



HAL
open science

Jésus le Christ dans l'oeuvre de Marc Chagall : le motif du crucifié

Geneviève Rehlinger

► **To cite this version:**

Geneviève Rehlinger. Jésus le Christ dans l'oeuvre de Marc Chagall : le motif du crucifié. Religions. Université Paul Verlaine - Metz, 2006. Français. NNT : 2006METZ007L . tel-01752470

HAL Id: tel-01752470

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752470v1>

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE PAUL VERLAINE

Centre de recherches *Ecritures*

Doctorat de théologie catholique

JESUS LE CHRIST DANS L'ŒUVRE DE MARC CHAGALL

Le Motif du Crucifié

TOME 1

Geneviève SCHMITT – REHLINGER

Sous la direction de M. le Professeur Pierre-Marie BEAUDE

Année 2005 - 2006

UNIVERSITE PAUL VERLAINE – METZ

Centre de recherches *Ecritures*.

Doctorat de théologie catholique.

Geneviève SCHMITT - REHLINGER

Mars 2006

JESUS LE CHRIST DANS L'ŒUVRE DE MARC

CHAGALL

Le Motif du Crucifié.

Membres du Jury :

M. le Professeur Pierre-Marie BEAUDE, Directeur de thèse.

M. le Professeur Jacques WALTER, président du jury

M. le Professeur François BOESPFLUG, rapporteur

M. le Professeur Paul-Louis RINUY, rapporteur

REMERCIEMENTS

Le présent travail est le fruit d'une recherche de longue haleine sur Marc Chagall, qui a débuté avec mon mémoire de maîtrise de théologie en 2000, qui s'est poursuivi par un mémoire de D.E.A. La présente étape est cette thèse sur *Jésus le Christ dans l'œuvre de Marc Chagall*.

Je tiens à remercier particulièrement mon directeur, M. le Professeur Pierre-Marie BEAUDE, pour le soutien et la confiance qu'il m'a manifestés tout au long de mes recherches. Grâce à ses encouragements, j'ai pu finaliser un travail, qui, sans lui, se serait sans doute arrêté en chemin.

Merci à M. le Professeur François BOESPFLUG pour ses conseils judicieux qui m'ont permis de circonscrire le sujet, et d'élaborer la problématique.

Merci à M. le Professeur Jacques WALTER, qui a manifesté, dès le début de mon parcours, de l'intérêt pour mon ouvrage. Merci pour sa disponibilité lors de ma demande d'indications bibliographiques sur le sujet de la Shoah.

Merci à tous les professeurs qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Merci à Mme le Professeur Sylvie BARNAY qui m'a aidée dans la rédaction du plan final et m'a soutenue et encouragée tout au long du parcours.

Merci à tous ceux qui ont facilité mes recherches de documents : M. le Professeur Jean WIRTH, les différents professeurs et enseignants du département de Théologie de Metz et les Directeurs de Bibliothèque, en particulier le Conservateur de la Bibliothèque Kandinsky et la responsable de la Bibliothèque des Arts de l'Université Marc Bloch à Strasbourg.

Je remercie ceux qui m'ont invitée ces trois dernières années à exposer mes recherches, en particulier l'université Catholique de Nimègue, qui m'a permis de participer à son colloque sur *Bricoler la Mémoire, La théologie et les arts face à une tradition s'oubliant*¹.

Je tiens encore à remercier tout ceux qui m'ont soutenue de près ou de loin dans le développement de ce travail. Monsieur Jean-Marie STOCK, Vicaire Général, pour m'avoir permis de consacrer une partie de mon temps de travail à la rédaction finale de ma thèse. Merci également à tous les amis qui m'ont fourni en cartes postales, affiches et articles de journaux, concernant Chagall.

¹ Colloque international à Nijmegen/Ravenstein, 16-19 juin 2004.

Merci enfin à ma famille, pour sa grande patience. Merci tout particulièrement à mes fils, Pierre et à Stéphane, pour leurs encouragements, leurs conseils judicieux et leurs contributions à mon travail.

Metz 2006

SOMMAIRE

TOME 1.

| | |
|--|------------|
| <i>INTRODUCTION</i> | 9 |
| I. LE CHAGALL DES MONOGRAPHIES | 35 |
| A. LA LECTURE SECULIERE. | 35 |
| B. LECTURE ISSUE DES MILIEUX CULTURELS JUIFS..... | 48 |
| C. LECTURES " CHRETIENNES " | 57 |
| II. LES HERITAGES CULTURELS D'UN PEINTRE | 74 |
| A. LA TRADITION BIBLIQUE JUIVE ET L'IMAGE. | 75 |
| B. L'ICONOGRAPHIE DE CHAGALL ET L'ART CHRETIEN OCCIDENTAL..... | 98 |
| C. UN DEBAT RECURRENT AUTOUR DE JESUS DANS LE MILIEU JUIF..... | 123 |
| III. LE JESUS DE CHAGALL | 158 |
| A. UN CORPUS DE 365 ŒUVRES. | 158 |
| B. CHAGALL ET SES CONTRADICTEURS..... | 163 |
| C. LE MOTIF DU CRUCIFIE. | 175 |

TOME 2

| | |
|--|------------|
| IV. LE MATERIAU ICONIQUE DE CHAGALL EN DEFINITION. | 235 |
| A. UN MOTIF " SANS MOTIF " | 235 |

| | | |
|---|--|------------|
| B. | LES MOTIFS D'ACTUALITE. | 254 |
| C. | LES MOTIFS DEPORTES. | 263 |
| V. LE PEINTRE DU DEPASSEMENT. | | 294 |
| A. | CHAGALL ET L'EXEGESE BIBLIQUE. | 293 |
| B. | UNE HERMENEUTIQUE DE LA PAIX. | 338 |
| C. | UNE LECTURE CHAGALLIENNE DE LA BIBLE. | 354 |
| CONCLUSIONS : | | 369 |
| BIBLIOGRAPHIE : | | 369 |
| EXPOSITIONS : | | 369 |
| TABLE DES MATIERES : | | 369 |

TOME 3 - ANNEXES.

CATALOGUE D'OEUVRES/

2

| | | |
|----|--|--|
| 1. | MOTIF DU CRUCIFIE | |
| 2. | ŒUVRES CHRETIENNES SANS CRUCIFIXION. : | |
| 3. | ŒUVRES CITEES EN REFERENCE ; : | |
| 4. | TABLEAUX COMPARATIFS DES MOTIFS : | |
| 5. | BIBLIOGRAPHIE 2 (SUPPLEMENT). : | |

Abréviations :

CMC : Catalogue du Motif du Crucifié. Les images se trouvent en

Annexe 1.

OCSC : Catalogue des œuvres chrétiennes sans crucifié. Les images se trouvent en Annexe 2.

OCR : Catalogue des œuvres citées en référence pour l'étude iconographique. Les images se trouvent en Annexe 3.

J'ai élaboré ces trois catalogues.

MNMBMC : Musée National [du] Message Biblique Marc Chagall à Nice.

MNAM : Musée National d'Art Moderne à Paris.

Traductions :

Toutes les traductions, effectuées par moi, des textes cités en langue étrangère figurent entre crochets en note de bas de page.

INTRODUCTION

Mon intérêt pour les motifs " chrétiens² " chez Chagall est né lors de la préparation d'une formation destinée aux guides de l'Oeuvre de la Cathédrale de Metz³. En effet, dans les vitraux de Chagall mon attention a été attirée par la présence d'un crucifié-ailé qui semblait s'abattre sur Moïse, dans la partie haute de la lancette de *Moïse recevant les Tables de la Loi*⁴. Le caractère insolite de cette représentation m'a amenée à approfondir, dans un travail de D.E.A., l'utilisation du thème de la crucifixion par Chagall⁵. Ce travail, dont les conclusions m'ont laissée perplexe, m'a permis de poser quelques liminaires à un sujet presque inexploré dans le domaine des études sur Chagall, pourtant fort nombreuses et fouillées.

² Nous utiliserons ce mot, à défaut, pour parler des motifs et thèmes qui semblent (car encore faudrait-il qu'une étude approfondie le prouve) en lien avec la vie de Jésus où des éléments issus des Evangiles ou de la tradition et de l'iconographie chrétienne. En raison du caractère hypothétique du mot, nous le mettrons entre guillemets.

³ REHLINGER Geneviève, *Les vitraux de Marc Chagall à Metz*, Maîtrise de Théologie et de Pédagogie Religieuse, sous la direction du Professeur Gérard Claudel, Université de Metz, 2000.

⁴ CMC 143 à 145.

⁵ REHLINGER Geneviève, *Les crucifixions dans l'oeuvre de Marc Chagall*, D.E.A. de Littérature et spiritualité, sous la direction du Professeur Pierre-Marie Beaudé, Université de Metz, 2001.

La vie et l'œuvre de Marc Chagall ont, en effet, fait l'objet de nombreuses monographies et études, mais l'aspect particulier des occurrences " chrétiennes " n'a jamais été étudié sérieusement. S'il est vrai que quelques auteurs ont travaillé des aspects de la question, aucun, à ce jour, n'a fait de recherche qui cerne l'ensemble de ce thème. Udo Liebelt⁶ a analysé quelques thèmes chrétiens des années de *jeunesse* du peintre, et l'influence, sur l'artiste, de l'art des icônes. Dans son livre *Marc Chagall et la Bible*, Hanz-Martin Rotermund⁷ étudie une vingtaine de crucifixions et, plus récemment, l'exposition de Paris⁸ a également mis en valeur une quinzaine de " peintures religieuses " ⁹. Le travail de recherche d'occurrences dans plus de 350 catalogues d'expositions allant de 1947 à 2005, atteste que, en plus de soixante ans, peu de manifestations ont exposé des œuvres " chrétiennes ". D'autre part, le Musée National Message Biblique Marc

⁶ LIEBELT Udo, *Marc Chagall und die Kunst der Ikonen*, Marburg, Fakultät Marburg/Lahn, 1971.

Soutenance pour un doctorat de Théologie à la Faculté de Théologie de l'Université Philipps de Marburg/Lahn, le 27 janvier

⁷ ROTERMUND Hans-Martin, *Marc Chagall und die Bibel*, Munich, Kaufmann, 1970.

⁸ *Chagall connu et inconnu*, exposition au Grand Palais, Paris – 14 mars au 23 juin 2003.

⁹ La présentation de ces œuvres est d'ailleurs particulièrement intéressante pour montrer la lecture particulière qui est faite de ces thèmes : n'ont été présentées que des œuvres en lien avec la Shoah ou les guerres postérieures qui confirment l'interprétation du Crucifié comme « figure iconographique du martyr passé dans l'inconscient collectif. », *Catalogue d'exposition - Chagall connu et inconnu*, Paris, 2003, p. 230.

Chagall, qui propose chaque année une présentation thématique tirée de l'œuvre de l'artiste, n'a jamais proposé d'exposition sur cet aspect¹⁰.

Les thèmes " chrétiens " sont pourtant assez nombreux : un demi millier au moins. Outre les représentations des scènes de la passion de Jésus (résurrection de Lazare, entrée à Jérusalem, portement de croix, crucifixion, descente de croix, résurrection), elles évoquent des scènes de son enfance (annonciation, nativité, sainte famille, fuite en Egypte, Vierge à l'enfant), des scènes de sa vie publique et de son enseignement (fils prodigue, bon Samaritain, sermon sur la montagne), ainsi que quelques thèmes de la tradition iconographique (arbre de Jessé, christ glorieux, Jérusalem céleste). D'autre part des thèmes puisés dans l'Ancien Testament sont parfois associés à des crucifixions, en une relecture " chrétienne " ou typologique.

En raison du nombre important et de la diversité de ces thèmes d'inspiration chrétienne¹¹ nous avons décidé de ne pas les retenir toutes et de nous cantonner, pour notre étude, au motif du crucifié, car c'est le motif le plus fréquent. Nous avons écarté de cette étude les crucifix et les Christ

¹⁰ Lors de mes recherches à la Bibliothèque du MNMBMC, la conservatrice m'a affirmé que ce motif était très peu fréquent chez l'artiste. Il est vrai que je n'ai pas trouvé beaucoup d'œuvres avec crucifixion dans les documents de cette bibliothèque.

¹¹ Cf. Tome 3, annexe 1 le catalogue CMC (Catalogue du Motif du Crucifié) et en annexe 2 le catalogue OCSC (Catalogue des œuvres chrétiennes sans le motif du Crucifié).

sans croix; ces œuvres sont relativement peu nombreuses. Nous n'avons pas retenu non plus les trois variantes du *Bœuf écorché*¹², car ce thème, chez Chagall, participe davantage de son espace familial, que de son monde religieux¹³. Enfin, nous avons écarté toutes les œuvres qui représentent l'enfant auréolé debout sur les genoux de sa mère et écartant les bras en croix¹⁴. Bien que ce modèle de représentation existe dans l'iconographie chrétienne, nous ne l'avons pas retenu pour notre étude car elle nous semblait trop destinée à une récupération chrétienne par le spectateur¹⁵. Une dernière représentation a retenu notre attention, avant d'être rejetée : il s'agit de personnages - généralement au milieu de groupes humains - qui lèvent les bras vers le ciel, dans la position d'un crucifié. Une étude plus poussée nous a permis d'écarter ce motif car il est souvent, chez Chagall, l'expression de la joie, de la louange d'allégresse, parfois mêlée au thème de la fête et du cirque. Cirque et religieux sont deux thèmes très liés chez l'artiste : « J'ai toujours considéré les clowns, les acrobates et les acteurs comme des êtres

¹² Pourtant le "sens religieux" ne peut être complètement exclu : l'interdiction de l'abattage rituel fut une des premières mesures anti-sémite dans l'Allemagne des années 1930. La présence de « l'animal-Chagall » (la vache présente dans nombre de tableaux et dont nous donnerons le sens plus loin) est ainsi liée symboliquement à la vie religieuse et aux événements historiques.

¹³ CHAGALL Marc, *Ma vie*, Paris, Stock, 1995, p. 26-27.

¹⁴ OCSC B097 – B098 – B099 - B100 - B101 - B102. *Arche de Noé*.

¹⁵ Cf. OCR A108. *Vierge allaitant*, Metz, Eglise Saint Martin des glandières, XV^{ème} siècle.

tragiquement humains, qui ressemblent pour moi, aux personnages de certains tableaux religieux¹⁶ » ; pour exemple, le crucifié planant (ou apparaissant) dans le ciel de 355. *Songe d'été*¹⁷. Toutes ces œuvres " chrétiennes " mériteraient, vu leur nombre, leur singularité et leur diversité, un travail de recherche et d'interprétation détaillé dont l'ampleur nous a amenée à restreindre notre travail au corpus particulier du Motif du crucifié. Cependant, en étudiant ce motif particulier, nous serons conduits à déborder, au-delà du motif lui-même, et d'aborder le thème de la crucifixion et plus largement celui des épisodes de la passion de Jésus de Nazareth tels qu'ils se découvrent dans les Evangiles et l'iconographie chrétienne.

Nous voilà donc en présence d'un corpus d'œuvres comprenant le motif du crucifié. Nous préciserons plus loin le sens à donner, dans notre étude au terme motif. Contrairement aux allégations de nombreux auteurs de monographies, et surtout de la plupart des présentations d'exposition, notre catalogue d'œuvres témoigne qu'à aucune époque de sa carrière d'artiste, le motif du crucifié ne fut absent des œuvres de Chagall¹⁸. Présent de façon sporadique de 1908 à 1930, le motif est courant de 1937 à 1950. Durant cette période c'est souvent le motif central de l'œuvre. Après les années 50, le crucifié occupe, la plupart du temps, une place secondaire dans la

¹⁶ CHAGALL Marc, *Le Cirque*, Verve, Paris, 1967.

¹⁷ CMC 355. *Songe d'été*.

¹⁸ « Golgotha, tableau demeuré longtemps isolé dans son œuvre », *Catalogue d'exposition Chagall connu et inconnu*, Paris, 2003, p. 240.

composition, mais il n'est jamais absent sur une longue durée. A une œuvre sans crucifié correspond régulièrement une variante avec crucifié¹⁹. Enfin, dans les grandes compositions pour les monuments chrétiens, le crucifié retrouve une place majeure, parfois à côté d'autres motifs bibliques majeurs.

Comme nous l'avons dit plus haut, le motif que nous allons étudier n'a pas fait l'objet d'un travail approfondi jusqu'à ce jour, car il est considéré comme un thème annexe. En effet, dans le catalogue du livre de Franz Meyer, qui reste la référence quant à notre artiste, seules 57 oeuvres comportant des crucifixions sont référencées²⁰. Notre recherche a permis d'en répertorier plus 365. Ce nombre suffirait par lui-même à prouver l'importance du motif pour l'artiste et à contredire toutes les monographies et expositions qui le présentent comme un motif rare, seulement circonscrit aux années qui précèdent et couvrent les événements et les répercussions de la Seconde Guerre mondiale.

Seule la monographie d'Alexander lui consacre quelques pages et pose les questions soulevées par l'utilisation de ce motif par un peintre juif²¹.

¹⁹ CMC 362. *Mère à l'enfant* et OCR A131. *Arbre de Vie*.

²⁰ MEYER Franz, *Marc Chagall. Leben und Werk*, Cologne, Du Mont Schauberg, 1961; *Marc Chagall*, Flammarion, Paris, 1995, (Nous avons consulté les deux, nous nous attacherons pour nos notes à la version française de 1995, car le catalogue des oeuvres comprend une annexe ajoutée postérieurement par F. MEYER).

²¹ ALEXANDER Sydney, *Marc Chagall, a Biography*, Munich, Kindler, 1984, p. 423-425.

L'étude d'Alexander prouve que ce motif, loin de se circonscrire à la période de la Shoah, couvre au contraire toute la période artistique du peintre²². Les limites du travail d'Alexander se trouvent dans la lecture du thème de la crucifixion. En effet, comme beaucoup d'autres interprètes, il ne retient que deux interprétations au crucifié de Chagall : celle du martyr du peuple juif et celle du grand prophète juif. D'autre part il ne se préoccupe, ou du moins il ne fait l'interprétation, que des œuvres les plus connues de Chagall et notamment les huiles sur toile de grandes dimensions. Ces œuvres majeures sont évidemment très importantes mais elles ne témoignent pas de toute la recherche iconographique et de tout l'itinéraire humain et spirituel qui sont associés au motif chez l'artiste. Cette étude sélective du motif du crucifié par les historiens de l'art tient sans doute, pour une part, à la difficulté que l'on rencontre pour recenser l'ensemble des œuvres comportant une crucifixion.

²² Selon la définition de Dan Mischman, la Shoah est l'« ensemble des persécutions menées par les nazis contre les juifs, du jour de l'arrivée de Hitler au pouvoir en janvier 1933 jusqu'à l'effondrement du Troisième Reich en mai 1945 », *Pour une historiographie de la Shoah. Conceptualisations, terminologie, définitions et problèmes fondamentaux*, Paris, In Press, 2001, p. 288.

1.1. Difficultés d'une génétique de l'œuvre.

Le motif du crucifié est apparu très tôt dans l'œuvre de l'artiste (1908²³), il l'a déployé tout au long de sa vie. En effet, la dernière œuvre retenue dans notre catalogue du motif date de l'année précédant la mort de Chagall²⁴. Notre recherche dans les monographies, les livres et les catalogues d'Exposition et de Vente, nous a permis de repérer 365 œuvres comportant le motif du crucifié. Régulièrement de nouvelles œuvres (qui nous sont inconnues) sont inscrites au catalogue des Maisons de Ventes aux enchères publiques, ce qui nous fait penser que notre corpus n'est pas exhaustif²⁵. Ce nombre doit sans doute être augmenté d'au moins un quart, car l'on sait, d'une part, que nombre d'œuvres contenant le motif du crucifié ne portent pas de titre religieux, rendant difficile leur recherche dans les

²³ CMC 01. *Golgotha*.

²⁴ CMC 357. *Poème : Il y a là-bas aux aguets une croix*.

²⁵ Une nouvelle œuvre comportant le motif du crucifié est parvenue à notre connaissance courant janvier 2006. L'adjudication de l'œuvre, par la Maison Sotheby's, aura lieu le 8 février 2006. En raison de la découverte tardive, nous n'intégrons pas cette œuvre dans notre étude, elle portera néanmoins le n° 364 du catalogue CMC. Un regard rapide nous permet de cependant de préciser qu'elle n'apporte pas d'éléments nouveaux pour notre travail. Œuvre découverte le 12/01/2006 : *L'âne bleu dans le ciel du village*, 1978, tempera et brosses, 460x385, signée *Chagall* et datée.

catalogues de ventes²⁶ et que, d'autre part, la plupart des grandes œuvres peintes étaient précédées de nombreuses œuvres préparatoires²⁷. Ces dernières étaient très importantes pour l'artiste : « Chagall, qui est un bon conservateur de son œuvre, ... a toujours eu auprès de lui le talisman que constitue l'ensemble de ces gouaches²⁸. » La plupart de ces études sont de oeuvres " achevées ", dont l'importance est confirmée dans le Catalogue du Musée National du Message Biblique Marc Chagall : « Chagall s'est de surcroît toujours refusé à donner la moindre information à son entourage sur l'ordre dans lequel les esquisses puis les grands tableaux ont été élaborés²⁹. »

Une autre difficulté de la recherche réside dans la datation et le titre des œuvres. En effet, nombre d'entre-elles comportent des dates fictives : Liebelt donne l'exemple de 005. *Golgotha, (petite version)* que Franz Meyer aurait, à tort, datée des années 1911, alors que la composition et le style indiquent une réalisation bien postérieure³⁰. De plus, des œuvres réalisées

²⁶ Le site Internet d'Artprice propose la consultation et la vente des pages des catalogues des maisons de Vente aux enchères (Sotheby's, Christie's, Drouot, ...) depuis 1980. Les consultations et les reproductions étant payantes (1€ la consultation, 39,90€ la reproduction jusqu'en 2005 et 9€90 depuis), il ne nous a pas été possible de les visionner tous, car leur catalogue propose plus de 9790 adjudications concernant Chagall.

²⁷ CMC 015 - 016 - 019 - 027 - 030 - ...

²⁸ PROVOYEUR Pierre, *Les pastels du message biblique*, Paris, Cercle d'Art, 1985. p. 19.

²⁹ PROVOYEUR P., *op. cit.*, p. 35.

³⁰ LIEBELT U., *op. cit.*, p. 111.

sur de longues périodes portent soit la date de leur première ébauche, soit celle de leur achèvement, parfois des deux, quelquefois celle de leur première exposition, ou même une date approximative ajoutée postérieurement par l'artiste. Benjamin Harshav éclaire cette habitude du peintre :

“Chagall has a remarkable knack for confusing dates. Many of his paintings were backdated by several years. This in itself happened also to other painters... But in Chagall's work, many dates are unreliable. Sometimes, perhaps, he intended to indicate the time of the first conception, of a painting... But at other times, it makes no sense. [...] This kind of habitual "lying" about time, which one encounters in autobiographies of Eastern European Jews, can be seen in a benevolent light if we understand that a date in this perception is not a precise point in a chronological sequel but an emotive marker with a contextual function³¹.”

³¹ HARSHAV Benjamin, *Marc Chagall and his time*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p.

57. [Chagall a le chic pour embrouiller les dates. Un grand nombre de ses peintures sont antidatées de plusieurs années. C'est arrivé aussi à d'autres peintres. Mais dans l'œuvre de Chagall, plusieurs dates sont douteuses. Parfois, peut-être, voulait-il indiquer la date de la première conception d'une peinture. Mais à d'autres moments, il n'y a pas de sens. Cette espèce de "mensonge" habituel concernant le temps, qui se rencontre dans les autobiographies des Juifs de l'Est, peut être appréhendée positivement si nous comprenons qu'une date, dans cette perspective, n'est pas un point précis d'une suite chronologique mais un « lieu » émotionnel avec une fonction contextuelle.]

Parfois, dans des expositions ou des ventes aux enchères, une même œuvre a une datation et des titres différents. Aussi l'œuvre 080. - la seule œuvre dont nous n'ayons jamais vu de reproduction - est peut-être le doublon d'une autre, bien qu'aucune œuvre de notre catalogue ne corresponde aux dimensions et références données.

Cette datation irrégulière, à la limite du fantasque, a notamment posé problème pour la mise en forme du catalogue. Fallait-il choisir une présentation optant pour la datation chronologique officielle, un catalogue par thèmes, par ordre alphabétique des titres ? Nous avons finalement opté pour un tri chronologique (datation officielle), en sachant parfaitement que celui-ci peut être contesté pour certaines œuvres³². Pour exemple nous prendrons la gouache sur papier 007, datée de 1925 et intitulée *La sainte famille*, qui se trouve au Musée de Céret³³. Elle est visiblement une étude qui devait conduire à l'huile sur toile 072. *La sainte famille*, elle-même datée de 1948-51. Devons-nous envisager une erreur de datation (1925), la gouache ayant plutôt été réalisée vers la fin des années 40 ? Ou Chagall avait-il réalisé la gouache dans les années 20 et s'en est-il inspiré pour faire l'huile sur toile à laquelle il aurait travaillé de 1948 à 1951 ? Ou encore,

³² La plupart du temps celle de la datation par l'artiste, même quand les historiens de l'art contestent cette datation.

³³ CMC 007. *La sainte famille*.

comme le suggère Harshav, 1925 serait la date de première conception³⁴. Cette même œuvre est référencée *Crucifixion*, 1928, gouache, 31x27, signée, en bas à droite, « Chagall », 1925, dans le catalogue d'exposition de Toulouse³⁵. Nous nous trouvons devant un vrai problème : quelle datation retenir ? Pour d'autres œuvres les étapes de progression d'un thème sont retenues : pour 055. *La chute de l'ange*, la datation 1923/33/47 rappelle différentes variantes du sujet³⁶. A prendre cet exemple on pourrait déduire que 007. a été peint vers 1948, et que l'huile sur toile est de 1951.

