil et se détourne de la croix, peut-être pour fixer son attention sur la rive lointaine; dans le dessin préparatoire et la gouache, il semble faire face à la croix alors que, dans l'huile, il regarde l'homme à l'échelle⁹⁴. L'identité de l'homme à l'aviron semble aussi incertaine. Le grand croquis et *Golgotha* le présentent avec des cheveux bouclés, attribut que Chagall affiche dans ses autoportraits⁹⁵. Dans une lettre de 1949 adressée à Alfred H. Barr, Chagall aurait lui-même proposé une explication concernant ces deux motifs: « The figure and the boat represent the element of calmness in life in contrast to the strangeness and the tragedy. In the same way the river, which is the river of my native town, flows very peacefully⁹⁶. »

Golgotha, nous l'avons dit, fut présenté au Salon d'automne de 1912. Yakov Tugendkhold, qui couvrit l'événement pour les journaux russes, décrivit l'œuvre de Chagall un grand nombre de fois et affirma que l'artiste y offrait un hommage au cubisme⁹⁷. Peu après, il s'attarda au personnage à l'échelle, qui lui fit une forte impression: « ...I liked very much the figure of Judas running away with the ladder, that is full of sharp expression and humor⁹⁸. » Cette figure, que le critique identifie à Judas, porte une barbe et un turban dans la plupart des versions et dans le grand croquis.

⁹¹ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 74.

⁹² *Ibid.*, p. 75.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

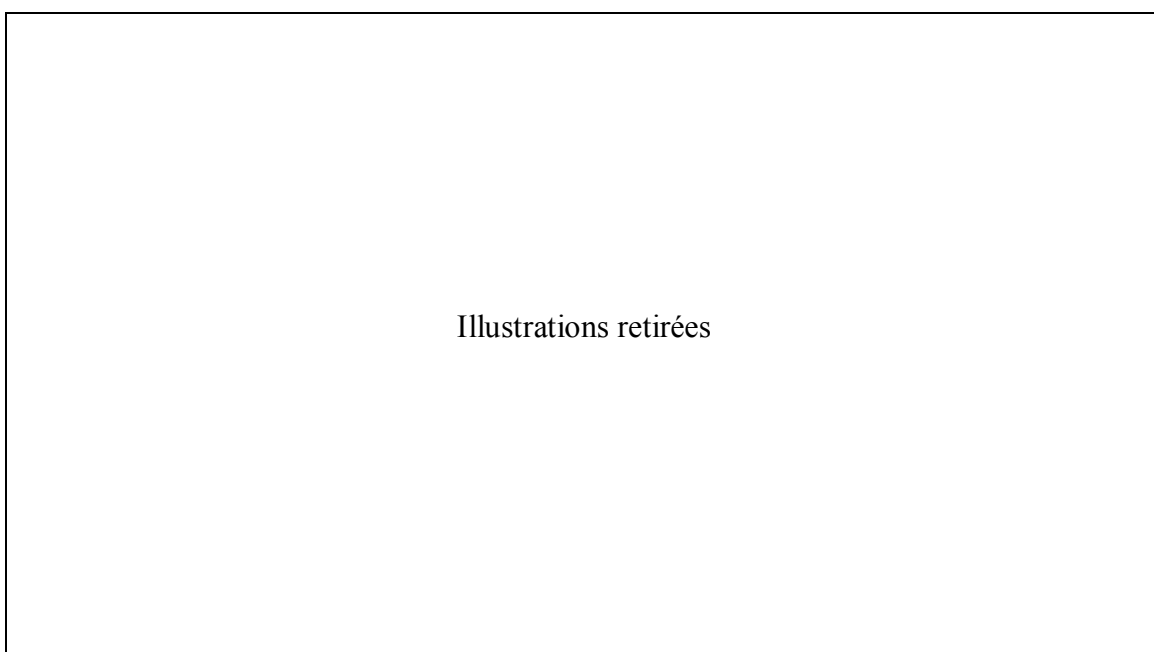
⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.* Maisels citant M. Chagall dans sa Lettre à Alfred H. Barr, *op. cit.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁸ *Ibid.*

Maisels pense que l'artiste a mis l'emphase sur la connexion entre la croix et l'échelle de la déposition, suggérant que cette dernière a été enlevée afin que le Christ reste sur sa croix⁹⁹. L'auteure identifie une autre source pour cette figure dont la pose « derives from that of the clearly labeled devil at the foot of a cross in a lubok in which a monk's crucifixion symbolizes monkish purity...¹⁰⁰ » (Fig. 35.) L'auteure nous rappelle que cette même pose est utilisée pour les démons incitant les fidèles à abandonner la croix qui les mènera au ciel, de sorte qu'ils tombent en enfer, comme nous pouvons le voir dans *La Vision de l'échelle sainte de saint Jean Climaque* (fig. 36)¹⁰¹.



Illustrations retirées

Figure 35 : Détail de la crucifixion d'un moine

Figure 36 : *La Vision de l'échelle sainte*

C'est dans le dessin préparatoire et dans la gouache que l'on peut voir une anticipation de ce diable, personnage au nez croche portant la barbe et dont les traits sont inspirés par des représentations antisémites des Juifs, comme dans *Aaron fil diaboli* (fig. 37) et dans une caricature russe de 1906 (fig. 38)¹⁰². Pour Maisels, l'identité juive

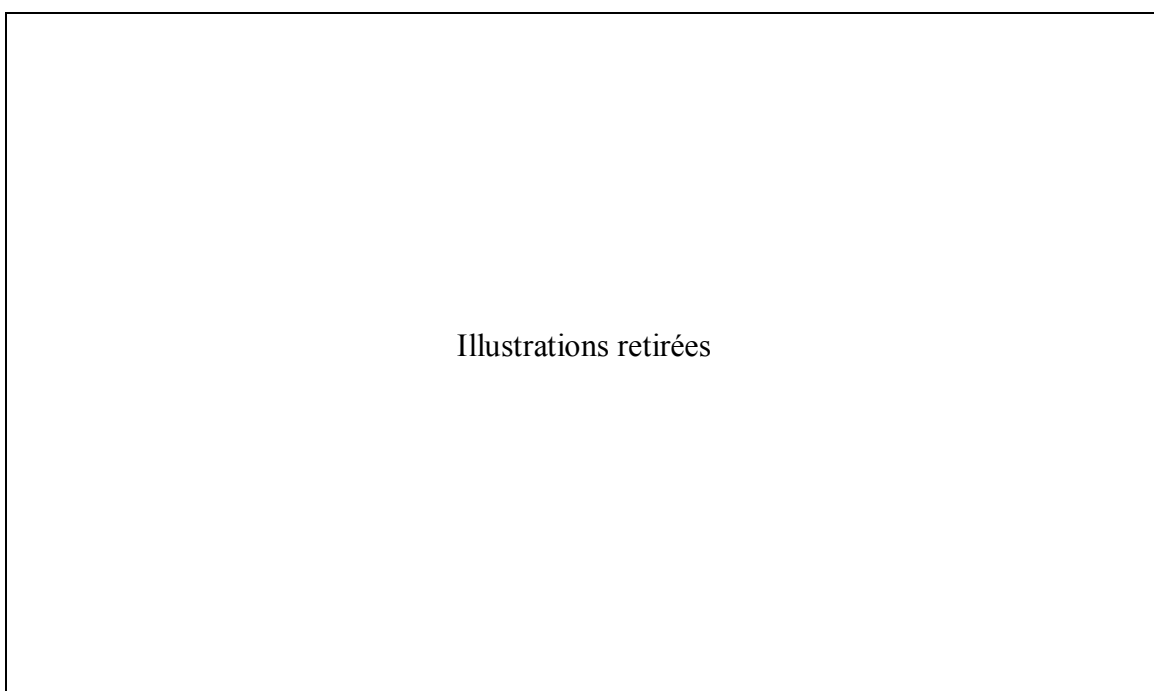
⁹⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 75-76. Les *lubki* (pluriel de *loubok*) sont des gravures populaires sur bois, exécutées dans un style primitif.

¹⁰¹ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 76.

¹⁰² *Ibid.*

de ce personnage est suggérée par les bandes qui ornent le turban dans le grand croquis ainsi que par l'étoile de David et l'écharpe frangée, rappelant un châle de prière, qui apparaissent dans la grande huile¹⁰³. L'auteure rapporte les propos de Chagall en ce qui concerne ce personnage : « ...this Judas is an invention of mine. [...] He is not in keeping with the traditional Judas. I gave him a ladder to bring him down to earth¹⁰⁴. » Ce qui est intéressant, selon l'auteure, c'est que l'homme à l'échelle, ce Judas particulier inventé par l'artiste, pourrait aussi être Chagall lui-même à cause des cheveux bouclés auxquels nous avons déjà fait allusion.



Illustrations retirées

Figure 37 : *Aaron fil diaboli (Aaron fils des démons)*, 1277

Figure 38 : *Un auditeur aux conférences de l'Université Impériale dans le costume national accepté par le Ministère*, 1906

Toutefois, le personnage qui pose le plus grand problème demeure celui du crucifié. En effet, nous sommes face à un enfant bleu, nu et souriant dans certaines esquisses et arborant un pagne dans la grande huile finale¹⁰⁵. Maisels évoque à son sujet un poème de Blaises Cendrars, un ami de Chagall durant la production de *Golgotha*,

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.* (tiré de la Lettre à Alfred H. Barr, *op. cit.*)

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

poème intitulé *Portrait* et rédigé en octobre 1913 alors que l'œuvre était exposée au Salon d'automne de Berlin.

Le Christ
 Le Christ c'est lui [Chagall]
 Il a passé son enfance sur la Croix
 Il se suicide tous les jours¹⁰⁶.

L'auteure signale que l'artiste renforce cette identification par une prière de son enfance qu'il dédie à Dieu : « Take me, make me nearer to you! Say something, explain... If You exist, make me blue, fiery, lunar, hide me in the altar [ark?] with the Torah!¹⁰⁷ » Chagall aurait également déclaré, selon les propos de Walter Erben repris par Maisels, qu'il a voulu représenter le Christ comme un enfant innocent et qu'il tentait, dans *Golgotha*, de se libérer psychologiquement de la perspective des peintres d'icônes ainsi que de l'art russe¹⁰⁸. L'artiste se serait également confié à Meyer à ce sujet : « Il n'y avait pas de croix à proprement parler, simplement un enfant en bleu dans les airs. La croix m'intéressait moins...¹⁰⁹ » Dans un entretien qu'il a eu avec Georges Charbonnier, Chagall paraît choisir un autre angle d'approche qui l'éloigne du thème de l'enfant mais qui maintient la même prise de distance par rapport à la signification religieuse traditionnelle de la Crucifixion : « Les crucifiés que j'ai peints, et ce depuis 1908-1912 jusqu'à ces temps derniers, ont pour moi une signification de déchéance humaine plutôt qu'une signification dogmatique¹¹⁰. »

Ainsi, la figure du Christ, que l'artiste était déterminé à représenter, s'est considérablement détachée de la signification religieuse¹¹¹. L'artiste affirme également

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.* Maisels citant Marc Chagall dans *Ma Vie, op. cit.*, édition de 1960, p. 38. L'auteure souligne que le terme « altar » est une erreur consciente ou inconsciente de la part de Chagall, ou du transcritteur, car il n'y a pas d'autel dans les synagogues et où la Torah est gardée dans une arche fermée. Elle nous rappelle également que l'enfant bleu n'est pas associé à la Torah mais bien à la croix.

¹⁰⁸ Maisels, « Chagall's Golgotha: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 40. L'auteure reprend les propos de Chagall parus dans Walter Erben, *Marc Chagall*, New York, 1957, p. 50.

¹⁰⁹ Meyer, *op. cit.*, p. 91. Maisels reprend également cet échange entre Meyer et Chagall mais elle se réfère toutefois à une biographie de Chagall antérieure à celle que nous utilisons, soit celle de 1963 : « Only a child had its place on the cross, and that was enough for me... In the exact sense there was no cross but a blue child in the air. The cross interested me less. » (Maisels, « Chagall's Golgotha: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 40.)

¹¹⁰ Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris, 1960, vol. 2, p. 45.

¹¹¹ Les propos suivants de Chagall, repris par Maisels, ont été originalement publiés dans Abraham Kampf, « Marc Chagall – Jewish Painter », *The Reconstructionist*, vol. 16, 12 janvier 1951, p. 10:

que lorsqu'il représenta le Christ pour la première fois, c'est-à-dire dans le dessin préparatoire de 1908, le motif symbolisait déjà pour lui le martyr du peuple juif à une époque où sévissait la menace des pogroms¹¹². Quant à la grande huile de 1912, celle-ci a pu en quelque sorte servir d'exorcisme pour Chagall, qui fut lui-même témoin de ces persécutions durant sa jeunesse, les pogroms se trouvant associés à des meurtres de type rituel que l'on imputait aux Juifs¹¹³. Cette idée du meurtre rituel, que Maisels appelle « blood libel » et que nous pourrions traduire par « diffamation du sang », aurait joué selon l'auteure un rôle considérable dans *Golgotha*. Il est donc primordial que nous nous y attardions un moment car cette idée du meurtre rituel par le sang fait écho à un événement des plus controversés de l'époque qui peut être la motivation derrière la création de *Golgotha*. Il s'agit de l'Affaire Beilis.

2.8 L'Affaire Beilis

C'est à l'adolescence que Chagall a dû être témoin de pogroms à Vitebsk, notamment en octobre 1904, où quatre-vingt-quatre Juifs furent blessés, et en octobre 1905, où entre trente-six et quatre-vingt personnes furent blessées ou tuées¹¹⁴. L'artiste a donc pu constater (et il aurait pu en être une victime) cette haine récurrente envers les Juifs, bien que, nous l'avons vu, il ait résidé dans une ville où ceux-ci avaient des droits. Nous venons de le signaler à la suite du commentaire de Maisels, *Golgotha* a été peint à une époque où la peur de voir ressurgir ces pogroms était vive¹¹⁵. Blaise Cendrars aurait également relié la grande huile de 1912 aux pogroms, dans cette phrase d'un poème de 1913 intitulé *Atelier* et qui évoque une soldatesque répressive : « Des cosaques le Christ

« The figure of Christ was always close to me, and I was determined to draw it out of my heart. » (Maisels, « Chagall's Golgotha: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 40.)

¹¹² Propos parus chez L. Leneman, « Marc Chagall wegn zeine Christus-figurn als simbol fun Yidishn martirertum », *Unzer Wort*, vol. 17, 22 janvier 1977, p. 4 (en Yiddish) et repris par Maisels: « For me, Christ has always symbolized the true type of the Jewish martyr. That is how I understood him in 1908 when I used this figure for the first time... It was under the influence of the pogroms. » (*Ibid.*)

¹¹³ *Ibid.* Maisels emprunte l'attestation de l'existence d'un pogrom à Vitebsk en 1904 à Simon Dubnov dans *History of the Jews*, édition révisée, New York, 1973, 5: p. 728.

¹¹⁴ Pour des informations supplémentaires sur les pogroms, voir Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 79.

¹¹⁵ *Ibid.*

un soleil en décomposition¹¹⁶. » L'enfant crucifié deviendrait ici moins difficile à expliquer puisqu'il incarne bien la victime innocente des persécutions contre les Juifs¹¹⁷.

L'événement spécifique qui, d'après Maisels, ramène les pogroms dans l'actualité et motive l'artiste à développer son projet de Crucifixion, s'est déroulé le 20 mars 1911 à Kiev. Andriusha Yushchinsky, un enfant de douze ans disparu peu avant la Pâque juive, avait été retrouvé le corps quasi exsangue et présentant un certain nombre de blessures, vraisemblablement infligées à l'aide d'un objet pointu¹¹⁸. L'affaire fit grand bruit et, « Immediately, a virulent antisemitic campaign began which claimed the boy to be a victim of ritual murder and called for pogroms¹¹⁹. » Un pamphlet accusant les Juifs d'avoir tué le jeune Yushchinsky fut distribué aux Chrétiens orthodoxes lors des funérailles du jeune garçon, leur demandant de tuer les Juifs « until not a single one remains on Russian soil. Pity your children! Revenge the murder of the young holy martyr!¹²⁰ » Maisels affirme que cette accusation fut publiée dans *Zemshchina* le 9 avril, dans *Novoe Vremya* le 14 avril et dans *Russkaiya Znamia* le 17 avril. Des histoires de meurtres rituels rapportés dans ces articles furent reprises dans le journal russe juif *Novi Voskhod* le 21 avril. Le 29 du même mois, l'accusation a été portée à la Douma avec la proposition que tous les Juifs soient exterminés jusqu'au dernier à moins qu'un des leurs ne soit arrêté pour le crime. Mendel Beilis, un Juif, fut effectivement interpellé le 22 juillet et accusé le 18 janvier suivant, soit après qu'un Juif converti ait assassiné le Premier Ministre Stolypin à Kiev, devant le Tsar, en septembre 1911, ce qui n'avait fait que relancer la menace des pogroms. Le procès de Mendel Beilis fut très souvent reporté et débuta finalement le 25 septembre 1913 pour aboutir à un verdict d'acquittement le 28 octobre.

Maisels remarque qu'entre 1911 et 1914, des publications russes telles que *Istoritcheskaya Spravka (O ritualnikh ubiystvakh)* – à traduire par *Historical Information* ou *Ritual Murder*, et *Zhidi i ritualniya ubiystva* d'Ippolit Liutostansky - *The Jews and Ritual Murder*, ont discuté de l'histoire des meurtres rituels de façon à prouver

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.* L'auteure suggère les dates européennes ainsi que celles attribuées au calendrier russe. Nous ne retiendrons ici que les dates du calendrier russe.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, voir la note 47 pour les différentes publications ayant retranscrit ces accusations.

que la mort du jeune Andriusha Yushchinsky résultait d'un crime de ce type¹²¹. *Novoe Vremya* était également distribué à Paris lorsque Chagall y résidait; ainsi, il a pu lire toute l'histoire de l'Affaire Beilis ou en entendre parler de la bouche même de son mécène de l'époque qui lui rendait souvent visite, Max Vinaver, un des propriétaires de *Novi Voskhod*¹²². Dans les kiosques à journaux parisiens, *La Croix* annonçait « Le Meurtre Rituel Juif » en page titre alors que *La Libre Parole* discutait des menaces de pogroms à Kiev¹²³. L'auteur rapporte également qu'Édouard Drumont, dans *La Libre Parole*, affirmait que le Talmud donnait aux Juifs l'ordre de haïr les Chrétiens et que les Juifs performaient des meurtres rituels au Moyen-âge, non seulement en Europe de l'Est mais également à l'Ouest, incluant Paris¹²⁴. Dans ce même journal, un des titres de mai 1912 indiquait « Une Affaire Dreyfuss en Russie – Le Crime Rituel de Kiev », reliant ainsi l'assassinat supposément commis par Mendel Beilis à un autre événement antisémite¹²⁵.

Le journal *Ost und West* publia une protestation formelle. Il voyait Beilis comme le symbole de la souffrance des Juifs en Russie et des intellectuels de tous les pays. Anatole France, Henri de Régnier et Octave Mirabeau prirent la parole et leur position, avec la protestation allemande, fut publiée dans *Parizhskiy Vestnik*¹²⁶. La protestation russe, publiée en France dans *L'Univers Israélite*, rapprochait toute cette histoire du thème qui nous concerne; elle stipulait que « for the antisemites who use the ritual murder pretext to stimulate pogroms, “the cross is not... a symbol of love and peace. They wish to make it into a symbol of violence and murder”¹²⁷. »

Chagall a donc probablement eu vent de l'Affaire Beilis et il commença à travailler sur *Golgotha* suite à la couverture médiatisée de la presse au début de l'automne 1912¹²⁸. Des détails sur cet événement font très souvent l'actualité, notamment le relevé des multiples petites blessures infligées à l'arme blanche sur le

¹²¹ *Ibid.*, p. 80.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 81.

¹²⁴ Maisels appuie son propos en se basant sur les monuments et les œuvres d'art de l'époque, tout comme les victimes qui ont été canonisées par l'Église (*ibid.*).

¹²⁵ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 81.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.* Propos publiés dans *L'Univers Israélite*, n° 67, 22 décembre 1911, p. 470-72 et repris par Maisels.

¹²⁸ *Ibid.*

corps du jeune Yushchinsky. Ce sont de tels détails qui ont probablement amené Chagall, dans la grande esquisse, à remplacer les stigmates du Christ par des points couvrant le dessous de l'estomac¹²⁹.

Pour Maisels, l'âge du Christ enfant ainsi que les points apparaissant sur la tête et les jambes dans la petite huile dériveraient directement des photographies et des dessins du corps de Yushchinsky (fig. 39), ce qui expliquerait également la couleur bleue utilisée dans la grande huile : comme Yushchinsky, le Christ aurait été vidé de son sang¹³⁰. Un bref examen de cette question du meurtre rituel s'impose ici car elle permettra de mieux comprendre une des importantes connotations de la première représentation, par Chagall, du thème chrétien de la Crucifixion.



Illustration retirée

Figure 39 : Exposition des blessures d'Andrei Yushchinsky qui ont causé sa mort parmi de grandes souffrances à Kiev le 12 Mars 1911

Le crime rituel du sang impliquait donc qu'un Juif saigne un enfant chrétien jusqu'à la mort pour ensuite utiliser son sang à des fins rituelles ou médicales¹³¹. Les seules preuves de ces pratiques semblent cependant avoir été fournies par des Juifs convertis au Christianisme qui confessèrent sous la torture¹³². Comme nous le rappelle

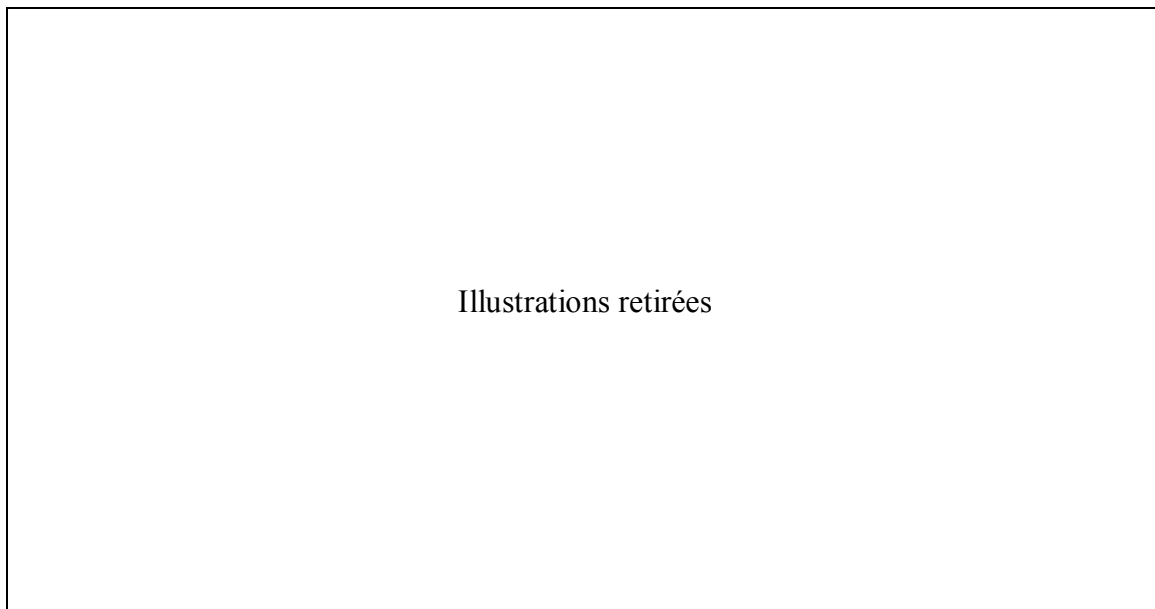
¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 81-82.

¹³¹ *Ibid.*, p. 82.

¹³² *Ibid.*

Maisels, « The idea behind the Christian blood libel against the Jews involved the crucifixion of a Christian child, said to express both the Jews' hatred of Christians and their mockery of Christ's Crucifixion¹³³. »



Illustrations retirées

Figure 40 : *Le Martyre du bienheureux Simon de Trente*

Figure 41 : Anonyme, *La Crucifixion de Gavriel*

C'est en Syrie, en l'an 415 de notre ère, que serait apparu le premier meurtre rituel impliquant une crucifixion, idée qui devint populaire en Europe de l'Est au XII^e siècle¹³⁴. En 1144, William de Norwich soutint qu'il avait été attaché à une croix et torturé durant la Pâque juive; en 1255, la foule fut invitée à la crucifixion de Hugh de Lincoln alors qu'en 1475, Simon de Trente fut mis sur un rocher dans une position cruciforme pendant que les Juifs entonnaient : « As we killed Jesus, so all Christians will die¹³⁵. » Aussi, bien que l'Affaire Beilis n'impliquât pas de crucifixion, certaines représentations de meurtres rituels y réfèrent, comme c'est le cas d'une représentation de Simon de Trente de la fin du XV^e siècle par Michael Wolgemut (fig. 40)¹³⁶. Il appert ainsi que l'idée de la crucifixion fut largement discutée dans l'Affaire Beilis: « Since Jews were said to mix the blood in their matzos and wine for Passover, the proximity of

¹³³ Maisels, « Chagall's Golgotha: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 41.