D'autres exemples de cette ambiguïté de chronologie sont encore plus marquants. Il s'agit, entre autres, de 025 et 039. Il semble évident que 039. *Le peintre*, de datation 1940/42, est une première ébauche au crayon de l'œuvre finale 025. *Le peintre et le Christ*, dont la datation est 1939/40. Il en est de même des œuvres 111. et 116. pour lesquelles nous sommes visiblement en présence d'une inversion. Les titres (*Autour de Vence*) des deux œuvres sont identiques, mais la datation ne peut qu'être fantaisiste : l'huile sur toile 116, datée de 1955/56 étant bien moins " achevée " que 111,

³⁴ Benjamin Harshav professeur à l'université de Stanford, spécialiste de Chagall.

³⁵ *Catalogue d'exposition, Chagall et le théâtre*, Toulouse, 1967, n° 40, p. 64.

³⁶ CMC 011 - 012 - 013 - 022 - 053 - 055 ; OCR A135 - A136 - A137. Toutes les dates d'élaboration ne sont pas retenues ; apparemment seules les modifications entraînant un déport de sens sont retenues.

de plus grande dimension et datée de 1955. Et l'on pourrait multiplier les exemples³⁷.

Le chercheur rencontre également des difficultés en ce qui concerne les titres attribués aux œuvres : un même tableau peut avoir jusqu'à trois titres différents. L'exemple le plus connu est sans conteste *04. Dédié au Christ/Golgotha/Calvaire* dont le titre « Dédié au Christ » a été attribué par Walden lors de la première exposition à Berlin. Il existe aussi des titres fantaisistes qui ne proviennent certainement pas de l'artiste, pour exemple l'œuvre *014.* du catalogue CMC. Cette gouache, ébauchée vers l'année 1935 (là aussi la question de datation se pose), a fait l'objet d'une vente par la galerie Kornfeld, en 1981³⁸. Elle est présentée dans le catalogue sous l'étrange titre *Madonna mit rotem Esel vor Staffelei mit Kruzifix*, et sur un morceau de papier à l'arrière : *série... Ames... Gogol...*³⁹. Nulle madone dans ce tableau qui est un autoportrait du peintre, ainsi que l'indique l'huile sur toile finale (*056. Autoportrait à la pendule devant une crucifixion*) datée de 1947. Il n'existe aucun lien non plus avec les réalisations pour les *Âmes mortes* de Gogol. Le titre attribué témoigne au contraire d'une totale

³⁷ Pour exemple : *074 - 216 - 217 - 218 - 026 - 359*.

³⁸ *Catalogue de vente*, Galerie Kornfeld, Bern, 26.06.1981, n° 162. Cf. CMC *014. La madone à l'âne rouge*.

³⁹ [Madone à l'âne rouge devant un chevalet au crucifix].

méconnaissance des motifs déployés par le peintre. Enfin, certaines œuvres n'ont pas de titre⁴⁰.

1.1.2. Difficultés pour circonscrire le corpus :

Notre recherche montre qu'au-delà des grandes réalisations, beaucoup d'œuvres qualifiées de mineures (esquisses, études, variantes) attestent de l'intérêt de Chagall pour le Christ, "in spite of my great interest in Christ"⁴¹. Ces œuvres de plus petites dimensions sont souvent la propriété de collectionneurs privés qui ne souhaitent pas faire état de leur possession. Elles ne peuvent donc être connues et repérées que si elles font l'objet d'une exposition ou d'une vente aux enchères publique.

Nous avons arrêté notre catalogue arbitrairement au point qu'avaient atteint nos découvertes au 31/12/2004 ; les œuvres repérées depuis cette date sont mises en fin de catalogue, à partir du n° 358, et ne sont donc pas

⁴⁰ Une œuvre mise en vente en février 2006 sur le site *Artprice* porte les références suivantes : « Sans titre ; Dessin, Aquarelle, Gouache ; 51 x 32 cm ; sans datation ; signée *Marc Chagall*. » Cette Gouache intègre dans sa composition une *descente de croix* peinte sur un chevalet. Elle n'est pas intégrée dans notre étude, elle portera néanmoins le n° 365 du catalogue CMC.

⁴¹ Discours de Chagall à la réception de Tel-Aviv, le 5.04.1931, cité dans HARSHAV B., *op. cit.*, p. 374 : [En dépit de mon grand intérêt pour le Christ].

intégrées dans la classification chronologique⁴². Notre consultation des catalogues de vente aux enchères a été très limitée. Pour les ventes concernant les années 1980 à 2000 nous n'avons pu répertorier et acheter que les reproductions d'oeuvre qui ont un titre explicitement en rapport avec notre sujet⁴³. Avant 1980, il n'y a aucun répertoire des catalogues de ventes, et l'accès à ces catalogues archivés en bibliothèque est très difficile⁴⁴. Depuis l'année 2000, nous avons été à l'affût de toutes les ventes aux enchères en France, mais aussi plus largement de toutes celles proposées par les grandes maisons internationales comme Sotheby's et Christie's. Nous consultons aussi régulièrement les propositions des Galeries d'art spécialisées en oeuvres de Chagall et accessibles par Internet.

Il reste à évoquer la difficulté inhérente à un travail basé presque entièrement sur des reproductions dans des livres ou catalogues de musées, d'expositions ou de vente aux enchères. Outre la difficulté due à la mauvaise appréciation des dimensions et de leur impact visuel, nous sommes parfois desservis par la qualité des reproductions⁴⁵. Il y a lieu aussi de s'interroger

⁴² Tome 3, annexe 1. CMC p. 29 ; 30 ; 31.

⁴³ Nous avons repéré les oeuvres dont le titre comporte les mots *Christ*, *Crucifié*, *Crucifixion*, *Croix*.

⁴⁴ Nous remercions particulièrement Mme Anne Costa, bibliothécaire de la Bibliothèque des Arts de l'Université Marc Bloch de Strasbourg qui nous a autorisée à compiler l'ensemble des catalogues de vente archivés en Réserve.

⁴⁵ A ce propos voir 363. *Marie-Madeleine*. Les dimensions et la mauvaise qualité de la reproduction permettent tout juste de deviner le contenu.

sur les informations concernant les œuvres (dimensions notamment) qui parfois changent étonnement d'une exposition ou d'une vente à l'autre. Parfois deux oeuvres différentes ont deux reproductions tellement identiques que l'on peut se demander, à juste titre, si elles n'ont pas le même original. Ainsi des œuvres comme *037. Obsession* et *049. Via dolorosa*, bien que différentes par le titre, la datation et les dimensions, semblent être une copie l'une de l'autre. Nous les avons cependant gardées, l'une et l'autre, car, après la vente d'une œuvre, l'artiste exécutait assez régulièrement une nouvelle variante de l'œuvre dont il s'était laissé dessaisir avec regret.

1.1.3. Enfin notre travail a rencontré des difficultés qui découlent de nos propres limites. Pour aller jusqu'au bout de notre démarche, nous avons été obligée de faire des incursions et parfois des digressions, dans de nombreux domaines, qui nous étaient pour la plupart encore inconnus, notamment tout ce qui concerne l'histoire et la culture du judaïsme (littérature, art, exégèse, théologie, histoire de la Shoah). N'étant ni historienne, ni historienne d'art de formation, nous avons manqué des outils nécessaires pour une analyse tout à fait critique des œuvres d'art (grilles de lecture – vocabulaire spécifique, analyse des couleurs,...) et de la situation historique qui accompagne le parcours de l'artiste.

1.1.4. Le motif et/ou le thème.

La complexité de la distinction entre les termes de " motif " et " thème " a également ralenti notre étude. Les différentes définitions et les comparaisons ne permettent pas de délimiter clairement le contenu des deux mots. Ainsi dans l'*Atelier du peintre*, le *motif* est défini comme « sujet ou thème d'un tableau », faisant des deux mots, des synonymes⁴⁶. Par ailleurs, le dictionnaire en question ne propose aucune définition du mot thème.

Dans l'encyclopédie Universalis le *motif* (appliqué à la peinture) « désigne pour les peintres le sujet d'un tableau : « travailler sur le motif », c'est se placer en présence d'un modèle, la toile vierge devant en principe devenir le miroir, plus ou moins fidèle, du spectacle contrôlé par le peintre. Il s'inspire toujours d'un modèle. » De même que pour l'*Atelier du peintre*, aucune définition n'est donnée du *thème* en art plastique.

En littérature, le *thème* est la colonne vertébrale, idéologique ou événementielle, de l'œuvre littéraire et assure la cohérence de celle-ci. L'encyclopédie ajoute : « Le caractère protéiforme et polyvalent des thèmes est à l'origine d'une certaine confusion terminologique, confusion toute relative si l'on considère que la thématologie est une science encore récente, dont le développement même devrait contribuer à éclairer le rapport entre

⁴⁶ *Atelier du peintre. Dictionnaire des termes techniques*, « Références Larousse », Paris, Larousse Bordas, 1998.

motif, thème, topos et mythe. »

Hormis chez Panofsky, pour qui le motif en peinture est une " configuration des lignes ou des couleurs [...] qui représentent des objets naturels ", nous n'avons pas trouvé d'étude poussée qui distingue les deux termes en présence dans le domaine des arts visuels⁴⁷. Il s'agit donc chez Panofsky non d'un simple signifiant mais d'un signifié figuratif (un repas collectif, un combat, etc.).

Nous sommes donc allées voir plus avant, du côté de la sémiotique, et avons consulté les recherches sur les développements actuels de ces termes. Rastier reconnaît que thème et motif sont fréquemment associés, malgré les propositions théoriques des formalistes russes ; les listes de motifs ne sont pas distinguées des inventaires de thèmes⁴⁸.

Fort utilisée, la notion de thème reste en général intuitive en littérature. J.-P. Richard, définit le thème comme " un principe concret d'organisation, un schème ou objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer un monde⁴⁹ " Toujours en littérature, Trousson a proposé une distinction des deux termes : un motif est " une toile de fond, un concept large, désignant

⁴⁷ PANOFSKY, E. *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard. 1967.

⁴⁸ Cf. RASTIER François, *L'analyse thématique des données textuelles*, Paris : Didier, 1995,

p. 223-249. Disponible sur :

<http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Themes.html>

⁴⁹ RICHARD J-P. (1961) *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 24.

soit une certaine attitude - par exemple la révolte - soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés ", alors qu'un thème serait " l'expression particulière d'un motif, son individualisation⁵⁰. "

L'étude la plus claire de la différence entre motif et thème se trouve, à notre avis, dans le dictionnaire de Greimas⁵¹. Dans cette oeuvre, « le motif apparaît comme une unité de type figuratif, qui possède donc un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit dans lequel il prend place. Il est donc possible de l'étudier pour lui-même en-dehors des thèmes auxquels ils se rattachent. »

Le thème chez Greimas « peut être reconnu sous la forme d'un parcours thématique qui est un étalement syntagmatique d'investissements thématiques partiels, concernant les différents actants et circonstants de ce parcours [...] : la thématisation opérée pouvant être soit davantage concentrée sur les sujets, les objets ou les fonctions, soit plus ou moins également répartie sur les éléments de la structure narrative. »

Pour préciser l'écart entre les deux contenus, « le motif est une unité " virtuelle ". C'est une configuration discursive se présentant en texte

⁵⁰ TROUSSON R. (1981) *Thèmes et mythes littéraires*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.

⁵¹ GREIMAS et COURTES, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1969. (motif : p. 238-239 ; thème : p. 394).

comme un " micro récit " ou comme un " parcours narratif ". Il a une organisation sémantique et syntaxique propre et est autonome par rapport aux articulations narratives du récit où il prend place. Son sens est indépendant de ce récit. Il peut recouvrir des thèmes variables selon les contextes. »

En conclusion de cette étude, il nous a semblé pertinent de donner à ces deux termes, les contenus suivants auxquels nous essaierons de rester fidèle. Le terme " motif " recouvrira la figure⁵² du crucifié, telle que nous le découvrons dans la tradition chrétienne du IX^{ème} à l'époque contemporaine. Le terme de thème recouvrira, dans notre étude, les parcours narratifs et visuels dans lesquels le motif s'inscrit (pour exemple, les différents épisodes de la passion de Jésus : thème de la crucifixion, descente de croix, mais également d'autres parcours d'origine biblique comme la fuite en Egypte, ou des thèmes de l'actualité comme le village sous la neige, la vie paisible, ...).

1.1.5. La bibliographie du tome 2 comprend uniquement les ouvrages que nous avons consultés pour le travail de thèse. Tous les articles de revues et de journaux, sauf ceux directement cités en référence de notre

⁵² Selon Bernard VOUILLOUX, « Il y a figure dans le sens arrêté de la peinture représentative-narrative, dès lors que le spectateur peut assimiler telle forme peinte à un être ou un objet du monde. », *La peinture dans le texte, XVIII^{ème} – XX^{ème} siècles*, « CNRS langage », Paris, CRNS Editions, 1994, 2005.

travail actuel, se trouvent dans la seconde bibliographie en Annexe 5 du tome 3⁵³. Nous avons consulté l'ensemble des monographies accessibles à la BNF, à la Bibliothèque Kandinsky, à l'I.N.H.A. à la Bibliothèque du Musée Chagall de Nice⁵⁴, ainsi qu'aux bibliothèques Nationale Universitaire et de l'Université Marc Bloch de Strasbourg. La B.N.U.S., par le Prêt Inter Bibliothèque nous a permis l'accès aux ouvrages des bibliothèques allemandes, suisses et luxembourgeoises. Nous mentionnerons en bas de page les livres qu'il ne nous a pas été possible de consulter (ex : Erfross et Tougenhold). Il nous a semblé utile de mettre dans une présentation à part, en fin de bibliographie, l'ensemble des catalogues d'exposition (environ 400 références à la bibliothèque Kandinsky) et de musées⁵⁵, car ils nous ont servi, pour une bonne part, à répertorier les œuvres comprenant le motif d'étude.

1.1.6. L'annexe 1 présente le Catalogue du Motif du Crucifié (CMC) dans lequel les œuvres sont présentées, autant qu'il est possible, dans l'ordre chronologique de leur création. Le catalogue des Œuvres " Chrétiennes "

⁵³ Il s'agit pour une bonne part de la bibliographie rassemblée pour le DEA *Les crucifixions chez Marc Chagall, op. cit.*, Nous ne les avons pratiquement pas consultés. (Excepté ceux cités dans nos notes de bas de page.) Mais cette recension partielle des articles et des livres illustrés par Chagall pourrait être utile à d'autres chercheurs.

⁵⁴ Musée National du Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁵ Ils sont évoqués dans le CMC.

Sans Crucifixion (OCSC) se trouve en Annexe 2. Ce catalogue n'est pas exhaustif, il comprend uniquement les œuvres que nous avons rassemblées dans un premier temps, lorsque nous pensions encore utiliser, pour notre corpus, l'ensemble des thèmes et motifs " chrétiens " présents chez Chagall. Dans la mesure du possible, nous avons joint à ce catalogue d'images les indications référentielles des œuvres. L'Annexe 3 présente le catalogue des œuvres de la tradition chrétienne que nous utilisons en référence pour notre analyse des crucifixions chez Chagall (Œuvres Citées en Référence : OCR) ; les indications référentielles de ces œuvres se trouvent en notes de bas de page de la thèse. L'annexe 4 présente trois tableaux qui nous ont servi à répertorier les différents motifs utilisés par Chagall : leur présence, leur répartition et leur déploiement dans le temps (avec apparition et disparition de certains, selon les époques picturales). Les *tableaux* 1 et 2 référencient d'une part l'utilisation du motif de la croix, et la présence des personnages majeurs de l'iconographie traditionnelle du thème de la crucifixion et d'autre part les autres motifs présents habituellement dans les crucifixions de l'art chrétien. Le *tableau* 3 présente les motifs iconographiques nouveaux intégrés par Chagall, et qui sont, pour la plupart, étrangers à l'iconographie chrétienne.

C'est en puisant aux sources culturelles du judaïsme déjà évoquées plus haut, ainsi qu'aux sources de l'iconographie, de l'exégèse et de la

théologie chrétiennes, que nous allons essayer de comprendre quelle est la signification du motif du crucifié dans l'œuvre du peintre, et pourquoi, aujourd'hui encore, son importance, son originalité et sa portée sont méconnues. Notre travail va explorer, en cinq temps, les aspects liés à ces questions.

Nous nous attacherons d'abord à exposer le panel des commentaires issus des auteurs de monographies ou des catalogues d'exposition, qui prétendent donner le sens et les interprétations possibles du motif dans l'œuvre de l'artiste. Nous essaierons de découvrir l'origine de ces approches divergentes ; l'ensemble de notre travail devrait montrer la partialité et les limites de ces interprétations.

Dans un deuxième temps, en explorant les héritages culturels et religieux du peintre, nous nous attacherons à découvrir les obstacles que le peintre a dû surmonter pour imposer sa propre représentation d'un motif par ailleurs plutôt codifié⁵⁶. Obstacles artistiques d'un outsider de l'art qui va

⁵⁶ A propos de la codification, Bernard VOUILLOUX écrit : « L'utilisation symbolique des images qui remontait au Moyen Age, permettait aux peintres de traduire visuellement un message verbal auquel le sens conventionnellement fixé dans les figure peintes assurait en principe une transmission sans déperditions et distorsions de sens. L'image en tant que telle, en tant que "visible pur", n'avait d'existence qu'entre son chiffrage et son déchiffrage ; ce qui signifie qu'elle était destinée à être lue, décodée, et non pas vue. », *La peinture dans le texte, XVIII^{ème} – XX^{ème} siècles*, "CNRS Langage", Paris, CNRS Editions, 1994, 2005, p. 70. Pour la codification du motif du crucifié, voir THOBY Paul, *Le Crucifix. Des origines au Concile*

mettre en image le hassidisme et l'imagerie populaire slave, à « une époque où la culture s'acharnait à désacraliser, la philosophie à démythifier, et tous les artistes à surenchérir dans le matérialisme ou le blasphème⁵⁷. » Obstacles dus également à la tradition religieuse aniconique du peintre qu'il devra surmonter pour s'approprier, apprivoiser, une tradition iconographique qui lui est étrangère. Nous verrons plus loin, que cette conception de la tradition « aniconique » mérite d'être regardée de plus près. Obstacles historiques et religieux enfin, issus de vingt siècles de cohabitation plus ou moins sereine entre les communautés juives et chrétiennes et le contexte historique d'une actualité très tourmentée. Si le peintre est le " stylet de Dieu ", selon la formule de Dürer (que Chagall a faite sienne), l'écriture du Motif du crucifié par l'artiste devrait donner une nouvelle orientation aux différences séculaires qui séparent Juifs et Chrétiens.

Ce motif qui a eu, en raison de la Shoah, une coloration et un retentissement particuliers, ne disparaît pas avec la fin de la Seconde Guerre mondiale. La troisième partie de notre travail va s'intéresser aux raisons qui poussent un peintre juif à s'obstiner dans la représentation d'un motif qui est pour lui source de contestation. Nous découvrirons les contradictions d'un

de Trente. Etude iconographique, La Roche sur Yon, 1959 et REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome II, Paris, P.U.F., 1957, vol. 1 et 2.

⁵⁷ BARRIERE Gérard, "Pour l'humour de Dieu", *Catalogue d'exposition*, Martigny, 1991.

peintre " obsédé " par un motif qui reste, malgré tout, atypique dans son œuvre.

Par une étude plus systématique de l'utilisation du motif dans toutes les œuvres non " religieuses "⁵⁸ nous devrions découvrir qui est le crucifié pour le peintre. Le chapitre suivant va donc explorer l'utilisation toute particulière du motif par l'artiste. Au-delà des emprunts et des détournements faits à une iconographie chrétienne plus ou moins codifiée, nous découvrirons le crucifié peint par Chagall. Nous essaierons de montrer que ces modifications suivent un parcours particulier en trois étapes : apprentissage puis déconstruction et enfin reconstruction d'un thème iconographique qui va changer de signification, et même parfois de contenu iconique. Une étude plus stricte du motif, dans les œuvres *non-religieuses*, devrait permettre de découvrir l'utilisation non-académique que l'auteur fait du thème de la crucifixion, et de nous demander si nous sommes encore en présence d'un motif iconographique chrétien. Ces " constructions " ne manqueront pas de nous interroger sur l'attitude de l'artiste face au motif et nous serons amenés à nous demander si le peintre reconnaît au crucifié les caractères de *Messie*, *Christ* et *Fils de Dieu* qui lui sont reconnus par la tradition chrétienne.

⁵⁸ Nous évoquerons dans cette partie les œuvres comportant un Crucifié mais dont le thème central n'a pas sa source dans la tradition biblique (néo ou vétérotestamentaire).

La dernière partie devrait montrer la place centrale que ce motif tient dans l'oeuvre de l'artiste, point d'orgue d'un itinéraire humain et spirituel. Le motif dont la source n'est pas religieuse, puisqu'il s'agit d'un supplice romain, devient un motif majeur de l'iconographie chrétienne par la mort et la résurrection de Jésus. Chez Chagall elle devient religieuse par le but qu'il s'est assigné. Les œuvres de commande des dernières années de la vie du peintre, œuvres monumentales (non exclusivement destinées à des monuments chrétiens) révèlent la mission dont l'artiste est le dépositaire. Ces œuvres religieuses sont, en quelque sorte, son testament spirituel. S'inspirant de la source universelle de la Bible, l'artiste déploie devant nos yeux une lecture personnelle et incarnée du message biblique. Réunissant les traditions juives et chrétiennes dans un même espace architectural, Chagall déploie un chemin progressif de lecture du dessein de salut de Dieu, qui manifeste, interroge et finalement conteste la théologie des deux Alliances et de la substitution. C'est donc la place de Jésus le Christ, artisan du Salut, qui est interrogée par l'oeuvre de Marc Chagall.

A travers les approches diverses du motif du crucifié, nous essaierons de montrer que le crucifié n'est pas un motif annexe dans l'oeuvre du peintre, mais au contraire, l'axe central, le sujet spirituel d'exploration qui va permettre à l'homme et au peintre d'avancer dans sa quête religieuse.

I. Le Chagall des monographies.

Les interprétations données au motif du crucifié dans l'œuvre de Chagall sont diverses, et même parfois contradictoires : « Ce thème (la crucifixion) fut très controversé parce que mal compris par certains inconditionnels, qui accusèrent, à tort, l'artiste de trahir et de renier ses origines par le fait d'introduire un symbole⁵⁹ chrétien dans ses peintures⁶⁰. » Une étude systématique de ces interprétations permet de découvrir combien la lecture du motif chez l'artiste est source de polysémie, une polysémie qui doit beaucoup aux lecteurs de l'œuvre et à leur origine culturelle.

A. *La lecture séculière.*

Dans l'ensemble des livres consacrés à Chagall, trois monographies et deux études ont cherché à approfondir l'aspect de la crucifixion dans sa peinture. Les monographies de Franz Meyer et Monica Bohm-Duchen ainsi

⁵⁹ C'est au milieu du XVI^{ème} siècle que *symbole* prend le sens aujourd'hui dominant de « fait naturel ou objet qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées avec quelque chose d'abstrait ou d'absent. », 1552, Rabelais ; de là vient l'emploi au sens de « figure (objet, animal, etc.) évoquant une divinité, une abstraction, un pays, etc. », 1671. Cf. *Dictionnaire historique de la langue française* (dictionnaires Le Robert), Paris, 1998.

⁶⁰ SORLIER Charles, *Chagall, le patron*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 114.

que les études de Udo Liebelt et Hans-Martin Rotermund font une lecture sécularisée⁶¹ du thème, tandis qu'Alexander insiste davantage sur les liens avec le christianisme.

Dans son œuvre de 1957, Franz Meyer présente le champ sémantique du motif du crucifié chez l'artiste⁶². Trois aspects majeurs sont relevés par l'historien d'art, qui se déclinent en deux époques qui correspondent, dans la vie de l'artiste comme dans l'histoire du XX^{ème} siècle, au temps des conflits d'une part et aux temps de la paix d'autre part.

Le premier aspect concerne les œuvres des années 1930/1940 : le crucifié n'est pas " chrétien ".

Il est le symbole « supra-personnel de l'humanité souffrante⁶³ : Bien que le Christ en occupe le centre, on ne

⁶¹ Pour le sens de *séculier* voir BOESPFLUG François, "La crucifixion déportée. Sur la «sécularisation» en Occident d'un thème majeur de l'art chrétien", *Actes de l'université d'automne - Religions et modernité*, août 2004 : « Par "sécularisation", entendons ici, au-delà du sens purement juridique ou administratif du terme, le processus global d'émancipation et d'autonomisation de la sphère du politique par rapport à toute emprise directe des institutions religieuses ». <http://eduscol.education.fr/D0126/religions.modernite.boespflug.htm>

⁶² Franz Meyer est le second époux de Ida Chagall, la fille de Marc et Bella. Il a bénéficié, pour l'écriture de son ouvrage, de la possibilité de consulter les archives de Chagall. Cette biographie est encore considérée aujourd'hui comme le livre de référence, bien que certains auteurs contestent des aspects de l'œuvre.

⁶³ MEYER F., *op. cit.*, p. 207.

saurait parler d'une œuvre chrétienne⁶⁴. 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. Ce que le Christ maintient à travers la souffrance ce n'est pas sa nature divine, mais sa pure humanité⁶⁵. La Passion n'est pas un épisode de l'histoire sainte, mais l'acte incroyablement solitaire, insensé, quasi monstrueux, d'un des plus grands d'entre les hommes⁶⁶. »

Le second aspect présente le crucifié comme l'autoportrait de la souffrance de Chagall, juif touché dans son identité par les pogroms et la Shoah, dans son amour par la mort de sa femme et muse, et dans son art par l'expérience du peintre qui affronte la difficulté de peindre :

« Le peintre devient un Christ en croix. Il est le symbole de l'intériorisation, de l'approfondissement de la douleur de chaque homme participant au sort de son peuple, aux horreurs de la guerre et enfin à la douleur de la création. Dès cette époque en effet, Chagall ressent de plus en plus vivement l'ambiguïté de son travail, qui est à la fois accomplissement, bonheur et sacrifice de soi⁶⁷. »

⁶⁴ MEYER F., p. 194.