¹³⁴ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 82.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 83.

Passover to Easter kept the idea of the crucifixion of children alive, whether or not the victim had been crucified¹³⁷. »

Maisels affirme que ce genre de meurtre rituel s'est répandu en Europe de l'Est depuis le XVII^e siècle et que Chagall a certainement eu vent du cas de Gavriel, un enfant de six ans qui aurait été kidnappé à Bialystok en 1690 et torturé avec des aiguilles et des couteaux, jusqu'à ce que son sang se soit écoulé, pour ensuite être crucifié¹³⁸. Durant l'Affaire Beilis, alors que circulaient des représentations des victimes de ce genre de culte¹³⁹, c'est l'image de Gavriel qui était la plus répandue en Russie. Une gravure populaire de l'enfant crucifié, provenant d'un livre sur la vie des saints, circulait en effet dans chaque école secondaire lorsque Chagall était étudiant (fig. 41)¹⁴⁰. Comme le relate Maisels, l'icône du jeune Gavriel se rapproche de l'enfant crucifié du premier dessin préparatoire de Chagall, celui datant de 1908; les deux représentations mettent en scène un enfant à forte musculature habillé simplement d'une jupe et, malgré le fait qu'il perd son sang, il sourit avec douceur¹⁴¹ (une petite différence : alors que le sang de Gavriel s'écoule dans une sorte de bassine où repose la croix elle-même, celui du crucifié de Chagall est absorbé par le sol de sorte que le motif se rapproche davantage de l'iconographie traditionnelle de la Crucifixion)¹⁴². L'inscription en cyrillique apparaissant au-dessus de l'enfant, où on peut lire « *S. M. Mladen : Gavriyl* », en traduction *Saint Martyr Infant Gavriel*, a pu inspirer, selon Maisels, le texte difficilement déchiffrable du dessin préparatoire¹⁴³. L'icône populaire était également accompagnée d'un texte racontant en détail l'histoire de Gavriel ainsi que d'une prière,

¹³⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 83. L'auteure signale que Gavriel fut canonisé en 1755 et que son corps a été placé dans le monastère de la Sainte Trinité à Slutsk. Elle rappelle aussi que le 20 avril, qui tombe près de Pâques et de la Pâque juive, est la journée sainte qui lui est dédiée et que les prières et les chansons en l'honneur de l'enfant, suivies de discours antisémites appelant les pogroms, font partie du culte qui lui est voué. Si nous suivons l'idée de l'auteure, Chagall a certainement eu vent de cet événement.

¹³⁹ *Ibid.* Le cas de Gavriel fut mentionné dans la Douma le 29 avril (12 mai) 1911 et apparut dans des textes russes tels que *Historical Information* et *Jews and Ritual Murder* d'Ippolit Liutostansky alors que le journal *Dvukhglavity Ore* publia, un hymne à Gavriel le 24 juin 1912. La presse antisémite française évoqua également le nom de Gavriel en regard de l'Affaire Beilis.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 84. Maisels fait référence à *Zhitiya Svyatikh*, éd. Filaret (Gumilevsky), 3^{ème} édition, Saint-Pétersbourg, 1900, p. 207. L'auteure rapporte qu'une note atteste que c'est le Ministère de l'Éducation Publique qui ordonna la diffusion de cette image dans toutes les salles de lectures publiques gratuites et également dans les bibliothèques des écoles secondaires.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

ce qui donne une toute autre dimension aux personnages du clerc et de la nonne présents au pied de la croix dans le premier dessin de Chagall¹⁴⁴.

Illustrations retirées

Figure 42 : *Les souffrances de l'enfant martyr Gavriel*

Figure 43 : *Les souffrances de l'enfant martyr Gavriel* (détail)

Figure 44 : Marc Chagall, *Golgotha*, 1912 (détail)

Dans une autre représentation, Gavriel est crucifié sur un mur alors que son sang est ramassé dans un calice par un homme qui, situé à la droite de l'enfant, tient également un couteau courbé dans sa main droite (figs. 42-43)¹⁴⁵. Maisels suggère que cette œuvre présente des similarités avec la grande huile de 1912; les deux personnages au pied du crucifié portent de longues robes et bien que, dans le tableau de Chagall, ils correspondent aux parents de l'enfant, la figure du père est similaire à celle qui apparaît à droite de l'enfant Gavriel¹⁴⁶. De plus, la forme triangulaire que l'on voit dans la main droite du père dans la petite esquisse au crayon ainsi que dans la grande huile évoque le couteau incurvé du tortionnaire juif dans *Les souffrances de l'enfant martyr Gavriel* (figs. 43-44)¹⁴⁷.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 85-86.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

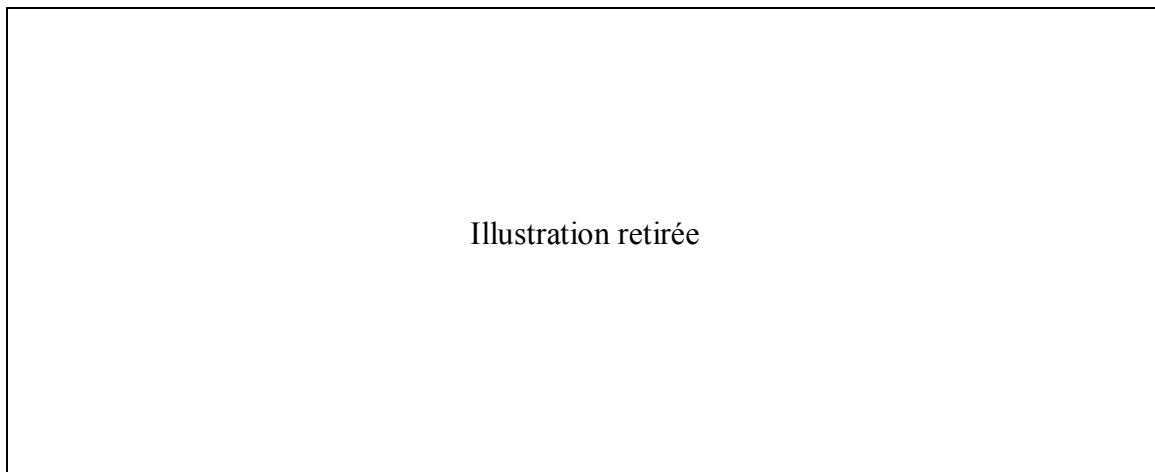


Figure 45 : Vignette à la fin de [Ierom. Aleksiy]

L'aquarelle du paysage rouge et vert de *Golgotha* proposerait également des similarités avec une vignette qui semble représenter une tombe russe (fig. 45), vignette qui apparaît à la fin d'un livre d'Aleksiy que Maisels utilise souvent comme référence¹⁴⁸. Ainsi, l'inscription « paysage de sang et de mort » présente dans l'aquarelle et servant à désigner la terre rouge suggère, selon Maisels, «...that the blood drained from the child has turned Russia into just such an accursed land...¹⁴⁹ », idée appuyée par les symboles kabbalistiques des vaisseaux brisés dans la gouache ainsi que dans la grande huile.

Le dessin préparatoire qui servit d'esquisse à *Golgotha* a pu enfin s'inspirer d'un autre événement majeur qui entraîna de nombreuses conséquences incluant la dissolution de la Douma : il s'agit du pogrom de Bialystok du 1^{er} juin 1906, la localité même où Gavriel fut tué en 1690, suivi d'un nombre d'autres en 1907¹⁵⁰. La chute du parlement entraîna la perte de son siège pour Max Vinaver qui devint le mécène de Chagall à l'arrivée de l'artiste à Saint-Pétersbourg à l'hiver 1906-1907¹⁵¹. L'artiste se trouvait donc très au fait des pogroms et de leurs conséquences, ceci d'autant plus que Vinaver était, au même moment, occupé à la publication de ses mémoires sur les récents

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 86. Max Vinaver visitait également souvent Chagall à Paris lorsque celui-ci était propriétaire de *Novi Voskhod* et c'est peut-être grâce à lui que Chagall eu vent de l'Affaire Beilis.

pogroms russes¹⁵². Le nom de Gavriel était apparu dans l'actualité car son corps fut transporté de Slutsk au monastère Provoslav à Suprasl, près de Bialystok; en 1912, soit durant l'Affaire Beilis, le corps retourna à Slutsk¹⁵³.

Il est maintenant clair que Chagall utilisa le thème du meurtre rituel, alimenté dans l'imaginaire collectif par les représentations des corps de Yushchinsky, de Simon de Trente, de Gavriel et de plusieurs autres, afin de créer *Golgotha*. Maisels avance cependant à juste titre qu'en utilisant toutes ces références pour arriver à l'élaboration finale de son tableau, l'artiste les employait afin d'exprimer ses propres sentiments face à de telles accusations¹⁵⁴. Dans le dessin préparatoire, l'auteure soutient que l'inscription et l'identification de Chagall à l'enfant crucifié démontrent que la victime est véritablement un Juif et non pas un Chrétien; aussi, la présence de personnages chrétiens et non juifs, soit le moine et la nonne, de part et d'autre de la croix démontrent que l'artiste les blâme pour la mort du Christ même si, dans l'iconographie chrétienne traditionnelle, les personnages de Jean et de Marie ne sont en aucun cas des meurtriers¹⁵⁵. Comme nous le verrons dans le chapitre 3, ce ne sera pas l'unique fois où Chagall utilisera le thème de la Crucifixion pour porter des accusations face aux tourments que subissent les Juifs¹⁵⁶. L'artiste devait ramener les protagonistes juifs dans la grande huile; il les présente cependant comme les parents de l'enfant, ce que confirme la mère en découvrant un sein nourricier¹⁵⁷. Ainsi, selon Maisels, Chagall renverse non seulement la représentation habituelle des meurtres rituels mais transforme cette image antisémite en une image philosémite¹⁵⁸.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 86.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 86. Maisels soutient que, plus tard, Chagall devait sentir que l'imagerie n'était peut-être pas assez claire car elle rappelait l'icône *Christ - L'œil qui ne dort jamais* (fig. 27).

¹⁵⁶ Martin O'Kane, *Painting the Text: the Artist as Biblical Interpreter*, Sheffield, Sheffield Phoenix Press, 2007, p. 105.

¹⁵⁷ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 87.

¹⁵⁸ *Ibid.*

Illustration retirée

Figure 46 : Photographie de Mendel Beilis, 1913

L'identification de *Golgotha* au leitmotiv du meurtre rituel, et plus spécifiquement à l'Affaire Beilis, est également visible dans la figure de Judas qui laisse l'enfant juif sur la croix en enlevant l'échelle, un personnage inspiré des figures du diable ainsi que des caricatures de Juifs dont regorge la tradition chrétienne¹⁵⁹. Selon Maisels, l'artiste a peut-être eu en tête le caractère véritablement diabolique de ces Juifs convertis «... who turned on their former religion and supplied Christians with “proofs” of Jewish ritual murder, thus feeling the flames of the blood libel and the ensuing pogroms¹⁶⁰. » Cette idée du Juif devenu antisémite avait servi de thème au *Méphistophélès* de Mark Antokolsky, une sculpture de 1884 que Chagall a pu voir à Saint-Petersbourg¹⁶¹. Ainsi, dans la grande huile, l'artiste a-t-il mis l'emphase sur l'identité juive de Judas en décorant son turban avec des étoiles de David et en le parant d'une écharpe frangée qui rappelle le châle de prière juif¹⁶².

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, voir la note 102 où l'auteure affirme que le profil de la statue présente un nez crochu et où elle indique que la plus ancienne version de l'œuvre portait l'inscription « My people, I sang hatred to you. »

¹⁶² *Ibid.*

Illustrations retirées

Figure 47 : *Beilis et le Tsar*, 1913

Figure 48 : *Beilis dans la position du défendeur*, 1913

Figure 49 : Marc Chagall, *Golgotha* (détail), 1912

L'auteure signale également que l'artiste a retouché le visage du traître, probablement avant son exposition au Salon d'automne de la Galerie Der Sturm à Berlin; les lignes des yeux se sont assombries et épaissies alors que la moustache, la barbe et les cheveux ont également été modifiés¹⁶³. Pour Maisels, il en résulte un personnage qui ressemble étrangement à Mendel Beilis lui-même, comme en témoigne une photographie de l'accusé (fig. 46) ainsi que les dessins à son effigie qui circulèrent à l'époque (figs. 47-48)¹⁶⁴. Bien que la ressemblance ait pu être tout à fait fortuite, car les photographies de Beilis n'étaient pas disponibles avant sa comparution en 1913 (rappelons que la grande huile date de 1912), la barbe de Beilis, tout comme celle du personnage de Chagall, est pointue; ils partagent un large nez et ont les mêmes rides autour des yeux; les cernes, chez Judas, évoquent possiblement les lunettes de Beilis¹⁶⁵ (figs. 48-49). Pour Maisels, la figure de Judas s'enfuyant avec l'échelle exprime non seulement la colère du peintre envers les Juifs convertis au Christianisme mais également envers Mendel Beilis lui-même, colère probablement inspirée par les rumeurs selon lesquelles l'accusé aurait planifié d'empoisonner deux témoins et, pour s'aider, d'utiliser l'argent ramassé par la communauté juive¹⁶⁶. Chagall a peut-être succombé au danger que Ahad Ha'am évoquait, dans son article de 1892 et qui a été réimprimé en

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

1913¹⁶⁷ à l'occasion du procès, à propos de l'effet de l'Affaire Beilis sur les Juifs émancipés:

In these days a Russian author asked naively: Since all the world hates the Jews, is it possible to say that all the world is guilty and the Jews innocent? – And this kind of question sneaks now also into the hearts of many of our brethren: And is it possible to say, that all those decadent characteristics and evil deeds that all the world assigns to the Jews are only ‘‘fabrication’’?... This situation, if it lasts long, can cause us much moral damage. There is nothing more dangerous to a people or to a man than to admit to sins one does not possess... On the one hand, he believes the words of those who tell him: remove the mote from your eye. On the other, he feels that he cannot do so because there is none there except in imagination¹⁶⁸.

Maisels rappelle d'autre part que le traître, dans la petite huile de Chagall, est un Judas portant les attributs du peintre alors que, dans la grande huile, cette figure est remplacée par le rameur traversant la rivière et dont la couleur fait écho à l'enfant bleu crucifié¹⁶⁹. Pour l'auteure : « Both figures express Chagall's need to escape pogrom-ridden Russia and seek a haven in France... » ; elles manifestent néanmoins l'ambivalence de Chagall à leur égard¹⁷⁰. Ainsi, dans le dessin préparatoire et dans la gouache, le personnage de Judas regarde le Christ en s'enfuyant alors que, dans le grand croquis, il regarde vers les îles au loin; dans la grande huile, l'alter ego de l'artiste semble contempler l'évasion réussie de Judas qui sort du cadre alors que, dans la petite huile, il est redevenu le Judas avec l'échelle¹⁷¹. L'enfant lance également à Judas-Chagall un regard réprobateur, peut-être parce que ce dernier a abandonné » son peuple et sa famille en Russie durant la période tourmentée du procès¹⁷².

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 88. L'auteure cite les propos de Ahad Ha'am parus dans « Hatzi Nehama », *Kol Kitvei Ahad Ha'am*, Tel Aviv, 1947, p. 71.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 89, voir la note 107 car c'est dans les propos d'Avram Kampf que cette rivière séparant la triste scène d'une île luxuriante prend tout son sens : « The river... is at once a symbol of confinement and freedom. There is one side of the river where we live, in darkness, oppression, and filth – and there is a ‘‘beyond the river,’’ which is all good and warm and peaceful. Young people wanted to leave this band which was the ghetto and cross to the other side. » Dans le contexte des meurtres rituels, la rivière change de signification puisque les corps des victimes y étaient souvent retrouvés. En ce qui concerne *Golgotha*, « Chagall describes the calm river as a contrast to the tragedy and situates it in Vitebsk. » (Avram Kampf, « Marc Chagall – Jewish Painter », *The Reconstructionist* 16, 12 janvier au 1^{er} décembre 1951, p. 13.)

¹⁷¹ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 89.

¹⁷² *Ibid.*, voir la note 109 où l'auteure spécifie que dans le dessin préparatoire, Chagall s'identifie à l'enfant sur la croix; dans la grande huile, il est l'homme à la barque et dans la petite huile, il est Judas.

L'identification de Chagall à trois personnages différents témoignerait ainsi d'une attitude complexe du peintre devant son sujet et d'un changement d'approche selon les périodes¹⁷³. Dans *Golgotha*, sa présence à Paris ne peut plus être assimilée à une fuite puisque, selon le constat de Maisels, « he expressed his realization during the Beilis affair that Paris itself had not escaped the taint of antisemitism : as Judas's red ladder touches Chagall's island haven, it turns from pink to blood-red¹⁷⁴. » Chagall continuait donc, à travers la grande huile, à réagir à l'Affaire Beilis; il devait plus que quiconque se sentir interpellé car, étant un Juif émancipé à Paris, il avait cru échapper à un climat de répression pour pouvoir enfin dédier sa vie à l'art¹⁷⁵. Sa colère apparaît dans les différentes études précédant l'œuvre de 1912; elle demeure palpable dans la grande huile par le recours aux symboles kabbalistiques, et par les personnages dans lesquels on rencontre un enfant bleu, des parents Juifs et un Judas. On peut aussi repérer ces sentiments dans le jeu des titres que nous voulons considérer en bout de piste¹⁷⁶.

2.9 L'ironie du titre

Comme nous l'avons spécifié au début de ce chapitre, *Golgotha* porta cinq noms différents, dont *Composition* lors de sa première exposition dans la salle cubiste du Salon d'Automne de Paris en 1912; après son exposition au Salon d'automne de la Galerie Der Sturm à Berlin, où l'œuvre portait le titre *Dédié au Christ*, celle-ci fut exposée à Bâle, en 1933, sous le titre *Crucifixion*; on rencontre ensuite le titre de *Calvaire* en 1949 et en 1959; enfin, en 1961, Chagall donna la permission à Meyer de l'appeler *Golgotha* bien que l'artiste ait voulu conserver le titre *Crucifixion* pour le dessin préparatoire¹⁷⁷. Pour Maisels, la colère de Chagall s'exprime le mieux dans le choix du sous titre *Dédié au Christ* choisi en accord avec l'organisateur de l'exposition de Berlin, Herwarth Walden. Cette œuvre dénonciatrice des meurtres rituels, exposée au moment du procès de Beilis, ne représente donc pas le martyr chrétien habituellement évoqué par le thème du Christ en croix, thème cruellement repris dans les prières contemporaines dédiées à Gavriel et Yushchinsky; il s'agit bien plutôt de la

¹⁷³ *Ibid.*, p. 89.

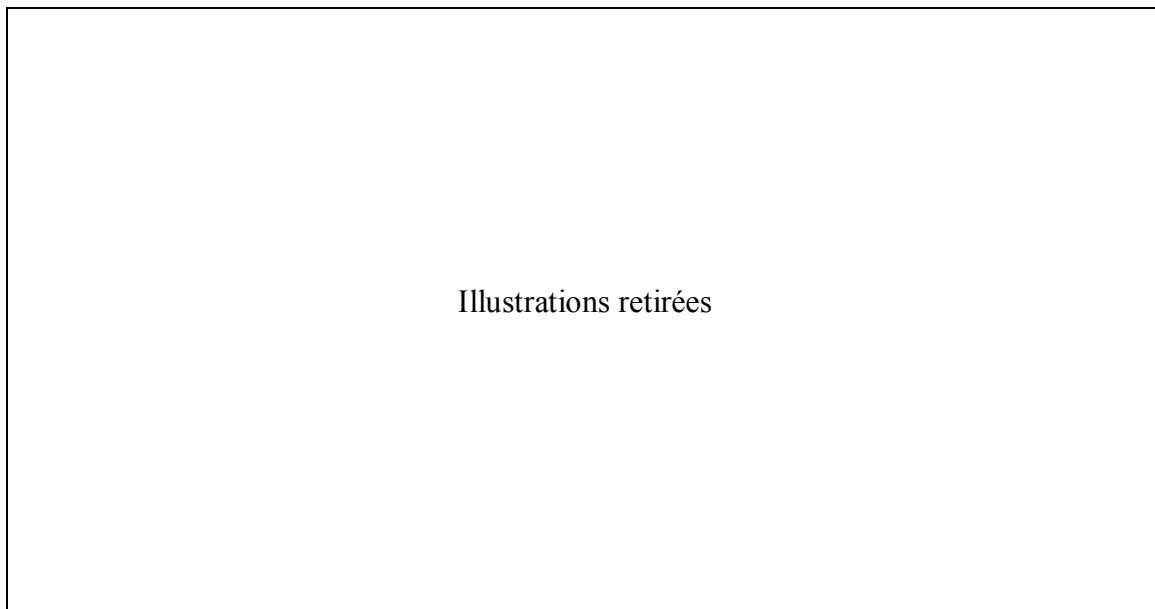
¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

représentation d'un enfant juif torturé par les Chrétiens au nom du Christ, en dépit du fait que Jésus lui-même ait été Juif¹⁷⁸. Selon Maisels, « This title was specifically chosen as appropriate for this particular venue and time; Chagall did not use it again¹⁷⁹. »



Illustrations retirées

Figure 50 : Marc Chagall, *Dédié à ma fiancée*, 1911

Figure 51 : Marc Chagall, *À la Russie, aux ânes et aux autres*, 1911-12

Lors de l'exposition de Berlin, Chagall présenta également deux autres œuvres aux titres ironiques mais ceux-ci, contrairement à l'intitulé *Dédié au Christ*, furent acceptés¹⁸⁰. Il s'agit des œuvres *Dédié à ma fiancée* de 1911 (fig. 50) et *À la Russie, aux ânes et aux autres* de 1911-12 (fig. 51). Cette dernière nous intéresse tout particulièrement puisque le titre réfère aux événements qui se déroulaient à l'époque dans le pays d'origine de Chagall¹⁸¹. C'est ainsi que, selon Maisels, les « ânes » correspondraient aux antisémites croyant aux meurtres rituels alors que les « autres » décriraient les Russes qui protestent et se portent à la défense de Mendel Beilis¹⁸². À Paris, durant l'Affaire Beilis, Chagall exécuta donc un certain nombre de tableaux

¹⁷⁸ Maisels, « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *loc. cit.*, p. 89.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸² *Ibid.*

représentant la vie religieuse juive ce qui, pour Maisels, lui permit de réaffirmer son identité à une époque où ce genre de sujet ne l'intéressait guère¹⁸³.

Les œuvres que Chagall choisit d'exposer à Berlin en 1913 ainsi que les titres qu'il leur donna seraient donc la prise de position d'un Juif russe émancipé de Paris sur l'antisémitisme soulevé par l'Affaire Beilis en 1912 et dont les échos se sont répercutés, notamment grâce aux œuvres de Chagall, jusqu'en Allemagne¹⁸⁴. Dans ces trois œuvres, Chagall « developed ideas on the decadence, stupidity, and illogic of the world, connecting them clearly to Russia and to antisemitic imagery¹⁸⁵. » Ainsi, les œuvres que Chagall réalisa durant cette période reflètent des sentiments personnels de l'artiste, sentiments qui sont indissociables des événements de l'époque. Avec l'affaire Beilis et l'interprétation toute personnelle que Chagall en a faite dans sa grande huile de 1912, et plus encore lorsque nous connaissons le passé mouvementé de l'artiste, nous ne pouvons qu'affirmer que l'antisémitisme le touche profondément, non seulement en tant que Juif, mais également et surtout en tant qu'artiste. Ce statut de créateur, exposant déjà dans plusieurs villes d'Europe, lui donne la possibilité, comme nous venons de le voir dans ce chapitre, d'avoir une visibilité à l'extérieur de sa ville natale et à l'extérieur d'un pays où l'antisémitisme continue de sévir au début du XX^e siècle. Chagall peut donc, en tant que jeune homme ayant subi des pogroms et surtout en tant que Juif ayant eu vent des horreurs qui se déroulaient en Russie, utiliser ses œuvres pour faire passer un message. Que ce soit à travers le titre, le sujet, les personnages représentés ou la composition de l'œuvre, on peut déduire de l'interprétation de la première Crucifixion que Chagall utilisera ses œuvres non seulement pour extérioriser ses sentiments, mais également pour passer des messages. Dans le cas de *La Crucifixion blanche* et de la *Crucifixion en jaune*, les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale s'ajouteront à celles qui l'inspirent dans *Golgotha*. C'est ce que nous verrons plus loin.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

CHAPITRE 3

3. Holocauste

3.1 Un régime plastique pour un art du témoignage

Après son séjour à Paris, Chagall revient en Russie en 1914 avec un visa de trois mois; toutefois, la Première Guerre mondiale l'empêchera de retourner à Paris. En remplacement de son service militaire, l'artiste trouve du travail à Saint-Pétersbourg au service de presse du bureau d'Économie de Guerre, grâce au frère de sa future femme, Bella, qu'il épousera en 1915. Durant les huit années qu'il passe dans son pays d'origine, Chagall devient une figure active de la scène artistique locale. À cette époque, les mouvements d'avant-garde se multiplient en Russie sous l'influence combinée du cubisme et du futurisme, qui représentent encore les démarches les plus radicales de l'art moderne du temps. Les circonstances historiques exceptionnelles que l'on connaît contribuent à cette effervescence et amènent les Russes à des propositions de plus en plus audacieuses qui débouchent sur l'abstraction puis sur l'abandon pur et simple de l'art comme activité autonome. Même si, nous le verrons, la non figuration ne lui conviendra jamais, Chagall semble d'abord de la partie. Il expose en 1916 avec le célèbre « Valet de carreau » et, en 1919, ses œuvres occupent une place importante dans les deux premières salles de la « Première exposition officielle d'Art révolutionnaire »¹.

Cette exposition post-Révolution d'Octobre fait aussi suite à la nomination de Chagall comme Commissaire des Beaux-Arts en 1918. Le 28 janvier 1919, la ville de Chagall, Vitebsk, voit l'inauguration d'une Académie d'art réformée dont il est un des animateurs importants avec des figures en vue du suprématisme et du constructivisme : Malévitch, Jean Pougny et El Lissitzky, un artiste juif comme Chagall. Jehuda Pen, celui-là même qui dispensa le premier un enseignement artistique à Chagall, compte parmi les professeurs. Rapidement, les expériences les plus avancées de l'art abstrait et leur adaptation rapide dans le domaine du graphisme, du design et de l'architecture s'imposent à Vitebsk et ne conviennent pas au type d'expressivité picturale que Chagall

¹ Le « Valet de carreau » est un mouvement de l'avant-garde russe, fondé en 1909 par Michel Larionov et les frères David et Vladimir Bourliouk.

continue de rechercher, un art où persistent les éléments figuratifs et les références personnelles. Les productions nouvelles auxquelles il se trouve confronté refusent au contraire ce genre de contenu et postulent que l'art prolétaire authentique « saura rompre avec tout ce que l'on peut définir comme purement ‘littéraire’². » Chagall a avec Malévitch plusieurs prises de bec qui amènent sa démission en 1920. Mais ses réticences face à l'abstraction grandissante semblent s'être manifestées bien avant.

Illustrations retirées

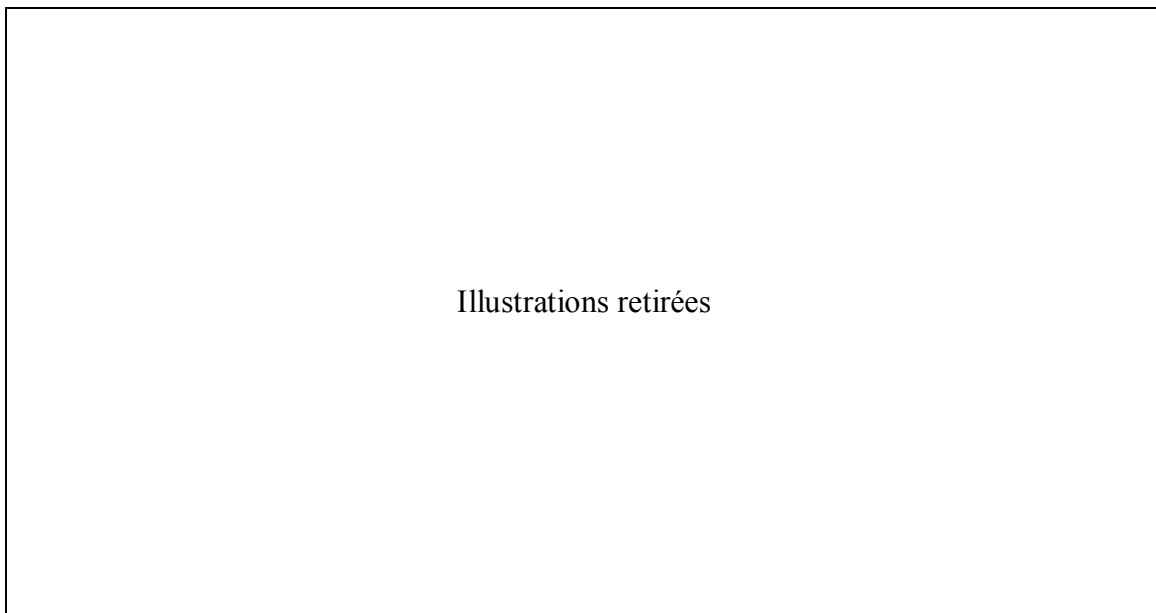
Figure 52 : Marc Chagall, *Autoportrait à la palette*, 1917

Figure 53 : Marc Chagall, *La Musique (Théâtre juif)*, 1920

Nous pouvons le constater dans un *Autoportrait à la palette* de 1917 (fig. 52). Même si le positionnement du tableau que l'artiste est en train de représenter affiche les perspectives vertigineuses et arbitraires qui, dans l'image suprématiste, appellent à une reformulation de l'espace en peinture, l'œuvre de Chagall demeure obstinément figurative et reprend un des motifs d'inspiration vitebskoïse si chers au peintre. On trouve dans l'autobiographie de l'artiste une remarque pouvant s'appliquer à la forme d'accommodement que réalise Chagall par rapport aux formules du suprématisme : « La Russie se couvrait de glaces. Lénine l'a renversée sens dessus-dessous, comme moi je

² Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000, p. 84, reprend les propos de Marc Chagall parus dans un article de la revue « Revoluzionnoje Iskusstvo » en 1919 et intitulé *La Révolution dans l'art*.

retourne mes tableaux³. » Dans un ciel assombri des rayons « croisent le fer », émanant de maisons déstabilisées : le choc du blanc et du rouge prend ici une résonance politique qui renforce sans doute le dilemme esthétique de l'artiste dans le contexte effervescent qui caractérise cette période⁴.



Illustrations retirées

Figure 54 : Marc Chagall, *Bella au col blanc*, 1917

Figure 55 : Marc Chagall, *Double portrait au verre de vin*, 1917-1918

Après son départ de Vitebsk, Chagall s'installe à Moscou et travaille sur des décors pour le « Théâtre juif Kamerny ». Ces œuvres de plus de deux mètres qui représentent des allégories artistiques comme *La Musique* (fig. 53) sont rythmées par des couleurs vives et des détails géométriques rappelant l'apprentissage cubiste de Paris ; mais elles se détachent sensiblement des œuvres abstraites de Malevitch et d'El Lissitzky. La manière chagallienne évolue cependant : depuis *Bella au col blanc* de 1917 (fig. 54) et *Double Portrait au verre de vin* de 1919 (fig. 55), les personnages s'affirment de plus en plus par rapport aux objets qui les entourent et prennent pleinement possession de la surface. Les préoccupations plastiques continuent donc d'évoluer autour de sujets familiers appartenant à la culture de l'artiste. Cependant, les collègues qui forment alors le front révolutionnaire de l'art « n'apprécient guère ses

³ *Ibid.*, cité par Baal-Teshuva.

⁴ *Ibid.*

vaches vertes et ses personnages volant la tête en bas qui n'ont rien à voir avec Marx ou Lénine⁵. »

Chagall quitte donc ultimement la Russie en 1922 et fait un arrêt à Berlin avant de retourner à Paris en 1923. C'est en 1924 qu'André Breton l'invite à rejoindre les surréalistes, probablement séduit par sa propension au fantastique et sa palette aux couleurs arbitraires. Mais Chagall refuse; contrairement à ses premières années dans la capitale, où il se laissait pénétrer par les courants dominants qui l'entouraient, l'artiste se sent désormais autonome et semble avoir trouvé son langage. Il préfère à ce moment cultiver les atmosphères lyriques et sentimentales qui conviennent mieux aux amoureux transis, munis de bouquets de fleurs, qui peuplent alors ses tableaux. Leur relative étrangeté ne présente pas le caractère inquiétant qu'affectionne l'iconographie surréaliste. La touche de Chagall est devenue plus vaporeuse et le dessin s'éloigne de la stylisation géométrique dont il était redevable au cubisme. Le style associé aux nouveaux sujets du peintre affiche un syncrétisme personnel d'un modernisme un peu retenu et, avouons-le, un peu dérivé. La licence artistique, chez Chagall, s'exprime davantage dans cet univers métaphorique qui est le sien, un univers où des personnages et des animaux, libérés des lois de la perspective et de la pesanteur, empruntent à plusieurs niveaux de référence où la vie personnelle rejoint épisodiquement l'histoire.

À la demande d'Ambroise Vollard, le célèbre marchand de tableaux qui est aussi éditeur, Chagall entreprend deux projets dont les sujets conviennent à sa sensibilité : en 1926, il réalise des illustrations à la gouache pour les Fables de La Fontaine et, l'année suivante, une série de gouaches sur le cirque. Les références religieuses refont surface en 1930, alors que Chagall amorce une série de gouaches illustrant la Bible, toujours pour Vollard; une visite en Palestine avec sa famille en 1931 lui fournira l'inspiration pour cette commande. Le ton léger commence cependant à se modifier et, bientôt, les circonstances historiques vont orienter Chagall vers des sujets plus tragiques dont la Crucifixion, qui fera retour dans l'œuvre chargée de nouvelles connotations dramatiques. En 1933, quelques-unes des œuvres de l'artiste sont brûlées publiquement par les Nazis à la Kunsthalle de Mannheim, lors de l'exposition « Bolchevisme culturel ». En 1935, Chagall visite Varsovie et c'est là, selon Baal-Teshuva, qu'il perçoit

⁵ *Ibid.*

la menace qui pèse sur le peuple juif⁶. En 1937, toutes les œuvres de l'artiste appartenant à des musées allemands seront retirées, cinquante-neuf œuvres seront confisquées, dont trois apparaîtront à l'exposition tristement célèbre sur l'« Art dégénéré » (fig. 56). C'est à cette époque que Chagall commence à travailler sur des esquisses qui le mèneront à créer une de ses œuvres les plus représentatives de cette période tumultueuse, *La Crucifixion blanche* de 1938.

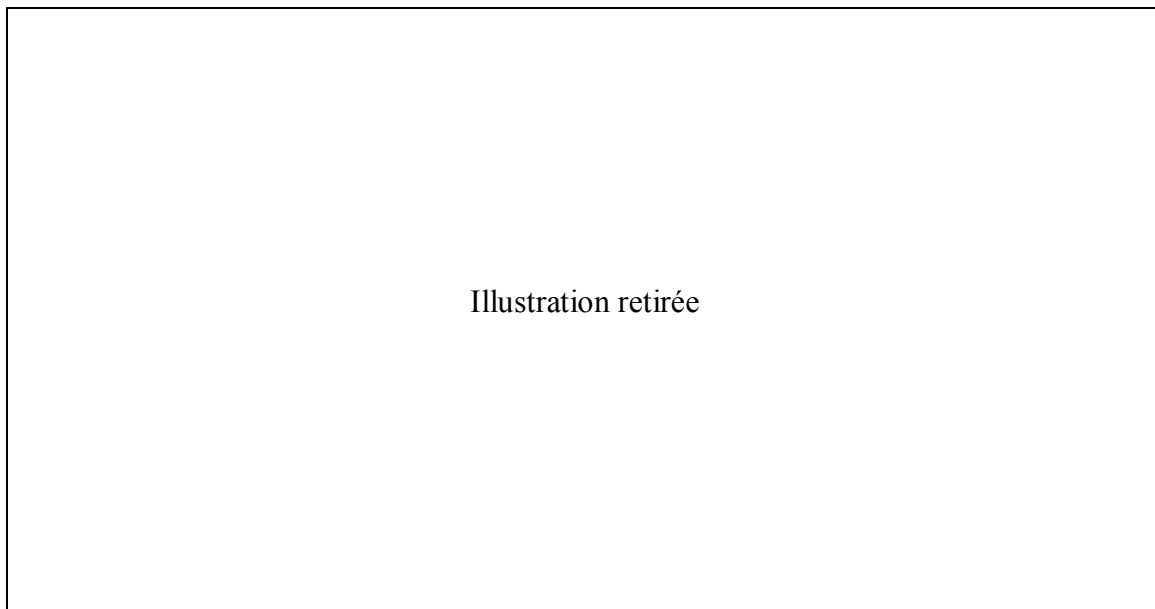


Figure 56 : Détail d'un mur de l'exposition « Art dégénéré » de 1937 où apparaissent, de gauche à droite et de haut en bas, des œuvres de Hanns Katz (*Portrait d'un homme*), Gert Wollheim (*Paysage exotique*), Marc Chagall (*Pourim* ou *Scène de village*) et Ludwig Meidner (*Autoportrait*)

3.2 La Crucifixion, symbole de la souffrance universelle

Nous avons vu au précédent chapitre que Marc Chagall pouvait faire coexister dans ses œuvres des thèmes religieux issus à la fois du judaïsme et du christianisme. Toutefois, l'intérêt de l'artiste pour ce genre de sujets n'explique en rien la fascination spécifique que va exercer sur lui la représentation du Christ en croix. Certains tableaux évoqués au premier chapitre (*Le Mort*, *La Circoncision* et *La Sainte famille*) mettent déjà en scène un Jésus enfant; c'est aussi un Jésus enfant qui apparaissait dans *Golgotha* de 1912, œuvre sur laquelle nous nous sommes arrêtée au deuxième chapitre. Chagall ne s'est pas encore mesuré sérieusement au sujet délicat que représente, pour les Juifs, la

⁶ *Ibid.*, p. 275.

figure du crucifié adulte (mise à part une petite étude à l'encre de 1930⁷) auquel il va maintenant s'attaquer.

À quoi pourrait-on attribuer l'intérêt manifeste de l'artiste pour ce thème si controversé auquel, nous l'avons vu, il songe dès 1908 mais qu'il va continuer d'explorer dans plusieurs œuvres de la maturité? À l'époque de *Golgotha*, Chagall avait affirmé que la croix l'intéressait moins que la représentation de l'enfant bleu, suspendu dans les airs. *La Crucifixion blanche* (1938, fig. 70) montre qu'il s'est ravisé et qu'il est maintenant prêt à affronter la figure du Christ adulte, sans doute à cause de circonstances historiques aggravantes puisque *La Crucifixion blanche* et *La Crucifixion en jaune* (1942, fig. 100) ont été peintes juste avant et pendant Seconde Guerre mondiale. Pour éclairer le sens de la démarche de Chagall, il est utile de rappeler une tradition iconographique apparue bien avant lui et qui liait le motif du crucifié à l'expression de la souffrance universelle.

Illustration retirée

Figure 57: Francisco Goya, *Le Trois Mai 1808*, 1814

Pour Ziva Amishai-Maisels, qui s'est penchée à plusieurs reprises sur le sujet, ce serait l'œuvre de Francisco Goya, *Le Trois Mai, 1808* (1814, fig. 57), qui servirait de base à cette longue tradition moderne, développée dès le XIX^e siècle, d'associer la

⁷ Chagall réalisa en 1930 une œuvre à la plume et à l'encre avec couleurs sur papier vélin : *Crucifixion vue à travers une fenêtre* (fig. 69). Il s'agirait de la seule Crucifixion exécutée depuis *Golgotha* (Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies*, vol. 17, no 2, 1991, p. 148).

Crucifixion à certains épisodes tragiques de l'histoire humaine⁸. Contrairement à la symbolique plus personnelle de Gauguin, Munch, Nolde et Rouault, à laquelle le chapitre précédent a déjà fait allusion, Goya semble conférer une valeur de protestation aussi virulente qu'universelle à la victime du peloton d'exécution qui, avec ses bras déployés, évoque un Christ martyr. Ce serait d'ailleurs spécialement en temps de guerre que ce type de symbolique aurait été développé⁹.

Illustration retirée

Figure 58 : George Grosz, *Christ avec masque à gaz. Fermer sa gueule et continuer à servir*, 1927

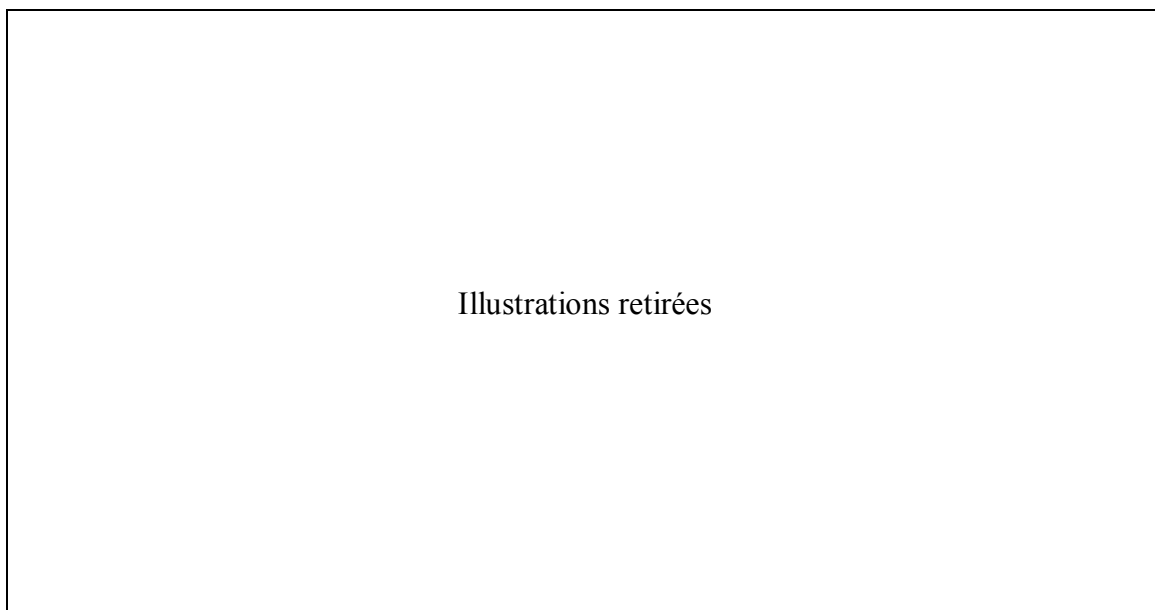
Évoquant des conflits armés beaucoup plus récents, George Grosz représente en 1927 un Christ affublé de bottes et d'un masque à gaz qui devient le symbole des soldats tués lors de la Première Guerre mondiale (fig. 58); le message se trouve accentué par l'expression figurant au coin inférieur gauche du pastel sur papier dont le titre est explicite « Maul halten und weiter dienen » (« Fermer sa gueule et continuer à servir »)¹⁰. Au cours des années trente, comme le souligne Maisels, ce seront

⁸ Ziva Amishai-Maisels, « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Chicago, vol. 9, 1982, p. 88.

⁹ Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *loc. cit.*, p. 143-145.

¹⁰ Notre traduction de la version anglaise de Maisels, « Shut your mouth and continue to serve ». Maisels, « The Jewish Jesus », *loc. cit.*, p. 88.

particulièrement les artistes antifascistes qui s'approprièrent cette iconographie et ses significations¹¹.



Illustrations retirées

Figure 59 : Lea Grundig, *Le Juif est coupable*, 1935

Figure 60 : Chaim Gross, *Hands Cannot Hold*, 1949

Maisels signale à ce sujet une gravure de l'artiste juive allemande, Lea Grundig, intitulée *Le Juif est coupable* (1935, fig. 59). Dans cette représentation, Grundig, qui était membre du Parti communiste allemand (après qu'elle et son mari Hans eurent été traqués, interrogés et emprisonnés plusieurs fois par les Nazis, elle devait quitter l'Allemagne), semble anticiper les persécutions à venir en dépeignant une famille juive enfermée dans une cage, alors que le père étend les bras comme un crucifié devant une foule moqueuse¹². Chez le sculpteur juif américain Chaim Gross, l'auteure retrace une série de dessins cauchemardesques ironiquement intitulés *Fantasy Drawings*, exécutée autour de 1945 et inspirée de la mort de sa sœur Sarah durant l'Holocauste. Procédant par une sorte de collage, la série combine des éléments symboliques issus de cet événement tragique. Ainsi, dans un dessin provenant de la série *Hands Cannot Hold*, du

¹¹ Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *loc. cit.*, p. 145.

¹² Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. The influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, N.Y., Pergamon Press, 1993, p. 25.

fil barbelé et des visages en pleurs et en flammes se superposent à des mains marquées par des stigmates (fig. 60)¹³.

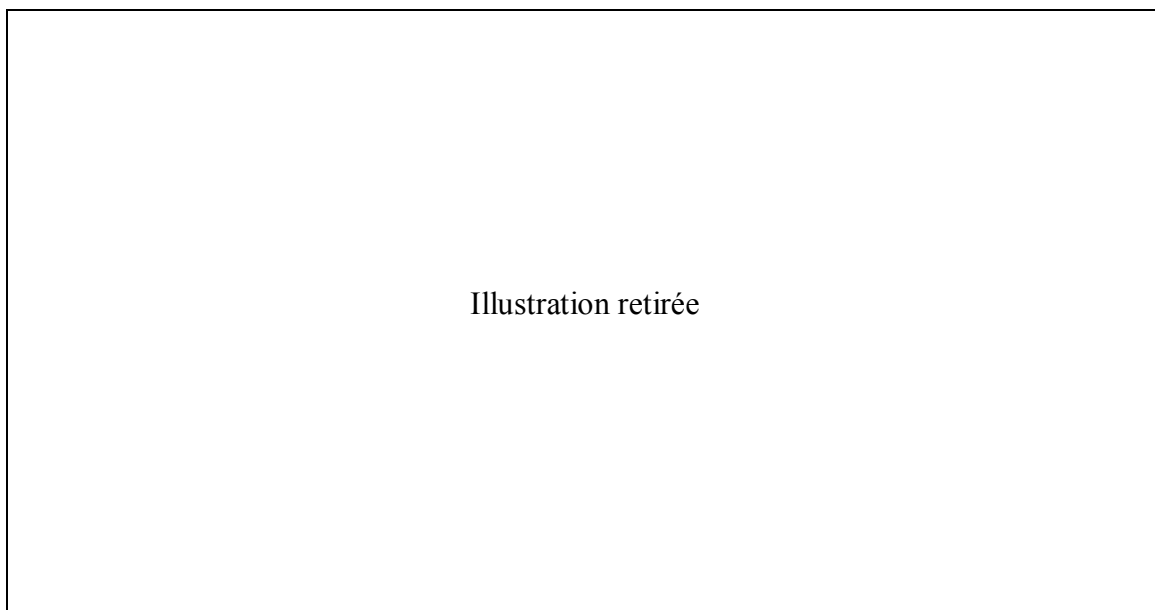


Figure 61 : Jacob Landau, *The Question*, 1968.

Un dernier exemple beaucoup plus tardif de l'américain Jacob Landau fait une référence à la Crucifixion dans l'œuvre *The Question* (1968, fig. 61), issue de l'*Holocaust Suite*, qui met en scène un soldat allemand armé d'une mitraillette et projetant une ombre cruciforme sur le sol où sont empalées des figures torturées¹⁴. Comme dans l'œuvre de George Grosz, l'évocation du motif de la croix est ici inséparable de la présence d'une soldatesque moderne, portant bottes et masques à gaz. Cette image du guerrier, reliée à la Crucifixion, mérite qu'on s'y attarde quelque peu à cause de ses significations contradictoires.

3.3 Le soldat et le Christ

Alyson Pendlebury, dans son livre *Portraying 'the Jew' in First World War Britain*, aborde un aspect particulier de cette association entre la Crucifixion et la guerre. L'auteure rappelle qu'en 1917, un certain Max Plowman, alors second lieutenant du 10^e régiment du Yorkshire ouest dans l'armée britannique, écrivit, sous le pseudonyme

¹³ Maisels, « The Jewish Jesus », *loc. cit.*, p. 87-88.

¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

Mark VII, une critique des expériences de guerre qu'il avait vécues¹⁵. Dans *A Subaltern on the Somme in 1916*, Plowman se déclarait perturbé par un certain type de punition infligée aux soldats pris en faute alors qu'ils se trouvaient au front: on pouvait en effet les attacher à un objet stationnaire, les bras écartés et les laisser sans nourriture et sans eau durant plusieurs heures¹⁶. Ce supplice représentait sans doute, pour les autorités militaires, une forme de châtement analogue à celui qu'avait subi Jésus aux mains des soldats romains.

Curieusement, on avait motivé ces soldats anglais avec une vision positive, d'inspiration chrétienne, du sacrifice de la croix puisqu'il s'agissait d'offrir sa vie pour une bonne cause; ainsi, avant que la conscription ne devienne obligatoire durant la Première Guerre mondiale, les aumôniers essayaient de convaincre les recrues qu'ils imitaient le Christ en allant au combat¹⁷. Une tout autre connotation attribuée à la Crucifixion durant la Première Guerre mondiale consista à l'associer à la brutalité des Allemands: Pendlebury évoque, sans donner plus de précision, le cas d'un « Canadien crucifié », mis à jour en 1915, et qui tendait à démontrer que les soldats allemands étaient impliqués dans le meurtre rituel d'officiers alliés¹⁸. Cette « Guerre Sainte » et ces manipulations du motif de la Crucifixion révélaient à quel point le sujet restait lié à la tradition chrétienne et comment, dans ce contexte, il demeurait délicat à traiter pour les Juifs, ces assassins du Christ que l'on soupçonnait de se livrer à leur façon à des meurtres rituels¹⁹.