⁶⁵ MEYER F., p. 197.

⁶⁶ MEYER F., p. 16-17.

⁶⁷ MEYER F., p. 207.

Mais la représentation du crucifié chez Chagall ne se limite pas à ces deux aspects : « Il est le martyr et le Prophète, il est le révolutionnaire qui vit jusqu'au bout les extrêmes possibilités humaines. Il est le créateur payant chaque gain par une souffrance. Il est aussi, tout simplement, l'homme dans sa solitude et sa détresse⁶⁸. »

Franz Meyer n'aborde pas - en raison de la date de parution de la monographie en 1957 - la signification que prendra le motif dans les compositions destinées à des monuments chrétiens, ni dans celles destinées au Musée de Nice où les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament se côtoient. Il note simplement que ces juxtapositions changent le sens premier de la scène d'inspiration biblique : « On songe ici à des exemples plus anciens tels que la juxtaposition de l'annonciation et du sacrifice dans une mosaïque de San Vitale à Ravenne. Par cette surcharge comme par le traitement coloré et les autres déplacements compositionnels, Chagall modifia le caractère de la scène⁶⁹. »

Une remarque : Meyer insiste sur la non adéquation du sujet avec la tradition iconographique chrétienne, ce qui ne l'empêche pas d'utiliser des termes connotés à cette tradition, comme Christ, Messie, Résurrection. C'est ainsi qu'il écrit:

⁶⁸ MEYER F., p. 235.

⁶⁹ MEYER F., p. 247.

« Le porteur d'échelle qui n'est plus le " Judas " du tableau de 1912 mais plutôt un ouvrier de la descente de croix est le seul motif qui serve d'intermédiaire entre le Christ et les scènes de guerre. Il désigne le Sauveur de la main, un peu comme le Saint Jean-Baptiste du retable d'Issenheim. L'échelle qu'il porte n'est donc pas un simple objet, mais un symbole de la communication entre le ciel et la terre⁷⁰,

Il écrit plus loin :

« L'œuvre célèbre donc le recommencement de la vie, au sens végétal comme au sens spirituel, l'incessante victoire sur la mort : on entend retentir au loin, dans ses symboles, un écho de la Résurrection⁷¹. »

Pourquoi cette inadéquation entre le contenu affirmé et le vocabulaire utilisé ? Est-ce parce qu'il n'y a pas d'autres termes que ceux de la tradition chrétienne pour décrire ces images ? Ou, comme l'écrira Alexander, est-ce parce que de nos jours le vocabulaire biblique est devenu plus commun, sécularisé, ou plus universel⁷².

A l'époque de l'édition de la monographie de Franz Meyer consacrée à Chagall, Hans-Martin Rotermund consacre, de son côté, un chapitre de son livre au thème de la crucifixion dans l'œuvre du maître. L'ouvrage de 1970

⁷⁰ MEYER F., p. 216. C'est moi qui souligne les termes.

⁷¹ MEYER F., p. 217.

⁷² Pour le sens d'universel chez Chagall, voir ALEXANDER S., *op. cit.*, p. 424.

dégage deux signifiés à l'enfant crucifié de *004-Golgotha* : la souffrance de l'innocent et l'espérance signifiée. Rotermund écrit : „Gestaltet ist die " Unschuld des Kindes " am Kreuz, das nicht nur eigene Schuld motivierte Leid, das unerklärbar aber, eben weil es unverschuldet ist, eine Hoffnung enthält, die sich über das Dunkel erhebt⁷³.“ Au temps de la Shoah, le crucifié prendrait une coloration politique, le Christ serait un poète qui réalise l'impossible : prendre sur lui la souffrance, se donner lui-même comme offrande. C'est pourquoi le Christ est pour Chagall l'homme à la plus profonde compréhension, une figure centrale du mystère de la vie.

Pour Rotermund le Christ, en tant qu'archétype et reflet de l'existence du peintre lui-même, ne mérite pas une étude approfondie ; il y voit davantage un symbole de la condition du peuple juif et de ce fait un reflet d'événements douloureux récents⁷⁴. Il serait aussi la représentation du serviteur souffrant d'Isaïe 53, non pas selon la relecture chrétienne, mais selon l'approche juive, l'image d'Israël : c'est par son humilité obéissante que la promesse de salut se réalisera⁷⁵.

⁷³ ROTERMUND H. M, *op. cit.*, p.112-138. [Est figurée "l'innocence de l'enfant" sur la croix, non seulement la souffrance résultant de son propre péché, mais qui contient de façon inexplicable, précisément parce qu'elle est innocente, une espérance qui se lève dans l'obscurité], p. 118.

⁷⁴ ROTERMUND H. M, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁵ ROTERMUND H. M, *op. cit.*, p. 126.

Dès lors, le crucifié est une incarnation des souffrances du peuple juif, mais non pas exclusivement celles de ce peuple particulier. Au-delà de l'archétype, certaines œuvres représenteraient également le Jésus historique : Jésus est le premier qui a souffert, aujourd'hui meurent les derniers, ses frères. Il est également symbole d'espérance dans un monde finissant⁷⁶. Mais, toujours selon Rotermund, l'eschatologie ainsi annoncée est dirigée uniquement vers ce monde-ci, il s'agit d'une libération intérieure ; les images de Chagall seraient donc spécifiquement d'un judaïsme non orienté vers l'attente de la délivrance. Rotermund reconnaît toutefois que certaines œuvres de Chagall pourraient contester son interprétation ; il cite *Le Christ aux chandelles* où le crucifié fait apparemment l'objet de dévotions⁷⁷.

Dans son étude sur *Chagall et l'art des icônes*, Udo Liebelt se penche sur les premières crucifixions de Chagall (001. *Crucifixion* et 004. *Dédié au Christ*). Liebelt repère, grâce à 001. *Crucifixion*, les accointances de cette œuvre avec l'art des icônes⁷⁸. Au terme de son étude de 004. *Dédié au Christ*, Liebelt conteste la lecture de Kloomok et Rotermund, reprise par différents monographes, sur le sens symbolique de cette œuvre : « la

⁷⁶ ROTERMUND H. M., *op. cit.*, p. 132.

⁷⁷ CMC 165. *Le Christ aux chandelles*. Cf. à ce sujet ROTERMUND H. M., *op. cit.*, p. 138.

⁷⁸ LIEBELT U., *op. cit.*, p. 41. Voir également ERBEN Walter, "Die religiöse Welt von Marc Chagall", dans LIEBELT, p. 49ss.

représentation de l'innocence et de la force de la vérité représentée par le Christ prenant sur lui la souffrance⁷⁹. »

Liebelt suppose que Chagall, dans ses commentaires postérieurs, a reporté sur ses œuvres de jeunesse la compréhension du Christ qu'il a acquise au cours de sa vie⁸⁰. Pour l'auteur de la thèse, l'enfant crucifié de *Golgotha* ne peut pas être reconnu comme le Christ⁸¹. Cet enfant crucifié ne représenterait pas davantage, comme le propose Herbert Schade, l'homme souffrant et son âme crucifiée⁸². Pour Liebelt, contrairement à Schade et Lassaigue qui voient en cet enfant une image du « Christ juif qui souffre pour tous les hommes⁸³ » - et qui auraient également tendance à voir en lui le Messie annoncé par les Ecritures -, cet enfant sur la croix n'est que l'exposition du conflit interne de Chagall : „Diese psychologische Wertung des Kindes ist zugleich der Schlüssel am Selbstverständnis des Malers, das sich im Bilde des Kindes verbirgt⁸⁴.“ Chagall serait cet éternel enfant écartelé entre la terre et le ciel, le spirituel et le temporel, entre la réalité humaine et les aspirations de son âme attirée par les visions extatiques, la

⁷⁹ LIEBELT U., p. 103.

⁸⁰ LIEBELT U., p. 104.

⁸¹ LIEBELT U., p. 135.

⁸² SCHADE H. , "Die religiöse Welt des Marc Chagall", *Stimmen der Zeit*, Septembre 1959.

⁸³ LASSAIGNE Jacques, *Chagall*, Paris Genève, Skira, 1952, p. 58.

⁸⁴ LIEBELT U., *op. cit.*, p. 135 : [Cette appréciation psychologique de l'enfant est en même temps la clef pour la compréhension du peintre qui se cache derrière l'image de l'enfant].

contemplation spirituelle, voire religieuse⁸⁵. Cette œuvre de jeunesse contient les prémisses des œuvres futures en manifestant déjà, selon Liebelt, *un sentiment de communion avec l'univers*, expression de son désir d'universalisme⁸⁶ et d'unité intérieure : „utopische Sicht einer harmonischen Welteinheit⁸⁷“ qui aurait sa source dans la tradition juive hassidique.

En conclusion de sa recherche Liebelt soutient, pour *Golgotha*, la thèse de distanciation, - voire destruction - de l'image orthodoxe du Christ, et pose la question de l'influence que cette œuvre aura sur les crucifixions postérieures du peintre. Sa conclusion est que cette première œuvre détermine le non retour vers la tradition iconographique: „Über die späteren Bilder der Gekreuzigten im Werk Marc Chagalls ist damit noch nicht im gleichen Masse entschieden, doch werden sie hinter dieses Faktum eine so elementare Verfremdung, ja, Destruktion des orthodox-christologischen Christusbildes nicht mehr zurückgehen können⁸⁸.“

⁸⁵ LIEBELT U., p. 136.

⁸⁶ Cette définition par Liebelt de l'"universalisme" de Chagall, « sentiment de communion avec l'univers » devra faire l'objet d'une étude. Il s'agira de confronter cette acception avec la notion d'universalisme dans la Bible.

⁸⁷ LIEBELT U., p. 136 : [La vision utopique d'une unité mondiale harmonieuse].

⁸⁸ LIEBELT U., *op. cit.*, p. 142 : [Pour les œuvres postérieures du Crucifié dans l'œuvre de Marc Chagall les conclusions ne sont pas pour autant résolues, mais après une telle distanciation, voire destruction de l'image christologiquement orthodoxe du Christ, il n'y aura plus de retour en arrière possible].

Les propos de ces trois auteurs sont repris régulièrement et diversement dans les catalogues d'expositions ou les monographies. Nous présentons ici uniquement l'exposé chronologique des interprétations nouvelles ? Cette exposé devrait montrer la progression et la diversité des interprétations séculières.

Pour la première grande rétrospective au Musée des Beaux-Arts de Paris, en 1959, François Mathey note : « Le Christ est pour Chagall le symbole de la souffrance du monde, le martyr par excellence, mais ce n'est pas un " sujet ". C'est un motif spirituel⁸⁹. »

Pour Yves Bonnefoy, le crucifié de Chagall n'est pas le Sauveur : « Chagall, qui se soucie du Christ et le représente souvent, lui a donné parfois une pendule pour tête, exprimant par là, à mon sens, que Jésus n'est pas parvenu à se substituer au déterminisme aveugle des astres⁹⁰. »

Pour Jean Leymarie, il est un modèle d'humanité : « Le Christ (assume), au-delà des dogmes, par sa souffrance et par son sacrifice, l'humanisme le plus profond⁹¹. »

⁸⁹ *Catalogue d'exposition, Marc Chagall*, Paris, 1959, p.366.

⁹⁰ BONNEFOY Yves, "La religion de Chagall", *Derrière le Miroir*, n° 132, 1962, p. 17.

⁹¹ LEYMARIE Jean, *Marc Chagall, monotypes 1961-1965, monotypes 1966-1975*, Genève, Cramer, 1966, p. 42.

Jean Clay note la dimension universelle de l'œuvre de Chagall : « Symbole de la souffrance universelle, certes, mais symbole aussi de la propre douleur de Chagall, voire de ses difficultés de peindre⁹². A travers la crucifixion c'est l'artiste qui s'incarne. Chagall a tenté de traduire dans une dimension monumentale la volonté d'universalité, d'harmonie, de tolérance qui l'habite⁹³. »

A cette notion d'universalité, Charles Sorlier ajoute un élément nouveau, le syncrétisme : « un cri de l'artiste contre la guerre, contre l'homme pour l'Homme. Jamais aucun peintre avant Chagall n'avait donné un tel sens à la Crucifixion qui, avec sa pensée, devient la base d'un syncrétisme universel⁹⁴. ». Sorlier ajoute : « Le maître ne fut jamais le porte-parole d'une seule église. Il était bien au-delà des religions humaines et les englobait toutes dans un admirable syncrétisme d'Amour basé sur un Être suprême unique et une fraternité universelle⁹⁵. »

⁹² CLAY Jean, *Visages de l'art moderne. Entretiens avec Arp, Chagall*, Lausanne, Rencontre, 1969.

⁹³ CLAY J., p. 60s.

⁹⁴ SORLIER Charles, "La couleur tombée du ciel", *Catalogue d'exposition*, Céret, 1978, sans pagination.

⁹⁵ SORLIER C., *Chagall, Le patron*, op. cit., p. 228.

Dans son introduction à l'exposition de Zürich de 1980, Marika Kekkö s'inscrit dans la prise de position de Liebelt et confirme la prise de distance de Chagall par rapport à l'iconographie chrétienne : „In der hier gezeigten frühen Darstellung Jesu trennt sich Chagall sowohl von der Überlieferung der Ostkirche, welche besagt, dass der " Sohn das Bild, die vollkommene Ikone des Vaters " ist, als auch von der Tradition der christlichen Ikonographie und gibt seiner persönliche Vorstellung der Gestalt Christi⁹⁶.“

Dans un interview du journal *Panorama*, Paul Baudiquey⁹⁷ répond en 1995 à Monique Hébrard : « Une foule immense converge vers celui que j'appelle le " juif crucifié " et non le Christ, pour ne pas " récupérer " Chagall. C'est un tableau à la fois biblique et profane. C'est l'un des plus cosmiques, avec une vision universaliste, globale, totale⁹⁸. »

⁹⁶ KEKKÖ Marika, *Marc Chagall im Kunsthau Zürich*, Zürich, Kunsthau, 1980 : [Dans la représentation de Jésus montrée ici, Chagall s'écarte à la fois du legs de l'Eglise d'Orient, qui affirme que le Fils est l'icône parfaite du Père, et de la tradition de l'iconographie chrétienne en donnant sa propre représentation de l'image du Christ], p. 21.

⁹⁷ Paul BAUDIQUÉY né en 1926 en Franche-Comté, prêtre, auteur de nombreuses conférences sur les artistes, notamment Rembrandt et Chagall.

⁹⁸ A propos de *217. Exode* ; Huile sur toile ; 330x460 ; *Catalogue d'exposition*, Nice, 1994, interview dans *Panorama*, Avril 1995.

Gilles Plazy insiste également, en 2003, sur cette lecture " universaliste " : « Cultivant l'autobiographie pour en tirer des images symboliques, nourri de judaïsme mais dépassant toute religion, il a passé sa vie à proclamer en images sa joie, malgré tout, d'être au monde, sa confiance dans l'amour et dans la beauté, son espérance enfin dans une paix qui permettrait à l'homme de se réconcilier avec lui-même⁹⁹. »

Enfin en 1998, Monica Bohm-Duchen consacre plusieurs pages de sa monographie *Chagall* au thème de la crucifixion¹⁰⁰. Selon elle, les crucifixions des années de guerre peuvent être vues « chacune comme une réponse directe à des événements historiques spécifiques¹⁰¹. » Dans l'ensemble de l'œuvre du peintre, la figure du crucifié symbolise la souffrance du peuple juif, celle du peintre elle-même, et enfin la tragédie humaine, une tragédie non dénuée d'espoir¹⁰².

La plupart de ces auteurs s'appuient, pour leur étude, sur les œuvres les plus connues, spécialement la *Crucifixion blanche*. Ce choix souligne la distinction fondamentale entre la symbolique de la croix chez Chagall et la lecture chrétienne de l'instrument de la rédemption. Cette lecture de Jésus,

⁹⁹ PLAZY Gilles, *Chagall les chefs d'œuvre*, Paris, Biro, 2003, p. 104.

¹⁰⁰ BOHM-DUCHEN Monica, *Chagall*, Londres, Phaidon, 1998.

¹⁰¹ BOHM-DUCHEN M., *op. cit.*, p. 227.

¹⁰² BOHM-DUCHEN M., p. 245-317.

juif archétype du peuple élu martyrisé, devient une figure mythique : « ce tableau¹⁰³ est pour lui, une manière d'exorcisme, voire de prière, ... la figure centrale du Christ, symbole universel de la souffrance humaine. Il faut se souvenir en regardant ces tableaux qui évoquent le Christ qu'il n'y a pas de martyrs dans le judaïsme et que Chagall se réfère à la figure du Christ (qu'il judaïse en l'habillant d'un châle de prières rituel¹⁰⁴) comme à une figure iconographique du martyr passée dans l'inconscient collectif¹⁰⁵. »

Parallèlement et face à ces lectures séculières du motif, des voix se font entendre depuis les milieux confessionnels juifs et chrétiens.

¹⁰³ CMC 021. *Crucifixion blanche*.

¹⁰⁴ La méconnaissance apparente de Foray, qui nie les martyrs juifs, est étonnante. Qu'en est-il de Dn. 3, 28, des Macchabées, des persécutions d'Hadrien et du martyre de Rabbi Aqiba, sans parler des victimes de la Shoah, ni de l'appartenance de Jésus au peuple Juif ? Ainsi, le Talmud de Babylone raconte le martyre de Rabbi Aqedah : « A l'heure où rabbi Aqiba fut conduit au supplice, c'était le temps de réciter le Shema. Alors que l'on déchirait sa chair à l'aide de peignes de fer, rabbi accepta la décision du Ciel. Ses disciples s'écrièrent : Maître, jusqu'ici tu te soumets à la loi ! Rabbi Aqiba leur répondit : durant toute ma vie le verset suivant m'a tourmenté : ...*de toute ton âme*, ceci signifie même s'il prend ton âme. Et je me disais : quand pourrai-je accomplir ce précepte ? Or voici que l'opportunité m'en est donnée. Et comment ne l'appliquerais-je pas ? » (TD Babylone, Bekaroth, 61b).

¹⁰⁵ *Catalogue d'exposition - Chagall connu et inconnu*, Paris, 2003, p. 230.

B. Lecture issue des milieux culturels juifs.

Auteur de monographies et ami de Chagall, Jacob Baal-Teshuva se limite à reprendre à son compte l'interprétation d'Alexander sur le martyre des juifs¹⁰⁶. Dans sa monographie de 1998, il aborde peu le thème de la crucifixion. Il note simplement, sans indiquer ses sources, que le nombre des crucifixions fut important pendant la vie de Chagall :

« L'importance qu'il accordait à ce thème souleva de vives critiques au sein de la communauté juive¹⁰⁷ qui considéraient que la vision de Chagall, comme sa référence à la symbolique chrétienne, était trop naïve, ou au mieux erronée. Néanmoins, Chagall ne se laissa pas troubler et continua de peindre des crucifixions dans des contextes et des formats les plus divers¹⁰⁸. »

Dans la conclusion de son livre, il explique le choix d'ouverture et d'universalité de Chagall :

« Chagall se considérait comme un citoyen du monde, un artiste international. Il ne voulait pas être considéré simplement

¹⁰⁶ BAAL-TESHUVA Jacob, *Chagall, 1887-1985*, Cologne/Lisbonne/Londres, Taschen, 1998, p. 142. L'auteur est critique d'art, commissaire d'exposition et ami de Chagall, diplômé de l'université hébraïque de Jérusalem et de l'université de New York.

¹⁰⁷ BAAL-TESHUVA J., *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁸ BAAL-TESHUVA J., p. 141s.

comme un peintre juif. Il était ouvert aux motifs et thèmes existant en dehors de la tradition juive. Pour Chagall, Jésus était l'un des grands prophètes juifs, ce qui était en complète contradiction avec les enseignements hébraïques. Ces critiques ne comprenaient pas non plus que la vision artistique de Chagall reposait sur un amour de l'humanité assez vaste pour englober tous les peuples qui aimaient Dieu¹⁰⁹. »

Pour Baal-Teshuva l'universalisme de Chagall est donc lié à une relation personnelle et « sponsale » avec Dieu par des chemins qui peuvent être divers. Il n'est pas question, chez lui, de syncrétisme religieux. Il n'entre absolument pas dans la polémique contre l'utilisation du motif chrétien par un peintre juif et se range ainsi du côté des juifs qui, selon Marc Chagall, ont la « tête sur les épaules¹¹⁰. »

Pour Alexandre Kamensky, qui analyse *Golgotha* dans le livre consacré à la période russe et soviétique du peintre, la lecture est séculière¹¹¹. Selon lui, il n'y a rien « de dogmatique dans la scène. Le personnage du Christ n'exprime pas tant le sacrifice que les souffrances d'un être voué à la mort. On peut élaborer à ce propos plusieurs

¹⁰⁹ BAAL-TESHUVA J., p. 265s.

¹¹⁰ HARSHAV B., *op. cit.*, "Lettre à Opatoshus, 22 mars 1950", p. 702. Chagall avait sollicité l'avis de juifs américains "ayant la tête sur les épaules" sur le sujet de la réalisation de peinture pour les chrétiens.

¹¹¹ KAMENSKI Alexandre, *Chagall, Période russe et soviétique 1907-1922*, Paris, Regard, 1988.

interprétations : ce peut être la mise en forme d'un problème qui hantait alors Chagall - celui du destin de l'artiste dans le monde contemporain - mais ce peut être également une allusion au destin du peuple juif... Le supplicié est crucifié à même la terre si bien que le monde entier devient l'espace de la souffrance¹¹². » Pour Kamensky, Chagall développe dans cette œuvre, comme dans « l'ensemble de l'œuvre mystique de la période parisienne, sa réflexion sur le grotesque : dans tout système de représentation grotesque la mort et la résurrection sont inséparables¹¹³. » Nous approfondirons cette question du grotesque, qui se retrouve dans d'autres œuvres représentant le crucifié¹¹⁴.

Meret Graber-Meyer se situe du côté du judaïsme quand elle souligne que la transgression de l'interdit de l'image par Chagall se double d'une seconde transgression : la création de thèmes chrétiens. Elle pose également la question de la reconnaissance, par l'artiste, de la messianité de Jésus :

¹¹² KAMENSKI A, *op. cit.*, p. 131 et 134.

¹¹³ KAMENSKI A., p. 134.

¹¹⁴ L'on songe notamment à 006. *Le baladin du monde occidental* de Synge où le Christ, selon les propos de F. Meyer « est empalé sur un axe, la tête en bas, tournant comme une girouette » (*op. cit.*, p. 132), ainsi qu'à 015. *Révolution*, où le Christ est représenté faisant le "poirier", la croix fichée à l'envers sur une table.

„Ist der Gekreuzigte für Chagall tatsächlich der König der Juden¹¹⁵?“ Madame Graber-Meyer répond par la négative : il n’est ni le Fils de Dieu, ni le Roi des Juifs puisque les Grands Prêtres ont protesté contre l’intitulé du titulus imposé par Pilate¹¹⁶. Enfin, reprenant un des leitmotiv de Chagall qui refusait d’expliquer ces œuvres, elle rappelle que le sens d’une œuvre dépend en partie de son lecteur : et que « chaque lecteur sera donc touché selon sa sensibilité et sa foi¹¹⁷. » Le crucifié n’a pas de fonction ni de signification spéciale, il n’est qu’un élément d’une composition qui s’harmonise comme les tons d’une musique.

L’objet du livre de Benjamin Harshav n’est pas iconique ; il n’est donc pas étonnant qu’il n’y aborde pas, ou peu¹¹⁸, la question de la représentation controversée du crucifié par un artiste juif. Selon Harshav cette représentation fut surtout, pour Chagall, un remède et une identification personnels : “The image of Jesus Christ as the symbolic suffering Jew helped him individualize this immense experience, as no earthly figure

¹¹⁵ KUTHY Sandor, GRABER-MEYER Meret, *Marc Chagall (1907-1917)*, Bâle, Wiese, 1996.

MEYER Meret est la petite-fille de Marc Chagall, fille d’Ida Chagall et de Franz Meyer. [Le Crucifié est-il vraiment pour Chagall le Roi des Juifs ?].

¹¹⁶ Jn. 19,18-27 et parallèles.

¹¹⁷ KUTHY S., MEYER M., *op. cit.*, p. 157.

¹¹⁸ Harshav suggère plusieurs sources du motif du Crucifié dans la littérature juive ou russe contemporaine.

could, and to identify with it personally¹¹⁹”. Il est étonnant par contre, et peut-être significatif, qu’Harshav n’inclue pas dans son dossier (pourtant fouillé et qui prétend couvrir toute la vie de l’artiste) les articles, documents et lettres qui concernent la polémique autour de la création des vitraux pour les édifices religieux, et particulièrement la polémique née autour de la réalisation des vitraux pour la cathédrale des rois de France à Reims.

Pour Harshav, il n’y a pas lieu d’être outré par la présence du Christ chez Chagall¹²⁰. Selon lui, elle témoigne simplement de la suprématie de l’art chrétien en Europe ainsi que de la culture intellectuelle de l’artiste : “Christian Art was the mainstream of the European art tradition and was part of Chagall’s intellectual world : as Buddha and Zen Buddhism may appear in the writings of a Christian writer¹²¹”. D’autre part, l’auteur rappelle que Jésus tenait une large place dans la littérature juive du début du vingtième siècle. L’origine de l’obsession de Chagall, pour Jésus, trouverait son origine dans son désir de devenir un deuxième Antokolsky¹²². Ce

¹¹⁹ HARSHAV B., *op. cit.*, p. 805. [L’image de Jésus Christ comme symbole du juif souffrant l’a aidé à individualiser cette immense expérience, comme aucune image antérieure ne l’avait pu et à s’identifier personnellement à lui].

¹²⁰ BAAL-TESHUVA Jacob, "Jewish art and Jesus Christ", in *Chagall, a retrospective*, New York, Hugh Lauter Levin Associates, 1995, p. 299s.

¹²¹ BAAL-TESHUVA J. *op. cit.*, : [L’art chrétien était l’orientation principale de la tradition de l’art européen et faisait partie du monde intellectuel de Chagall : comme Bouddha et le bouddhisme - zen peuvent apparaître dans les écrits d’un écrivain chrétien].

¹²² HARSHAV B., *op. cit.*, p. 63.

dernier, Markus Matveïevitch Antokolsky (1843-1902) est un sculpteur russe renommé. Il réagit aux pogroms d'Odessa en 1871 en sculptant un *Ecce homo*, une piéta où les traits de Jésus, ses papillotes et son costume accentuent sa judéité. Le tableau *Golgotha* de Chagall serait directement inspiré d'un poème d'Aleksander Blok intitulé *Autumn Love*¹²³. L'identification personnelle de Chagall au crucifié serait fortuite et aurait deux origines : une phrase de Canudo, qui prétendait trouver une ressemblance entre le peintre et la représentation du Christ et un poème de Blaise Cendrars *Portrait*, dans lequel le poète écrit « Le Christ c'est lui. Il a passé son enfance sur la croix. Il se suicide tous les jours¹²⁴. » Pour Harshav, dans la vision biblique de Nice, Chagall présente à l'Europe chrétienne " sa propre enfance¹²⁵ " : « La Bible contient, en effet le particularisme juif et l'universalité en même temps que l'universel¹²⁶. » Il n'est donc nul besoin de particularisme, la Bible devient la langue universelle de l'art.

Pour Ziva Amishai-Maisels, le crucifié de Chagall est avant tout un signe de protestation : „Das Bild des gekreuzigten Juden repräsentiert

¹²³ HARSHAV B., p. 192.

¹²⁴ Pour la phrase de Canudo, voir CHAGALL M. : « Une fois au café il me dit : Votre tête me rappelle celle du Christ. », *Ma vie*, p. 156 ; pour Blaise Cendrars voir, entre autres, HARSHAV B., *op. cit.*, p. 193.

¹²⁵ HARSHAV B., *op. cit.*, p. 804.

¹²⁶ *Catalogue d'exposition, Marc Chagall*, Paris, 1959, p. 178.

einmal mehr jüdisches Märtyrertum und versucht, den die Juden angreifenden Christen deutlich zu machen, dass es Jesus Volk ist, das sie angreifen¹²⁷.“ Selon elle, la représentation par Chagall de l'enfant crucifié est simplement une réaction à un fait divers de 1911 : Mendel Beilis fut accusé d'assassinat rituel, ce qui engendra une protestation des intellectuels russes et français contre cette mise en scène d'antisémitisme et l'accusation de crime de sang¹²⁸.

Schneidermann S.L. est l'auteur juif le plus virulent¹²⁹:

¹²⁷ AMISHAI-MAISELS Z., "Chagall und der Holocaust", *Catalogue d'exposition, Chagall und Deutschland, verehrt, verfemt*, Francfort sur le Main, 2004, p. 126. [L'image du Crucifié représente une fois encore le martyr des Juifs et tente de faire comprendre aux Chrétiens, qui attaquent les Juifs, que c'est le peuple de Jésus qu'ils attaquent].

Amishai-Maisels a consacré une partie de son ouvrage *Depiction and Interpretation* au Juif Crucifié (la figure biblique la plus couramment utilisée par les peintres à l'époque de la Shoah) et à la figure de Jésus chez Chagall (Chapitre II, partie 2 et 3). Son étude, malheureusement, ne s'attarde que sur les œuvres de Chagall concernant les années 1930 à 1950 (une seule incursion en 1970 pour une œuvre qui va dans le sens de sa thèse), excluant ainsi totalement les œuvres qui n'ont pas de lien avec la Shoah. Son étude est partielle et trop orientée vers l'histoire.

¹²⁸ AMISHAI-MAISELS Z., "Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings", *Journal of Jewish Art* 21-22, (1995-96), p. 68-94.

¹²⁹ SCHNEIDERMANN S.L., journaliste et écrivain, originaire d'Europe de l'Est, est l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Quand la Vistule parlait Yiddish*. L'article dont nous parlons est paru en 1977, lors du 90^{ème} anniversaire de Chagall dans *Mildstream*, sous le titre "Chagall-Torn ?".

« Pour les juifs il (Chagall) demeure le maître des grands thèmes bibliques et le peintre par excellence du shtetl. Ebranlés d’abord, nous avons fini par admettre ses représentations du Christ, acceptant d’y voir des symboles de la souffrance juive et des persécutions subies depuis Rome jusqu’au massacre de l’époque hitlérienne. Silence tacite, pieux mensonges. Car à y regarder de près, les créations du peintre dans les cathédrales n’ont rien à voir avec le destin juif et se réfèrent généralement au Nouveau Testament¹³⁰. Sa composition qui va d’Abraham à la résurrection du Christ, est en parfaite harmonie avec la ligne traditionnelle de l’Eglise qui fait des Evangiles l’accomplissement des Ecritures¹³¹. »

Pour Kampf Avram, l’apparition du crucifié dans les oeuvres d’avant la première guerre mondiale n’a pas de signification spécifique : “The appearance of the crucified child as early as at 1912 is worth nothing. It is a result of Chagall’s migration to the West and the re-evaluation by Jewish

[Texte réédité en français dans la revue *Arche* n° 244, juillet 1977, traduction Jean-Marie Monod].

¹³⁰ SCHNEIDERMAN S.L., "Chagall-Torn ?", *Arche*, n° 244, juillet 1977, p. 40.

¹³¹ SCHNEIDERMAN S.L., *op. cit.*, p. 41. Comme nous le verrons plus loin cette question de l’Accomplissement des Ecritures est un thème majeur des relations judéo-chrétiennes après le Concile Vatican II.

artists and men of letters of their attitude toward the figure of Christ¹³²”.

Pour l’auteur de l’article, le génie de Chagall consiste à combiner l’art des icônes et l’art folklorique juif. Il n’y a pas chez lui le désir de faire une synthèse entre les deux courants, son art est une conséquence naturelle de l’union de ces deux arts¹³³.

C. Lectures " chrétiennes ".

Dans cette confrontation des signifiés, une place particulière doit être réservée aux auteurs qui font une lecture résolument chrétienne du motif du crucifié, lecture remise en question dès la première monographie consacrée à Chagall par Tougenhold et Efross¹³⁴.

Sydney Alexander a consacré plusieurs pages de son importante monographie au motif du crucifié¹³⁵. Ses conclusions vont plus loin que

¹³² KAMPF Avram, *Chagall to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*, Londres, Barbican Art Gallery, 1990, p. 12. [L’apparition de l’enfant Crucifié tel qu’en 1912 n’a pas de sens particulier. Il est le résultat de l’émigration de Chagall vers l’ouest et de la réévaluation par des artistes et des lettrés juifs de leur attitude quant à la figure du Christ].

¹³³ KAMPF A., *op. cit.*, p. 21.

¹³⁴ EFROSS Abram - TOUGENHOLD J., *L’art de Marc Chagall*, Moscou, Gelikon, 1918. Nous n’avons pas consulté ce livre qui est en russe.

¹³⁵ ALEXANDER S., *opus cité*.

celles de ses prédécesseurs, sans doute parce que son analyse inclut les tableaux des dernières années de la vie du peintre. Il rejoint les propos déjà prononcés par Raïssa Maritain en 1947, quand il écrit :

« Chagall considère Jésus comme un des grands prophètes Juif, il l'a dit à maintes reprises et de façon claire, et son fils David me l'a attesté, et cette façon de voir trouve écho dans l'histoire et est une acception des juifs libéraux, mais quand il dessine une crucifixion à l'arrière-plan du Songe de Jacob et de la création de l'homme, il suggère au spectateur la réalisation chrétienne d'une prophétie vétérotestamentaire. »

Analysant des œuvres des années 80, Alexander ajoute :

« Dans les œuvres du dernier quart de siècle - pas seulement dans les vitraux - on peut à peine dire encore qu'il s'agit de la souffrance des juifs. Tous les réquisitoires identifiables ont disparu de ces images : plus de talith, plus de tefillins, les traits du crucifié sont vagues¹³⁶. »

Pour Alexander, il n'y a pas lieu de s'étonner quand un juif comme Chagall crée des images pour une église chrétienne, pas plus que l'on ne s'étonne quand Perugino, dont l'athéisme est communément admis, réalise les images les plus pieuses de tout l'art chrétien : la foi personnelle de l'artiste, ou le manque de foi personnelle, est moins important que la faculté de convaincre le spectateur de l'utilité de la foi. Ainsi un artiste n'a pas

¹³⁶ ALEXANDER S., p. 423. Cette affirmation ne correspond pas à la réalité.

besoin de partager un enseignement, une foi ou une idéologie, il peut même être en contradiction avec eux, et pourtant il pourra - s'il est un vrai artiste - nous convaincre de la nécessité de la foi, pendant que nous le fréquentons : „ Der persönliche Glauben des Künstlers... ist weniger wichtig als seine Fähigkeit, den Betrachter von der Notwendigkeit des Glaubens zu überzeugen¹³⁷.“

Mais, ajoute Alexander, il faudrait rendre Chagall attentif au détournement de sens possible, par le lecteur, des œuvres qui mettent en scène simultanément des thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament : „Man fühlt sich zum Rat an den Künstler gedrängt, er möge ein Auge darauf haben, zu welchen Zwecken seine " universalen " Bilder verwendet werden. Ist ihm nicht klar dass eine Kreuzigung im Hintergrund des Zuges durch das Rote Meer, vor allem, wenn dieses Werk in einer Kirche zu sehen ist, eine bestimmte Lesart unvermeidlich machte?¹³⁸.“

Pierre Provoyeur fait, en 1984, une lecture résolument chrétienne et typologique de *Golgotha*¹³⁹ s'appuyant sur la théologie de Paul et

¹³⁷ ALEXANDER S., p. 411.

¹³⁸ ALEXANDER S., p. 425 : [On se sent contraint à donner un conseil à l'artiste, il devrait se préoccuper du but dans lequel ses toiles "universelles" sont utilisées. N'est-il pas conscient qu'une crucifixion à l'arrière-plan de la Traversée de la Mer Rouge, particulièrement quand cette œuvre est visible dans une église, induit fatalement une certaine lecture ?].

¹³⁹ PROVOYEUR Pierre, commissaire de l'exposition et Conservateur Général du Patrimoine. A propos de CMC 001 à 004.

l'iconologie médiévale : « La tradition est manifestement celle de l'icône, dont sortent la Vierge et saint Jean, et la présence du crâne au pied de la croix, symbole de la Résurrection et de la rédemption d'Adam par le Christ, nouvel Adam¹⁴⁰. »

Pour Werner Haftmann, en 1984, le crucifié de Chagall est le *Sauveur*.

Il écrit :

« Ces tableaux sont les stations du Calvaire de l'homme, victime du fléau de la haine. C'est pourquoi on y retrouve toujours, sous de multiples variantes, l'image du crucifié comme une image sainte ou une bannière de procession, sa silhouette apparaît au milieu des scènes de misère, symbole de la présence salvatrice de l'homme soumis à la volonté de Dieu, qui prend sur lui la souffrance du monde. Et afin de maintenir clairement la correspondance avec la représentation juive de Dieu et du Messie, Chagall ajoute toujours au personnage du Christ le chandelier du Temple ou le rouleau de la Thora ou bien des attributs de prière juifs¹⁴¹. »

¹⁴⁰ *Catalogue d'exposition, Marc Chagall Œuvre sur papier*, Paris, 1984, p. 74.

¹⁴¹ HAFTMANN Werner, *Marc Chagall*, Paris, Ars Mundi, 1991, p. 26.

Ingo Walther et Rainer Metzger témoignent également, en 1988, de la divinité et de la messianité du Jésus de Chagall¹⁴². Ils écrivent : « En la personne du crucifié, en la Passion du prophète des Juifs, Dieu fait homme pour sauver le monde par sa mort, Chagall a trouvé désormais le symbole même des souffrances de son temps¹⁴³. »

Lors de la dernière grande rétrospective consacrée à Chagall au Grand Palais à Paris, Michel Foray donnait une interprétation séculière au crucifié de Chagall. Un an plus tard, lors de l'exposition de 2004 à Vienne, les propos sont autres : la destinée du peintre s'apparente à celle du Christ : comme lui il devient l'apôtre, l'envoyé de Dieu pour l'annonce de son dessein de Salut. Ainsi il note que le peintre „dem Schicksal des in den Augen der Christen von Gott gesandten vergleichbar ist. Er stellt sich in diesem Bild selbst als Apostel dar, der die Offenbarung verkündet – den Künstler also als einen von Gott gesandten Boten¹⁴⁴.“

¹⁴² WALTHER Ingo, METZGER Rainer, *Marc Chagall 1887-1985, le peintre poète*, Cologne, Taschen, 1988.

¹⁴³ WALTHER I., METZGER R., *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁴ A propos de CMC 027. *Le peintre Crucifié*, traduit *der Maler als Kruzifixus = le peintre comme crucifix*. FORAY J.M., "Die Bibel nach Chagall", *Catalogue d'exposition, Chagall die Mythen des Bibel*, Vienne, 2004, p. 19 : [Le destin du peintre est identique à celui qui, aux yeux des chrétiens, est l'envoyé de Dieu].

D'autres écrivains chrétiens se sont placés dans une optique exclusivement chrétienne.

Dans les années 1940, Jacques Maritain écrivait : « la passion d'Israël prend aujourd'hui de plus en plus distinctement la forme de la croix. Dans la passion d'Israël le Christ souffre et agit comme pasteur de Sion et Messie d'Israël et pour conformer un peu son peuple à lui-même¹⁴⁵. » Dans un article de 1950, Raïssa Maritain fait l'analyse de « la peinture chrétienne de Chagall où les caractères permanents de son art atteignent à la plénitude de leur signification¹⁴⁶. » L'auteur de l'article n'hésite pas à qualifier de " Christ ", le crucifié de Chagall :

« Lorsque Chagall nous montra la première fois ce tableau, il le fit avec une sorte de solennité bien rare chez lui, et avec un sentiment profond de l'importance de l'œuvre ... Le Christ est étendu là à travers le monde perdu...¹⁴⁷ Peut-être sans y penser, mais avec un instinct très sûr, Chagall a ainsi montré dans chacun de ses tableaux chrétiens l'indissoluble union des deux Testaments. L'Ancien annonçant le Nouveau, et le Nouveau

¹⁴⁵ MARITAIN Jacques, *Le mystère d'Israël et d'autres essais*, Paris, DDB, 1965, p. 202.

¹⁴⁶ MARITAIN Raïssa., "Chagall", *Cahiers Jacques Maritain*, n° 12, novembre 1985. [Réédition de l'article paru dans les "Chroniques" de la Revue *d'Art Sacré*, n° 11-12, juillet 1950, p. 26-30].

¹⁴⁷ MARITAIN R., p. 29 ; à propos de CMC 021. *Crucifixion blanche*.

accomplissant l'Ancien... Je ne sais si Chagall possède la foi chrétienne sans en être conscient lui-même¹⁴⁸. »

Déjà, dans sa monographie de 1948, Raïssa Maritain identifiait le crucifié de Chagall au Christ des chrétiens : « Chagall a peint au centre d'un tableau des pogroms, le Christ étendu à travers le monde perdu,... Seule la compassion du crucifié rayonne et attire à soi leur douleur¹⁴⁹. » Jacques et Raïssa faisaient partie du cercle des écrivains amis de Chagall qu'ils côtoyèrent d'abord en France, puis retrouvèrent pendant l'exil américain. Raïssa Maritain, épouse de l'écrivain Jacques Maritain, est d'origine russe et de religion juive comme Chagall. Elle naît en Russie le 31 août 1883, mais sa famille émigre en France en 1893. Elle se convertit au catholicisme et est baptisée en même temps que Jacques (issu d'un milieu athée) qu'elle a rencontré à la Sorbonne. Leur baptême, le 11 juin 1906 est suivi de la bénédiction de leur mariage. Après sa mort, son mari fera éditer l'intégrale des œuvres de son épouse, qui comportent également des notes prises à propos de ses rencontres avec des amis, dont Chagall¹⁵⁰.

Un autre auteur mérite une attention particulière, il s'agit de l'allemand Klaus Mayer, co-auteur avec Marc Chagall de sept livres parus en

¹⁴⁸ MARITAIN R., p. 31.

¹⁴⁹ MARITAIN R., *Chagall ou l'orage enchanté*, Genève - Paris, Trois Collines, 1948, p. 113.

¹⁵⁰ MARITAIN Raïssa, *Les grandes amitiés*, "Les Iles", Paris, DDB, 1991.

Allemagne¹⁵¹. Dans ses interprétations des vitraux de la cathédrale de Mayence, le propos est déjà résolument chrétien, ce qui ne manque pas d'étonner en raison de la co-signature des ouvrages. Il reconnaît en l'homme crucifié le Christ, le Serviteur souffrant, un crucifié promis à la résurrection : „Wenn Marc Chagall in seinem Kreuzigungsbild nicht die Qual des am Kreuz Hängenden, sondern Christus am Kreuz stehen lässt, dann deshalb, weil die Schrift auch nicht bei dem leidenden Gottesknecht verbleibt, sondern nachfolgend seiner Erhöhung berichtet ? Dem Ersetzen folgt das Staunen (Is. 52, 14-15a) ¹⁵².“ Il est aussi le juif qui assume totalement ses racines juives : „Wer ist der Gekreuzigte ? Er entstammt von dem Hause Davids, dem Stamme Judas. Er ist Jude und will Jude sein, aus Liebe zu Jahwe, seinem Vater, zu seinem Volk, zu uns allen die Schrift erfüllen. Nichts anderes ! ... Dieses Verwurzelsein des Gottesknechtes in seinem Volk ist wichtig¹⁵³“ Selon Mayer, il est le Messie attendu par le peuple juif,

¹⁵¹ CHAGALL Marc, MAYER Klaus, *Die Chagall-Fenster zu Sankt Stephan in Mainz* (4 vol.), Würzburg, Echter, 1979 ; *Que ton amour a de charmes*, Tableaux du "Cantique des Cantiques" au Musée national du message biblique Marc Chagall à Nice, Paris, Weber, 1985 ; *Exodus*, Paris, Weber, 1985, *Traumbilder*, Würzburg, Echter, 1989.

¹⁵² [Quand Chagall ne représente pas, dans son image du Crucifié, la souffrance de l'homme pendu à la croix, mais celle du Christ Crucifié debout, c'est parce que l'Écriture elle-même n'en reste pas au Serviteur souffrant, mais qu'elle témoigne immédiatement de son élévation. A la terreur succède l'étonnement].

¹⁵³ CHAGALL M., MAYER K., *op. cit.*, Vol. 2, p. 65 : [Qui est le Crucifié ? Il est issu de la maison de David, de la race de Juda. Il est juif et veut être juif, par amour pour Yahvé, son

mais il devient l'instrument de l'action de Salut de Dieu : „Hier geht es nicht zu Tun und Leiden eines Menschen, sondern hier ist Gott am Werk, wie Jesaja von dem Gottesknecht sagt : den Plan Jahwes wird durch seine Hand gelingen. (Is. 53,10) ¹⁵⁴.“

Traumbilder – Songes est le dernier livre co-édité par Chagall et Mayer¹⁵⁵. Dans ce recueil, rassemblant des lithographies de sources et thèmes laïques ou religieux divers, se trouve une interprétation du récit évangélique du *Retour du Fils Prodigue* comportant une crucifixion¹⁵⁶. Le commentaire de cette oeuvre est à remarquer parce qu'explicitement chrétien : Mayer y identifie le serviteur souffrant de la Bible au crucifié¹⁵⁷. Il continue le commentaire en ces termes : « Le crucifié lui-même est l'échelle par laquelle on peut monter vers Dieu. », et termine son commentaire en écrivant : « une main, à la hauteur de la tête de la mère, montre vers la croix,

père, pour son peuple, pour nous qui accomplissons l'Écriture. Rien d'autre ! Cet enracinement, dans son peuple, du Serviteur de Dieu est important].

¹⁵⁴ [Il n'est pas question ici des actes et des souffrances d'un homme, ici Dieu est en action. Ainsi que le déclare Isaïe au sujet du serviteur de Dieu : le dessein de Yahvé se réalisera par sa main].

¹⁵⁵ CHAGALL M., MAYER K., *Traumbilder*, *op. cit.*

¹⁵⁶ Deux autres lithographies (OCSC B132- B133) sur le même thème n'incluent pas de crucifixion. Les historiens d'art associent ces représentations au premier retour (après la révolution russe) de Chagall dans sa terre d'origine.

¹⁵⁷ Is. 53,5.

pour finalement déclarer que le pardon ne peut venir que de la croix du serviteur (souffrant) de Dieu. »

Dans son commentaire du vitrail du Christ à l'église Fraumünster de Zürich, Mme Irmgard Vogelsanger de Roche n'hésite pas non plus à faire une lecture explicitement chrétienne :

« Le regard est invinciblement attiré par le grand Christ en gloire qui s'élève au-dessus du jubé. Le vert paisible, tout chargé d'espérance de ce vitrail semble entonner un chant de louanges... Nul doute que nous nous trouvions devant une somme de toutes les parties de l'œuvre, tant au point de vue des couleurs, de la composition que de son message spirituel¹⁵⁸. »

Et elle ajoute :

« Si le Christ qui occupe la place dominante de ce vitrail est bien le Messie annoncé par les prophètes, il n'est pas seulement l'homme des douleurs des représentations moyenâgeuses. Sous son corps étiré et souffrant, la croix est à peine esquissée. Il n'y paraît pas cloué. Tout au contraire, il semble en voie de se dégager de toute contingence terrestre pour s'élever immatériel vers le Père et la Lumière éternelle.

¹⁵⁸ VOGELSANGER-DE-ROCHE Irmgard, *Les vitraux de Marc Chagall au Fraumünster de Zürich*, Zürich, Orell Füssli, 1975, p. 11. Mme Vogelsanger de Roche est l'épouse du Pr. Peter Vogelsanger, pasteur en charge de l'église Fraumünster de Zürich en 1988.

Mais il est bien le Sauveur en qui s'accomplit le plan de Dieu, le médiateur, la vraie échelle de Jacob, celui qui se penche sur la souffrance des hommes et leur laisse par ses paroles une consolation suprême¹⁵⁹. »

Une interprétation identique est faite pour le vitrail de Tudeley : “surrounded by angels..., a horse, symbol for Chagall of happiness, carries its rider (Sarah) towards to a ladder leading in turn to the cross where the crucified yet triumphant Christ ; the Christus regnans of Johannine doctrine¹⁶⁰”.

Du Fils envoyé par le Père au Dieu trine, il n'y a qu'un pas. Le Dr Ingrid Riedelt le franchit dans son étude iconique et psychanalytique du vitrail de Zürich¹⁶¹. Elle propose une découverte de la Trinité dans la

¹⁵⁹ VOGELSANGER-DE-ROCHE I., *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁰ PEACOK J., "Lights and Dark at all Saints Tudeley", *Chagall Glass at Chichester and Tudeley*, Chichester, Paul Foster, 2002 : [entouré d'anges... un cheval, symbole du bonheur chez Chagall, emporte son cavalier (Sarah) vers une échelle adossée à une croix où le Crucifié est déjà glorieux - le Christ régissant de la doctrine johannique -], p. 48.

¹⁶¹ RIEDEL Ingrid, *Marc Chagalls grüner Christus*, Olten, Walther, 1985. Le Pr Riedel est docteur en théologie protestante et en philosophie. Psychothérapeute, Professeur honoraire en Psychologie de la religion à l'université de Francfort sur le Main.

lancette centrale¹⁶². Selon elle, le Christ cosmique remonte vers un Dieu-mère, " âme du monde ", filigrané dans les couleurs du vitrail et qui l'accueille en son sein¹⁶³ : „Der Christus also, [...] fährt auf, nicht in eine blutleere, rein geistige Welt, vor allem nicht mehr in eine patriarchale, sondern in den Schoß der oberen Mutter, die geistige und natürliche Aspekte vereint, die nichts Geringeres ist als die Anima mundi selbst¹⁶⁴“. L'Esprit Saint, quant à lui, serait présent symboliquement dans la chatoyance verte du vitrail :

¹⁶² Walther Erben évoquait déjà la Trinité dans sa lecture de la *Crucifixion jaune* : „von dieser ikonenhaftstrebende Trinität - die Teile bilden ein Dreieck, dessen Spitze in den unteren Bildrand mündet - löst sich der Hintergrund in Einzelszenen auf, die in ihrer naiven Dramatik, an bäuerliche Motivbilder gemahnen.“, p. 119. [A partir de cette Trinité inspirée de l'icône, -les parties forment un triangle dont le sommet prend sa source dans le bord inférieur de l'image-, l'arrière plan se désintègre en scènes particulières qui, par leur dramatique naïveté, font penser à des images votives populaires].

¹⁶³ Il est possible d'y voir aussi l'image médiévale du *sein d'Abraham* (OCR A143. *Le sein d'Abraham*, Hortus deliciarum). Ce thème est une lecture d'un texte de l'évangile de Luc 16, 19-31 : *Le pauvre mourut, et il fut porté par les anges dans le sein d'Abraham*²². St Augustin y fait allusion dans le Sermon XIV, 4 et saint Bernard dans le sermon IV, 1. Dans la tradition, c'est le lieu où les justes de l'Ancien Testament étaient accueillis avant le vendredi saint, il peut aussi avoir le sens de royaume des cieux. (Vauchez A., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen-Age*, Cerf, 1997, p. 1416).