Quant au soldat tombé au champ de bataille qui verse son sang pour une cause juste, il exercerait en quelque sorte un véritable rôle rédempteur; mais ce que l'idéologie ne dit pas c'est que, en temps de guerre, ce sacrifice était d'abord et avant tout mis au

¹⁵ Alyson Pendlebury, *Portraying 'the Jew' in First World War Britain*, London, Portland (OR), Valentine Mitchell, 2006, p. 138.

¹⁶ *Ibid.* L'auteure s'appuie sur le livre de Mark Seven, *A Subaltern on the Somme in 1916*, Londres & Toronto, J. M. Dent & Sons, 1917, p. 30. Elle note également que cette punition fut abandonnée par l'armée anglaise en 1923.

¹⁷ *Ibid.* Pendlebury nous rappelle en effet que, durant les deux premières années de la Première Guerre mondiale, les morts étaient des soldats volontaires car la conscription fut seulement introduite en 1916.

¹⁸ *Ibid.*, p. 138-139.

¹⁹ *Ibid.* Pendlebury se base sur le livre de l'historien Gavin I. Langmuir, *History, Religion, and Antisemitism*, University of California Press, 1993, p. 298-300, où il discute des origines médiévales de la diffamation par le sang.

service de la nation et défendait des intérêts et des positions de pouvoir²⁰. Max Plowman dénonçait cette situation. Il se montrait particulièrement réticent à l'utilisation de la crucifixion comme punition : celle-ci était non seulement inhumaine mais, pour un soldat profondément pieux, elle pouvait s'avérer hautement blasphématoire²¹. Désireux d'investir la Crucifixion d'une valeur universelle, transcendant les contradictions et les camps, Plowman rappelait que des prisonniers de guerre allemands avaient aussi été enfermés dans des cages munies de barbelés évoquant la couronne d'épines²². Véritable testament critique de la guerre, les mémoires du second-lieutenant aspiraient ainsi à libérer la Crucifixion des intérêts politiques particuliers et à l'ériger en pur symbole de toute souffrance humaine²³.

3.4 Dans l'archéologie de la Crucifixion : le sacrifice d'Isaac

Les exemples précédents nous montrent comment une thématique chrétienne de la Rédemption, vieille de plusieurs siècles, a pu se transformer en symbole d'affliction universelle en période de conflit armé. Évidemment, le phénomène se manifeste d'abord en contexte chrétien. La tradition juive, elle, n'avait pas d'emblée accès à un tel symbole. Pourtant, des siècles de persécution, que la période moderne n'allait d'ailleurs pas atténuer mais plutôt dramatiquement intensifier, auraient pu le rendre significatif pour les Juifs. Maisels se penche sur ce problème dans son étude *The Jewish Jesus*, pour signaler qu'un des épisodes de la tradition biblique se rapprochant le plus de la Crucifixion se trouvait sans aucun doute dans le sacrifice d'Isaac²⁴. Toutefois, selon l'auteure, ce sujet demeurerait difficile à représenter car la mise à mort n'avait pas été accomplie, un ange ayant arrêté *in extremis* le bras d'Abraham²⁵. Ce qui explique probablement pourquoi les artistes juifs modernes s'étant confrontés à ce thème « inachevé » avaient dû en réinventer le scénario et l'avaient peut-être involontairement

²⁰ *Ibid.*, p. 141. L'auteure se base sur des propos d'Henry Wace, Doyen de Canterbury, dans *The Christian Sanction of War*. Adressé au Service de l'Intercession pour les Forces Navales et Militaires du Roi, Cathédrale de Canterbury, 9 août 1914, Londres, J.C. Thynne, 1914.

²¹ *Ibid.*, p. 147.

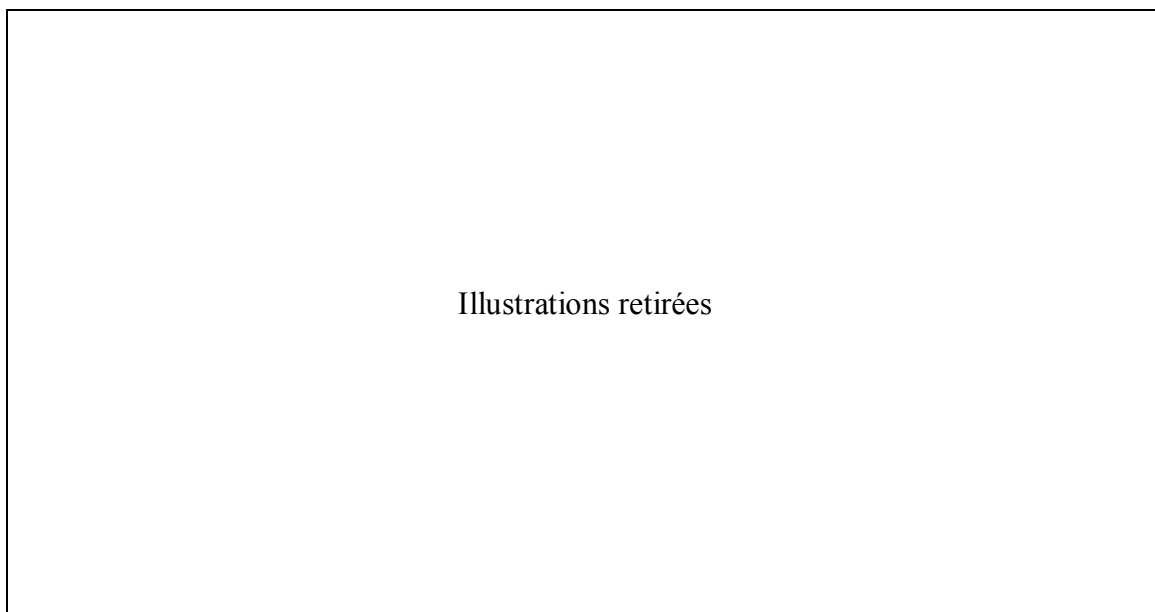
²² *Ibid.* Pendlebury cite Max Plowman dans Mark Seven, *A Subaltern of the Somme in 1916*, Londres & Toronto, J. M. Dent & Sons, 1917, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 148.

²⁴ Maisels, « The Jewish Jesus », *loc. cit.*, p. 88, voir note 15 pour plus de détails sur l'utilisation du thème du sacrifice d'Isaac, et p. 90.

²⁵ *Ibid.*, p. 90.

investi, en plus des références à leur propre culture, d'éléments empruntés à leur environnement chrétien.



Illustrations retirées

Figure 62 : Mordecai Ardon, *Sarah*, 1947

Figure 63 : Marc Chagall, *Le sacrifice d'Isaac*, 1960-66

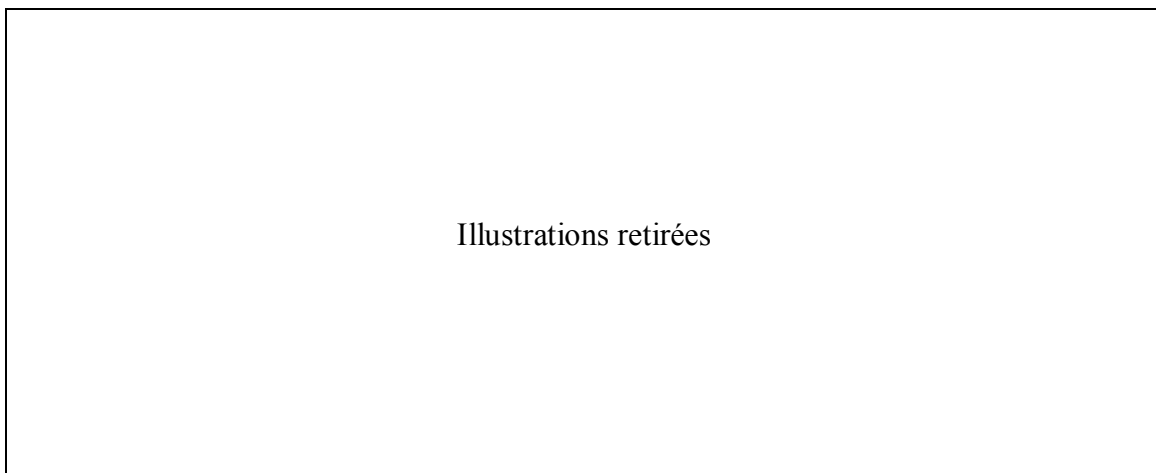
C'est ainsi que la peinture de Mordecai Ardon, *Sarah* (1947, fig. 62), nous présente la mère d'Isaac pleurant son fils dans une composition inspirée de la *Piéta*; au fond du tableau, à gauche, apparaît l'échelle de la déposition, rappelant que le sacrifice d'Isaac n'est nul autre que la préfiguration de la Crucifixion dans la théologie chrétienne²⁶. Chagall s'intéressera également à ce thème dans un tableau tardif de 1960-66 intitulé *Le sacrifice d'Isaac* (fig. 63), œuvre postérieure à ses Crucifixions et où il combine lui aussi des éléments iconographiques chrétiens et juifs en représentant, à l'arrière-plan de la scène principale, un homme portant une croix²⁷.

Chagall ne serait donc pas le premier à mettre en parallèle le sacrifice d'Isaac et la Passion du Christ. Maisels évoque une représentation d'Ephraïm Moses Lilien, intitulée *Abraham et Isaac* (ca. 1907, fig. 64), où les fagots que transporte le fils,

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 91.

perpendiculaires à son corps, suggèrent clairement la forme d'une croix²⁸. Si Lilien n'est pas aussi explicite que Chagall, il pourrait l'avoir directement influencé avec une œuvre de 1903, *Dédié aux Martyrs de Kishinev* (fig. 65), où l'on trouve une référence voilée à la Passion du Christ²⁹. Chez Chagall, la composition de Lilien réapparaîtra en effet dans *Le Martyr* (1940-41, fig. 66), avec une iconographie beaucoup plus personnalisée³⁰. En faisant l'économie de l'ange, Chagall sacrifie la structure cruciforme et son gibet acéphale ressemble beaucoup plus à un poteau d'exécution. Toutefois, la représentation de la traverse n'est ici pas nécessaire puisque le montant vertical est clairement identifié et que le titre de l'œuvre ne laisse aucun doute sur les intentions de l'artiste.



Illustrations retirées

Figure 64 : Ephraim Moses Lilien, *Abraham et Isaac*, ca. 1907

Figure 65 : Ephraim Moses Lilien, *Dédié aux Martyrs de Kishinev*, 1903

Figure 66 : Marc Chagall, *Le Martyr*, 1940-41

Les rapprochements entre l'Ancien et le Nouveau Testament, l'identification d'Isaac au Christ et la présence combinée d'éléments juifs et chrétiens dans les œuvres d'artistes juifs du XX^e siècle, semblent donc répondre à une nécessité, à la fois inspirée par le texte biblique lui-même, qui multiplie les figures annonciatrices, et par des circonstances historiques appelant un tel renforcement. En effet, aucune des œuvres inspirées du sacrifice d'Isaac ne pouvait égaler, en puissance symbolique et expressive,

²⁸ *Ibid.* Maisels souligne également que cette œuvre propose un symbolisme à la fois juif et chrétien car dans *Genèse Rabba*, Isaac transportant du bois est comparé à celui qui porte la croix sur ses épaules :

« וְיִקַּח אֲבֹדָהֶם אִחַ עֲאִי הָעוֹלָה וְגַי בִּזְהָ שֶׁהָאֵ טוֹעֵן עַל־בֶּן בְּכַחפֶּן » (בְּדָאֵשִׁיחַ דְּבַהּ, *ibid.*).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

les représentations de la Crucifixion à l'égard desquelles, nous avons vu pourquoi, les Juifs avaient encore des réticences. Face à l'Holocauste, dont les atrocités allaient dépasser en intensité et en étendue les ravages causés par les pogroms, le sacrifice d'Isaac, qui signifiait plutôt la renonciation au sacrifice humain, ne pouvait plus être un symbole approprié. Ainsi, à une époque de changements où les artistes de toute allégeance se libéraient des dogmes religieux pour adhérer d'abord et avant tout au dogme de l'art, il allait devenir possible pour des Juifs non seulement de transgresser la vieille interdiction mosaïque, qui avait déterminé la plus grande partie de leur tradition artistique, mais aussi de s'approprier une image jusqu'ici considérée comme une véritable accusation visuelle contre leur peuple.

3.5 La Crucifixion blanche

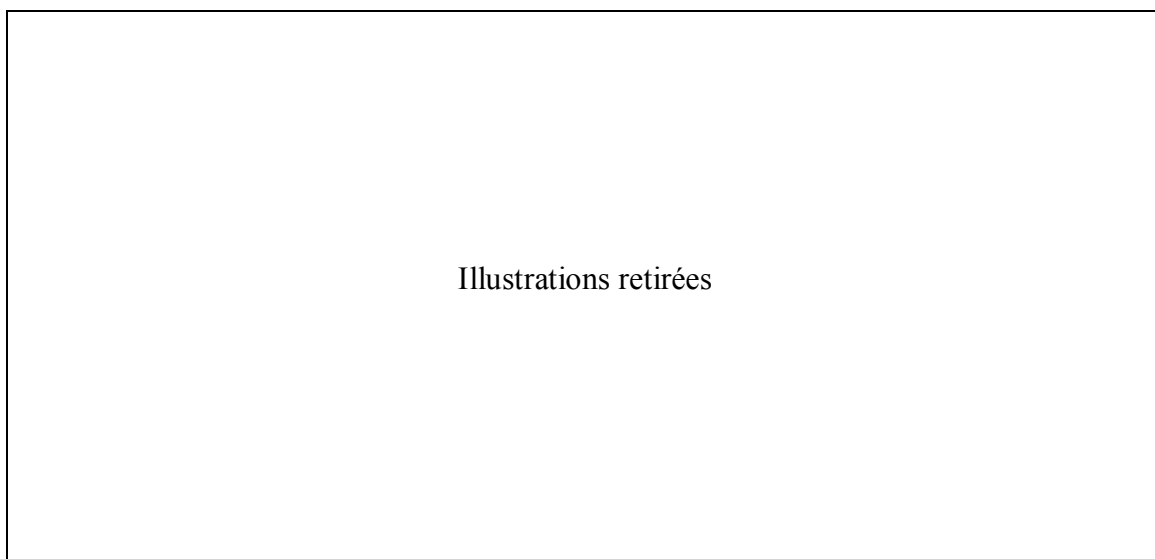


Figure 67 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (première esquisse), 1938

Figure 68 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (esquisse), 1937-38

Nous l'avons déjà indiqué, c'est en 1937 que les œuvres de Chagall seront retirées des musées allemands, cinquante-neuf d'entre elles confisquées et trois présentées à l'exposition de l'« Art dégénéré ». Vers 1937-38, peut-être en réaction face à cet ostracisme, Chagall réalisera deux esquisses (fig. 67-68) qui serviront de base à l'une de ses œuvres les plus connues : *La Crucifixion blanche* de 1938 (fig. 70). Dans ce tableau, l'artiste va réussir à intégrer à son art des références à l'Holocauste et à faire

cohabiter l'imagerie chrétienne traditionnelle de la Crucifixion avec des références à la destruction des communautés juives d'Europe de l'Est, de façon à témoigner du génocide en train de se réaliser³¹. Confronter, à cette époque, la réalité de l'Holocauste à travers son art demandait une bonne dose de bravoure ainsi qu'une bonne connaissance de l'imagerie chrétienne; comme la majorité des artistes, Chagall tentait peut-être également de contenir la situation dans les limites de son imagination : « How else could one deal with the unimaginable?³² »

3.5.1 Une représentation ambitieuse et complexe

En 1930, Chagall réside toujours en France. Sentant peut-être l'antisémitisme augmenter, il produit un dessin qui annonce le retour du thème de la crucifixion (fig. 69). Le motif central est cette fois un Jésus barbu, portant un pagne ligné et frangé comme un châle de prière, mis en croix dans un décor qui évoque les paysages du Sud de la France³³.

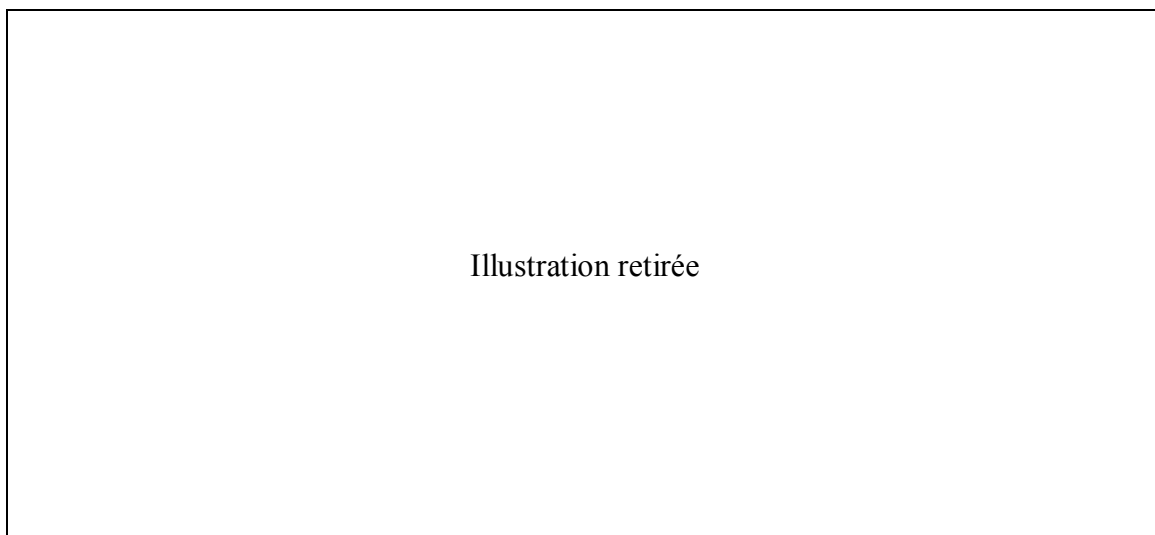


Illustration retirée

Figure 69 : Marc Chagall, *Crucifixion vue à travers une fenêtre*, 1930

³¹ Matthew Baigell, *Jewish Artists in New York. The Holocaust Years*, Nouveau Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2002, p. 66 et 71.

³² *Ibid.*, p. 75.

³³ Maisels se réfère à l'image du catalogue d'exposition de Berne, Klipstein and Kornfeld, *Marc Chagall*, 1960, no. 14. Elle affirme également que le paysage que l'on peut voir à travers la fenêtre est celui de Peira-Cava et qu'il est possible de comparer ce paysage à ceux que l'artiste a réalisés alors qu'il était dans ce village, situé dans le sud de la France, près de la Côte d'Azur et des Alpes-Maritimes : « Chagall's White Crucifixion », *loc. cit.*, p. 149.

Selon Maisels, cette résurgence du symbole de la Crucifixion dans le corpus artistique de Chagall, à une époque où il travaille notamment sur des illustrations de La Bible, pourrait être le résultat de sa visite à Berlin en 1930 où il a sans aucun doute été frappé par l'atmosphère menaçante qui pesait sur l'endroit³⁴.



Illustration retirée

Figure 70 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, 1938

La Crucifixion blanche qui résulte de ces premiers travaux préparatoires est un tableau ambitieux et complexe. Au centre de la toile, éclairé par un faisceau lumineux venu du ciel, apparaît le Christ, entouré de part et d'autre de petites scènes explicatives, comme dans les icônes russes distribuant des épisodes de la vie d'un saint autour de son effigie. Mais le contenu des images n'a plus rien à voir avec cette tradition, ni d'ailleurs la structure spatiale du tableau qui intègre le motif principal et les scènes de la périphérie dans un même paysage, comme si ces dernières et le Christ cohabitaient dans

³⁴ *Ibid.*

un espace-temps unique. C'est un simple linge qui couvre la tête du Christ au lieu de la traditionnelle couronne d'épines alors que le bas du corps, comme dans le dessin de 1930, est ceinturé d'un pagne rappelant le châle de prière; ces éléments, tout comme la traduction en araméen « Yeshu HaNotzri Malcha D'Yehudai » de la formule habituelle INRI (« Jésus de Nazareth Roi des Juifs », soulignent l'identité juive de Jésus³⁵. Pour Maisels, cette dualité dans la représentation du Christ – à la fois juif et chrétien – transparait également dans l'illumination de la scène : le rayon divin, tout comme le halo de lumière qui englobe la tête du Christ (fig. 71), trouve son parallèle dans le halo de la *menorah* qui repose au pied de la croix (fig. 72)³⁶.

Illustrations retirées

Figure 71 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail de la tête du Christ

Figure 72 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail inférieur central

Figure 73 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail supérieur central

Cette hybridation culturelle et religieuse se poursuit dans les quatre figures juives prenant place au-dessus du Christ; il s'agit des trois patriarches bibliques et d'une matriarche, que l'on reconnaît à leurs vêtements : l'homme en blanc porte les phylactères et le châle de prière alors que les autres ont la tête recouverte d'une calotte, d'un manteau ou d'un foulard (fig. 73)³⁷. Selon Maisels, leur présence est inspirée d'une légende juive populaire selon laquelle, suite à la destruction du Premier Temple, Dieu

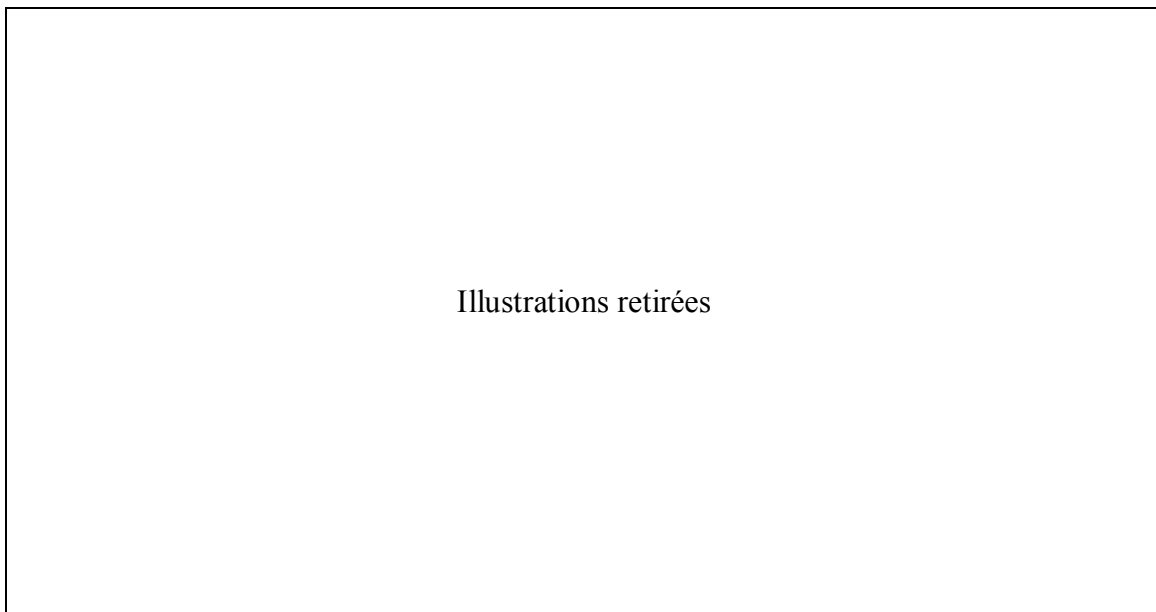
³⁵ *Ibid.* Maisels souligne que l'Araméen est écrit en caractère hébreu et que ce langage était largement parlé par les Juifs au temps de Jésus. Aussi, l'auteure met en lumière que le terme « HaNotzri » signifie habituellement « le Chrétien » plutôt que « le Nazaréen » ou « l'homme de Nazareth ». Chagall, en jouant sur les mots, met donc l'accent sur l'importance de Jésus à la fois pour les Chrétiens et pour les Juifs.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

appela Moïse et les patriarches pour partager sa peine, eux qui savaient comment porter le deuil alors que la matriarche Rachel refuse, elle, d'être reconfortée³⁸.

À la gauche du Christ est dépeinte une synagogue dont l'arche de la Torah est en flammes alors qu'un soldat, peut-être le responsable de l'incendie, laisse entrevoir les rouleaux de la Torah cachés à l'intérieur. Des objets jonchent le sol (chaise renversée, livres de prières, *menorah*), traces du pillage dont la synagogue vient de faire les frais. On remarque aussi une lampe, qui est peut-être la Lumière Éternelle autrefois accrochée devant l'arche (fig. 74)³⁹. C'est cette scène de destruction que quitte avec précipitation, en bas à droite de l'œuvre, le Juif errant avec son sac sur le dos, un motif qui revient fréquemment dans les œuvres de Chagall (fig. 75). Un rouleau de la Torah brûle à ses pieds et une mère portant son enfant s'enfuit en sortant du cadre.