¹⁶⁴ [Donc le Christ monte (vers le ciel), non pas dans un monde exsangue, purement spirituel, et certainement pas dans un monde patriarcal, mais dans le sein de la mère d'en haut, qui unit les aspects spirituels et naturels, qui n'est rien d'autre que l'Âme du monde].

„Die Farbe der Natur ist zu der des kosmischen Christus geworden, den Teilhard de Chardin als Omega des Universums versteht. Als Farbe des Heiligen Geistes ist Grün auch die Farbe des " inneren Lichtes ", der erleuchteten Psyche, der erleuchteten Natur des Menschen also. Auf die Auferstehung Christi folgt nach der Verheißung des Johannes Evangeliums und der ganzen neutestamentlichen Tradition das Zeitalter des Heiligen Geistes¹⁶⁵.“

Mme Riedelt fait également le lien entre l’arbre de la croix et l’arbre de la vie, reprenant des symboles universels et apocalyptiques : le crucifié devient ainsi l’image du " Dieu qui vient ", imposant visuellement une compréhension renouvelée du mystère divin :

„Von dieser Schwerkraft des unteren Körpers und der Füße her rührt der Eindruck, dieser Christus fahre nicht nur auf, schwebe nicht nur, sondern sei zugleich der Kommende, der Wiederkommende, der die Welt in den Bereichen spirituell zu durchdringen vermöchte, die bisher verschlossen geblieben waren: in den Bereichen der inneren und der äußeren Natur, des Mikrokosmos und auch des Makrokosmos. Dass Chagalls

¹⁶⁵ [La couleur de la nature est devenue celle du Christ cosmique, celui que Teilhard de Chardin comprend comme Omega de l’univers. Comme couleur de l’Esprit Saint, le vert est également la couleur de la lumière intérieure, de l’âme illuminée, autrement dit de la nature humaine illuminée. A la résurrection du Christ succède encore la promesse, dans l’évangile de Jean et toute la tradition néotestamentaire, du temps de l’Esprit Saint].

Werk diese Ergänzung und Kompensation der jüdisch - christlichen Überlieferung enthält und immer noch weiter gestaltet, ist der tiefenpsychologisch wirksame Grund dafür, dass es die ungeheure Ausstrahlung gewinnen konnte, die es für Menschen aller Altersgruppen, Schichten und Völker gewonnen hat. Es geht also in Chagalls Fensterkomposition in Zürich um nichts Geringeres als um die Gestaltung eines neuen, sich wandelnden und bereits gewandelten Gottesbildes¹⁶⁶.“

A l'issue de cette enquête sur les interprétations - par les destinataires - de la place et du sens des crucifixions dans le monde de Chagall, quelques conclusions s'imposent. Les interprétations données à la représentation du motif du crucifié sont extrêmement variées ; elles posent la question de la sécularisation du motif lui-même. L'enquête chronologique montre une

¹⁶⁶ [De la pesanteur du bas du corps et des pieds naît l'impression que ce Christ ne s'élève pas seulement, ne plane pas seulement, mais qu'il est à la fois celui qui vient, celui qui re-vient, qui serait à même de faire entrer le monde dans les domaines du spirituel, qui jusque là étaient clos : dans les domaines de la nature intérieure et extérieure, du microcosme et du macrocosme. Que l'œuvre de Chagall intègre et déploie toujours davantage cet ajout et cette ouverture de la transmission judéo-chrétienne, est la preuve (profondément psychologique et agissante) qu'elle peut atteindre ce rayonnement funeste qui a touché les hommes de tous les âges, couches et populations. Il est donc question dans les compositions des fenêtres de Chagall à Zürich, de rien moins que de la représentation d'une nouvelle image divine, se transformant et déjà transformée].

évolution constante dans la compréhension du thème. Il convient de se demander si cette évolution suit celle de l'artiste.

Un champ culturel semble se dessiner autour de l'interprétation du motif. Les monographes et critiques d'art français suivent habituellement les prises de position de Franz Meyer, bien que celui-ci n'ait pas englobé dans son étude l'ensemble de la production de l'artiste. Ces monographes orientent leur interprétation vers une lecture séculière, non chrétienne, universelle, syncrétiste, panthéiste, voire déiste ou new age. La question théologique du messianisme et de la divinité de Jésus est rarement évoquée.

En Allemagne, par contre, la plupart des monographes et critiques font une lecture plus " chrétienne " de l'utilisation du motif par Chagall ; sans doute trop chrétienne, comme nous essaierons de le montrer plus loin.

Du côté des écrivains anglophones, les études recherchent les sources et les liens entre Chagall et le milieu juif du XX^{ème} siècle.

Une place particulière doit sans doute être donnée aux textes dont les destinataires sont plus particulièrement les visiteurs d'édifices chrétiens. La lecture de ces documents est résolument ancrée dans la théologie chrétienne. Elle est sans doute trop exclusive.

Quel sens donner au silence des écrivains de la communauté juive qui minimalisent le sujet, l'évacuent ou l'ignorent ? Evidemment, aucun de ces auteurs de monographies ne concède une lecture " chrétienne " du thème : le crucifié n'est pas le Messie. Il est le Jésus martyrisé de l'histoire, devenu

l'archétype du martyr du peuple juif. Le motif du crucifié n'est qu'une composante des éléments iconographiques de Chagall, auquel il ne faut pas attacher une trop grande importance.

Enfin la lecture du Dr Riedelt intègre la représentation du motif du crucifié dans une dimension trinitaire et cosmique, dont il faudrait examiner le bien-fondé.

Cette lecture polysémique interroge sur la signification « exacte » du motif, tel que Chagall l'aurait choisie, préméditée.

Cette question de l'intention de l'auteur a vu s'affronter deux thèses dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle : la thèse intentionnaliste et la thèse de la mort de l'auteur¹⁶⁷. Roland Barthes dénonce la recherche de l'intention de l'auteur : « Nous sommes généralement enclins, du moins aujourd'hui, à croire que l'écrivain peut revendiquer le sens de son œuvre et définir lui-même que ce sens est légal, d'où une interrogation déraisonnable adressée par le critique à l'écrivain mort, à sa vie, aux traces de son intention, pour qu'il nous assure lui-même de ce que signifie son œuvre¹⁶⁸. » En appliquant à l'image la première thèse, le sens de l'œuvre d'art serait ce que l'artiste voulait dire, ce qu'il en dit, sans aucune interprétation possible par le récepteur. Cette lecture fige l'œuvre dans le passé sans actualisation

¹⁶⁷ Voir à ce propos la présentation des conflits de la théorie littéraire par Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, « Essais », Paris, Seuil, 1998, p. 51 à 110.

¹⁶⁸ BARTHES Roland, *Sur Racine*, p. 59, cité dans COMPAGNON Antoine

possible or, pour Barthes, « L'oeuvre est toujours en situation prophétique¹⁶⁹ », puisque, d'une part, il n'y a pas d'adéquation logique nécessaire entre le sens d'une oeuvre et l'intention de l'auteur et que, d'autre part, l'oeuvre survit à l'intention première de l'auteur. Selon Compagnon, « Les oeuvres d'art transcendent l'intention première de leur auteur et veulent dire quelque chose de nouveau à chaque époque. La signification d'une oeuvre ne pourrait pas être contrôlée ni déterminée par l'intention de l'auteur ou par le contexte d'origine (historique, social, culturel)¹⁷⁰. » Aujourd'hui la recherche sur la théorie littéraire reconnaît que la thèse de la non intentionnalité de l'auteur (la mort de l'auteur) est dépassée. Au-delà de son *sens* originel (qui est parfois l'intention de l'auteur), la *signification de l'oeuvre d'art* est potentiellement inépuisable. Pour analyser une oeuvre et trouver sa signification on utilisera alors la « méthode des passages parallèles » du même auteur, qui s'appuie sur l'hypothèse de la cohérence de l'oeuvre. Compagnon signale que « cette cohérence c'est celle d'une signature, comme on l'entend en histoire de l'art, c'est-à-dire comme un petit réseau de traits distinctifs, un système de détails symptomatiques rendant possible une identification ou une attribution¹⁷¹. » C'est cette méthode que nous allons essayer de mettre en pratique, sans oublier qu'il n'est pas possible d'enfermer un artiste dans un code figé.

¹⁶⁹ BARTHES Roland, p. 54.

¹⁷⁰ COMPAGNON A., p.90.

¹⁷¹ COMPAGNON A., p. 90.

II. Les héritages culturels d'un peintre

A côté du motif du crucifié, un autre motif parcourt l'œuvre de la première moitié du XX^{ème} siècle chez Chagall : c'est celui du *juif errant*. Ce motif récurrent de l'œuvre de Chagall trouve son origine dans la visite d'un mendiant portant sac à dos et casquette de soldat, qu'il a croisé dans l'entrée de la maison familiale. Elle évoque également la foule des émigrés fuyant Vitebsk pendant la guerre 1914-1915, sans exclure, bien sûr, la tradition anti-sémite de l'éternel juif errant, évoquée ci-dessus. Sa première représentation, chez le peintre, date de 1914 : un homme, vêtu d'un long vêtement, coiffé d'une casquette d'ouvrier russe, et portant sur son dos un maigre baluchon, plane au-dessus de la ville. Il ne semble pas qu'il prenne, à cette époque-là, une symbolique autre que celle du juif apatride. Il devient le motif principal d'un tableau, en 1933, à l'époque de premières exactions nazis¹. Ce motif iconographique et littéraire est devenu, au cours des années, un motif d'identification du peintre. Il est aussi, pour le lecteur, une piste de compréhension de l'itinéraire humain et spirituel du peintre.

¹ OCR A138. *Solitude* ; 1933/34 ; huile sur toile ; 960x1580 ; Musée de Tel-Aviv.

A. La tradition biblique juive et l'image.

De tous les grands peintres juifs du XX^{ème} siècle, Chagall est le seul dont les thèmes et l'inspiration sont aussi irréfutablement juifs. Comme le note Werner Haftmann : « C'est avec Chagall et à travers lui que le judaïsme opposé pendant des millénaires à tout art plastique, trouva sa propre expression. Chagall contribua à partir des conditions particulières de la peinture moderne à la manifestation en images visibles des sources de l'âme juive². » Ses réalisations sont imprégnées de rêves et d'histoires colorées qui plongent leurs racines dans le passé judéo - russe de l'artiste. Or, dans la foi juive, l'ouïe prime sur la vue.

L'on pense habituellement que le Judaïsme refuse toute représentation de Dieu et de la créature³, nous verrons plus loin qu'il n'en est rien. Il est vrai, que les juifs ont souvent interprété la mise en garde biblique contre l'idolâtrie comme une interdiction de peindre des images de la créature et de Dieu. Chagall avoue, lui-même, qu'en tant que juif orthodoxe, son père ne pouvait pas lui payer des cours de peinture et il lui jetait dans la cour l'argent destiné à cet effet. En choisissant la carrière de peintre, Chagall se démarquerait donc automatiquement du judaïsme de son père, et surtout de

² HAFTMANN W., *Chagall, op. cit.*, p. 12.

³ Ex. 20, 4-6 ; Lev. 26, 1 ; Deut. 4, 15-20 ; Deut. 27, 15 ; Ex. 34, 12-14.

celui de son oncle Israël : « Mon oncle a peur de me tendre la main. On dit que je suis peintre. Si je me mettais à dessiner ? Dieu ne le permet pas. Péch⁴ ! »

Pourtant deux thèmes - l'interdiction absolue des images et l'affirmation qu'il existe des images de Dieu - s'entrelacent dans l'Ancien Testament⁵. Le commandement rappelle au croyant que le Dieu des Pères est un Dieu jaloux qui, ne tolérant pas d'autres dieux devant sa face, interdit leurs images et leur culte⁶. Toutes les images sont visées, non seulement celle des faux dieux des nations étrangères (par exemple le soleil et la lune), mais également la représentation de l'homme et de l'animal. Cette pédagogie divine si exclusive et si sévère, s'explique par l'histoire du peuple juif. C'est l'histoire d'un peuple que Dieu " choisit " et met à part des nations. Entre elles et Lui s'élève la haie de la Torah ; elle interdit le mélange ; la loi a donc pour but de protéger le peuple, que Dieu a élu, contre l'idolâtrie.

⁴ CHAGALL M., *Ma vie, op. cit.*, p. 65.

⁵ Voir à ce propos BESANÇON A., *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Gallimard, 1994.

⁶ Ex. 20, 4-6 : « Tu ne feras pas d'idole ni rien qui ait la forme de ce qui se trouve au ciel là-haut ou dans les eaux sous la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas, car c'est moi le Seigneur ton Dieu, un dieu jaloux, ... » ; Lev. 26,1 : « Ne vous fabriquez pas de faux dieux, n'ériges à votre usage ni idole, ni stèle, et dans vos pays ne placez pas de pierre sculptée pour vous prosterner devant elle ; car c'est moi le Seigneur votre Dieu. ».

L'idole est la représentation d'une divinité fausse à laquelle est rendu un culte réservé au vrai Dieu. Les textes bibliques visent directement cette idolâtrie populaire qui confond le vrai dieu et l'idole. Même pour les théologiens païens, l'idole n'est que l'image, la représentation de la divinité. Toutefois ils admettent que les dieux habitent les statues par leur pneuma et que cette inhabitation les rend vénérables et bienfaisantes. Les chrétiens ont répondu à cette position de la théologie païenne : « Est superstitieux (i.e. idolâtre) tout ce qui a été institué par les hommes relativement à la fabrication et au culte des idoles ou dans le dessein d'honorer comme dieu la créature ou une partie quelconque de la création⁷. » Ce n'est donc pas l'image qui est à condamner mais son culte⁸.

Dès l'origine, l'histoire d'Israël est jalonnée par les transgressions : sculpture du veau d'or, Israël se prosternant devant les dieux des filles de Moab, prosternations devant les Baalim et les Astaroth au temps des Juges ; Salomon sert Astarté et Moloch, culte de Baal par Achab, ... Au culte du vrai Dieu se mêlent des cultes idolâtres⁹. Pendant la captivité, les interdictions sont appliquées jusqu'au rigorisme : toute image d'être vivant, même un simple motif ornemental, est sévèrement banni. Après le retour

⁷ D'AQUIN Thomas, *Somme théologique* IIa, IIae, q. 94, art. b 1.

⁸ Voir à ce sujet WIRTH Jean, " Faut-il adorer les images. La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente ", *Catalogue d'exposition, Iconoclasme, vie et mort de l'image médiévale*, Strasbourg, 2000.

⁹ Pour le veau d'or : Ex. 32 ; pour les filles de Moab : Nb. 25, 1-13.

d'exil la tentation s'ouvre à nouveau par le biais de la persécution d'Antiochus Epiphane et, plus tard, d'une attirance pour la civilisation hellénistique¹⁰. Au tournant de l'ère chrétienne, le roi Hérode fit élever, dans des villes juives, des temples consacrés au culte de l'empereur. Ce culte des faux dieux est sans cesse condamné par les prophètes.

Si la condamnation du culte des idoles se comprend aisément dans le contexte de l'Élection, quel sens peut avoir l'interdiction de la représentation du vrai Dieu ? Ce sont les desseins de Dieu qui justifient l'interdit. Dans la tradition vétérotestamentaire, Dieu se rencontre habituellement non par la vue mais par l'ouïe : *Ecoute Israël !* Le cœur de la pratique juive est la lecture et l'étude réfléchie de Sa parole. Cette étude permet de découvrir qu'une intimité étroite avec le divin par la méditation de sa parole n'épuise pas le désir de " voir " Dieu. Rares sont ceux qui, comme Moïse, eurent l'insigne honneur de parler à Dieu face à face¹¹ ; et pourtant quelques versets bibliques plus loin, Dieu révèle qu'il n'est visible que de dos, c'est-à-dire dans la manifestation de sa gloire dans l'histoire et dans la création¹². La vision face

¹⁰ Cf. 2 Mac. 5, 5-23 et 2 Mac. 4, 7-17.

¹¹ Cf. Nb. 12, 5-8.

¹² Ex. 33, 11 et Ex. 33, 18-23.

à face n'est possible que pour celui qui entre, par la mort ou la vision¹³, dans un nouveau monde¹⁴.

La tradition biblique se nourrit pourtant d'images, ces signes du passage de Dieu sont uniques et fugaces, ils annoncent ou précèdent généralement une parole : l'arc en ciel de Noé, la torche de feu d'Abraham, la nuée et la colonne de feu de la sortie d'Égypte, le vent, le tremblement de terre, le feu et le souffle d'Élie. La réalisation de certaines représentations sont même voulues par Dieu : description du mobilier cultuel, épisode du serpent d'airain, ornementation du Temple¹⁵. Toutes les théophanies de Dieu dans l'Ancien Testament sont parfaitement représentables, elles ont nourri l'iconographie chrétienne et juive.

Quel respect de l'interdit dans l'histoire juive ? L'histoire de l'archéologie et de l'art juif montre une pratique fluctuante¹⁶. Quand les

¹³ Le thème de la vision est cher à Chagall. Nombre d'oeuvres comportant une crucifixion ont comme source d'inspiration le sujet de la vision : CMC 010 - 182 - 294 - 296 - 332 à 338 - 350.

¹⁴ Vision d'Ezéchiel 1,26 : « au-dessus du trône, c'était la ressemblance, comme l'aspect d'un homme, au-dessus, tout en haut ». Dieu est à la ressemblance de l'homme puisque l'homme est créé à la ressemblance de Dieu (Cf. Gn. 1,26).

¹⁵ Pour l'arc-en-ciel, cf. Gn. 9, 13 ; pour la torche de feu, cf. Gn. 15, 17 ; pour la sortie d'Égypte, cf. Ex. 14, 24 ; pour les signes d'Élie, cf. 1 R. 19, 11-13 ; pour le mobilier cultuel, cf. Ex. 25, 18-20 ; pour le serpent d'airain, cf. Nb. 26, 8 ; et pour l'ornementation du Temple, cf. 2 Ch. 3 et 4.

¹⁶ SED-RAJNA Gabrielle, *L'art juif*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1995.

juifs participent à la civilisation qui les entoure, ils suivent avec quelque distance le courant général. Dans les époques de séparation, c'est la rigueur et l'obéissance absolue. A certaines époques il est permis à l'artisan juif de fabriquer des idoles pour les gentils et d'en tirer des revenus, à condition que l'artisan ne les adore pas. D'autres courants admettaient même la représentation du visage humain et des anges, à l'exception des anges supérieurs. Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, les juifs de Palestine et de la diaspora s'intègrent au monde hellénisé. L'image va envahir toutes les sphères de la vie (habitation, lieu de culte, cimetières) et les rabbins vont tolérer cet état de fait : « Nombreux sont les rabbins qui spécifient qu'un objet ne devient idole qu'en vertu de l'intention de l'artisan qui le fabrique ou de la volonté de son propriétaire¹⁷. »

L'apogée de l'iconographie juive se situe dans les synagogues. Cette institution étant vouée à l'enseignement, elle ne se priva pas des moyens didactiques de l'image. Le décor animé apparaît dès le III^{ème} siècle. (Beth Alpha – Doura Europos). A Doura Europos, toute la salle de prière était peinte de scènes bibliques. Tout l'ensemble obéit à un programme théologique précis fondé sur la liturgie. Ce courant de l'iconographie se tarit à partir de la fin du V^{ème} siècle, sous l'influence d'un retour à la langue

¹⁷ PRIGENT Pierre, *L'image dans le judaïsme, du II^{ème} au VI^{ème} siècle*, "Le monde de la Bible n° 24", Genève, Labor et Fides, 1991, p. 28.

hébraïque et sous la pression d'un courant iconophobe (qui fut aussi iconoclaste)¹⁸.

Religion du livre, le judaïsme ne pouvait rester à part du travail de l'enluminure. Les premières enluminures juives paraissent dans la péninsule ibérique au milieu du XIII^{ème} siècle. En France, artistes juifs et chrétiens travaillaient ensemble¹⁹ ; les thèmes du plus connu des manuscrits hébreux de France²⁰ sont bibliques. Le travail des enlumineurs juifs est également attesté en Allemagne et en Italie²¹.

Pour la période moderne, « les grands artistes juifs s'inscrivent dans un univers artistique essentiellement profane et leur art est, dans sa majeure partie, indépendante de la communauté juive²². » Beaucoup de juifs du XX^{ème} siècle choisirent de ne pas mettre de références religieuses dans leurs œuvres²³. La différence entre " artiste juif " et " Juif artiste " agita les milieux

¹⁸ PRIGENT P. *op. cit.*, p. 44-45.

¹⁹ www.Aedilis.irht.cnrs.fr

²⁰ British Library, Add, ms 11639, daté de 1280.

²¹ SED-RAJNA G., *op. cit.*, p. 223-279.

²² SED-RAJNA G., *op. cit.*, p. 325.

²³ DARMON Adrian, *Autour de l'art juif, peintres, sculpteurs et photographes*, Cahors, Carnot, 2003. Cette encyclopédie comporte trois chapitres qui sont les témoins de la problématique de l'art juif. Le premier chapitre donne la liste des peintres d'origine juive qui n'ont pas traité de thèmes liés au " folklore juif " ; le second liste ceux qui ont peint ce genre de scène (ou dont les œuvres ont fortement rappelé leurs racines juives) ; le troisième enfin évoque tous les peintres qui ont peint ces scènes, ou ont exposé dans des musées juifs ou encore, ont travaillé en Palestine, enfin ceux pour lesquels les origines juives ne sont pas avérées. Dans

artistiques du XX^{ème} siècle : “In the beginning of the twentieth century, the distinction was debated between a “Jewish Artist” or “Jewish Art” on the one hand, and a “Jew artist”, that is, an artist of Jewish origin who contributes to general “Art”, on the other. Chagall as a painter in a culture could join either direction; indeed, he hovered all his life between the two²⁴”. Marc Chagall fut invité à plusieurs reprises à donner son avis sur le sujet, il écrit en 1922 :

“A few words, comrades, on the topic you asked me to write about at length, my opinion of Jewish art. If I were not a Jew (with the content I put into that word) I wouldn't have been an artist, or I would be a different artist all together. Is that new? For myself I know quite well what this little nation can achieve. It is no small matter what this little nation has achieved! When it wanted, it showed Christian Christianity.

l'article concernant Chagall deux mentions seulement concernent la crucifixion chez Chagall : « son naturel angoissé s'exacerba au moment où les nazis prirent pouvoir en Allemagne, ce qui l'amena notamment à peindre des crucifixions. », p. 133. En ce qui concerne les œuvres pour les édifices religieux chrétiens, Darmon écrit : « Il fit au début des années 1970 une infidélité au Judaïsme en se sentant attiré par le christianisme. », p. 134.

²⁴ HARSHAV B., *op. cit.*, p. 38. [Au début du XX^{ème} siècle la distinction entre, d'une part artiste et art juif, et d'autre part Juif artiste, c'est-à-dire un artiste d'origine juive qui contribue à l'art en général, était débattue. Chagall comme peintre d'une culture pouvait rejoindre les deux directions ; en effet, il hésita toute sa vie entre les deux.]

When it wished, it gave Marx and Socialism; can it be it
won't show the world some art? It will! Kill me if not²⁵. »

Des artistes juifs de la fin du XIX^{ème} siècle, comme Antokolsky, Gottlieb et Liebermann, participèrent à la protestation contre l'antisémitisme en peignant Jésus dans des vêtements soulignant sa judéité²⁶. « D'après sa correspondance, il apparaît clairement qu'Antokolsky voulait que sa statue rappelle aux chrétiens que Jésus était juif et qu'en persécutant ses frères, ils dénaturaient son enseignement²⁷. » Gottlieb, pour sa part, « s'était fixé pour but essentiel de jeter un pont entre les deux religions en soulignant la judéité de Jésus. » Cependant son attitude reste ambivalente : il se représente, dans

²⁵ CHAGALL M., "Chagall on Jewish art", in BAAL-TESHUVA J., *Chagall, a retrospective, op. cit.*, p. 170. [Quelques idées, camarades, sur l'art juif au sujet duquel vous m'avez demandé mon opinion depuis longtemps. [...] Si je n'étais pas juif (avec tout le sens que je mets derrière ce mot) je n'aurais pas été un artiste, ou du moins je serais un artiste entièrement différent. Est-ce nouveau ? Personnellement je sais parfaitement tout ce que cette petite nation a accompli. Quand elle le veut, elle révèle le christianisme aux chrétiens. Quand elle espère, elle a donné Marx et le Socialisme. Ne peut-elle montrer au monde une expression d'art ? Elle le peut ! Tuez-moi si ce n'est pas le cas]. L'existence de l'art juif avait été mis en doute par des personnalités comme Martin Buber ou le critique d'art Harold Rosenberg et par la qualification dans les années 1930, d'*art dégénéré* - "*Entarte Kunst*" - que les nazis lui avaient donnée.

²⁶ *Ecce homo*, 1873.

²⁷ SED-RAJNA G., *op. cit.*, p. 329.

ses deux tableaux, soit du côté de Jésus, soit sous les traits d’Ashaver, le juif errant²⁸.

Quand Chagall utilise des symboles juifs (menora, talith, tefillins) il s’inscrit dans la tradition littéraire et artistique juive du XIX^{ème} siècle. Ainsi, Arnold Zweig associe le talith avec le martyre des juifs : „ Wir ahnen alle, erschüttert vor der Reinheit solchen Todes, die Geste, mit der unsere Martyrer sich in den weißen Gebetmantel hüllen und sich erschlagen lassen, weil sie diesem Volke gehören, das ausgewählt und niedergeworfen in einem ist²⁹.“ Quand Chagall représente Dieu, dans il utilise les symboles traditionnels : mains, anges, nuée,... Dans son travail pour les communautés juives, il s’inscrit résolument dans une tradition juive qui permet la représentation animale :

« Quand Chagall compose douze vitraux pour une synagogue, il n’enfreint pas l’orthodoxie juive, car il parvient à faire le multiple portrait d’Israël sans représenter à proprement parler Dieu ou le créateur. Il n’enferme pas Dieu dans une représentation trompeuse, il rapproche, il suggère, il éveille la

²⁸ SED-RAJNA cite les oeuvres de Gottlieb : *Jésus devant le sanhédrin* (1877) et *Jésus prêchant dans la synagogue de Capharnaïm* (1879) : Jésus porte le châle de prière et la kippa, p. 329.

²⁹ ZWEIG Arnold, *Herkunft und Zukunft*, Wien, Phaidon, 1929. [Nous comprenons tous, bouleversés par la pureté d’une telle mort, la signification de nos martyrs s’enveloppant dans leur châle de prière et se laissant massacrer, parce qu’ils appartiennent à ce peuple, qui est élu et rejeté]. Ce livre est illustré de deux œuvres de Chagall (p. 113 et 145).

contemplation personnelle, il ne taille pas d'images de Dieu³⁰. »

Car le peintre est fermement attaché à ses racines bibliques. Comme la plupart des garçons juifs, Chagall fut d'abord scolarisé dans l'école traditionnelle juive de Vitebsk où il étudie l'hébreu et la Bible. En effet, les juifs n'ont pas le droit de fréquenter les écoles publiques russes. Aussi les communautés juives vivent-elles en autarcie, leur vie étant rythmée par les fêtes religieuses et les références bibliques:

« Telle était la vie dans les bourgades juives. Ils ne vivaient ni dans ce monde ni dans ce temps, mais ils vivaient dans une bulle ou dans un rêve, quelque part entre ciel et terre, dans un temps où présent et passé se mêlaient et ne faisaient que parachever la création. L'histoire à laquelle se référaient les enfants étaient celles de leurs pères Abraham, Isaac et Jacob, Moïse et Aaron, Joseph et David. La géographie dans laquelle ils vivaient était celle de Canaan, de Hébron, de Bethléem et surtout de Jérusalem. La vie ne comprenait qu'une seule référence, la Torah ; qu'une seule espérance, la venue du Messie ; enfin qu'une seule présence, celle de Dieu, mais d'un Dieu singulier : certes, le Maître du monde ; certes, celui qui est au ciel ; certes, le Créateur ; c'était aussi le Dieu

³⁰ COUTURIER Alain-Marie, " Tu ne feras pas d'images ", *Chagall*, Art Sacré n° 11-12, Juillet - août 1961, p. 8.

d'Abraham, d'Isaac et de Jacob ; c'était surtout quelqu'un de proche que ma mère appelait avec tendresse, le Dieu proche, familier, le Dieu aimé³¹. »

Bella Chagall et Marc évoquent ces souvenirs de leur enfance où la lueur des cierges et la psalmodie des prières créent un monde dans lequel l'incursion du surnaturel est possible. Ainsi, dans son récit autobiographique *Ma vie*, Chagall raconte comment, petit garçon, il guettait l'arrivée du prophète Elie dont le couvert était mis sur la table de la Pâque³² : « Peut-être reste-t-il encore dans la cour, et sous l'aspect d'un vieillard chétif, d'un mendiant voûté avec le sac sur le dos et une canne à la main, va-t-il entrer dans la maison³³ ? » C'est une description précoce du *juif errant*. Chagall a largement puisé dans ces sources bibliques : « A travers la sagesse de la Bible, je vois les événements de la vie et les oeuvres d'art. Une vraie grande oeuvre est traversée par son esprit et son harmonie³⁴. » Il a aussi profondément assimilé et exprimé ce qu'est le thème de l'alliance (*berit*). Comme l'écrit André Neher, « Elle bouleverse la sensation humaine du divin. Elle éveille en l'homme une option qu'aucune révélation divine n'a

³¹ STEG A., "Une enfance au shtetl", dans *Hommage à Elie Wiesel*, Paris, Cerf, 1998, p. 65, 68.

³² La première référence du retour du prophète Elie, est mentionnée dans le livre de Malachie . Elle lie le retour d'Elie à la promesse eschatologique : « Voici que je vais vous envoyer Elie, le prophète, afin que vienne le jour du Seigneur, jour grand et redoutable. » Ml. 3,23.

³³ CHAGALL M., *Ma vie, op. cit.*, p. 62.

³⁴ CHAGALL M., "Allocution à Zurich", in FORESTIER S., *Chagall, L'œuvre monumentale : les vitraux, op. cit.*, p. 213.

pu proposer : ni religion, ni vénération, ni culte, mais : amour³⁵. » L'amour est, en effet, une des sources d'inspiration majeure pour Chagall :

« J'aime l'amour. L'amour m'aide à trouver la couleur. Je peux même dire que c'est l'amour lui-même qui trouve la couleur et que je ne fais que la reporter sur la toile. Elle est plus forte que moi. C'est comme ça que je vois la vie. Elle est belle, terrible. Etrange aussi, sans doute parce que je la regarde avec les yeux de l'amour. Hitler, Auschwitz, c'était terrible. C'est le passé, mais aujourd'hui aussi l'humanité est menacée³⁶. »

A partir du début des années 50, un des mots favoris de Chagall était " chimie ", ce mot traduit pour lui tout ce que la main de l'artiste peut faire subir au matériau. Selon lui, c'est grâce à la " grande chimie " que l'on atteint la communion avec la nature et grâce à la " petite chimie ", la communauté des hommes. L'art est donc une manière d'entrer en contact avec les autres. Cet amour de la nature et des hommes, qui prend son origine dans le hassidisme, est manifeste dans ses tableaux. Chagall, dans ses allocutions officielles, insiste sur cet aspect de son patrimoine :

« Malgré les difficultés de notre monde, je n'ai jamais renoncé en mon for intérieur à l'amour dans lequel j'ai été

³⁵ NEHER André, *L'essence du prophétisme*, Paris, PUF - Epiméthée Essais philosophiques, 1955, p. 126.

³⁶ Chagall Marc cité dans KAMENSKI A., *op. cit.*, p. 363.

élevé, pas plus qu'à l'espoir de l'homme dans l'amour.
Comme sur la palette d'un peintre, il n'y a dans notre vie
qu'une seule couleur qui donne sens à la vie et à l'art : la
couleur de l'amour³⁷. »

Il reprendra à profusion, dans ses tableaux, les motifs bibliques associés à ce thème de l'alliance, notamment celui de l'amour conjugal³⁸. Il s'inscrit ainsi dans la ligne des prophètes qui, selon Neher, sont signes, par leur vie, de l'amour de Dieu : « D'être eux-mêmes les signes de l'amour conjugal de Dieu et d'Israël, c'est le gage le plus essentiel qu'aient obtenu les prophètes... et l'on ne saurait, sans blesser les prophètes dans le secret de leurs personnes, séparer leur vocation de celle d'Israël³⁹. »

Sa ville d'origine, Vitebsk, était une place forte du judaïsme hassidique, mouvement fondé vers 1730 par Israël ben Eliezer. Ce mouvement " mystique " devait sa grande popularité au fait qu'il s'opposait à l'intellectualisme élitiste du judaïsme talmudique. Le « point de départ, mais aussi le but de la mystique juive, est la connaissance de Dieu. La

³⁷ CHAGALL M., "Allocution à Zurich", *op. cit.*, p. 213.

³⁸ NEHER A., *op. cit.*, p. 349. Chagall avait certainement eu des contacts avec André Neher puisqu'il illustrait de dessins *Israël*, un livre de 1955 dont Neher est un des co-auteurs. Voir, NEHER André, LAZAR Nicolas, BIDERMANAS Izis, CAMHI O., MALRAUX André, MILBAUER Joseph, BIEDER J., *Israël*, Lausanne, Clairefontaine, 1955.

³⁹ NEHER A., *op. cit.*, p. 350.

kabbale invite l'homme à une recherche permanente de Dieu, Principe et Fin de toute chose⁴⁰. » Marc Chagall reconnaît cette quête comme la sienne : « (Je voulais demander au rabbi Schneersohn) si le peuple israélite est bien l'élu de Dieu, comme il est écrit dans la Bible. Et savoir ce qu'il pensait du Christ, dont la blonde figure me troublait⁴¹ » A l'origine, le hassidisme a hérité de la Kabbale. Selon Louriya, lors du processus créateur, une cassure s'est produite qui a entraîné la dispersion de la lumière divine en étincelles de vie à travers le monde créé⁴². Ces étincelles aspirent à remonter vers leur source et cela ne peut se faire que par l'intervention de l'homme. Le hassidisme précise cette pensée : quand le flot de l'amour créateur se répandit dans le vase du monde, celui-ci éclata en objets innombrables et chacun d'eux renferme une parcelle de cet amour divin. L'homme a le privilège - qui est élection - de pouvoir donner sens et orientation à ces parcelles d'amour. Toutes les forces du hassidisme sont consacrées à amener les liens entre Dieu et l'homme à une interdépendance étroite et directe : « Il n'y a pas de lieu sans Lui. »

Dieu se révèle proche de l'homme, lui faisant signe dans tout ce qui l'entoure. Face à Lui, l'homme se découvre libre, libre de monter ou de descendre, libre de construire ou de détruire, libre de donner - ou de refuser

⁴⁰ SAFRAN A., "Hassidisme et Kabbale", cité dans *Hommage à Elie Wiesel, op. cit.*, p. 121.

⁴¹ CHAGALL M., *Ma vie*, p.179.

⁴² LOURIA est un des fondateurs de la Kabbale (1534-1572).

de donner - du sens au monde. C'est ce qu'explique Robberechts dans son commentaire de l'épisode biblique de l'échelle de Jacob :

« Jacob sortit de Be'er Sheva' et s'en alla vers Haran. Il heurta le Lieu. Et voici, une échelle était dressée en terre et son sommet touchait au ciel. Et voici : des anges de Dieu montaient et descendaient sur elle. Dans ce passage, est contenu le secret de la grandeur et de la petitesse. Car il est impossible pour un homme de rester toujours au même niveau, il ne cesse de descendre et de monter⁴³. »

Chacun, par ses efforts vers le bien et l'harmonie, devient sa propre échelle, son propre rédempteur et celui du monde qui l'entoure. Quand tous les hommes seront en alliance avec Dieu, le Messie pourra venir pour accomplir la restauration finale du monde créé. René-Emmanuel Sirat présente la particularité de cette arrivée du messie dans le judaïsme : elle dépend de la volonté de l'homme. Il précise : « Le roi - messie, selon la tradition juive, est prêt à chaque instant à répondre à notre appel afin de faire régner la paix et la fraternité. " Quand donc, demande un rabbin du

⁴³ ROBBERECHTS E., *op. cit.*, p. 143.

Talmud au prophète Elie, viendra enfin le roi - messie ? ". Et le prophète inspiré de répondre : " Aujourd'hui, si vous le voulez "⁴⁴. »

Pour Benjamin Harshav, la référence hassidique de l'inspiration du peintre est remise en question de nos jours : "Outside of vague generalizations about mentality and behaviour, no specific Hassidic influences can be detected in Chagall's work"⁴⁵". Il conteste ainsi la position de Franz Meyer :

"Again and again Mr Meyer refers to Chassidism, the religious of Eastern European Jewry, and even to the medieval Cabbala, as the sources of the painter's inspiration. Chagall's Jewishness is undeniable; he is steeped in Jewish folklore. But his alleged indebtedness to the Cabbala and to the Jewish theological heritage is hardly credible. Least at all can it be said that his " Surrealism accord in any way with Judaism"⁴⁶ ".

⁴⁴ SIRAT René-Samuel, " Les religions du livre ", in *Hommage à Elie Wiesel op. cit.*, p. 180. Voir également à ce propos LEVINAS Emmanuel, *Difficile liberté, [La poésie et l'impossible]*, Paris, Albin Michel, 1976.

⁴⁵ HARSHAV B., *op. cit.*, p. 29. [En dehors de vagues généralisations concernant les mentalités et le comportement, aucune influence spécifiquement hassidique ne peut être détectée dans l'œuvre de Chagall].

⁴⁶ DEUTSCHER Isaac, "From Vitebsk to Eternity: The Jewish vision of Marc Chagall", *Jewish Observer and Middle East Review*, 31 December 1965. [Encore et encore M. Meyer fait référence au Hassidisme, religiosité des Juifs d'Europe de l'Est et éventuellement à la Kabbale médiévale, comme source de l'inspiration du peintre. La judéité de Chagall est

Dans le contexte de la Shoah, l'utilisation par les artistes juifs et/ou allemands de l'imagerie biblique est très ambivalente. Amishai-Maisels expose la situation au début du conflit: "In the start it was seen in simplistic terms as a conflict between good and evil, and their archetypes were developed: the hero, the wicked enemy and the victim. The first category, the biblical hero was especially popular before the war, when the hope for a quick resolution to the conflict⁴⁷". Les images bibliques les plus employées pour désigner les *victimes* furent, en ordre d'importance, le crucifié Juif, Job et Isaac (le sacrifice). Les *héros*, très controversés pendant la guerre, furent David et Moïse. *L'ennemi* fut dépeint sous les traits de Caïn, Holopherne, Goliath, les troupes de pharaon, Sodome et Gomorrhe et surtout sous la figure de Moloch (cf. Paris Harold, *Jugement, 1950* et *Moloch, 1953*). Après

indéniable ; il est imprégné de folklore Juif. Mais sa prétendue dette envers la Kabbale et envers l'héritage de la théologie juive n'est guère crédible. En fin de compte, on peut accepter que son "Surréalisme" s'accorde d'une certaine façon avec le Judaïsme].

⁴⁷ AMISHAI-MAISELS Ziva, *Depiction and interpretation. The influence of the Holocaust on the visual Arts*, Oxford, New York, Seoul, Tokyo, Pergamon Press, 2002, p. 153. [Au début cela ressemblait simplement à un combat entre le bien et le mal, et les archétypes correspondants étaient développés ; le héros, le mauvais, l'ennemi et la victime. La première catégorie, le héros biblique, était spécialement populaire avant la guerre quand l'espérance d'une résolution rapide du conflit était encore possible]. Les juifs croyaient que les Russes viendraient les délivrer, d'où la présence dans nombre d'œuvres de l'artiste, des hordes au drapeau rouge (signes d'abord d'espoir de délivrance (avant la guerre) puis d'accentuation du conflit).

la guerre, l'image de l'acceptation de la volonté divine fut traduite dans les images symboliques de Rachel (résignation passive) et de la Pietà (compassion). Enfin la fin des conflits se trouva déclinée dans les images symboliques de la résurrection (cf. Steinhardt, *Résurrection*, 1950). Nous verrons que Chagall a également emprunté ces différents motifs bibliques (ceux de *l'ennemi* excepté) pour représenter les images de l'actualité, mais son interprétation est toute autre.

A l'intérieur de la tradition hassidique s'inscrit également le champ sémantique de la vision. Chagall fut souvent qualifié de " mystique " et de " visionnaire " par les historiens d'art. Dans sa biographie il raconte ses deux premières visions : celle de sa naissance et celle du temps où le plafond s'ouvrit et un ange lui apparut⁴⁸. Là encore, Chagall s'inscrit dans le courant de la vocation prophétique, car, comme l'écrit Sylvie Forestier : « Le thème de la vocation s'inscrit dans celui du rêve prémonitoire, du signe avoué d'une nature unique que désigne le présage⁴⁹. » Le monde iconique du peintre est peuplé d'images de son enfance, de celles de sa vie présente mais aussi, et même surtout, de celles de son monde intérieur. Ces différents mondes ne sont qu'un seul et même espace pour Chagall qui écrit : « J'ai souvent rêvé de retrouver le sentiment de l'unicité du monde

⁴⁸ CHAGALL M., *Ma vie, op. cit.*, p. 118.

⁴⁹ FORESTIER S., "Le pays qui se trouve en mon âme", in *Marc Chagall, op. cit.*, p. 21.

que connaissaient les anciens. Voir le monde comme un tout indivisible, embrasser en même temps le début et la fin, quelle pureté⁵⁰ ! » Cette réalité intérieure est un monde archétypal où tous les événements sont exemplaires. Petits et grands événements de la vie y sont relatés en relation avec l'éternité⁵¹.

Dès lors, peut-on considérer Chagall comme un visionnaire mystique, un prophète ? Chagall n'a pas désavoué l'importance de la mystique, puisqu'il disait, lors d'une allocution en 1943 : « Avec douleur je me répondais à moi-même : on a tort de s'acharner sur la mystique, c'est précisément le manque de mystique qui a failli perdre la France⁵². » Mais s'inscrit-il dans la tradition juive du prophétisme ? Enfin, était-il conscient de cette mission prophétique ? Il y a dans la Bible plusieurs types de vision, celles des vocations prophétiques et celles des apocalypses qui conduisent à la tradition mystique des montées au ciel, ou tradition du char⁵³. Quoi qu'il

⁵⁰ Chagall cité dans KAMENSKI A., *op. cit.*, p. 364.

⁵¹ SCHMIED Wieland, "Das Mysterium im Werk Marc Chagalls", *Catalogue d'exposition, Chagall*, Linz, 1994.

⁵² Cette conférence a été donnée en août 1943 au Pontigny Franco-américain Collège, à Mount Holyokr. Voir à ce sujet, CHAGALL M., "Quelques impressions sur la peinture française", *Catalogue d'exposition, Marc Chagall*, Paris, 1959, p. 9-16.

⁵³ Selon 2.R.2, 11, le prophète Elie ne mourut pas, il fut enlevé au ciel : « Voici qu'un char e feu et des chevaux de feu les séparèrent l'un de l'autre ; Elie monta au ciel dans la tempête. ». Dans une des esquisses pour le vitrail des prophètes à Metz, Chagall avait inséré une représentation d'Elie sur son char. Mais cette esquisse n'a pas été retenue par l'artiste.

en soit, le chemin que trace Chagall est d'abord proche de la spiritualité hassidique. Nous ne suivons donc pas, à ce propos, l'avis de B. Harshav, cité plus haut. Au regard de l'ensemble de son œuvre religieuse, la veine artistique de Chagall est bien d'inspiration hassidique. Comme l'a écrit si justement Dominique Jarasse : « il y a une multitude d'identités juives »⁵⁴, et le hassidisme du shetlt de Vitebsk au début au XXème siècle n'est pas à comparer au hassidisme américain de la fin du siècle

Que l'art soit une mission pour lui est corroboré par l'artiste lui-même. Il écrit :

« L'Art est en quelque sorte une mission et il ne faut pas craindre ce mot si vieux⁵⁵. » « L'essentiel, c'est l'art, la peinture, une peinture différente de celle que tout le monde fait. Mais laquelle ? Dieu, ou je ne sais plus qui, me donnera-t-il la force de pouvoir souffler dans mes toiles, mon soupir, soupir de la prière et de la tristesse, la prière du salut, de la renaissance⁵⁶ ? »

Son œuvre, et notamment l'utilisation contestée du motif du crucifié, montrera comment cet art se déploie en un message prophétique.

⁵⁴ JARASSE D. , *Existe-t-il un art juif ?*, Paris, Adam Biro, 8 février 2006.

⁵⁵ CHAGALL M., "Quelques impressions sur la peinture française", *op. cit.*, p. 10.

⁵⁶ CHAGALL M., *Ma vie*, *op. cit.*, p. 134.

Les conceptions juive et chrétienne du prophétisme et de l'universalisme agitaient les milieux intellectuels de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle ; il est plus que probable que l'artiste en ait entendu parler. Léo Baeck⁵⁷ et André Neher serviront d'aune pour mesurer l'adéquation (ou la non adéquation) de Chagall à cette pensée⁵⁸. Pour Baeck, « Le message des prophètes et de ceux qui leur succédèrent a donc une double orientation : La religion universelle se trouve dans la religion juive. Plus l'universalisme y était vivace, et plus il fallait faire ressortir les devoirs spécifiques et la position particulière d'Israël⁵⁹. » Neher rappelle que :

« La notion d'une élection universelle, d'une bérit conclue par le Dieu créateur avec toute l'humanité, fait corps avec l'hébraïsme depuis les origines. »

⁵⁷ BAECK Léo, *Essence du judaïsme*, P.U.F, Paris, 1993. Il est également l'auteur de *L'Evangile, Les Evangiles, une source juive*, Paris, Bayard, 2002, qui parut en première édition en 1938, et dont le but était « d'assigner aux faits et gestes de Jésus, à sa vie et à sa pensée, la tradition authentique du judaïsme... plaidoyer pour une entente entre les juifs et chrétiens. » (Introduction par M. Hayoun, p. 7). *L'essence du judaïsme* a été écrit en réponse au livre de Von HARNACK Adolphe, *Essence du christianisme*, 1900 ; Van Dieren, 2004, qui montrait un Jésus complètement coupé de ses racines juives. Von HARNACK (1851-1930) est un théologien protestant, historien, philologue et éditeur des Pères de l'Eglise. Il est représentatif du courant des protestants libéraux du XIX^{ème} siècle.

⁵⁸ Pour Benjamin HARSHAV, Chagall n'est pas fidèle au judaïsme.

⁵⁹ BAECK L., *op. cit.*, p. 115s.

Cette ouverture du particularisme à l'universalisme est manifestée dès Noé, et connaîtra de grandes figures comme celle de Jonas sommé par Dieu d'aller prêcher à Ninive⁶⁰. C'est ce qu'explicite encore davantage Baeck en mettant en relief les liens bibliques entre élection, universalisme et messianisme:

« C'est l'ensemble d'Israël (qui) est le messager du Seigneur, le Messie, le serviteur de Dieu, qui doit veiller partout sur la religion et à partir duquel la lumière fusera vers les peuples... Ainsi conçue l'idée d'élection avait un corollaire absolu, l'idée d'humanité, d'une humanité appelée à une religion authentique. Lorsqu'un peuple se voit assigner la tâche d'annoncer Dieu, le maître de l'univers, au monde entier, ceci implique qu'on souligne clairement à la fois son devoir envers tous les hommes et l'idée qu'il forme avec eux une communauté, et que nous sommes tous les enfants de Dieu⁶¹. »

⁶⁰ NEHER A., *op. cit.*, p. 278. Voir également BRIEND J., " Le Dieu d'Israël reconnu par des étrangers signe de l'universalisme du salut", *Ouvrir les Ecritures*, sous la direction de Pietro Bovatti et Roland Meynet, Paris, Cerf, 1995, p. 65-76. L'auteur de l'article, à travers les personnages de Rahab la prostituée, les Gabonites, la reine de Saba, Naman l'Araméen et la veuve de Sarepta montre comment des étrangers « ont témoigné d'une grand foi à l'égard du Dieu d'Israël ».

⁶¹ BAECK L., *op. cit.*, p. 113.

Cette conception de l'ensemble d'Israël [comme] messager du Seigneur, le Messie, va s'affronter à celle du christianisme dont le Messie est Jésus-Christ, unique médiateur du Salut.

Le prophétisme de Chagall s'inscrit-il dans la lignée des grands prophètes vétérotestamentaires ? En quoi est-il nouveau ? Quelle est sa portée pour aujourd'hui ? Autant de questions auxquelles il faudra affronter les images et textes de l'artiste.

En fait, la question de la connaissance par Chagall de la nature prophétique de son art ne se pose pas vraiment. Car selon la tradition biblique, le prophète n'est pas toujours conscient de la portée de la mission qui lui est assignée. Ainsi que l'écrit Léo Baeck :

« Il est peu important de savoir si les prophètes ont vraiment pesé et soupesé en leur âme et conscience ce que nous trouvons ou pensons découvrir dans leurs discours. Ce qui compte, ce n'est pas ce qu'un auteur a placé dans son discours mais ce qui s'y trouve vraiment. C'est justement là que réside la puissance du génie créateur : il crée involontairement des vérités dont il ne soupçonne pas vraiment la portée. Son efficacité dépasse toujours son intention première et ce qu'il dit va plus loin que

ce qu'il veut dire. Ce qui est, à ses yeux, une image déterminée,
peut faire figure, pour nous, de symbole éternel⁶². »

L'œuvre du peintre est prophétique. Elle délivre un message biblique d'universalisme, ainsi que nous le montrerons. Cette découverte de l'universalisme, par la peinture, est intimement liée chez le peintre, à son parcours personnel.

B. L'iconographie de Chagall et l'art chrétien occidental.

En choisissant, comme juif, de transgresser l'interdit de l'image qui lui était imposée dans les shtetl de Vitebsk, Chagall prend le chemin de l'exil et de la difficulté⁶³. Dès son autobiographie imagée, Chagall note le caractère particulier de sa vie⁶⁴. Il naît au cours d'un incendie et les voisins sont obligés de déménager la mère et l'enfant dans une maison voisine pour les

⁶² BAECK L., *op. cit.*, p. 86.

⁶³ Chagall n'est pas le premier peintre juif, et la tradition juive n'est pas entièrement aniconique.

Voir à ce propos DARMON Adrian, *Autour de l'art juif, peintres, sculpteurs et photographes*, *op. cit.*, p. 13-31 : « Il n'exista qu'une trentaine de peintres juifs de talent travaillant en Europe vers 1880. Cinquante ans plus tard, leur nombre avait décuplé, mais l'âge d'or de l'art juif... ne dura cependant que trois décennies entre 1910 et 1940. », p. 15.

⁶⁴ Pour Benjamin Harshav l'autobiographie de Chagall, *Ma vie*, est une reconstruction de son passé (p. 70-82) à la lumière des événements postérieurs, dans une relecture orientée (p. 21-69).

préserver des flammes : « Mais, avant tout, je suis mort né⁶⁵. » Voilà l'étrange naissance d'un enfant qui sera toute sa vie à la recherche d'une terre, d'un nom et d'une reconnaissance.