Illustrations retirées

Figure 74 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail supérieur droit

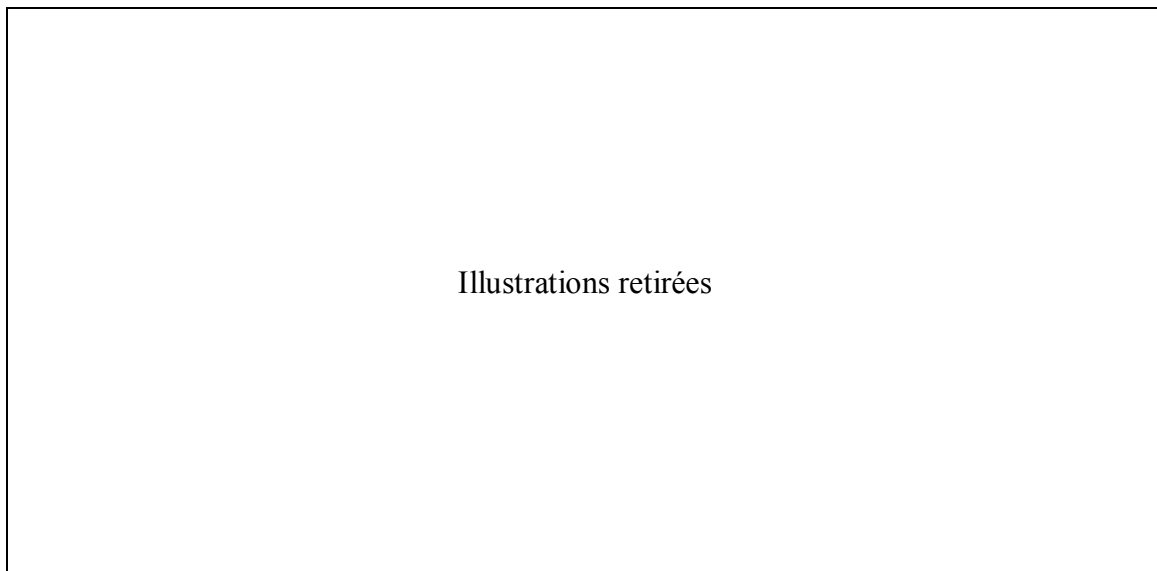
Figure 75 : Mar Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail inférieur droit

En bas à gauche de l'œuvre apparaissent trois personnages masculins : un vieux Juif barbu qui, essuyant ses larmes, quitte aussi la scène par le cadre inférieur; un autre

³⁸ *Ibid.*, p. 143. Voir Jérémie 31:15 et non 31:14 : « Ainsi parle l'Éternel: On entend des cris à Rama, Des lamentations, des larmes amères; Rachel pleure ses enfants; Elle refuse d'être consolée sur ses enfants, Car ils ne sont plus. » INFO-BIBLE, « Jérémie 31 :15 », *La Bible en français, version Louis Segond, 1910*, [en ligne], [<http://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html>]. Consulté le 26 septembre 2010.

³⁹ *Ibid.*, p. 140.

avec des vêtements déchirés et arborant un écriteau illisible, les bras ouverts en signe de désespoir, prend la même direction alors qu'un troisième, un individu à la casquette et ne portant qu'un seul soulier, s'enfuit en protégeant dans ses bras un des rouleaux de la Torah, tout en jetant un regard horrifié à ce qui vient de se passer (fig. 76).



Illustrations retirées

Figure 76 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail inférieur gauche

Figure 77 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, détail du milieu gauche

À la droite du Christ se trouve un village où un autre pogrom prend place; les maisons sont renversées; un homme gît dans le cimetière alors que sa chaise vide reste là à l'attendre; un petit groupe se console avec de la musique tout en mangeant au milieu de la destruction alors que d'autres habitants tentent de fuir dans un bateau muni d'une seule rame et qui paraît de ce fait prisonnier des eaux blanches qui l'entourent (fig. 77)⁴⁰. Les passagers semblent désespérés : certains cherchent comment ils pourraient faire bouger le bateau alors que d'autres, impuissants, lèvent les mains au ciel ou vers Jésus, à la recherche d'une forme de salut.

Ce salut, que le Crucifié ne semble pas en mesure d'offrir puisqu'il est lui-même associé à une victime juive, sera peut-être possible grâce au groupe de gens arborant des drapeaux rouges et surgissant dans le coin supérieur gauche de l'œuvre (fig. 77). On ne sait toutefois pas si ces individus sont venus sauver les villageois ou s'ils sont les

⁴⁰ *Ibid.*

responsables du pogrom (les drapeaux rouges sont ici une référence à la Révolution bolchévique dont les Juifs de Russie avaient beaucoup attendu mais qui les avait rapidement déçus puisqu'elle n'apportait pas de changement significatif à leur condition). Chagall, qui avait refusé les transpositions abstraites avant-gardistes du mouvement révolutionnaire, accepte de le figurer ici en l'insérant dans une structure qui lui est plus familière et qui se souvient de l'icône. Les armes brandies par cette petite troupe ne sont d'ailleurs que des outils agricoles, ce qui laisse entendre que le salut n'est pas imminent. Maisels fait l'hypothèse que l'artiste, comme beaucoup d'autres, avait dû croire que la libération viendrait des Russes; son traitement du motif révolutionnaire démontre clairement qu'il doute maintenant de l'efficacité de ce projet⁴¹.

3.5.2 Signification de l'œuvre

Comme nous l'avons dit précédemment, l'habileté et l'originalité de Chagall consistent à faire coexister dans ses œuvres des sujets traditionnels tout en les insérant dans un contexte historique moderne. Ainsi chacune des histoires qui apparaissent de part et d'autres du Christ représente un événement spécifique ayant pris place durant l'année de création de l'œuvre⁴². La fuite des Juifs condenserait des références à l'*Aktion* allemande du 15 juin 1938, où 1500 Juifs furent amenés dans des camps de concentration, à la déportation de Polonais à la fin du mois d'octobre 1938 et à la montée des pogroms en novembre, comme par exemple la *Kristallnacht* (Nuit de Cristal) perpétrée du 9 au 10 novembre 1938⁴³. L'Arche qui brûle symboliserait quant à elle la destruction des synagogues de Munich et de Nuremberg, le 9 juin et le 10 août 1938⁴⁴.

Selon Maisels, Chagall utilise la Crucifixion dans ce contexte moderne pour deux raisons : tout d'abord, la représentation de Jésus comme juif était devenue pratique courante dans les peintures allemandes et cette iconographie de la résistance militante avait peut-être rejoint Paris; ensuite, cette idée de la Crucifixion avait probablement été fortement encouragée par la publication, en 1937, d'un ouvrage du jésuite français

⁴¹ *Ibid.*, p. 142-143.

⁴² Maisels, *Depiction and Interpretation, op. cit.*, p. 182-183.

⁴³ *Ibid.*, p. 183 et pour de plus amples détails sur les événements possiblement à la source de cette œuvre, voir la note 53 de la page 437.

⁴⁴ *Ibid.*

Joseph Bonsirven, *Les Juifs et Jésus*. Mais son auteur, tout en reconnaissant que le Christ pouvait symboliser l'humanité souffrante, savait que la croix demeurait une référence intolérable pour le Judaïsme⁴⁵. Dans l'optique de l'artiste, le recours à des thèmes bibliques et spécifiquement juifs risquait de ne pas atteindre le bon public. En utilisant la croix, il pouvait tenter d'exprimer plus en profondeur aux chrétiens ce qui était en train de se dérouler en Allemagne et, ce, à travers leur propre langage symbolique⁴⁶. Alexandre Benois, un vieil ami russe de Chagall, comprit tout de suite le sens de cette peinture lorsqu'elle fut exposée pour la première fois⁴⁷.



Illustration retirée

Figure 78 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (état original)

⁴⁵ *Ibid.* Maisels citant Joseph Bonsirven, S.J., *Les Juifs et Jésus – Attitudes Nouvelles*, Paris, 1937, p. 170-172, 199 et 203-204.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁷ « This painting was undoubtedly conceived in suffering. One feels that... something woke him [the artist] with a start, that he was frightened and revolted by it. It is clear that this vision was provoked by the event of the last years, especially by that untranslatable horror that has spread itself over Chagall's coreligionists... [It] corresponds entirely to the villainy of the epoch in which we live. » Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *loc. cit.*, p. 143, citant Alexandre Benois, « Les Expositions : Chagall, Œuvres récentes », *Cahiers d'art*, 15, 1-2, 1940, p. 33.

Plus la situation empirait en Europe, plus Chagall devenait explicite dans son iconographie; certains détails importants de *La Crucifixion blanche* ont même été effacés peu de temps après la réalisation du tableau, peut-être par peur de représailles⁴⁸. Ainsi, comme nous pouvons le constater grâce à une photographie de la *Crucifixion blanche* prise avant que celle-ci ne soit exposée publiquement, l'artiste a supprimé quelques éléments significatifs (fig. 78)⁴⁹. À l'origine, l'homme aux vêtements déchirés, que nous avons décrit plus haut, ne portait pas un écriteau illisible; sur ce dernier apparaissait, en allemand, l'inscription « Ich bin Jude », c'est-à-dire « Je suis Juif ». Aussi, sur le drapeau accroché à la synagogue et sur le brassard du soldat lui faisant face apparaissait la croix gammée inversée, comme si, superstitieusement, Chagall avait eu peur de représenter ce symbole correctement⁵⁰. Dans un détail de l'esquisse (fig. 80), Maisels porte à notre attention que nous pouvons clairement voir le svastika inversé flottant sur la synagogue; elle émet l'hypothèse que ce détail se retrouvait probablement dans un état antérieur du tableau⁵¹.

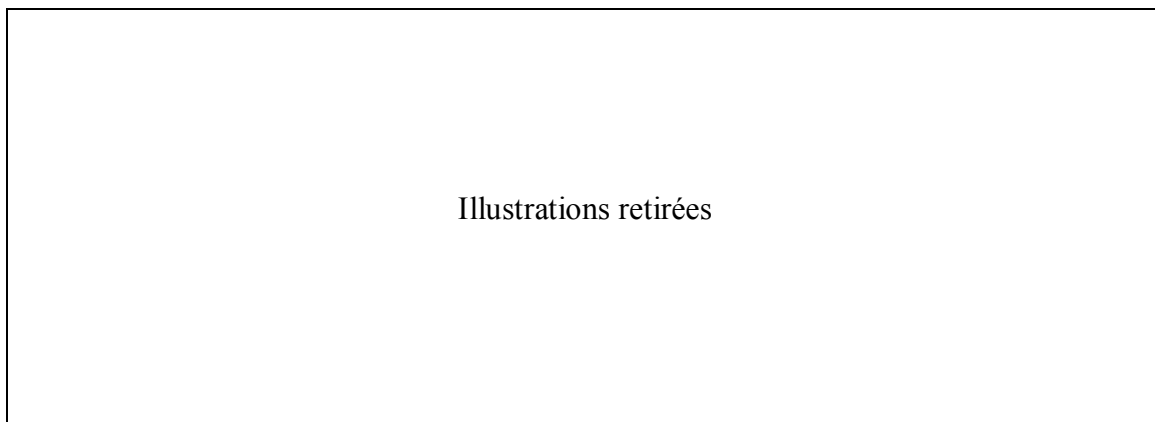


Figure 79 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (état original), détail inférieur gauche

Figure 80 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (état initial), détail supérieur droit

⁴⁸ Maisels, *Depiction and Interpretation*, op. cit., p. 183.

⁴⁹ Maisels se réfère à une photographie parue dans *Cahiers d'Art*, 14, 5-10, 1939, p. 152. Comme le souligne l'auteure, l'huile a été présentée à la Galerie Mai à Paris du 26 janvier au 26 février 1940; une photographie de l'exposition est reproduite dans *Cahiers d'Art*, 15, 1-2, 1940, p. 34 et celle-ci ne peut donner de preuves évidentes que Chagall a altéré *La Crucifixion blanche* avant son exposition. Toutefois, la critique d'Alexandre Benois, parue dans la même édition de la revue, suggère mais n'affirme pas que les détails originaux dans la peinture étaient encore visibles (Maisels, « Chagall's White Crucifixion », loc. cit., p. 140 et 144).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 140 et 144, voir les notes des figures 5-6 où apparaissent une esquisse datée possiblement de 1939 ainsi qu'une photographie de l'exposition de 1940 à la Galerie Mai à Paris.

Chagall avoua à Franz Meyer qu'il avait effectué ces changements dans l'œuvre car il trouvait sa proposition trop « littérale »⁵². Maisels suggère que les modifications ont peut-être été réalisées avant l'exposition du tableau à Paris en janvier 1940, alors que Chagall se trouvait en France et qu'il était incertain de la réaction des Français face à un contenu politique aussi évident. Les transformations ont aussi pu être réalisées après l'invasion de la France par l'Allemagne en mai 1940 ou après sa défaite en juin; des références trop explicites à l'actualité auraient alors mis en danger la peinture si celle-ci était tombée entre les mains des Nazis⁵³. Finalement, les changements ont peut-être été apportés à l'œuvre en avril 1941, lorsque Chagall emballa le tableau pour l'envoyer de Lisbonne à New York (*La Cucifixion blanche*, consignée par l'Ambassade allemande à Madrid alors qu'elle était en route pour le Portugal et ensuite par les autorités espagnoles à Lisbonne même, arriva à New York grâce à la fille de l'artiste, Ida). Chagall, au même moment, était détenu par les Allemands à Marseille alors qu'il tentait lui-même d'atteindre Lisbonne. Une chose est cependant certaine : les changements ont été faits avant mai 1944, lorsqu'une photographie de l'œuvre fut publiée dans *Liturgical Arts*, tout comme il est évident que ces derniers n'étaient pas conçus comme temporaires. Retrouvant son tableau à New York, Chagall ne réintégra pas les détails effacés même si l'œuvre est demeurée en sa possession de 1944 jusqu'en 1946, année de son exposition au Museum of Modern Art⁵⁴. Les détails supprimés, tout comme un certain nombre d'autres motifs apparaissant de part et d'autre de la figure du Christ, pouvaient renvoyer à des événements très spécifiques: le premier recensement juif du 17 mai 1938, l'enregistrement et le marquage des entreprises juives le 14 juin 1938, l'imposition aux Juifs des noms d'Abraham et de Sarah le 17 août 1938 et l'estampage de la lettre « J » dans leur passeport le 5 octobre 1938⁵⁵. Selon Maisels,

⁵² *Ibid.* p. 140.

⁵³ *Ibid.* L'auteure note que ces changements ont peut-être également été effectués lorsque Chagall se trouvait à Gordes en 1940, pendant que les Allemands occupaient la France. Chagall habitait la France depuis 1923; lui et sa famille, sur les conseils d'André Lhote, se sont réfugiés à Gordes, dans le Vaucluse.

⁵⁴ L'auteure cite *Liturgical Arts*, 12, Mai 1944, p. 65 (*ibid.*, p. 140, 142 et 180, note 9 pour de plus amples détails les dates possibles concernant les changements effectués dans l'œuvre originale).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 142. Maisels se base sur l'*Encyclopedia Judaica*, vol. 8, Jérusalem, 1971, p. 839.

toutes ces mesures de représailles ont pris effet pendant que l'artiste peignait sa toile, en 1938⁵⁶.

Il ne fait donc aucun doute que les scènes entourant le Christ dans *La Crucifixion blanche* de 1938 sont reliées aux persécutions des Juifs dans l'Allemagne nazie⁵⁷. Pour Chagall, adopter un tel thème ne signifiait pas dépeindre le Messie chrétien assumant par son sacrifice toutes les souffrances de l'humanité en général mais bien d'exprimer le martyre des Juifs qui, lui, semblait n'offrir aucun espoir de salut⁵⁸. L'échelle, qui apparaît à la gauche du Christ et qui est normalement utilisée dans une déposition, est entourée d'un espace vide, empreint de silence; il n'y a pas de Nicodème ni de Joseph d'Arimatee pour délivrer le corps de sa terrible situation : « There is no redeemer for the Redeemer, no savior for the Savior of humankind; he is simply a suffering Jew⁵⁹. » La souffrance du monde, pour reprendre les mots de Franz Meyer, ne se trouve de cette manière pas abolie par la mort du Christ :

Toute idée de salut est absente de la conception chagallienne du Christ. Le Christ est infiniment saint, mais non point divin : il est un homme qui souffre, de mille souffrances qui n'en sont jamais qu'une seule. Il est l'homme que le feu du monde ne se lasse jamais d'attaquer, et dont la figure élémentaire n'en demeure pas moins indestructible. Ce que le Christ maintient à travers la souffrance, ce n'est pas sa nature divine, mais sa pure humanité⁶⁰.

Chagall présente donc un Jésus juif comme réponse directe à l'antisémitisme qui s'affirme avec force autour de lui⁶¹. Son œuvre, qui est une forme de polémique visuelle, n'aurait alors pas pour but de rapprocher les Juifs du Christ; elle serait plutôt une condamnation des dernières actions des Chrétiens contre les frères de sang de Jésus⁶². En 1944, Chagall devait confier à James Johnson Sweeney, qui le questionnait sur la dimension politique très personnelle des œuvres qu'il avait réalisées dans les années de guerre, que pour lui le Christ était un poète dont l'enseignement avait été

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *loc. cit.*, p. 143.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁹ Souligné par l'auteur Ori Z. Soltes, *Our Sacred Signs: How Jewish, Christian, and Muslim Art Draw from the Same Source*, Cambridge (MA), Westview Press, 2005, p. 213.

⁶⁰ Meyer, *op. cit.*, p. 196-197.

⁶¹ Ziva Amishai-Maisels, « Origins of the Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, vol. XI, 1985, p. 78.

⁶² *Ibid.*

oublié par le monde moderne⁶³. Maisels affirme donc que « what was happening in Germany was a recrucifixion of the Jewish Jesus, an act that only a world forgetful of Christ's teachings could tolerate⁶⁴. »

Ainsi, *La Crucifixion blanche* de Chagall ne serait pas simplement un exercice poétique d'expression personnelle à la signification ouverte et au message ambigu⁶⁵. En changeant l'image biblique originale et en la plaçant dans un contexte moderne, historiquement spécifique et urgent, Chagall a permis au sens de son œuvre de s'élargir mais sans sacrifier la prise de position politique. En s'adressant au monde chrétien par l'entremise d'un de ses symboles les plus prégnants, l'artiste espérait sans doute « to have a positive effect on that world's behavior⁶⁶. »

Comme nous pourrions le constater dans le prochain et dernier chapitre, l'exil de Chagall en Amérique laisse présager que son message, bien qu'universel, n'a pas été entendu. Des échos de l'holocauste se sont toutefois rendus aux États-Unis et Chagall y trouvera une communauté artistique juive qui, bien que totalement différente du point de vue de ses aspirations artistiques, se questionne également sur la façon de répondre artistiquement aux horreurs de l'Holocauste.

⁶³ Maisels se réfère à James Johnson Sweeney, citant les propos de Marc Chagall dans « Art Chronicle I - An Interview with Marc Chagall », *Partisan Review*, II, Hiver 1944, p. 91 (Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *loc. cit.*, p. 152).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 152-153.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁶ *Ibid.*

CHAPITRE 4

4. Amérique, terre promise

4.1 Les artistes juifs et l'exil en Amérique

Chagall s'exilera avec les siens de sa seconde patrie, la France, le 23 juin 1941; alors que les Allemands envahissent la Russie, l'artiste débarque à New York accompagné de son épouse et de sa fille Ida. Bien qu'il ait été un peintre réputé, Chagall n'est pas nécessairement à la mode du jour dans ce milieu artistique d'accueil. Même si son imaginaire fantastique, ses usages peu orthodoxes de l'espace et l'expressivité de sa couleur ne sont pas tout à fait étrangers à certaines des forces qui animent la peinture américaine à ce moment, il est bien loin des formules hybrides qui, sous l'influence combinée du cubisme et du surréalisme, sont en train de préparer l'expressionnisme abstrait. Clement Greenberg, dans sa critique de l'exposition rétrospective de Chagall au Museum of Modern Art de New York en 1946, affirme que son talent naturel le place parmi les plus grands artistes de notre temps; mais pas grâce à sa production entière, particulièrement sa production récente; ainsi, *La Crucifixion blanche* (qu'il date de 1939), *Le violoncelliste* de 1939 et *La Révolution*, qui n'est pas exposée, démontrent selon le critique une très grande unité mais la majeure partie des œuvres tardives de l'artiste « suffers chronically from the lack of concentration and pressure¹. » Pour Greenberg, le développement de l'artiste va de pair avec celui de l'École de Paris, bien que sa *gaucherie* n'appartienne qu'à lui seul, tout comme son appropriation du cubisme à travers une couleur plus plate, pure et immédiate.² Toutefois, comme cela s'est produit chez les artistes de l'École de Paris après 1925, le critique a la conviction que la production de Chagall a cessé d'être une aventure – dans le sens où les œuvres de Picasso et de Matisse pouvaient l'être à cette époque – et qu'elle est devenue relativement sentimentale et pétrifiée³.

¹ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. II, *Arrogant Purpose 1945-1949*, John O'Brian (éd.), Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 81 et 84.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 83.

Chagall's early maladroitness, at the same time that it signified power, represented something impure – he went too far in emphasizing the uniqueness of his personality and he did not know at what point to humble himself and modify and discipline his expression so that it became eligible to take its place in the social order called beauty⁴.

On retrouve déjà, dans cette appréciation, les positions caractéristiques de Greenberg qui milite en faveur d'une exploration plus radicale des moyens de la peinture en tant que peinture (ce que les peintres américains dont il se fait le champion sont en train d'accomplir en quittant les formules cubo-surréalistes pour passer à l'abstraction). Chagall, dans cette perspective, a trop besoin d'élaborer ses tableaux à partir de références personnelles et culturelles pour être pleinement apprécié (on notera que c'est un critique juif qui le fustige ici). Or le réseau complexe des références et des symboles qu'orchestre Chagall oblige l'artiste à maintenir un espace fictif, une profondeur derrière le cadre lui permettant de raconter ses histoires. Si un certain dynamisme de la composition, le goût des perspectives fantaisistes et des mondes à l'envers lui avait permis, à l'époque du suprématisme, un enlèvement relatif sur les formules de l'avant-garde, il n'y a pas ici de rapprochement possible. La « beauté » à la Greenberg s'exprime dans la planéité et dans des déploiements chromatiques bord à bord qui affirment la cohésion de la surface peinte. Indépendamment de ses choix artistiques, qui le laissent un peu en marge du *mainstream* moderniste que les peintres américains sont en train de rattraper, Chagall trouve malgré tout à New York une société moins ségrégationniste à l'égard des Juifs et un milieu juif économiquement et culturellement dynamique au sein duquel il va tenter de se tailler une place. Ce qui n'est pas si facile à réaliser.

Les artistes juifs en exil aux États-Unis ayant perdu une part de leur héritage et de leur culture, ils devaient d'une manière ou d'une autre tenter de se refaire une identité mais ne pouvaient totalement y parvenir car ils provenaient d'une tradition différente⁵. Ils avaient en plus été les victimes ou les témoins d'événements tragiques liés à une judéité que les Juifs d'Amérique n'étaient pas nécessairement enclins à affirmer ni à explorer. Certains, comme Chagall, se sont donc trouvés confortés à

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ Matthew Baigell reprend les propos de l'artiste et écrivain Jennings (Y[ehuda] Tofel (1891-1959), « The Jewish Artist », *Hemshech*, n° 4, 1943, p. 3-16 (*Jewish Artists in New York. The Holocaust Years*, Nouveau Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2002, p. 70).

reprendre des thèmes chrétiens afin de traduire l'horreur des expériences qu'ils avaient vécues⁶. Selon Baigell, les artistes qui, déjà dans les années 20 et 30, avaient goûté à l'antisémitisme en Europe, étaient parmi ceux qui craignaient le moins de combiner les thèmes juifs et chrétiens : « Perhaps they were more certain of their own identity because acculturation and assimilation were not quite as easy to carry off in Europe as in America⁷. »

D'autre part, le recours à des sujets chrétiens offrait des perspectives encourageantes en termes de diffusion et de réception. Maisels explique à cet égard que les artistes utilisant la Crucifixion « were aided by the knowledge that the theme of Christ's passion was so common in Western art that even a suggestion of this imagery would immediately be understood by the public⁸. » Toutefois, nous l'avons assez souligné, ce n'est pas sans problème que les artistes juifs pouvaient s'approprier le Christ en croix ; il s'agissait encore pour eux d'inverser une interprétation bien ancrée du Juif meurtrier du Christ et de réclamer le thème de la Crucifixion pour les Juifs persécutés⁹.

Selon Baigell, les Juifs de New York avaient une certaine compréhension de ce qui se déroulait en Europe, l'auteur lui-même ayant souvent été témoin des préoccupations incessantes de ses parents et de leurs amis à cet égard¹⁰. Dans les années 30, les réfugiés devenaient de plus en plus nombreux et les campagnes fascistes contre les Juifs de même que contre l'art moderne étaient commentées dans les journaux et dans la presse artistique¹¹. Le magazine *The Art Digest* suivait les activités des artistes juifs comme celles des non-juifs et, vers 1940, il rapportait la fermeture de galeries parisiennes qui étaient la propriété de Juifs de même que la saisie des œuvres qu'elles contenaient; les musées américains commençaient pour leur part à exposer et à acquérir de l'art que les Nazis dénonçaient comme dégénéré. Le magazine recensait également l'arrivée d'artistes juifs expatriés de France tels que

⁶ *Ibid.*, p. 71 et 73.

⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸ Ziva Amishai-Maisels, « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Chicago, vol. 9, 1982, p. 87.

⁹ *Ibid.*, p. 85 et 88.

¹⁰ Baigell, *op. cit.*, p. 2.

¹¹ *Ibid.*, p. 3.

Nahum Aronson, Eugene Berman, Joseph Floch, Eric Isenburger, Mané-Katz, Arthur Kaufmann, Moïse Kisling, Jacques Lipchitz, Maximilian Mopp, Hans Richter, Irma Rothstein, Eugene Spiro, Arthur Sczyk, Victor Tischler et Ossip Zadkine. Marc Chagall était du groupe¹².

Des rumeurs de conditions de vie difficiles dans le ghetto de Varsovie et dans d'autres ghettos d'Europe, tout comme le fait que l'antisémitisme était en train de devenir meurtrier, commençaient à s'intensifier en juin 1941 lorsque l'Allemagne envahit la Russie¹³. Le magazine *Contemporary Jewish*, créé par le Comité juif américain et précurseur de *Commentary*, présentait une section intitulée « Chronicles » où étaient clairement indiquées, pays par pays, les rafles effectuées contre les Juifs, les déportations ainsi que les menaces pesant sur l'avenir¹⁴. En octobre 1941, les plans pour assassiner les Juifs d'Europe furent publiés; en mai 1942, le magazine rapporta que 400,000 Juifs avaient déjà été tués; le décompte était monté à un million en novembre 1942 et à trois millions en août 1943. Dès juillet 1942, il était fait mention des chambres à gaz¹⁵. Comme le résume Baigell, « Any moderately informed person, Jewish or otherwise, could not ignore or plead ignorance to what was taking place in Europe. [...] People knew that Jewish memory was also being destroyed¹⁶. »

4.1.1 Réponses des artistes juifs

Face à cette situation, il est difficile d'imaginer que des artistes juifs n'aient pas utilisé leur art en guise de protestation¹⁷. Toutefois, les stratégies à adopter étaient loin d'être évidentes puisque les seize derniers siècles d'art occidental étaient essentiellement issus de la tradition chrétienne¹⁸. Après avoir pris conscience des horreurs qui se déroulaient en Europe, que pouvaient peindre les artistes juifs une fois seuls dans leur atelier?¹⁹ D'ailleurs, que pouvaient peindre les artistes « tout court »

¹² *Ibid.*, p. 4 et 162, voir note 3 pour les numéros des exemplaires des différents magazines concernés.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁷ Ori Z. Soltes, *Our Sacred Signs: How Jewish, Christian, and Muslim Art Draw from the Same Source*, Cambridge (MA), Westview Press, 2005, p. 206.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 1.

étant donné les défis que posait à une démarche de nature esthétique une situation d'une telle violence?

We felt the moral crisis of a world in shambles, a world devastated by a great depression and a fierce World War, and it was impossible at that time to paint the kind of painting that we were doing – flowers, reclining nudes, and people playing the cello...²⁰

Celui qui s'exprime ainsi au début des années quarante est un artiste juif, newyorkais de naissance, qui va devenir une figure majeure de l'expressionnisme abstrait, Barnett Newman. L'expérience des artistes juifs américains demeurerait tout à fait différente de celles des récents arrivants qui fuyaient les persécutions²¹. Ces derniers n'avaient pas eu le temps de se développer une mémoire visuelle collective par rapport à la crise qui se déroulait chaque jour et dont la presse portait les échos²². Les artistes juifs en exil, qui discutaient entre eux et avec leurs amis locaux, devaient se sentir vulnérables, peut-être même embarrassés et humiliés²³. Si l'on se tenait au courant des atrocités qui se déroulaient en Europe, le vrai visage de la brutalité allemande demeurerait largement inconnu car peu d'illustrations étaient disponibles à l'époque²⁴. Baigell recense toutefois certains journaux ou revues qui auraient publié des photographies, tels que *New Masses*, le *Jewish Daily Forward*, le *New York Post*, le magazine *Life* et le *Morgen Freiheit*, avant que ne paraissent les clichés tristement célèbres pris dans les camps libérés par les Russes puis par les Américains et les Britanniques²⁵.

Il est impossible aujourd'hui de déterminer si c'est l'horreur des photographies qui a forcé les artistes à s'en détacher ou si c'est leur projection négative de l'identité juive qui les a rebutés²⁶. Par exemple, Hyman Bloom a peint des cadavres et des parties de corps au début de 1945 mais il a toujours refusé d'utiliser comme sources les photographies des camps de concentration; Jack Levine, qui a réalisé des œuvres

²⁰ *Ibid.*, p. 2. Baigell cite Barnett Newman dans Harold Rosenberg, *Barnett Newman*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1977, p. 27.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 7.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 7-8 et 163, voir note 9 pour des détails concernant la publication du *New York Post*.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

en réponse à l'Holocauste, n'avait pas la force d'affronter les fours à gaz, qu'il trouvait trop horribles; quant à William Gropper, il a laissé tomber l'imagerie antifasciste qu'il avait déjà exploitée dans une douzaine de ses œuvres parce que les photographies soviétiques qu'il avait utilisées comme modèles présentaient des Juifs assassinés²⁷.

Les artistes juifs qui tentaient de répondre directement aux persécutions trouvèrent quelques alliés dans l'intelligentsia juive de New York, bien que ceux-ci, dans leurs écrits, ne vissent pas de raisons de réagir à l'énormité de l'Holocauste, comme par exemple Clement Greenberg, dont nous avons déjà signalé la position²⁸. Alors que les écrivains juifs engagés se sentaient surtout concernés par la lutte des classes et par leur hostilité envers le capitalisme plutôt que par les questions juives, qu'ils craignaient qu'un débat ouvert amène de nouvelles explosions antisémites aux États-Unis et qu'ils désiraient être considérés comme assimilés, les critiques d'art comme Greenberg adoptaient sensiblement la même attitude mais pour des raisons complètement différentes²⁹. Baigell rappelle que Greenberg entretenait des connections ambiguës avec la communauté juive; lui qui fut le directeur de rédaction du *Contemporary Jewish Record* (de l'automne 1944 à juin 1945) et directeur associé de *Commentary* (de novembre 1945 jusqu'en 1957), n'a fait nulle part mention de l'Holocauste dans ses écrits³⁰. Selon Baigell, Greenberg voulait à l'époque se forger une identité propre comme critique d'art et était beaucoup plus concerné par l'art américain, dont il était en train de devenir un des défenseurs les plus en vue. Puisque la tendance était à l'abstraction, même les formes les plus radicales du modernisme expressionniste qui avaient fleuri en Europe, des formes si propices à la manifestation des révoltes individuelles et des contestations politiques, n'avaient plus la cote. C'est dans ce contexte de choix difficiles que Chagall va exécuter une autre importante Crucifixion, la dernière dont nous voulons nous occuper en détail, *La Crucifixion en jaune* (fig. 84).

²⁷ *Ibid.*, p. 8. Voir notes 10 et 11 de la page 163 pour les sources de l'auteur.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 9 et 163, voir note 12 pour les auteurs sur lesquels se base M. Baigell.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

4.2 La *Crucifixion en jaune*

Lorsqu'il avait peint *Golgotha* en 1912, Chagall avait affirmé que, pour lui, la Crucifixion ne comportait pas de signification religieuse dogmatique mais symbolisait bien la décadence de l'être humain³¹; pour Maisels, cette interprétation est confirmée par le fait que l'artiste retournait à ce thème chaque fois qu'il était effrayé par l'antisémitisme, comme dans *Obsession* (1943, fig. 81); lorsque la situation empirait pour les Juifs, le sens que l'artiste conférait à ce thème devenait de plus en plus clair. Ainsi, dans une œuvre intitulée *Crucifixion* (ca. 1940, fig. 82), qui est une variante de la *Crucifixion blanche*, la judéité de Jésus est encore une fois soulignée par la calotte juive (*kippa*) qu'il porte au lieu du châte; l'inscription INRI, qui apparaît habituellement au-dessus de sa tête, est ici remplacée par les Tables de la Loi, suggérant que c'est parce qu'il est Juif que Jésus a été tué³².

Illustrations retirées

Figure 81 : Marc Chagall, *Obsession*, 1943

Figure 82 : Marc Chagall, *Crucifixion*, ca. 1940

L'œuvre est beaucoup plus sombre que la *Crucifixion blanche* dont elle dérive: les Russes ne viennent secourir personne, puisqu'ils ont fait alliance avec les Nazis pour l'invasion de la Pologne en 1939; aucun rayon de lumière n'éclaire Jésus. La Torah est abandonnée aux pieds de la croix et la synagogue continue de brûler à

³¹ Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris, 1960, vol. 2, p. 45.

³² Ziva AMishai-Maisels, « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies*, vol. 17, no 2, 1991, p. 151-152.

l'arrière-plan pendant que les réfugiés à droite de la croix tombent du bateau où il ne reste qu'une pagaie. Des personnages principaux de *La Crucifixion blanche*, seulement la mère et son enfant semblent échapper à tout ce désastre dans le coin inférieur droit de l'œuvre.

Illustrations retirées

Figure 83 : Marc Chagall, *La Crucifixion en jaune* (étude), 1942-1943

Figure 84 : Marc Chagall, *La Crucifixion en jaune*, 1942

En 1940, alors que la situation empirait, Chagall ajouta le sacrifice d'Isaac dans le coin supérieur droit de son tableau de 1931, *Abraham et les trois anges*³³. L'artiste associe le thème biblique à l'Holocauste grâce à quelques détails: des Juifs fuyant un *shtetl* en feu à l'arrière-plan; un ange qui semble hésiter, cherchant du regard Abraham, alors que les flammes qui se sont emparées de l'Autel risquent de tout consumer³⁴. Chagall veut exprimer ici, dans *Abraham et les trois anges*, l'idée que l'Holocauste a bien eu lieu et qu'aucun bélier n'est venu se substituer à Isaac³⁵. Il avait

³³ Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. The influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, N.Y., Pergamon Press, 1993, p.168.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

toujours été difficile de représenter ce concept en image et Chagall, selon Maisels, allait être le premier à tenter le coup en 1942 avec son esquisse de *La Crucifixion en jaune*³⁶.

Dans ce travail préparatoire, l'identité juive de Jésus est soulignée par l'addition d'un rouleau de la Torah sur lequel apparaît ce qui semble être le sacrifice d'Isaac, suggéré par la main tenant un couteau; l'épisode du Nouveau Testament relatif au Massacre des Innocents, thématiquement relié à la Fuite en Égypte, est évoqué plus bas : une mère portant un enfant fuit sur un âne; un Juif errant remplace l'arlequin dans le rôle de Joseph³⁷. Selon Maisels, ce qui apparaît sur le rouleau de la Torah est une préfiguration, provenant de l'Ancien Testament, de la Crucifixion qui devient elle-même une préfiguration de l'Holocauste que viennent évoquer deux motifs placés au bas de l'image : le naufrage du navire *Struma*, en février 1942, dans le coin inférieur gauche ainsi que l'incendie du village dans le coin inférieur droit³⁸. Éléments chrétiens et juifs se côtoient donc à nouveau dans cette œuvre où la judéité de Jésus est soulignée par le rouleau de la Torah, mais également par la boîte de phylactères qui apparaît au-dessus de la tête de Jésus, par son pagne ainsi que par l'animal à cornes accroché à son bras gauche, ce qui nous donne une image combinée d'Isaac et du bélier³⁹.

Chagall s'identifie une fois de plus à l'imagerie de son œuvre : son propre nom et celui de Vitebsk se retrouvent écrits en hébreu sur le rouleau ouvert de la Torah⁴⁰. Ces inscriptions ont toutefois été effacées dans l'huile peinte à New York en 1942 et intitulée *La Crucifixion en jaune*, tout comme le sacrifice d'Isaac et le Massacre des Innocents. Chagall semble avoir préféré revenir à l'iconographie de la Crucifixion, qui est plus connue⁴¹. Pour Matthew Baigell, le rouleau vide suggère que la parole de Dieu, éclairée par la chandelle de l'ange soufflant dans la corne de bélier en-dessous

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Baigell affirme que sur les 769 passagers qui quittaient Istanbul pour la Palestine, 768 périrent dans la Mer noire lors du naufrage du navire *Struma* le 24 février 1942 (*op. cit.*, p. 73).

³⁹ Maisels, *Depiction and Interpretation*, *op. cit.*, p.168.

⁴⁰ Martin O'Kane, *Painting the Text: the Artist as Biblical Interpreter*, Sheffield, Sheffield Phoenix Press, 2007, p. 99.

⁴¹ Maisels, *Depiction and Interpretation*, *op. cit.*, p.168.

de la Torah, est absente⁴². Toutes les figures du tableau semblent en proie à la souffrance comme si le sacrifice de Jésus était incapable d'apporter une forme quelconque de rédemption⁴³. O'Kane va dans le même sens; la croix est plantée dans un *shtetl* en flammes et les Juifs qui tentent de fuir se dirigent à gauche pour rejoindre le navire *Struma* qui est en train de sombrer⁴⁴. Les deux motifs se référant au salut, la figure en croix et l'enfant s'enfuyant dans les bras de sa mère, se résument à être des fragments épisodiques et semi-autonomes, placés dans un espace court qui ne rend pas la scène moins dramatique⁴⁵. Tout comme l'enfant Jésus, malgré le fait qu'il ait échappé à Hérode, mourra finalement en victime innocente, les Juifs peuvent fuir la présente calamité mais leur avenir sera toujours menacé⁴⁶. Ainsi, selon O'Kane, le message demeure pessimiste: « Will the place of exile be significantly better than the destruction from which the refugee flees?⁴⁷ »

La Crucifixion en jaune, au-delà des variations de motifs qui en particularisent la symbolique et l'expressivité, rejoue donc essentiellement un drame qui nous est devenu familier. C'est pourquoi nous arrêtons avec cet exemple l'analyse exhaustive du thème même si la référence à la Passion marquera encore la carrière de l'artiste, dans des œuvres majeures comme dans des œuvres mineures⁴⁸. Plusieurs médiums serviront de support à ce corpus iconographique. En peinture, la *Révolution* de 1937 (pl. 6) sera fractionnée pour donner naissance à un triptyque en 1943 (pls. 7 à 9); on trouve des échos du thème dans *L'Âme de la ville* de 1945 (pl. 10), *Autoportrait à la pendule* et *La Résurrection au bord du fleuve*, toutes deux de 1947 (pls. 11-12) et *Exodus* de 1952-66 (pl. 13). La Crucifixion réapparaît dans des gouaches : *Apocalypse en lilas*, *Capriccio* de 1945 et en 1949-50, *Le Christ au ciel bleu* (pls. 14-15); dans la lithographie avec *Le Christ à l'horloge* de 1957 et celle de 1964 intitulée *Crucifixion*

⁴² Baigell, *op. cit.*, p. 73.

⁴³ *Ibid.*, p. 73 et 75.

⁴⁴ O'Kane, *op. cit.*, 99.

⁴⁵ *Ibid.*, voir note 93. O'Kane reprend librement les propos de Stephanie Barron, lorsqu'elle discute du style de Chagall dans *Exiles and Émigrés : The Flight of European Artists from Hitler*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1997, p. 115. Selon Barron, « Chagall dispensed with conventional rules of spatial and narrative unity and instead organized his pictures by balancing semi-autonomous episodic fragments within a shallow visual setting. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Baal-Teshuva, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 265.

(pls. 16-17); la réputation de Chagall dans le renouvellement du thème lui a aussi valu des commandes de vitraux, ceux de la Cathédrale de Metz où, encore une fois, le Sacrifice d'Isaac et la Crucifixion de Jésus cohabitent, notamment dans la fenêtre centrale, ainsi que ceux de l'Église Fraumünster à Zurich (pls. 18-19), confirmant la pertinence de son interprétation pour l'iconographie chrétienne; ce corpus inclut aussi une sculpture, un médium peu exploité dans la tradition juive et dans la production de Chagall lui-même : *Le Christ* (1951, pl. 20).

Nous pouvons néanmoins conclure que les trois Crucifixions de Chagall que nous avons choisi d'analyser correspondent à des réalisations majeures qui donnent à cette thématique sa pleine richesse de sens. Les tableaux *Golgotha*, *La Crucifixion blanche* et *La Crucifixion jaune*, tout en demeurant investis par le vaste réseau de souvenirs personnels qui font la spécificité de l'imaginaire chagallien, portent un regard exceptionnellement insistant sur les circonstances historiques ayant présidé à leur création. Ils témoignent d'événements qui ont marqué les communautés juives d'Europe du sceau de la tragédie. Ils constituent à cet égard un véritable microcosme de moments charnière où un destin individuel a prêté sa voix à une protestation collective. Chacune des trois Crucifixions abordées dans ce mémoire se rapportait en effet à un ou plusieurs événements précis, à savoir l'Affaire Beilis pour *Golgotha*, la montée au pouvoir d'Hitler ainsi que l'Holocauste pour *La Crucifixion blanche* et finalement l'exil pour *La Crucifixion en jaune*. En fait, c'est cette capacité d'un très vieux thème chrétien de s'universaliser pour rejoindre une violence perpétrée dans le présent qui permet à Chagall, en l'exploitant, de dépasser le registre des réminiscences personnelles et d'élever sa voix au niveau d'une protestation collective. Les Crucifixions de Chagall apparaissent ainsi tellement riches de sens qu'il est difficile d'imaginer une meilleure façon de représenter ce thème dans la période qui les a vues naître. Mais elles sont plus difficiles à situer dans la trajectoire de l'art contemporain qui tente aussi, à sa façon, d'atteindre des significations profondes en arrimant son histoire propre à l'histoire en train de se faire.

Si l'on excepte leur iconographie ambitieuse et leur composition élaborée qui sont, dans ces tableaux plus que dans d'autres, en partie redevables au dispositif de

l'icône, il faut en effet reconnaître que, d'un point de vue stylistique général, les Crucifixions adoptent la manière qui a fait la réputation de l'artiste auprès d'un très large public mais qui lui a valu de se situer de plus en plus en marge du *mainstream* moderniste, surtout après la deuxième Guerre mondiale, au moment où triomphe l'expressionnisme abstrait. La forme particulière d'expressionnisme figuratif de Chagall continue d'exploiter, en les personnalisant, les acquis de ses premiers contacts avec l'art moderne : la liberté dans l'usage de la couleur et du dessin et celle qu'il prend par rapport aux lois de la perspective et de la gravité ne se démentent jamais dans toute son œuvre. Étendre l'analyse que nous venons de faire à un plus large corpus ne changerait rien à ce constat. C'est pourquoi il nous a semblé intéressant, en guise de conclusion sur le thème de la Crucifixion et sur l'attrait qu'il a pu exercer, à ce moment de l'histoire où le juif Chagall s'installe en terre américaine, de le comparer brièvement à un autre artiste juif qui nous avait d'abord interpellé, un newyorkais de naissance, qui s'est intéressé à cette thématique mais à partir d'un tout autre parti pris formel. Contrairement à Chagall, ce dernier était convaincu que le message universel de la Passion du Christ pouvait se formuler dans les termes de l'abstraction la plus radicale de son temps.

CONCLUSION

Barnett Newman, fils d'immigrants juifs polonais non religieux (son père Abraham était d'abord un sioniste), arrivés à New York en 1900, est un peintre qui, au moment de la Deuxième Guerre mondiale, cherche encore sa voie. S'il produit peu (il réalise à la craie ou à la gouache des sortes de paysages intérieurs, peuplés de formes allusives inspirées du biomorphisme surréaliste, tracées avec une écriture automatique qui témoigne d'une fascination pour les débuts de la vie), il écrit beaucoup à propos de la question qui le hante : quel est le sujet de l'art?¹ Lors d'une entrevue télévisée avec Alan Solomon en 1966, Newman affirmait à propos de cette période :

the feelings I had at the time of the war in '41 was that the world was coming to an end. And to the extent that the world was coming to an end, the whole issue of painting, I felt, was over because it was impossible to paint flowers, etc., and so the crisis moved around the problem of what I can really paint².

C'est en 1948 que l'artiste découvre ce qu'il peut peindre dans de telles circonstances. Il s'agit d'abstractions à la structure dépouillée (des champs colorés scandés par des bandes) qui vont lui permettre d'explorer les grands thèmes tragiques convenant au climat de l'immédiat après-Guerre. Newman se trouve ainsi à renouer, par un aniconisme radical, avec le vieil interdit mosaïque que Chagall avait choisi d'ignorer. Dans l'œuvre du peintre juif américain, seules l'ampleur des formats et la persistance de titres allusifs (où les références bibliques se combinent aux références chrétiennes) témoignent des questionnements métaphysiques qui la motivent. Newman y pratique une forme de syncrétisme religieux que n'aurait pas répudié Chagall; mais il le fait dégagé de toute imagerie.

¹ Newman a notamment écrit, en 1945, *The Plasmic Image*, non publié de son vivant, les articles « The First Man was an Artist » et « Why I paint? » publiés en 1947 dans la revue *Tiger's Eye*, « The Sublime is Now » publié en 1948 dans *Tiger's Eye* et *Prologue for a New Aesthetic*, non publié de son vivant.

² Mark Godfrey reprend les propos de Newman du 12 juillet 1966 (transcrits le 20 mars 1966) lors de son interview par Alan Solomon dans le cadre des séries « U.S.A. Artists » sur la National Education Television dans « Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust », *October* n°108, New York, Printemps 2004, p. 37.

Newman confie donc à la composition minimale à laquelle il s'astreint le soin de subsumer toutes les significations particulières pour élever l'œuvre au statut de témoignage universel³. C'est ainsi que l'artiste a pu réaliser, entre 1958 et 1966, une série consacrée au chemin de croix (pls. 21-23).

Ces quatorze tableaux peints en noir et blanc sur du canevas brut sont présentés au Solomon R. Guggenheim Museum de New York, le 20 avril 1965, sous le titre *The Stations of the Cross : Lema Sabachthani*. Lawrence Alloway rapporte une déclaration d'intention de l'artiste au début du catalogue de l'exposition :

*Lema Sabachthani – why? Why did you forsake me? Why forsake me?
To what purpose? Why?*

This is the Passion. This outcry of Jesus. Not the terrible walk up the Via Dolorosa, but the question that has no answer.

This overwhelming question that does not complain, makes today's talk of alienation, as if alienation were a modern invention, an embarrassment. This question that has no answer has been with us so long – since Jesus – since Abraham – since Adam – the original question.

Lema? To what purpose – is the unanswerable question of human suffering. [...]

No one gets anybody's permission to be born. No one asks to live. Who can say he has *more* permission than anybody else?⁴

Il est évident que nous avons affaire ici à la Passion du Christ en quatorze épisodes telle que la tradition chrétienne nous la présente depuis le XVII^e siècle⁵. La onzième station (Jésus est cloué sur la croix) et surtout la douzième (Jésus meurt sur la croix) sont intimement liées au thème de la Crucifixion que nous avons exploré tout au long de ce mémoire. La protestation de Jésus à laquelle Newman a choisi de s'arrêter, *Eli, Eli, lema sabachthani?*, est fréquemment associée par les exégètes de l'artiste à l'expression d'une double inquiétude existentielle : celle qui traduit l'atmosphère du temps et celle qui répond à la situation personnelle de Newman. L'artiste se relevait en effet d'une crise cardiaque au moment où il a commencé la série de variations peintes

³ Jo Milgrom, « Some Consequences of the Image Prohibition in Jewish Art », dans Edwin B. Firmage, Bernard G. Weiss et John W. Welch (éds.), *Religion and Law: Biblical-Judaic and Islamic Perspectives*, Winona Lake, Eisenbrauns, 1990, p. 295.

⁴ *Barnett Newman: The Stations of the Cross - Lema Sabachthani*, catalogue d'exposition, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 20 avril au 19 juin 1966, p. 9. Catalogue avec une déclaration de l'artiste et un essai par Lawrence Alloway, p. 10-16.

⁵ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, Tome II, 1957, p. 466.

en noir et blanc qui va devenir son interprétation personnelle du Chemin de croix. Les tableaux ne devaient trouver leur référence chrétienne et leur clôture symbolique au chiffre quatorze qu'en cours d'exécution, comme nous pouvons le lire chez Harold Rosenberg et Thomas B. Hess; mais il n'est pas interdit d'entendre dans le cri de Jésus, un cri que Newman choisit de mettre en exergue en présentant sa série, la protestation des Juifs que l'histoire encore récente a dramatiquement éprouvés. Newman affirme d'ailleurs que cette question sans réponse, *Lema Sabachthani?*, est avec nous depuis longtemps, depuis Jésus, depuis Abraham et même depuis Adam, ce qui nous ramène à la Genèse et à la fondation même de la tradition hébraïque.