Car c'est un apatride. Entre la Russie, la France, l'Amérique et l'état d'Israël, Chagall cherche une terre où planter ses racines. Mais la terre de ses ancêtres ne reconnaît pas son génie et bafoue ses espoirs de justice et de liberté. Chagall repart vers la terre de France. Il choisit pour nouvelle patrie la France, mais il y apporte, par ses souvenirs picturaux, la terre de son pays natal. Il écrit : « Je suis venu en France avec encore de la terre sur la racine de mes souliers. Il a fallu l'absence, la guerre, les souffrances pour que décidément tout cela se réveille en moi et devienne le cadre de mes pensées et de ma vie. Mais cela n'est possible qu'à celui qui a su garder ses racines. Garder la terre sur ses racines ou en retrouver une autre, c'est un véritable miracle⁶⁶. » Deux exils pour cet enfant perdu, qui feront de lui, pour longtemps, « Un enfant qui a peur ; un homme qui a peur ; un vieillard qui a peur : c'est la vie de Chagall⁶⁷. »

Avec l'occupation allemande de la France, c'est un deuxième temps d'exils qui commence : de Paris à Gordes, de Gordes à Marseille, de Marseille en Amérique via l'Espagne, Marc devient le juif errant : « Je n'ai

⁶⁵ CHAGALL M, *Ma vie, op. cit.*, p. 12.

⁶⁶ CHAGALL M., in *Catalogue d'exposition, Marc Chagall*, Paris, 1959, p. 448.

⁶⁷ CLAY J., *op. cit.*, p. 45.

plus sur terre de lieu où aller, vers où voyager... Je deviendrai, comme vous une ombre et je me déferai comme fumée⁶⁸. » Il s'identifie au juif errant de ses tableaux : „ Der Mann in der Luft in meinen Gemälden bin ich. Früher war ich es nur zum Teil. Jetzt bin ich es ganz. Ich bin nirgendwo verankert. Ich gehöre nirgendwo hin⁶⁹.“ Chagall ne se sentira jamais vraiment chez lui en Amérique ; il ne fera jamais l'effort d'apprendre l'anglais. Outre les artistes (spécialement ceux qui côtoient la Galerie Pierre Matisse à New York), il ne fréquentera que le milieu des intellectuels russes et français.

La haine raciale des nazis est un grand choc pour Chagall. Chagall est confronté aux premières manifestations de l'antisémitisme lors d'un voyage en Pologne au printemps 1935. Il en est profondément marqué mais ne l'exprime que plus tard dans ses tableaux⁷⁰. En 1933, les nazis brûlent trois de ses œuvres dans le sinistre autodafé de Mannheim⁷¹. En 1937, les œuvres de Marc Chagall - comme celles de nombreux autres peintres juifs - sont décrochées des musées et font partie, à Berlin, de l'exposition l'Art

⁶⁸ CHAGALL Marc, *Poèmes*, Genève, Cramer, 1975, p. 109.

⁶⁹ AMISHAI-MAISELS Z., "Chagall und der Holocaust", *op. cit.*, p. 129 : « L'homme "en l'air" dans mes œuvres, c'est moi. (...). Avant je ne l'étais qu'en partie. Maintenant je le suis tout à fait. Je ne suis ancré nulle part. Je n'ai ma place nulle part. ».

⁷⁰ MARCHESSEAU Daniel, *Chagall ivre d'images*, " Découverte n° 241", Paris, Gallimard, 1995, p. 88.

⁷¹ MARCHESSEAU D., *idem*.

dégénéré, avant d'être détruites⁷². Le peintre ne reste pas sans réagir à cette montée de l'antisémitisme. Outre les tableaux qui manifestent sa souffrance, telle la *Crucifixion blanche*, il collabore en 1938 à l'illustration de *Et sur la terre*, un plaidoyer écrit par André Malraux en faveur de la liberté. En 1939, les Chagall passent en zone libre et s'installent à Gordes, dans le Lubéron. En janvier 1940, le peintre et sa fille Ida rapportent des huiles et des gouaches à Paris pour une exposition organisée par Yvonne Zervos. Dans une arrière-salle, est exposée la toile *Révolution*, plaidoyer de l'artiste contre la guerre⁷³.

Comme beaucoup de juifs rescapés de la Shoah, Chagall verra dans l'Etat d'Israël la Terre Promise. Ainsi, le troisième pan de son triptyque *Résistance – Résurrection – Libération* portait le titre *Hatikva* (espérance en hébreu, ce qui est aussi celui de l'hymne national israélien) avant d'être nommé *Liberté*⁷⁴. Car, dans le judaïsme, l'eschatologie vétérotestamentaire comporte deux aspects : le Règne eschatologique de Dieu (Ez. 20, 33ss ; Is. 52,7) et le rétablissement national (Sir. 36,1-17 ; Bar. 2, 11). Fackenheim exprime l'espérance des rescapés de la Shoah en ces termes : « Quand, à Jérusalem en 1967, la menace d'annihilation totale fit place soudain au salut, c'est à cause et non en dépit d'Auschwitz qu'il y eut un étonnement

⁷² MARCHESSEAU D., p. 89.

⁷³ MEYER Meret, Biographie de Chagall, in SCHNEIDER P., *Chagall méditerranéen, op. cit.*, p. 156.

⁷⁴ CMC 066. *Libération*.

persistant : l'étonnement en face d'une existence à part, d'une existence millénaire encore possible, encore réelle après Auschwitz⁷⁵. » Dans ses lettres à Sutzkever, Chagall évoque sa nostalgie de la *terre promise* et son regret de ne pouvoir y habiter ; lui-même y fera deux voyages à la recherche des Pères. Mais, déçu par le gouvernement israélien, rebuté par les conflits, et sans doute satisfait de sa vie dans le sud de la France, Chagall ne choisira pas d'aller s'installer en *terre promise*. Il adoptera la France pour seconde patrie : « Ces tableaux je les laisse à la France où je suis né comme pour la deuxième fois⁷⁶. »

En changeant de nationalité, cet apatride volontaire doit également se faire un nouvel état civil. Car c'est un anonyme qui débarque en France. Issu d'une famille juive commune, il se crée pour ancêtre un peintre réputé nommé Chaïm Shegal⁷⁷. Arrivé en France, il s'invente, dès 1910, un nouveau nom. Le juif russe Movshe Khatskelev Shagal (ses parents le surnommaient Moshka) est devenu le peintre Marc Chagall⁷⁸. Mais cette nouvelle identité ne deviendra officielle que bien des décennies plus tard. Pendant la révolution russe, différents documents le nomment Mark

⁷⁵ FACKENHEIM Emil, *Penser après Auschwitz*, Paris, Cerf, 1986, p. 164.

⁷⁶ LENEMAN Léon, "Chagall, message biblique", *l'Arche, Paris*, n° 196, juin - juillet 1973, p. 49.

⁷⁷ Selon Harshav, il n'est pas à exclure que Chaim Shegal soit un ancêtre lointain de Chagall. Voir à ce propos, HARSHAV B., *op. cit.*, p. 64.

⁷⁸ Dès cette date les tableaux sont signés *Marc Chagall*.

Zakharovich, Moysey, Shagalov ; confusions de noms qui lui valurent des difficultés au moment de sa demande de naturalisation française. Ce changement de nom n'ira pas sans peine et le peintre, en butte aux mesures discriminatoires du gouvernement de Vichy, devra défendre son identité à plusieurs reprises. Ainsi en 1937, quand le police lui accorda la nationalité française, elle inscrivit le prénom de Moïse sur son état civil, malgré le souhait exprimé par Chagall de se prénommer officiellement Marc⁷⁹. Comme tous les juifs naturalisés après 1936, il se verra retirer la nationalité française pour redevenir un " juif étranger ". En Amérique, il fera l'objet d'un dossier du FBI en raison de ses correspondances avec des organisations procommunistes (en fait des amis de son séjour en Russie), de son implication dans la révolution russe et de ses liens d'amitié avec des membres du gouvernement soviétique.

Juif à la tradition aniconique il puise, dans un premier temps, dans les musées russes, cette tradition qui lui manque⁸⁰. Et c'est la rencontre avec l'icône, qui le marquera profondément⁸¹. Cette tradition orientale, et plus

⁷⁹ Il aurait choisi le prénom de Marc en raison de son admiration pour le sculpteur Marc Antokolsky.

⁸⁰ LIEBELT U., *op. cit.*, p.25.

⁸¹ « Mon cœur se calmait avec les icônes. Je me rappelle le choc que je ressentis au musée Alexandre III à St Petersburg, dans l'ombre des icônes de Roublev, notre Cimabue... Avec lui, je suis né à la mystique et à la religiosité, mais après lui je ne savais plus qui regarder, et

particulièrement byzantine, se retrouve dans le dessin de ses personnages.

C'est du moins l'avis de Sylvie Forestier qui écrit :

« Chagall est dès 1911, en pleine possession d'un langage plastique qui ne doit rien à la tradition occidentale. Il se rattache au contraire à la tradition byzantine qui a toujours privilégié le sens et non la représentation. L'extrême allongement des figures, le refus de la perspective, la plasticité de l'espace intérieur, la frontalité souvent observée, l'usage parfois de fonds rouges comme dans l'école de Novgorod, sont les éléments objectifs reconnaissables du système représentatif chagallien⁸². »

Mais dès son arrivée en France, Chagall affirme vouloir se démarquer du code des icônes : « A Paris il me semblait tout découvrir, surtout l'art du métier⁸³. » A son arrivée à Paris, il ouvre grand ses yeux et son cœur à la tradition occidentale, il découvre les grands peintres dans les musées et les galeries, et s'émerveille devant « Chardin, Fouquet, Rembrandt, Courbet, Manet, Monet, Pissarro⁸⁴. » et les couleurs de ce qu'il nomme son

il n'était pas ce que je cherchais. Je me demandais : ... pourquoi la Russie en est-elle restée à l'art des icônes ? », Sorlier, *Le Patron*, *op. cit.*, p. 48.

⁸² FORESTIER S., "Le pays qui se trouve en mon âme", *op. cit.*, p. 34-35.

⁸³ CHAGALL M., *Ma vie*. p. 143.

⁸⁴ CHAGALL M., *Ma vie* : « (Au Louvre)... Faisant le tour de la salle ronde de Véronèse et des salles où sont Manet, Delacroix, Courbet, je ne voulais plus rien d'autre. »,

" Paris-liberté⁸⁵ ". De retour en Russie, bloqué par la guerre et la Révolution russe, il essaye de fixer ses racines humaines et artistiques dans la terre qui lui a donné le jour⁸⁶. De retour à Paris, il part à la découverte des musées européens et des monuments chrétiens. Grâce à Vollard, il fait la connaissance de Rouault, Bonnard, Vlaminck et Maillol. Il a une prédilection pour Rembrandt. Chagall qui, selon ses propres dires, n'avait encore jamais vu un tableau de sa vie avant 1906, va intégrer et " digérer " des mélanges de diverses sources et tendances. Tradition byzantine, influences occidentales et culture personnelle se mêlent pour devenir un *art Chagall*. Selon Venturi, « Ayant maîtrisé les deux traditions, il resta indépendant d'elles⁸⁷. » Cet " affrontement " à d'autres grands peintres qui l'ont précédé ou qui sont ses contemporains, fait de Chagall un peintre plutôt décalé de la plupart des artistes qui lui sont contemporains. La théorie (utopique) de la « mémoire et de la table rases », que prônaient les courants artistiques du début du XX^{ème} siècle, ne peut lui être appliquée. Cette théorie

p. 142. Et plus loin « Sur les planches voisinaient des reproductions de Greco, de Cézanne, p. 146. J'errai... contemplant des centaines de Renoir, de Pissarro, de Monet... », p. 149 ; « Voilà Van Gogh, Gauguin, Matisse... », p. 150.

⁸⁵ C'est une expression que Chagall utilise dans son autobiographie *Ma vie*, il associe ainsi les couleurs rutilantes de Paris (opposées aux couleurs noires et brunes de la Russie) au sentiment de liberté qu'il a ressenti en arrivant dans la capitale.

⁸⁶ Cet engagement du côté de la révolution russe lui vaudra quelques ennuis pour l'entrée sur le sol américain.

⁸⁷ VENTURI Lionello, *Chagall*, "L'art en texte", Paris, Skira, 1956, 1994, p. 20.

est d'ailleurs réfutée par des artistes d'aujourd'hui. Marie Sallantin, artiste contemporaine, écrit :

« A propos de "mémoire et table rase" je crois que tout peintre a nécessairement envie de s'affronter à un autre grand peintre et, en tout cas, à ceux qui l'ont précédé. Je n'ai pas une vision du peintre qui s'enferme et qui est persuadé qu'il est le génie du siècle. Je crois au contraire à la confrontation, une confrontation même hargneuse, tenace, sans arrêt remise en cause. Courir tous les musées, aller en Europe est une nécessité. Parler du retour vers le passé est une absurdité parce que c'est au contraire un point d'appui qui est comme une source toujours vivante⁸⁸. »

Le motif du crucifié est un élément frappant de ce mélange personnel. Lors de ses visites dans les musées, Chagall découvre l'évolution du motif du crucifié dans l'histoire de l'art occidental⁸⁹.

La représentation du Christ mort sur la croix est tardive dans l'histoire du christianisme. En effet, les premières représentations occidentales le peignent la tête droite, les yeux ouverts, non pas mort mais "glorieux", c'est-

⁸⁸ Cf. SALLANTIN Marie, "La place de la peinture dans l'art contemporain : mémoire et table rase", Table ronde à l'université Paris VII le 3 juin 2003, à consulter sur karaart.com/art.critic/fr/memoire.html.

⁸⁹ Ce passage est largement inspiré de THOBY Paul, *op. cit.*

à-dire ayant triomphé de la mort⁹⁰. Représenter le Christ les yeux fermés, c'était lui nier la nature divine : il était représenté mortel. Le représenter les yeux ouverts c'était attester sa divinité : le Christ, bien que mort, est vivant ; il est homme et Dieu. Cette représentation du Christ, insensible à la souffrance, trouve son origine dans les premières crucifixions de l'histoire de l'art. Ces représentations sont l'illustration du docétisme⁹¹.

La première représentation du crucifié mort dans l'art occidental date de 820 (Psautier d'Utrecht), mais ce n'est vraiment qu'à partir du X^{ème} siècle que l'usage devient courant : les yeux commencent à se fermer sur nombre de représentations. La tête du Christ est d'abord droite, le visage vu de face, parfois légèrement inclinée et tournée vers la droite. A la fin du Moyen Age, le visage devient douloureux, parfois avec outrance.

Puis au XVI^{ème} siècle le visage s'apaise et perd toute expression douloureuse, sauf dans la peinture allemande. Le crucifié est d'abord peint le corps droit, debout sur le suppedaneum ; au XIII^{ème} et jusqu'au milieu du XIV^{ème}, le corps prend une légère forme de **S** ; puis celle d'un **8** allongé,

⁹⁰ Voir REAU Louis : « (A partir du V^{ème} siècle...) il est non seulement vivant mais triomphant : au lieu de la couronne d'épines, il porte sur son front le diadème royal ; la tête relevée, le buste droit, les bras étendus horizontalement, il se dresse sur le bois de l'infamie avec la même majesté que sur un trône. », *op. cit.*, p. 477.

⁹¹ Le docétisme est une hérésie des premiers siècles de notre ère qui nie la réalité corporelle du Christ : son corps ne serait qu'une apparence, il ne peut donc pas souffrir. Lire à ce propos la *Lettre aux Smyrniotes* de Ignace d'Antioche, (Smyrn 4 ; 7).

sauf en Italie où le corps reste droit les genoux légèrement fléchis. Dans la seconde moitié du siècle, la ligne subit un redressement général, l'ensemble du corps s'allonge et s'étire, prenant la silhouette mince et étroite qui sera celle de la Renaissance. Les bras d'abord horizontaux, mains ouvertes⁹² (elles se referment au XV^{ème}) et pouces en abduction, vont remonter au-dessus de l'horizontale. Les pieds, d'abord en rotation externe et bien symétriques, rapprochent peu à peu leurs pointes pour devenir parallèles⁹³, puis en rotation interne (XII^{ème}), pour finalement se superposer.

A partir du XV^{ème} siècle la découverte des lois de l'anatomie va influencer la représentation de la crucifixion de Jésus. L'anatomie, de type byzantin⁹⁴ pendant de nombreux siècles, va s'en écarter à partir du XV^{ème} (bien que l'on trouve encore les stries sternales et l'abdomen proéminent) et « sous l'influence de la Renaissance florentine, les artistes, s'inspirant du nu antique, fondent une étude plus exacte du corps humain, mais on retrouve encore dans les crucifix de bois le thorax et l'abdomen *de Byzance*⁹⁵.

⁹² OCR A32. *Crucifixion*, ivoire de Gannat, IX^{ème} siècle.

⁹³ OCR A40. *Crucifixion*, Psautier de Bonmont, v. 1260.

⁹⁴ THOBY P. écrit que la représentation byzantine du Christ était très codifiée : « Sur cette croix, le Christ est tantôt droit, tantôt arqué... La tête s'incline sur l'épaule droite, et le visage entouré de barbe et de cheveux longs apparaît vivant, les yeux ouverts jusqu'au milieu du IX^{ème} siècle, les yeux fermés à partir de cette date. Les bras sont à l'horizontale ou légèrement au-dessous, les coudes sont parfois en demi flexion, et les mains en flexion cubitale... Les pieds gardent la rotation externe, rarement ils sont parallèles... », *op. cit.*, p. 92.

⁹⁵ THOBY P., p. 77-82.

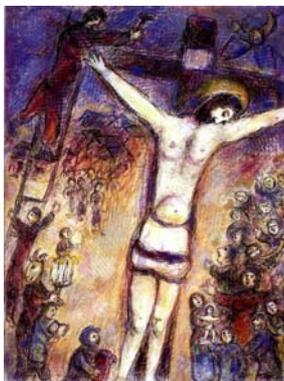
Ces modifications dans la représentation du crucifié découlent à la fois d'un renouvellement de la théologie, des découvertes scientifiques et de soucis artistiques, catéchétiques ou homilétiques⁹⁶. A partir du XIX^{ème} siècle, des peintres athées peignent des crucifixions, ils y mettent en valeur le côté tragique ; l'horreur du supplice teinte les toiles, le motif devient séculier.

Au XX^{ème} siècle, l'image du Christ en croix renvoie souvent à celle de l'homme angoissé ou à celle de l'artiste.

Chagall est un artiste résolument à part de peintres du XX^{ème} siècle, (il ne fait partie d'aucun des mouvements artistiques du siècle), c'est un autodidacte qui a cherché et trouvé son inspiration parmi les grand peintres du passé. Nous aurons à nous interroger sur les sources et les modèles dont l'artiste s'inspire pour le motif du crucifié. S'inspire-t-il d'une tradition iconographique particulière. Dans quelle tradition iconique s'inscrit-il ? Sa transcription du motif est-elle religieuse ou séculière ? Pour répondre à ces questions nous allons faire une étude iconologique du motif en nous appuyant sur la représentation traditionnelle du crucifié et son évolution telle que nous l'avons esquissée plus haut.

⁹⁶ Au XVI^{ème} siècle, en Italie, l'art est l'expression d'un idéal de beauté et d'harmonie.

Le **crucifié** de Chagall est habituellement représenté sous les traits d'un homme d'âge mûr (sauf 001 à 005).



✓ L'ovale du *visage* est allongé et se termine par une barbe pointue ou carrée⁹⁷, (sauf 090 – 091 – 146 – 147 – 211 – 292 – 300), les cheveux sont noirs et bouclés. Ses yeux, quand les traits sont dessinés, sont indifféremment grands ouverts ou fermés⁹⁸, parfois même l'un est ouvert et l'autre fermé⁹⁹, les traits sont sereins : il semble indifférent au monde qui l'entoure. Il ne porte pas la couronne d'épines¹⁰⁰ (sauf 001 ? – 161 ?), mais la tête est parfois couverte par la kippa, les tefillins¹⁰¹, un bandeau¹⁰², ou encore une casquette¹⁰³.

⁹⁷ Il semble que Chagall prenne indifféremment comme modèle, pour la forme du visage, l'image byzantine du Pantocrator ou celle de l'Ancien des Jours, mais les cheveux sont noirs. Cette dernière forme de visage est la plus répandue chez Chagall. Selon les monographes, le peintre se serait inspiré du visage de son propre père.

⁹⁸ Cette question de l'ouverture des yeux a divisé les moines de Byzance jusqu'au XI^{ème} siècle. Thoby écrit à ce propos : « La première représentation qu'on puisse citer en Orient se trouve dans un manuscrit peint au monastère de Stoudios en février 1066. ». Cf. THOBY P., p.77- 94.

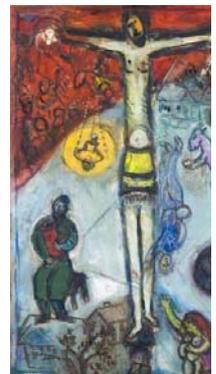
⁹⁹ CMC 054. *Crucifixion*.

¹⁰⁰ Ce n'est qu'à partir du XIII^{ème} siècle que les artistes feront figurer une couronne d'épines sur la tête du Crucifié. Dans l'art de Byzance, la couronne d'épines n'existe pas car c'est un art essentiellement triomphal. (Cf. THOBY P., p. 9).

¹⁰¹ CMC 012 - 044 - 046 – 054 – 142 - 143 – 146 - 147 - 163.

Chagall a donc remplacé le signe extérieur de l'humiliation du Christ¹⁰⁴ par des signes de sa judéité. Ce choix de ne pas peindre la couronne d'épines ne peut être motivé par des arguments de défense du judaïsme, car la scène évangélique n'est pas imputée aux juifs mais aux soldats romains. La tête est le plus souvent droite, tournée vers le spectateur, parfois le crucifié la penche légèrement vers la droite (près de 45 fois), parfois il l'incline vers la gauche (environ 40 fois). Par deux fois un cadran de montre remplace le visage et les traits du crucifié¹⁰⁵ tandis que 294. *Vision* montre le visage de l'homme en croix coupé en son milieu : la partie gauche du visage est imberbe et souriante tandis que la partie droite est barbue et sérieuse¹⁰⁶.

✓ Le *corps* du crucifié garde les dimensions propres à la représentation romane et à son inspiration byzantine¹⁰⁷ : corps allongé qui prend toute la longueur du bois de la croix. Il se tient très droit ; seules quelques œuvres le présentent légèrement déhanché¹⁰⁸.



¹⁰² CMC 018 à 021 - 053.

¹⁰³ CMC 026 - 051 - 359.

¹⁰⁴ Mc. 15, 16 et parallèles.

¹⁰⁵ CMC 036. *Hiver* et 122. *Christ à l'horloge*.

¹⁰⁶ Le porteur de croix du vitrail de Zürich possède également ce visage bi-face.

¹⁰⁷ Comme Le Greco qui, peignit d'abord des Christ d'inspiration byzantine.

¹⁰⁸ CMC 075 - 091 - 103 - 141 - 145 - 148 - 164 - 172 - 210 - 211 - 279 - 284 - 288 - 300 - 312.

✓ Les **bras**, également très longs, couvrent toute la surface du patibulum, d'un bord à l'autre. Ils sont parfois curieusement courts et disproportionnés par rapport au reste du corps¹⁰⁹ ou/et l'un plus court que l'autre¹¹⁰.

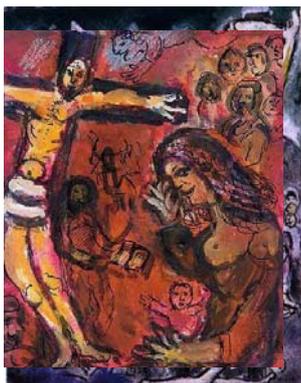
C'est particulièrement révélateur dans 292. *En face de l'image* où Chagall a replié le bras gauche du crucifié pour le faire *entrer* dans l'espace de la toile, alors que le bras droit est représenté tendu : le bras gauche est deux fois plus long que le droit¹¹¹. Les bras sont habituellement horizontaux, comme il était coutume de les représenter jusqu'au XVI^{ème} siècle¹¹².

¹⁰⁹ CMC 012 - 024 -048 -050 -053 -059 -066 -071 -079 -081 -183 -185 - 212 -216 -247 -286 -290 - 300 - 328 -331 -348 -351.

¹¹⁰ CMC 025 -059 -085 -087 -117 -153 -174 -175 -177 -247 -248 -263 - 280 -291.

¹¹¹ CMC 292. *En face de l'image*.

¹¹² Cependant, d'après Thoby, « A partir du XV^{ème} siècle les bras remontent franchement en Y, gênés par l'étroitesse de la surface que limitent les meneaux de la baie », THOBY P., p. 212. Chagall n'a pas utilisé cette configuration dans les vitraux, où il préfère "couper" les bras du Crucifié, pour souligner la majesté du Christ glorieux dépassant déjà les cadres du temps et de l'espace terrestres.



Quelques œuvres, notamment celles consacrées au texte biblique de la *Création de l'homme*, présentent le crucifié les bras tendus en forme de V¹¹³. Parfois, un seul bras du crucifié part en V, il quitte alors le patibulum¹¹⁴, se tend vers le ciel¹¹⁵ et, dans au moins la moitié de ces oeuvres, les bras du crucifié sont tronqués¹¹⁶ ou privés de mains. Quand celles-ci sont représentées, elles sont souvent mal dessinées (excepté 021.), comportent un nombre de doigts variable ; seules quelques-unes d'entre elles comportent la marque des clous¹¹⁷. Les pouces sont généralement en abduction.

¹¹³ CMC 123 à 133 - 138 - 154 à 158.

¹¹⁴ Une représentation rare dans l'iconographie, mais non totalement absente, cf. le *Crucifix* de la chapelle de la grande Chartreuse : OCR A51. *Crucifix*, XVII^{ème} siècle en tilleul.

¹¹⁵ CMC 005 - 032 - 041 - 065 - 071 - 091 - 096 - 103 - 108 - 144 - 145 - 148 - 149 - 154 - 164 - 172 - 185 - 192 - 193 - 271 - 284 - 299 - 322 - 347 - 349 - 351. Dans trois œuvres, les deux bras quittent le patibulum : 098 - 163 - 207.