Dans le cas des *Stations* de Newman, la réception du message qui ne peut pas prendre appui sur l'iconographie passe plutôt par l'expérience de l'œuvre. Lawrence Alloway soutient que la succession des tableaux dans l'exposition et la confrontation avec la tension qui sous-tend, d'un tableau à l'autre, la légère modification des bandes, encourage l'identification du spectateur au Christ de la via Dolorosa⁶ :

Here, the sense of place was achieved by surrounding viewers with the work both literally (as they looked forward, paintings were behind them, too), and psychologically (the network they constructed of the connection between the works would give the space unity)⁷.

Cette installation, suggère Mark Godfrey qui s'exprime dans le même sens, est un espace où la mémoire est activée, « ...a place of starkness, a place of loss... » dont l'expérience est facilitée par l'ascétisme à la fois chrétien et kabbalistique de Newman⁸. Discutant de l'exaltation spirituelle que chacun pouvait trouver dans la Kabbale, Newman avait justement déclaré :

My purpose is to create a place, not an environment, to deny contemplation of the objects of ritual for the sake of that ultimate courtesy where each person, man or woman, can experience the vision and feel exaltation of 'His trailing robes filling the Temple'⁹.

⁶ Solomon R. Guggenheim Museum, *Barnett Newman: The Stations of the Cross*, *op. cit.*, p. 13 et 15.

⁷ Godfrey, *op. cit.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁹ Baigell reprend les propos de Newman, qui cite Isaïe 6 :1, parus dans Barnett Newman, « Recent American Synagogue Architecture », *Newman*, O'Neill (éd.), 1963, p. 181-182 (*op. cit.*, p. 41).

Dans le lieu de confrontation et de méditation aménagé par l'œuvre, tout spectateur est donc invité à assumer sa propre quête de sens et à se reconstruire un destin. Dès 1948, dans *The Sublime Is Now*, Newman exprimait toute l'ambition qui pouvait s'associer à une telle démarche : « Instead of making cathedrals out of Christ, man, or 'life', we are making [them] out of ourselves, out of our feelings. » Durant cette époque encore grandement affectée par l'Holocauste, où « ...every Jew has a Holocaust within him... », la notion d'un artiste créateur et individualiste prend tout son sens¹⁰. En symbiose avec son époque, Newman a créé les bandes comme le geste unique et solitaire d'une personne, une affirmation de soi face à une société et à un dieu qui ne méritent pas son respect intégral¹¹. Le désir de Newman de faire des cathédrales hors de soi, dans des œuvres comme les *Stations of the cross* « ... is a reproach as well as a universalizing gesture that reaches beyond his Jewish identity to all humanity. It is an affirmation of individual strength and spirit in a world he wanted metaphorically to recreate¹². » Le syncrétisme de Newman atteint, on le voit, un tout autre registre expressif et symbolique que celui de Chagall. « In pushing painting as near as possible to extinction, Newman showed it to survive as an act of faith rather than as a normal attribute to modern culture¹³. »

Cet acte de foi dont discute Harold Rosenberg nous ramène à la spiritualité et à la place qu'elle occupe dans le processus de création d'un artiste. Force est de constater qu'à ce niveau, il existe une différence fondamentale entre Newman et Chagall et que celle-ci, bien qu'elle s'exprime au niveau des dissemblances stylistiques, dépasse amplement la contestation des dispositifs figuratifs. En effet, cette distinction spirituelle apparaît plus amplement au niveau du dessein véritable de chacun des artistes, qui sont vraisemblablement tout aussi différents que leurs techniques. Ainsi, Newman est celui qui se rapproche le plus de l'interdiction mosaïque, moins par son refus de figurer que parce qu'il aménage un espace vide, la place d'un dieu invisible, comme celui qu'encadraient les deux chérubins évoqués dans notre introduction. C'est donc bien un lieu de recueillement que Newman recrée

¹⁰ Baigell cite Donald Kuspit dans « The Abandoned Nude : Natan Nuchi's Paintings », Kuspit, *Natan Nuchi*, New York, Klarfield Perry Gallery, 1992, n.p. (*Ibid.*, p. 42.)

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972, p. 97.

grâce à ses Stations et son cri d'artiste est aussi le cri de Jésus : Pourquoi m'as-tu abandonné?

Bien sûr, la question existentielle de Newman s'ajuste au développement de l'art de son temps, elle s'identifie à une quête générale de sens dans la mesure où son questionnement spirituel et artistique s'inscrit dans une forme très radicale d'abstraction. Chagall est également à l'image de son époque car ses sujets reflètent l'actualité; si ses choix picturaux ne suivent pas, nous faisons l'hypothèse que c'est parce que l'artiste ne s'adresse pas au même public et qu'il ne témoigne pas d'un même vécu. Newman n'a pas connu les déportations ou l'exil pas plus qu'il ne porte le poids de la tradition européenne si nécessaire à Chagall. Newman n'a donc pas à faire dialoguer le Chrétien et le Juif puisqu'il a choisi de s'adresser à tous en parlant le langage de l'art. Chagall, nous l'avons vu, s'adresse plus particulièrement aux Chrétiens en utilisant leur propre imagerie pour leur rappeler qu'ils ont oublié les enseignements de ce Dieu dont ils se réclament. L'humanité qu'il interroge est celle qui peut commettre l'impensable et, pour qu'elle le comprenne bien, il faut le lui montrer dans des symboles iconographiques à la fois familiers et universels. Son témoignage n'est pas à prendre à la légère et ce n'est pas pour rien que son nom résonne encore aujourd'hui comme une présence significative.

Médiagraphie

LIVRES

Acte d'un colloque

AMISHAI-MAISELS, Ziva. « Chagall's Golgotha : Sources and Meanings », *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies Papers*, (Jérusalem, 22 au 29 juin 1993), Jerusalem, World Union of Jewish Studies, 1994, Division D, vol. 2, p. 39-46.

Catalogues d'expositions

BARNETT NEWMAN: THE STATIONS OF THE CROSS – LEMA SABACHTHANI. Catalogue d'exposition, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 20 avril – 19 juin 1966.

BARRON, Stephanie et Sabine ECKMANN (éds.). *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*, Catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 23 février au 11 mai 1997; Musée des Beaux-Arts de Montréal, 19 juin au 7 septembre 1997; Neue Nationalgalerie, Berlin, 9 octobre au 4 janvier 1998, New York, H.N. Abrams, 1997.

COMPTON, Susan P. *Marc Chagall*, Catalogue d'exposition, London, Royal Academy of Arts et New York, Harry N. Abrams, 1985.

BORBOUDAKIS, Manolis (éd.). *Gates of Mystery: Treasures of Orthodoxy from Holy Russia*, catalogue d'exposition, National Gallery and Alexandros Soutzos Museum and State Russian Museum of St. Petersburg, Athens, 1994.

MARC CHAGALL, ŒUVRES SUR PAPIER. Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 30 juin au 8 octobre 1984.

MARC CHAGALL. Catalogue d'exposition, Basel, Kunsthalle, 4 novembre au 3 décembre 1933.

MARC CHAGALL. Catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, 28 octobre 1988 au 26 février 1989.

ROBERT DELAUNAY (1885-1941). Catalogue d'exposition, Musée de l'Orangerie, Paris, Éditions des musées nationaux, 1976.

ROBERT ET SONIA DELAUNAY. Catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1965.

Monographies

LES VITRAUX DE MARC CHAGALL. NOTRE DAME DE REIMS. Texte de Jean-Marie Guerlin, Curé de la Cathédrale, Paris, Adagp, 2005.

ALEXANDER, Sydney. *Marc Chagall*, New York, 1978.

AMISHAI-MAISELS, Ziva. *Depiction and Interpretation. The influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, N.Y., Pergamon Press, 1993.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Marc Chagall 1887-1985*, Cologne, Taschen, 2000.

BAIGELL, Matthew. *Jewish Artists in New York. The Holocaust Years*, New Brunswick, New Jersey and London, Rutgers University Press, 2002.

BERENSON, Bernard. *Esthétique et Histoire des arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1953.

BESANÇON, Alain. *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Librairie Arthème Fayard, 1994.

BIGHAM, Stéphane. *Les chrétiens et les images. Les attitudes envers l'art dans l'Église ancienne*, Montréal et Paris, Éditions Paulines & Médiaspaul, 1992.

BONSIRVEN, Joseph, S.J. *Les Juifs et Jésus – Attitudes Nouvelles*, Paris, 1937.

- CHAGALL, Bella. *Lumières allumées*, Paris, Gallimard, 1973.
- CHAGALL, Marc. *Ma vie*, traduction de Bella Chagall, 3^e éd., Paris, éd. Stock, 1993.
- CHARBONNIER, Georges. *Le monologue du peintre*, Paris, 1960, vol. 2.
- CREPELLE, Jean-Paul. *Chagall*, New York, 1970.
- CUDDIHY, John M. *The Ordeal of Civility*, New York, 1974.
- DE LANSBERG, Jacques. *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Belgique, La Renaissance du Livre, 2001.
- DELAUNAY, Robert. *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel, Paris, 1957.
- ERBEN, Walter. *Marc Chagall*, New York, Praeger, 1957.
- GOMBRICH, Ernest H. *L'art et son histoire des origines à nos jours*, Tome 2, Éditions René Julliard.
- GOODMAN, Susan Tumarin (éd.). *Russian Jewish artists in a century of change: 1890-1990*, Prestel, 1995.
- GOUX, Jean-Joseph. *Les iconoclastes*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, Vol. II, *Arrogant Purpose 1945-1949*, John O'Brian (éd.), Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- HAGGARD, Virginia. *Ma vie avec Chagall*, Paris, Presses de la Renaissance, 1987.
- HESS, Thomas B. *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art, 1971.

KAMPF, Avram. *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, South Hadley (Massachusetts), Bergin & Garvey Publishers, Inc., 1984.

KAMPF, Avram. *Chagall to Kitaj : Jewish Experience in the 20th Century Art*, Catalogue d'exposition (Barbican Art Gallery, Londres, 1990), London, Lund Humphries et Barbican Art Gallery.

LASSAIGNE, Jacques. *Chagall*, Paris, 1957.

LASSAIGNE, Jacques. *Chagall – Dessins inédits*, Genève, 1968.

MARCADÉ, Valentine. *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1971.

MARITAIN, Raïssa. *Marc Chagall*, New York, Édition de la Maison française, 1943.

O'KANE, Martin. *Painting the Text: the Artist as Biblical Interpreter*, Sheffield, Sheffield Phoenix Press, 2007.

MEYER, Franz. *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1995.

PENDLEBURY, Alyson. *Portraying 'the jew' in First World War Britain*, London; Portland, OR: Valentine Mitchell, 2006.

ROSENBERG, Harold. *Barnett Newman*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1977.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 3 tomes en 6 volumes, 1955-1959.

REIK, Theodor. *Jewish Wit*, New York, 1962.

RODITI, Édouard. *Dialogues on Art*, New York, Horizon Press, 1961.

ROSENBERG, Harold. *The De-Definition of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972.

ROSENBERG, Harold. *Barnett Newman*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1977.

SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art*, Greenwich, Connecticut, 1971.

SHENKAR, Nadine. *L'art juif et la kabbale*, Paris, Nil (coll. « Le Cabinet de curiosités »), 1996.

SOLTES, Ori Z. *Our Sacred Signs : How Jewish, Christian, and Muslim Art Draw from the Same Source*, Cambridge (MA), Westview Press, 2005.

SWIRIN, A. *Peintures du Moyen Âge russe dans la collection de la galerie Tretiakov*, Moscou, 1958.

TALBOT-RICE, Tamara. *A Concise History of Russian Art*, Londres, Thames & Hudson, 1963.

VII, Mark (Mark Plowman). *A Subaltern on the Somme in 1916*, London & Toronto, J.M. Dent & Sons, 1917.

VENTURI, Lionello. *Marc Chagall*, Collection «Le Goût de Notre Temps», Genève, Éd. A. Skira, 1956.

WALTHER, Ingo F. (éd.). *L'Art au XX^e siècle*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000.

Ouvrages collectifs

LA SAINTE BIBLE. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1956.

APTER-GABRIEL, Ruth (éd.). *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928*, Jerusalem, The Israel Museum, 1988.

FIRMAGE, Edwin B., Bernard G. WEISS et John W. WELCH (éds.). *Religion and Law: Biblical-Judaic and Islamic Perspectives*, Winona Lake, Eisenbrauns, 1990.

GUTMANN, Joseph (éd.). *No Graven Images : Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York, Ktav Pub. House, 1971.

KANDINSKY, Wassily et Franz MARC (éds.). *The Blaue Reiter Almanac*, R. Pier & Co. Verlag, Munich, Allemagne, 1965.

ROTH, Cecil (éd.). *Jewish Art*, Tel Aviv, 1961.

SOUSSLOFF, Catherine M. (éd.). *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley et Los Angeles (California), University of California Press, 1999.

ARTICLES

« CHAGALL: POSTMODERNISM AND FICTIONAL WORLDS IN PAINTING », *Marc Chagall and the Jewish Theater*, New York, Guggenheim Museum, 1992, p. 15-63, 133-203.

ALLOWAY, Lawrence. « Color, Culture, The Stations: Notes on the Barnett Newman Memorial Exhibition », *Artforum* 10, n° 4, décembre 1971, p. 31-39.

AMISHAI-MAISELS, Ziva. « Chagall's Jewish In-Jokes », *Journal of Jewish Art*, vol. 5, 1978, p. 76-93.

AMISHAI-MAISELS, Ziva. « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Chicago, vol. 9, 1982, p. 84-104.

AMISHAI-MAISELS, Ziva. « Origins of the Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, vol. XI, 1985.

AMISHAI-MAISELS, Ziva, « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies*, vol. 17, n° 2, 1991, p. 138-153, 180-181.

- AMISHAI-MAISELS, Ziva. « Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings », *Journal of Jewish Art*, vol. 21-22, Eastern Europe I, 1995-96, p. 68-94.
- BAIGELL, Matthew. « Barnett Newman's Stripe Paintings and Kabbalah. A Jewish Take », *American Art* 8, n° 2, printemps 1994, p. 32-42.
- BARKER, Walter. « The Passion Without the Image: Barnett Newman Paints Metaphors of Stations of Cross », *St. Louis Post-Dispatch*, 12 juin 1966, p. 5C.
- BENOIS, Alexandre. « Les Expositions : Chagall, Œuvres récentes », *Cahiers d'Art*, vol. 15, n° 1-2, 1940.
- CALAS, Nicolas. « Subject Matter in the Work of Barnett Newman », *Arts Magazine* 42, n° 2, novembre 1967, p. 38-40.
- CHAGALL, Marc. « Quelques impressions sur la peinture française », *Renaissance*, New York, vol. I et II, 1944-45.
- CRÉPU, Michel. « Abraham à New York: Leçon des ténèbres: A propos de Barnett Newman », *Esprit*, Paris 9, septembre 1982, p. 34-41.
- DUBREUIL, Nicole. « Le modernisme et les tribulations des anges. Les figures volantes de Chagall et de Lissitsky », *Parachute*, n° 65 (1992), p. 18-23.
- DUBREUIL, Nicole. « Barnett Newman: Tightrope Metaphysics », *Voices of Fire: Art, Rage, Power, and the State*, Bruce Barber, Serge Guilbaut et John O'Brian (éds.), Toronto, University of Toronto Press, 1996, p. 153-165.
- GLASER, David J. « Transcendence in the Vision of Barnett Newman », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40, n° 4, été 1982, p. 415-20.
- GODFREY, Mark. « Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust », *October* n°108, New York, Printemps 2004, p. 35-50.

- HARSHAV, Benjamin. « The Role of Language in Modern Art: On Texts and Subtexts in Chagall's Paintings », *Modernism/Modernity*, vol. 1, n° 2, avril 1994, p. 51-87.
- KAMPF, Avram. « Marc Chagall – Jewish Painter », *The Reconstructionist* 16, 12 janvier au 1^{er} décembre 1951.
- KAMPF, Avram. « In Quest of the Jewish Style in the Era of the Russian Revolution », *Journal of Jewish Art* 5, 1978.
- KITZINGER, Ernst. « The Cult of Images in the Age before Iconoclasm », *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954.
- NEWMAN, Barnett. « The First Man Was an Artist », *Tiger's Eye*, octobre 1947.
- NEWMAN, Barnett. « The Sublime is Now », *Tiger's Eye*, décembre 1948.
- NEWMAN, Barnett. « Recent American Synagogue Architecture », *Newman*, O'Neill (éd.), 1963.
- NEWMAN, Barnett. « L'Image plasmique », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 55, printemps 1966, p. 28-43.
- OLIN, Margaret. « Nationalism, the Jews, and Art History », *Judaism*, vol. 45, automne 1996, p. 461-82.
- RAJNER, Mirjam. « The Awakening of Jewish National Art in Russia », *Jewish Art*, 16/17, 1990-1991.
- ROSENBERG, Harold. « Barnett Newman and Meaning in Abstract Art », *Art International* 16, n° 3, mars 1972, p. 64–65, 72.
- SWEENEY, James Johnson. « An Interview with Marc Chagall », *Partisan Review*, hiver 1944.

FILM

FIDDLER ON THE ROOF. réalisé par Norman Jewison, Usa, Metro-Goldwyn-Mayer, DVD, couleur, 2 heures 59 minutes, 1971.

SITES INTERNET

THE BARNETT NEWMAN FOUNDATION. « Chronology » et « Catalogue raisonné », n.d., [<http://www.barnettnewman.org/>] (janvier 2011)

BRUTIN, Batya. « Ziva Amishai-Maisels », *Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia*, 1^{er} mars 2009, Jewish Women Archive, [en ligne], [<http://jwa.org/encyclopedia/article/amishai-maisels-ziva>] (30 mars 2010)

CENTRE POMPIDOU. « Le Cubisme », *Dossiers pédagogiques*, [en ligne]. [<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cubisme/Cubisme.htm#facon>] (4 novembre 2009)

CENTRE POMPIDOU. « Futurisme, Rayonnisme, Orphisme. Les Avant-gardes avant 1914 », *Dossiers pédagogiques*, [en ligne]. [<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Futurisme/ENS-futurisme.htm>] (17 septembre 2008)

CENTRE POMPIDOU. « Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20e siècle », *Dossiers pédagogiques*, [en ligne]. [<http://www.pompidou-center.org/education/ressources/ENS-tracesdusacre/ENS-tracesdusacre.html>] (décembre 2008)

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF WORLD RELIGIONS. *Encyclopedia.com*. 1997, [en ligne], [<http://www.encyclopedia.com/doc/1O101-Mohel.html>] (30 mars 2010)

DICTIONNAIRE LAROUSSE. *shtetel ou shtetl*, [en ligne], [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/shtetel/72574>] (30 mars 2010)

GLUECK, Grace. « A Berlin Painter, Jewish and Proudly Assimilated », *The New York Times*, Art Review, [en ligne].

[http://www.nytimes.com/2006/03/20/arts/design/20max.html?_r=1&oref=slog in] (8 août 2008)

INFO-BIBLE. « Jérémie 31 :15 », *La Bible en français, version Louis Segond, 1910*, [en ligne], [<http://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html>]. Consulté le 26 septembre 2010.

MUSEUM OF MODERN ART. « The Collection », *Explore*, [en ligne]. [http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79365] (décembre 2004)

RÉSEAU CANADIEN D'INFORMATION SUR LE PATRIMOINE. « Horizons. La peinture de paysage canadienne et russe (1860-1940) » *Musée virtuel du Canada*, [en ligne]. [<http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Horizons/Fr/bio-445.html>] (9 août 2008)

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX – AGENCE PHOTOGRAPHIQUE. « Recherche d'images », [en ligne]. [<http://www.photo.rmnh.fr/>] (consultation quotidienne)

TACITE. « Annales, XV, 44 », *Musagora*, [en ligne]. [<http://www.musagora.education.fr/religion/textes/tacite5.pdf>] (19 juillet 2008)

THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM. « Ziva Amishai-Maisels » (page personnelle), *Faculty of Humanities / Art History*, [en ligne]. [<http://pluto.huji.ac.il/~maisels/>] (18 juillet 2008)

Annexe

Planche 1

Illustration retirée

Planche 1 : Marc Chagall, *La Pluie*, 1911

Planche 2

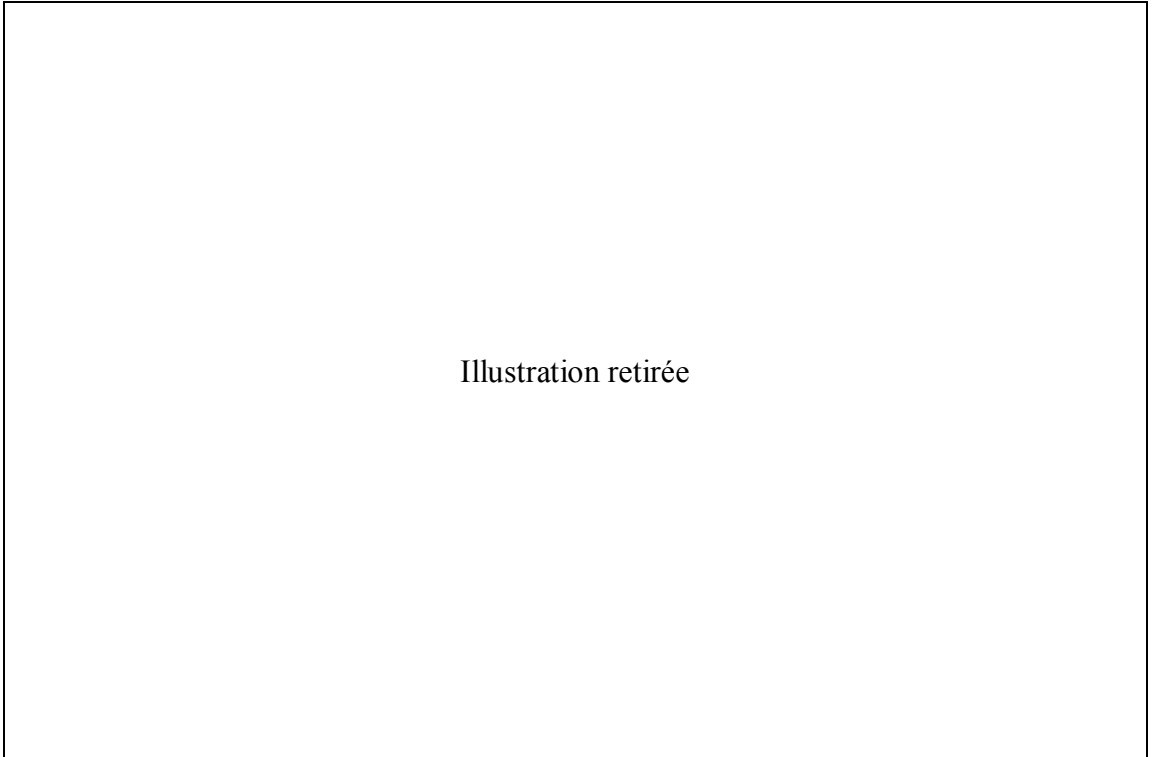


Planche 2 : Marc Chagall, *Les Portes du cimetière*, 1917

Planche 3

Illustration retirée

Planche 3 : Vincent Van Gogh, *Terrasse d'un café le soir*, 1888

Planche 4

Illustration retirée

Planche 4 : Marc Chagall, *Naissance*, 1911

Planche 5

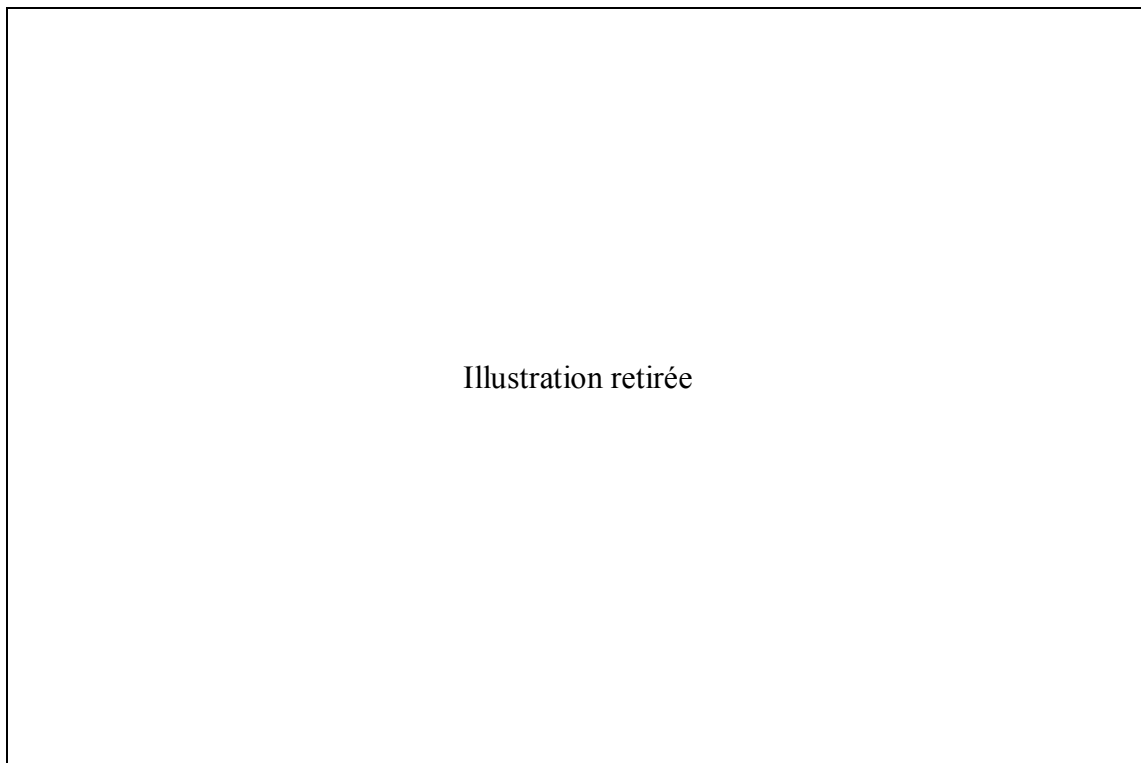


Illustration retirée

Planche 5 : Robert Delaunay, *Le Premier disque*, 1912

Planche 6

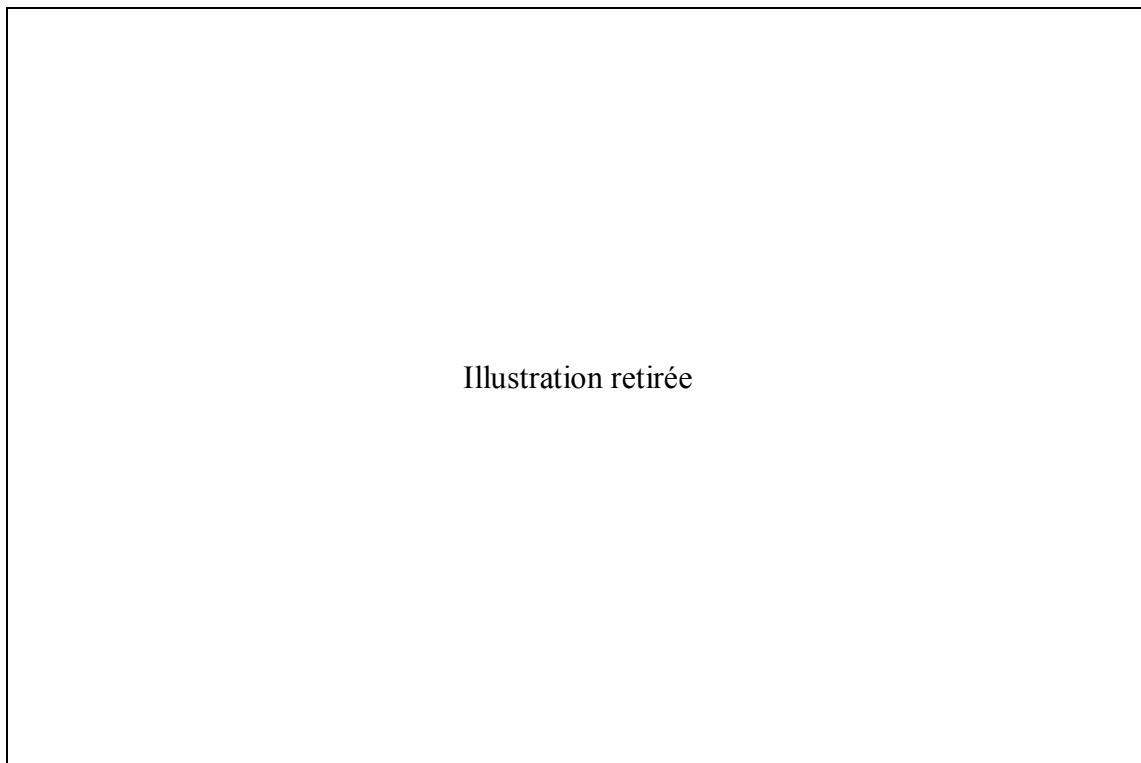


Planche 6 : Marc Chagall, *Esquisse pour La Révolution*, 1937

Planches 7, 8 et 9

Illustrations retirées

Planches 7, 8 et 9 : Marc Chagall, *Résistance* (1937/1948), *Résurrection* (1937/1948) et *Libération* (1937/1952)

Planche 10

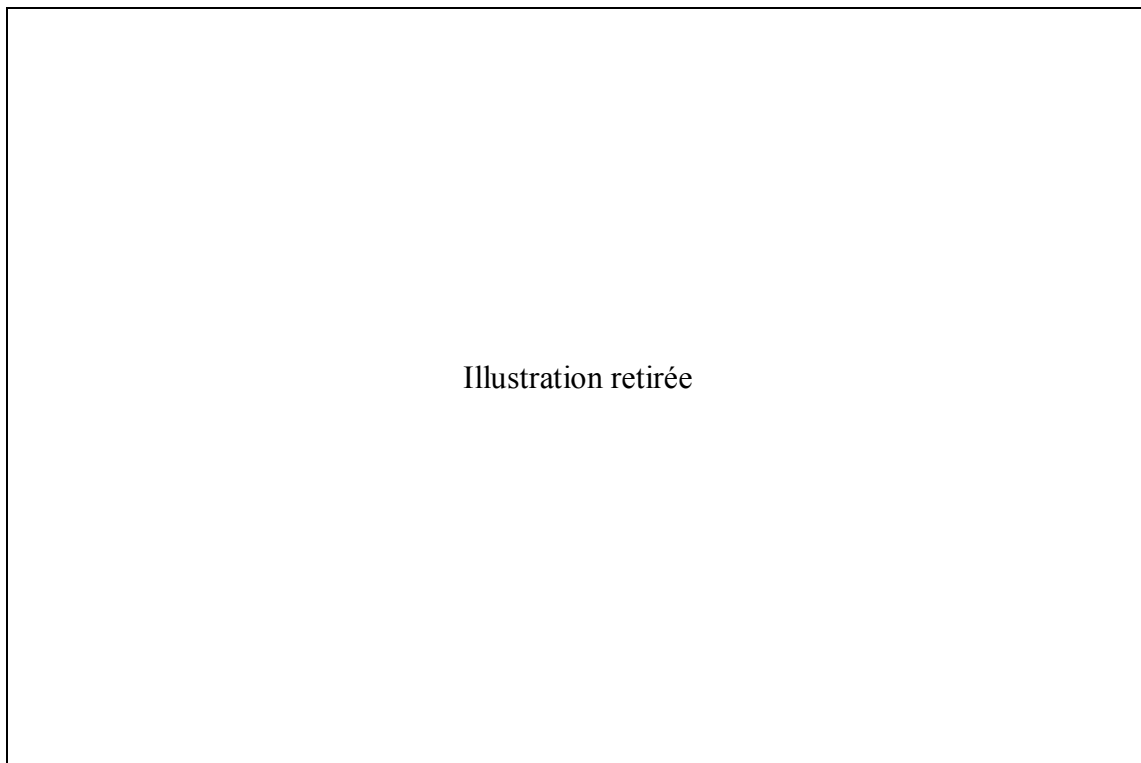


Illustration retirée

Planche 10 : Marc Chagall, *L'Âme de la ville*, 1945

Planche 11

Illustration retirée

Planche 11 : Marc Chagall, *Autoportrait à la pendule*, 1947

Planche 12

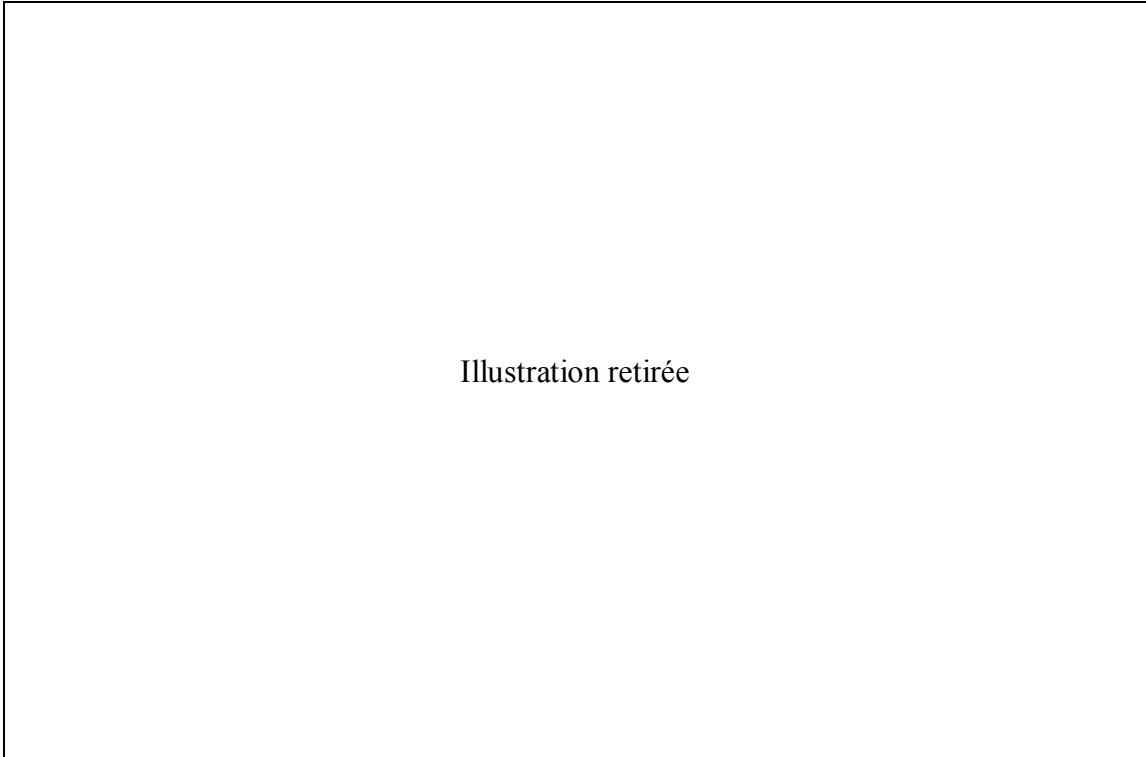


Planche 12 : Marc Chagall, *La Résurrection au bord du fleuve*, 1947

Planche 13

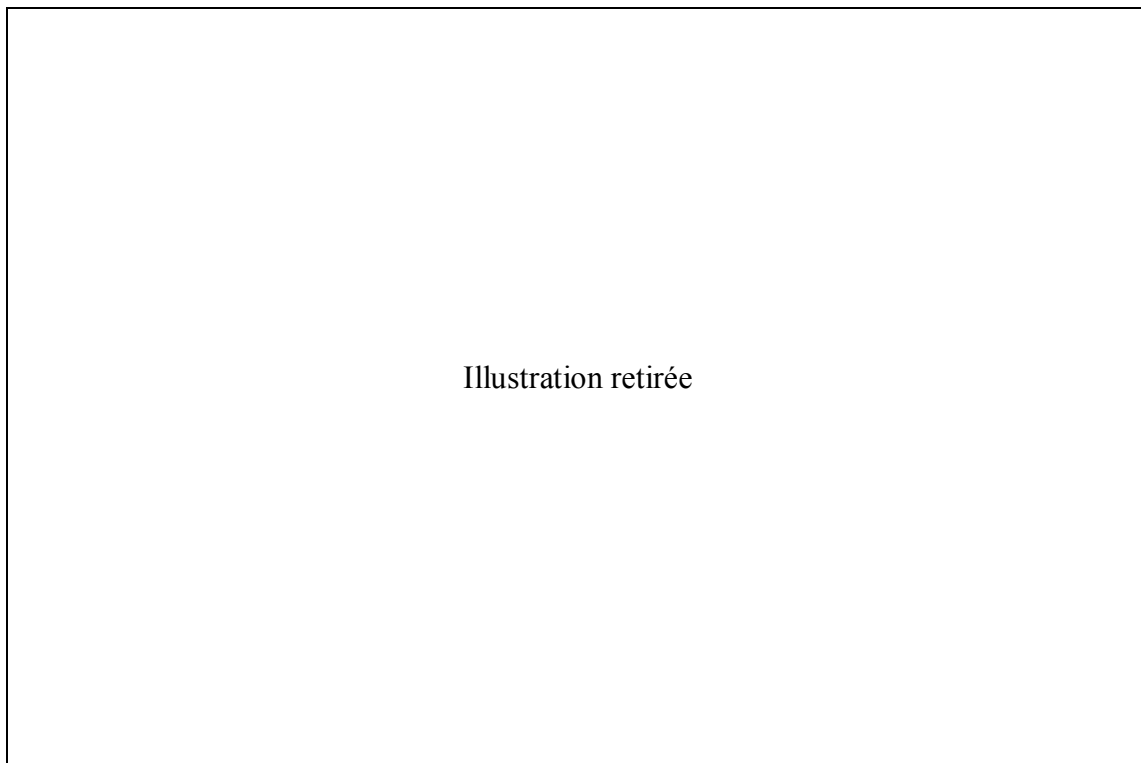


Illustration retirée

Planche 13 : Marc Chagall, *Exodus*, 1952-66

Planche 14

Illustration retirée

Planche 14 : Marc Chagall, *Apocalypse en lilas, Capriccio*, 1945

Planche 15

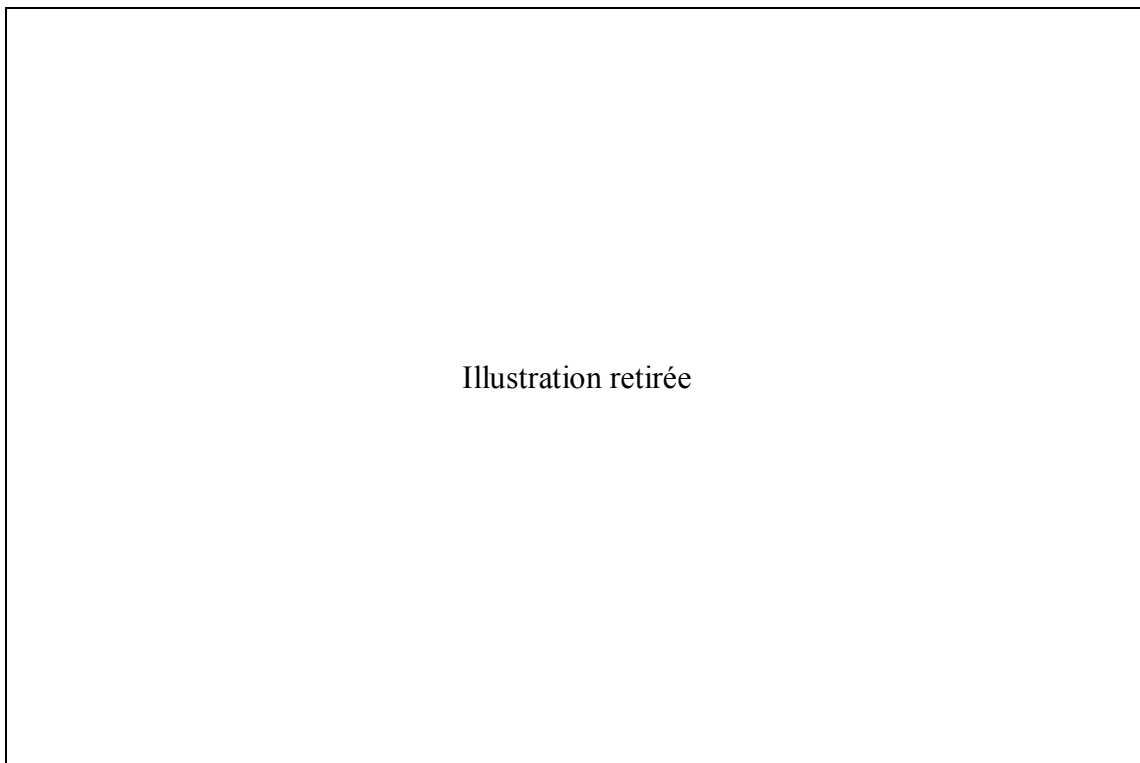


Planche 15 : Marc Chagall, *Le Christ au ciel bleu*, 1949-50

Planche 16

Illustration retirée

Planche 16 : Marc Chagall, *Le Christ à l'horloge*, 1957

Planche 17

Illustration retirée

Planche 17 : Marc Chagall, *Crucifixion*, 1964

Planche 18

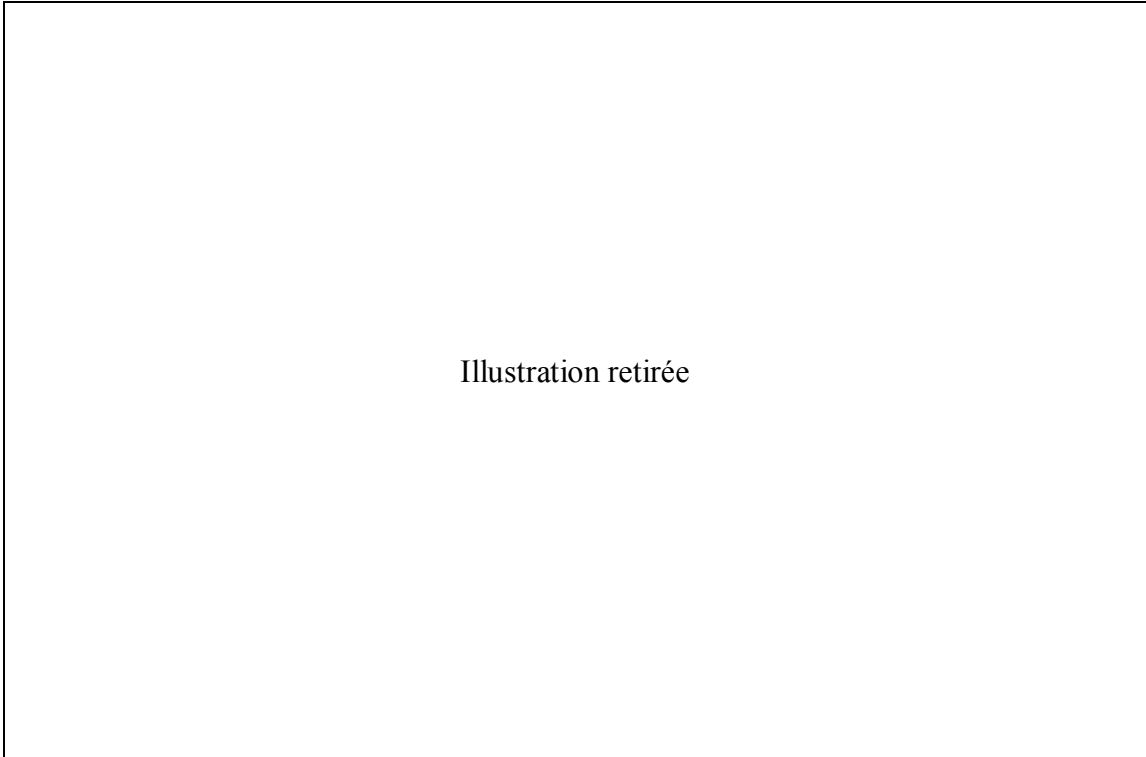


Illustration retirée

Planche 18 : Marc Chagall, Détail de la fenêtre centrale (histoire d'Abraham et du Christ), *Christ en croix*, Vitrail de la Cathédrale Notre Dame de Reims, France

Planche 19

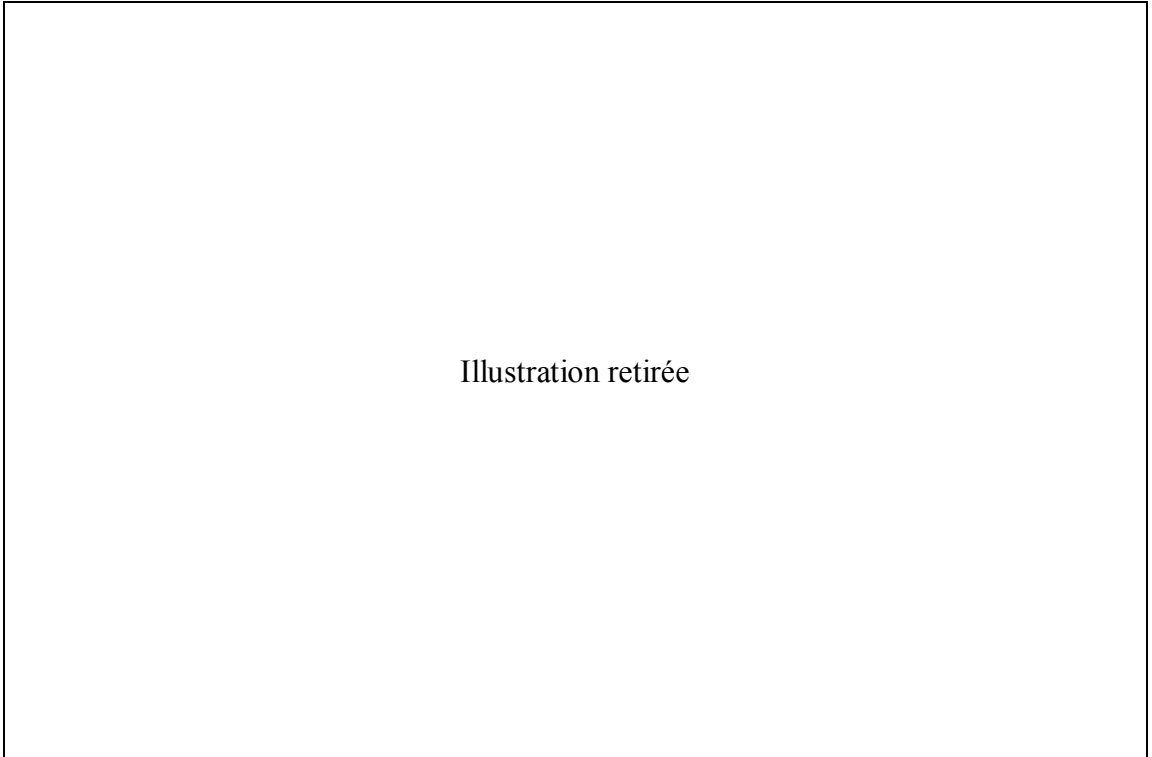


Planche 19 : Marc Chagall, *Vitraux de l'Église de Fraumünster, Zurich*

Planche 20

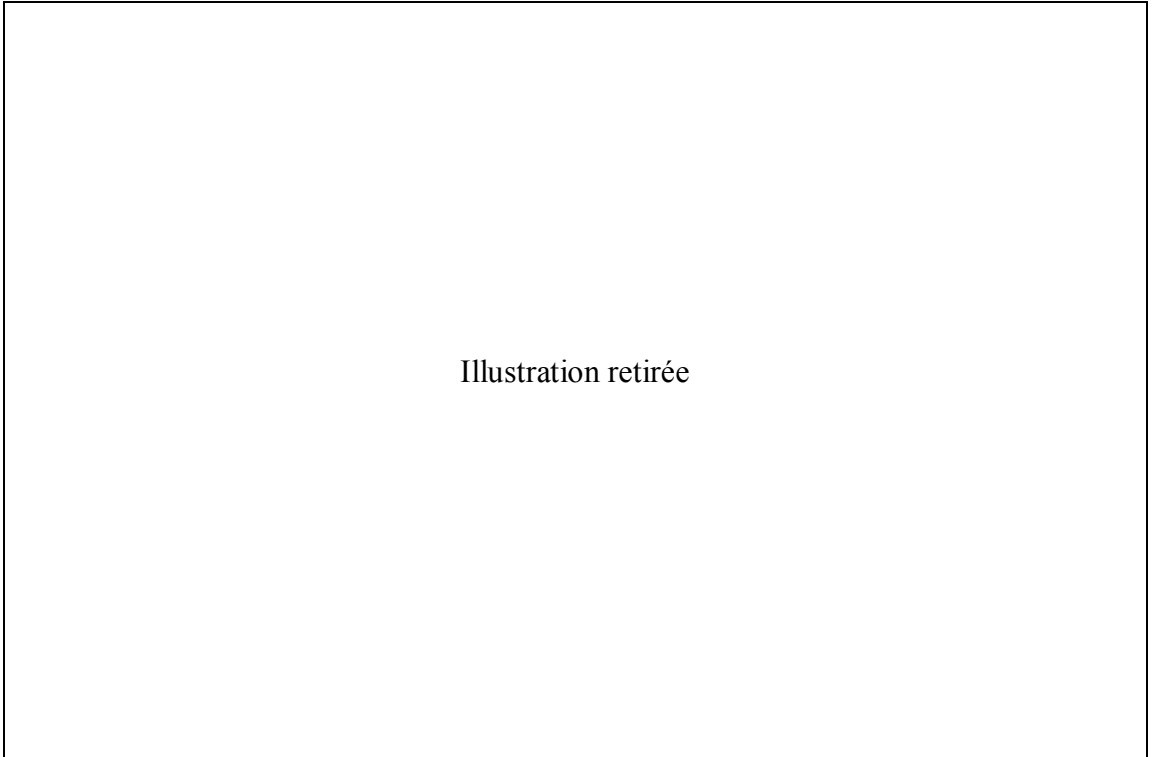


Planche 20 : Marc Chagall, *Le Christ*, ca. 1951

Planches 21, 22 et 23

Illustrations retirées

Planches 21, 22 et 23 : Barnett Newman, *First Station*, 1958, *Second Station*, 1958 et *Third Station*, 1960