¹¹⁶ Un autre peintre du XX^{ème} siècle a mutilé les membres supérieurs du Christ : OCR A57. *Christ rouge*, huile sur bois, 1290x1080, 1922, Lovis CORINTH (1858-1925), "Christus in der Kunst, von der Renaissance bis in die Gegenwart", *Welt und Umwelt der Bibel*, n° 18,4, 2000, p. 69. La composition de cette œuvre, qui a choqué lors de sa parution, est traditionnelle : le Christ se trouve entre le porte lance à gauche et le porte éponge à droite ; au second plan, Jean soutient la Vierge ; mais le sens n'est pas traditionnel : aucun souffle d'espérance dans cette représentation du Crucifié.

¹¹⁷ CMC 001 - 034.

Se trouve-t-on ici devant la difficulté¹¹⁸ de Chagall à dessiner¹¹⁹ ? D'après l'artiste le dessin est volontairement *naïf* : « Pas de dessin. La couleur, c'est elle qui donne le *Geist* [l'esprit]. Pas de stylisation, de maestria, de recherche de gestes. Il ne faut pas bien dessiner¹²⁰. » Pierre Provoyeur, affirme que Chagall savait dessiner et que la naïveté du dessin est volontaire. Il note :

« Chagall ne se préoccupe que d'un dessin " juste ", qui n'est pas fait d'un contour réaliste mais d'une nécessité à tel endroit précis, issue de l'œuvre entière ... Les dessins de Chagall montrent à satiété en 1910, en 1920, en 1930 qu'il sait parfaitement dessiner. Il n'a jamais voulu sacrifier au système, plaire en étonnant, afficher la virtuosité sans qu'elle soit dominée et surtout, car elle existe néanmoins, sans qu'elle soit mise au service d'une intention spirituelle. »

¹¹⁸ SORLIER mentionne qu'à « Saint-Pétersbourg il rate le concours d'entrée à l'École des arts et métiers parce que les membres du jury ne trouvaient pas son dessin assez réaliste. », *Le patron*, p. 36.

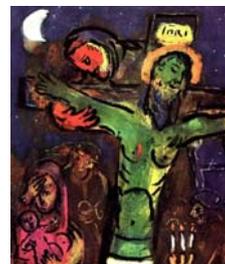
¹¹⁹ Selon Pierre PROVOYEUR, *Chagall, les pastels du message biblique, op. cit.*, p. 29.

¹²⁰ Marc Chagall à propos de son œuvre, in *Saltimbanques, Catalogue d'exposition*, Nice, 2005, p. 46.

✓ Le *torse* du crucifié, marqué par la poitrine et le relief des côtes¹²¹, comporte pour un 1/3 la plaie laissée par le coup de lance¹²².

L'entaille est le plus habituellement à droite chez l'artiste¹²³, rarement à gauche¹²⁴.

Contrairement à l'iconographie traditionnelle, le perizonium est remplacé par différentes formes de talith, en châle ou en pagne qui rappellent la judéité de Jésus¹²⁵.



¹²¹ A Byzance « L'anatomie du Christ reste immuable ;... le thorax avec les côtes en pèlerine, les tries sternales, les côtes sous mammaires dont le gril commence très bas, ... l'abdomen en saillie sur des limites brutalement indiquées, est divisé par une ou deux lignes horizontales , et une ligne verticale... », THOBY P., p. 92.

¹²² Selon la tradition (stigmates de St François d'Assise) le coup de lance fut donné sur le flanc droit du Crucifié, ce côté était considéré comme celui qui représentait la vie céleste, le côté gauche étant celui de la vie terrestre. Mais, selon Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, « L'emplacement du porte-lance à gauche du Crucifié doit être lié, semble-t-il, avec la conception la plus ancienne, historique des événements du Golgotha. Le coup de lance était destiné à achever la vie du Christ. C'est pourquoi il fut porté dans son côté gauche pour transpercer le cœur. Il n'existe plus beaucoup de représentations qui illustrent cette interprétation. », *La crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien*, Varsovie, Zas Pan, 1997, p. 83.

¹²³ Pour exemple, CMC 153. *Descente de croix*

¹²⁴ CMC 177. *Christ et village sous la neige*.

¹²⁵ Sauf CMC 001 - 002 - 004 - 005 - 008 - 048.

Libre cours a également été donné aux couleurs du vêtement¹²⁶. Sur deux tableaux (054 – 272), le crucifié est entièrement nu¹²⁷, et même sexué ; sur un troisième la couleur rouge dessine un colobium transparent¹²⁸. Chagall s'écarte ainsi de la tradition byzantine qui ne peignit jamais le Christ nu. Dans les premières représentations historiques du Christ en croix, le crucifié porte le subligaculum (ceinture portée par les gladiateurs). Thoby note que deux coutumes étaient en présence lors du supplice de Jésus, la coutume juive qui voulait que l'homme fût couvert par devant, et la coutume romaine qui voulait que l'homme soit nu (vêtu seulement du subligaculum). Le perizonium fut inventé au VIème siècle pour habiller le Christ dont la nudité parut choquante.¹²⁹

✓ Pour les *jambes* enfin, Chagall a exploré toutes les combinaisons¹³⁰ possibles¹³¹ : soit croisées l'une sous l'autre¹³², soit croisées

¹²⁶ Dans la tradition byzantine, le Christ est vêtu de bleu et or avant la crucifixion et de pourpre et d'or après la résurrection.

¹²⁷ Certains peintres n'hésitèrent pas à peindre le Crucifié entièrement nu (OCR A48. *Crucifix*, Michel-Ange, 1494), la plupart du temps il est asexué. Après le Concile de Trente le nu disparut totalement jusqu'au XIX^{ème} siècle où il reparait dans des œuvres parodiques. (OCR A54. *Crucifixion*, KLINGLER ; OCR A51 - 052 - A53 - A61, ROPS).

¹²⁸ CMC 291. Crucifixion sur fond rouge. Le perizonium transparent fut inventé au XIV^{ème} siècle par GIOTTO. Cf. pour comparaison OCR A44. *Crucifixion*, DADDI.

¹²⁹ Cf. THOBY P., p. 6.

¹³⁰ Les premières crucifixions montrent Jésus fixé par quatre clous, mais dès le III^{ème} siècle il fut représenté avec trois clous. Au XIII^{ème} siècle, la croix du Christ se rétrécit obligeant les artistes à rapprocher les pieds du Crucifié.

au-dessus des genoux¹³³, jointes¹³⁴, écartées et complètement désolidarisées de la croix (quand elle est présente)¹³⁵. Le plus habituellement droites, les jambes peuvent aussi être légèrement fléchies¹³⁶. Elles peuvent également balancer dans le vide, loin de la croix¹³⁷, reposer par terre¹³⁸ ou prendre racine dans le sol¹³⁹. Ces dernières représentations s'écartent évidemment de tout code chrétien.



les jambes s'écarte généralement du code médiéval : en este du corps, les cuisses peuvent être puissantes¹⁴⁰, le galbe du mollet et les genoux sont parfois fortement marqués¹⁴¹, mais elles peuvent aussi devenir

démesurément longues et fines comme sur les icônes¹⁴². Parfois le dessin semble bâclé¹⁴³ : même dans une œuvre

¹³¹ En raison du grand nombre des combinaisons, nous indiquerons en note la première utilisation du dessin.

¹³² CMC 001. *Crucifixion*. La grosseur des cuisses de l'enfant Crucifié a rendu particulièrement difficile ce dessin.

¹³³ CMC 007. *Sainte famille* ; variante la plus habituelle.

¹³⁴ CMC 018. *Crucifixion blanche*.

¹³⁵ CMC 006. *Baladin du monde*.

¹³⁶ CMC 011. *Chute de l'ange*.

¹³⁷ CMC 034. *Persécution*.

¹³⁸ CMC 065. *Crucifixion rouge*.

¹³⁹ CMC 036. *Hiver*.

¹⁴⁰ CMC 030. *Christ Crucifié*.

¹⁴¹ CMC 034. *Persécution, 153. Descente de croix, ...*

achevée, les deux membres sont parfois totalement inégaux d'apparence¹⁴⁴ ou de longueur¹⁴⁵.

Les pieds ne sont pas cloués¹⁴⁶, même quand ils portent la marque des clous¹⁴⁷. Parfois les deux pieds sont au même niveau, tendus vers l'avant¹⁴⁸, mais le plus souvent ils sont écartés de quelques centimètres, l'avant du pied étant tourné vers l'extérieur, à droite et à gauche¹⁴⁹.

Là encore Chagall s'inspire librement de l'iconographie médiévale, où les pieds du crucifié sont d'abord représentés parallèles, la pointe en rotation externe. A partir du XIII^{ème} siècle, les pieds sont toujours croisés d'abord en rotation externe, puis l'un des deux se redresse dans l'axe de la jambe ; vers le milieu du siècle, les deux pieds sont redressés, et bientôt ils se retournent en rotation interne. Chez Chagall ils sont le plus souvent en suspension libre, mais parfois ils reposent sur un *suppedaneum*¹⁵⁰, sur le

¹⁴² CMC 092. *Crucifixion*.

¹⁴³ CMC 328. *Le peintre*.

¹⁴⁴ CMC 056. *Autoportrait devant une crucifixion, 152. Le Christ et le couple en rouge, 175, Crucifixion en jaune, ...*

¹⁴⁵ CMC 163. *Poèmes, Dans notre rue*.

¹⁴⁶ A Sainte Sabine de Rome, les pieds du Crucifié ne sont pas cloués. (REAU, *op. cit.*, p. 477).

¹⁴⁷ CMC 027 – 030 – 046 – 068 – 153.

¹⁴⁸ CMC 030. *Christ Crucifié*.

¹⁴⁹ CMC 015. *Révolution*.

¹⁵⁰ CMC 029. *Le Christ Crucifié*. S'agit-il d'une montée à l'envers sur la croix ?

crâne d'Adam¹⁵¹, voire sur un barreau d'échelle¹⁵² comme si le crucifié amorçait une descente de croix. Il peut également s'agir d'une variante, à l'envers, d'une montée sur la croix ?

✓ Le **nimbe** est diversement présent¹⁵³. Deux auréoles peuvent être considérées comme crucifères¹⁵⁴, même si le dessin de la croix dans l'auréole n'est pas exact et fait davantage penser à des rayons de soleil. Certains nimbes sont très grands et pourraient être comparés à des nimbes de gloire¹⁵⁵. Exceptionnellement le crucifié est illuminé par un rai de lumière venu d'en haut¹⁵⁶.

✓ La **croix**¹⁵⁷ chez Chagall est majoritairement une *crux immissa*¹⁵⁸. La *crux commissa* n'est présente qu'une fois¹⁵⁹. Cependant il existe également des crucifiés au poteau (10), sans croix (14), dans une

¹⁵¹ CMC 027. *Le peintre Crucifié – 059. Crucifixion bleue – 360. Résurrection.*

¹⁵² CMC 054. *Crucifixion.*

¹⁵³ Tome 3, annexe 4, tableau 2.

¹⁵⁴ CMC 008. *A l'église et 074. – 217. – 218. Exode.*

¹⁵⁵ Catalogue du Crucifié 010 – 074 – 135 – 184 – 185 – 193 – 216 à 218 – 235 – 236 – 246 – 247 – 249 à 257 – 266 – 267 – 281 à 283 – 294 – 296 – 312 – 317 – 318 – 328 – 346 – 355. Il existe une seule représentation d'un nimbe-soleil avant 1952.

¹⁵⁶ Cette représentation est inspirée de Rembrandt.

¹⁵⁷ Tome 3, annexe 4, tableau statistique 1.

¹⁵⁸ La *crux immissa* est la croix en forme de T, contrairement à la *crux commissa* (ou croix latine) en forme de +.

¹⁵⁹ CMC 099. *Le Christ au bord de l'eau.*

horloge (2), dans un personnage (4). Majoritairement également, le crucifié est cloué¹⁶⁰ au bois, cependant en 074, il est attaché par des cordes. Ce crucifiement, que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises, est en effet particulier chez Chagall. Le crucifié n'est pas maintenu à la croix par des clous. Les pieds portent bien les marques de percement faites par le passage des clous, mais ces derniers sont absents de l'ensemble des œuvres. Le crucifié est ainsi désolidarisé de la croix, comme suspendu dans l'espace.

La croix généralement droite et haute (crux sublima) épouse la forme du corps du supplicié en 103/148/164/284, ou penche d'un côté (312). La croix est habituellement de la couleur du bois comme dans la tradition chrétienne¹⁶¹, mais elle peut être également transparente, rouge ou bleue pour se fondre dans l'harmonique des couleurs du tableau.

En peignant le crucifié, Chagall a donc amplement puisé dans la tradition chrétienne qu'il a pu rencontrer dans les musées. A regarder

¹⁶⁰ C'est le témoignage de l'épisode évangélique de l'incrédulité de Thomas (« Si je ne vois pas la marque des clous », Jn. 22,27.) qui est à l'origine de la représentation de la crucifixion à l'aide des clous. De même, l'évangile apocryphe de Pierre rapporte : « ils retirèrent les clous des mains du Seigneur et l'étendirent sur le sol », *Evangiles apocryphes*, Paris, Seuil, 1963, p. 121. Dans l'iconographie chrétienne, Jésus est distingué des deux larrons, par des moyens divers : couleur de peau plus sombre, croix en forme de Tau, membres liés au lieu d'être cloués. Ces variations sont peu conformes à la vérité historique.

¹⁶¹ La croix est parfois verte (référence au texte biblique de Lc. 23,31 : « Car si l'on traite ainsi le bois vert, qu'en sera-t-il de l'arbre sec ? ».)

l'ensemble du motif du crucifié quelques conclusions peuvent être ajoutées à ce stade du travail. Chagall s'est amplement inspiré de la tradition iconographique chrétienne. Il a puisé librement à des sources de traditions diverses et d'époque différentes : byzantines, occidentales, médiévales et post - médiévales. Liberté et diversité semblent être les seules règles de l'artiste.

Le dessin du corps du crucifié suit essentiellement le code byzantin et roman. Le crucifié de Chagall est, pour la plupart, un Christ *regnans*, un crucifié glorieux, avec les yeux ouverts, membres non cloués, désolidarisé de la croix et comme en suspension dans l'espace. Les autres attributs indiquant la qualité divine du personnage (l'auréole, le nimbe) ne sont pas clairement représentés. Par contre, l'origine religieuse du sujet, sa judéité, est volontairement marquée.

L'ensemble du motif n'est pas abordé d'une manière séculière, cependant l'utilisation n'est pas traditionnelle non plus. Le refus (volontaire ou non) de représenter le " Jésus des chrétiens " avec les signes de sa divinité, l'accentuation des caractéristiques judaïques de l'homme crucifié font de ces représentations un " report¹⁶² " du motif. Cette question de la judéité de Jésus est au centre des débats du XIX^{ème} siècle entre les communautés juives

¹⁶² BOESPFLUG F., *op. cit.* : « Christ en Juif, ou Juif en Christ ? C'est plutôt la seconde lecture qui paraît la bonne. En tout état de cause, dira-t-on à bon droit, historiquement parlant, c'est moins un déport du thème qu'un report, soit dit à l'adresse de tous ceux qui ont tendance à oublier que Jésus était juif », p. 4.

et chrétiennes, divisions héritières de vingt siècles de discussions entre les deux communautés religieuses.

C. Un débat récurrent autour de Jésus dans le milieu juif.

Les études exégétiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle situent clairement Jésus dans son milieu historique, celui d'un juif du premier siècle de notre ère¹⁶³. Charles Perrot présente dans son étude les traditions et les influences que Jésus a pu subir, notamment les influences baptistes concernant l'universalisme du salut : « D'après la narration évangélique, Jésus manifeste une certaine ouverture à l'endroit des nations, sans pour autant mettre en question l'alliance des Pères. Jésus était juif et il l'est toujours resté¹⁶⁴. » Ces études rappellent que Jésus était perçu dans le monde juif comme un prophète, c'est sa messianité qui était refusée¹⁶⁵.

Historiquement, au début de l'ère chrétienne, la question de Jésus n'est pas vraiment au centre des débats entre Juifs et Chrétiens. Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, la littérature talmudique¹⁶⁶ fourmille de

¹⁶³ Voir à ce sujet, PERROT C., *Jésus et son histoire*, Paris, Desclée, 1979.

¹⁶⁴ PERROT C., *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁵ PERROT C., *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁶⁶ Cf. le livre d'OSIER Jean Pierre, *Jésus raconté par les Juifs ou L'Évangile du ghetto*. Ce livre présente la traduction des différentes variantes des *Toledoth Yeshuh*, ainsi que des leçons retranchées du Talmud et du Midrash concernant Jésus. Une seconde partie, peu importante et non exhaustive présente les échos que ces textes ont reçus en milieu chrétien du II^{ème} au

références codées sur de multiples incidents entre juifs et judéo-chrétiens mais les renvois précis et manifestes sont rares¹⁶⁷. Quelques points de repères sur les *dits* sur Jésus se trouvent dans le livre de Jean-Pierre Osier, *Jésus raconté par les Juifs*. Certains de ces récits sont vulgaires, accentuant ainsi le caractère satirique de la critique. Ainsi dans le commentaire du *Gittin* qui raconte l'arrivée de Jésus en enfer après sa mort, on peut lire le texte suivant : « Onkelos rencontre Jésus en enfer et lui demande : Quel est ton châtiment ? – La crotte bouillante, car on dit : qui tourne en dérision les paroles des Sages est condamné à la crotte bouillante. Considère la différence entre les pécheurs d'Israël et les prophètes des nations du monde¹⁶⁸ ! » L'unique passage talmudique visant les Chrétiens serait Shabbat 116b. On y parle d'Aven Guillayon, mots qui se traduisent par rouleau du péché, et qui sont un jeu de mots sur *Evangelion*, l'Évangile. Pendant les premiers siècles de notre ère, les débats entre les deux communautés sont essentiellement théologiques. Leurs sujets abordent les dogmes

XVIème siècle. Dans les textes extraits du Talmud et du Midrash, Jésus est caractérisé de fou, d'idolâtre, de bâtard, de sorcier, de séducteur (d'Israël), de menteur et d'hérétique. Ces disciples sont des briseurs de Loi, Paris, Berg International, 1999, p. 135 à 152.

Voir également THOMA Clemens, *Théologie chrétienne du judaïsme, Pour une histoire réconciliée des juifs et des chrétiens*, "Essais de l'école cathédrale", Paris, Parole et Silence, 2005, p. 127 – 135.

¹⁶⁷ KLAUSNER Joseph, *Jesus of Nazareth, His Life, Times, and Teaching*, Bloch Publishing Company, 1989.

¹⁶⁸ OSIER J.P., *op. cit.*, p. 151, [T.B. Gittin, 56b, 57a].

incompatibles avec la foi juive, notamment ceux de la virginité de la Vierge et de l'Incarnation, et du côté des chrétiens, la nécessité, ou pas, de pratiquer la Torah. Ainsi Ignace d'Antioche met en garde les chrétiens sur le fait de « judaïser ». Il écrit dans la lettre aux Philadelphiens : « Si quelqu'un vous prêche le judaïsme, ne l'écoutez pas, car il est meilleur d'entendre le christianisme de la part d'un homme circoncis, que le judaïsme de la part d'un incirconcis. » (Philad., 6,1)¹⁶⁹. La figure de Jésus en lui-même n'était pas un sujet important.

Le premier sujet de dissension important entre les deux communautés tourne au tour de la question de l'Alliance. Dans le *Dialogue avec Tryphon* (entre 156 et 161), Justin tente de démontrer que l'Ancienne Alliance et la Loi sont caduques, que Jésus est le Messie, que le christianisme est le nouvel Israël, et que les juifs qui n'adhèrent pas au Christ ne peuvent être sauvés : « Ils ne seront pas sauvés ceux qui dans les synagogues ont anathématisé et anathématisent encore ceux qui croient au Christ¹⁷⁰. » A propos de l'accomplissement des écritures, Justin écrit : « En un mot, amis, dis-je, je puis, en les prenant une à une, montrer que toutes les autres prescriptions de Moïse sont des types, des symboles, des annonces de ce qui doit arriver au Christ¹⁷¹. »

¹⁶⁹ IGNACE D'ANTIOCHE, *Lettres*, "Sources Chrétiennes n° 10", Paris, Cerf, 1958.

¹⁷⁰ JUSTIN, *Apologies I et II, Dialogue avec Tryphon*, 47, traduction de PAUTIGNY L. et ARCHAMBAULT G., "Ichthus", Paris, DDB, 1982, p.170.

¹⁷¹ JUSTIN, *op. cit.*,

Dans le monde juif, deux tendances voisinaient, l'une considérait Jésus comme un juif pieux, l'autre déclarait que Jésus était un faussaire. Pour cette approche de Jésus, une place particulière doit être accordée aux *Toledoth Yeshuh*, une sorte d'Anti-Evangile¹⁷². Jésus y est le fruit de l'amour adultérin entre un débauché « Joseph Pandera, de haute taille, valeureux à la guerre, beau de figure, il consacrait nombre de ses jours à l'adultère, la débauche, la violence et le vol¹⁷³ », et d'une jeune fille résidant à Bethléem, coiffeuse pour dames de son état, fiancée à un homme appelé Yohanan. Joseph Pandera, de la tribu de Judah, viola Marie, qui en conçut un fils. Selon les *Toledoth*, Jésus n'aurait pas fait de miracles : il aurait dérobé ces pouvoirs dans le Temple de Babylone en s'emparant du " Nom ". Quiconque en connaissait le mystère pouvait agir à sa guise¹⁷⁴. Jésus utilisa ces techniques magiques et le peuple crut en lui à cause des miracles : ils lui amenèrent un paralytique sur lequel il fit mention du Nom, lui imposant les mains afin qu'il guérisse. « A la vue de ces signes, les disciples se prosternèrent devant lui et beaucoup eurent foi en lui¹⁷⁵. » Les différentes versions disent aussi qu'il aurait été pendu : « Le soir de Pâque, les rabbis

¹⁷² Jean-Pierre OSIER écrit dans l'introduction de son livre: « Les toledoth Yeshuh, rédigés au X^{ème} siècle sont une réponse juive, à la fois polémique et parodique, à l'existence des évangiles canoniques. », p. 9. L'auteur a recensé et traduit deux versions manuscrites (Vienne et Strasbourg, de la Genizah) et deux versions imprimées (Wagenseil, Huldreich).

¹⁷³ OSIER J-P., p. 87.

¹⁷⁴ OSIER J-P., p. 38, Manuscrit de Vienne.

¹⁷⁵ OSIER J-P., p. 41, Manuscrit de Vienne.

firent sortir Yesuz de sa prison et proclamèrent en sa présence : *Ainsi meurent tous tes ennemis, Eternel*. Ils pendirent ensuite Yesuz à un arbre à l'extérieur de Jérusalem suivant l'ordre du roi et des Sages¹⁷⁶. » D'autres versions affirment qu'il aurait été lapidé avant d'être pendu : « ce même jour était veille de Pâque et de shabbath, ils l'amènèrent à la maison prévue pour les lapidations. Ils le lapidèrent et il mourut. Les Sages ordonnèrent de le pendre à un arbre¹⁷⁷. » Un autre récit dit qu'il fut d'abord crucifié puis lapidé¹⁷⁸.

Quelle que soit la version de la mort de Jésus, elle fut ignominieuse, vue du côté du judaïsme. Judas - qui avait été introduit auprès de Jésus par les Sages et les Anciens - retira son corps du tombeau où les disciples l'avaient mis et l'enterra dans son propre jardin, et les disciples crurent qu'il était ressuscité¹⁷⁹. Ils mirent la confusion dans le peuple et des juifs incultes les suivirent. Les rabbis se réunirent alors pour séparer les disciples de Jésus de la communauté juive afin d'éviter les troubles et de préserver la pureté de la religion juive. Ils infiltrèrent le mouvement chrétien et l'orientèrent vers le monde gréco-romain pour préserver la communauté juive ; pour ce faire ils se servirent d'Elie. « Cet Elie, que les Nazaréens appellent Paul, leur enseigna des lois mauvaises, en vue du bien d'Israël : Une fois que Paul leur

¹⁷⁶ OSIER J-P., p. 115, Version Huldreich.

¹⁷⁷ OSIER J-P., p. 97, Version Wagenseil.

¹⁷⁸ OSIER J-P., p. 126, Manuscrit du Caire.

¹⁷⁹ OSIER J-P., p. 98, Version Wagenseil.

eut institué ces ordonnances et ces commandements, les abuseurs se dispersèrent hors d'Israël et la dissension disparut¹⁸⁰. » Ils se déclarèrent ainsi à l'origine du christianisme. Cette secte juive est condamnée par les Toledoth : « ils acceptèrent pour eux et leur postérité d'accomplir les paroles qui y étaient contenues ; ils abolirent la Torah de Moïse, se firent pour shabbath le dimanche, jour de la naissance de Yesuz ; ils se firent également d'autres ordonnances et fêtes mauvaises. Aussi n'ont-ils pas de part ni d'héritage en Israël. Maudits sont-ils en ce monde, maudits dans le monde à venir¹⁸¹. »

Cette dernière partie du texte signale d'autres reproches faits par les juifs aux chrétiens : abandonner la Loi mosaïque et inventer de nouvelles fêtes (ce qui consiste à briser la racine même de la foi juive, son ordonnancement autour de la Loi donnée par Yahvé au Sinaï). Du côté des chrétiens, pour lutter contre les tendances syncrétistes, l'apologétique chrétienne élabore également un argumentaire contre le Judaïsme : « La littérature patristique fournit mille exemples d'une attitude beaucoup plus agressive, dont les nuances varient de l'indifférence à la haine, en passant par le mépris et la condescendance¹⁸². » Pour Ephrem le Syrien, « Dieu a rejeté le peuple d'Israël... Bref la " Nouvelle Alliance " implique l'annulation de l'ancienne. [...] Comme ... il a assimilé le peuple d'Israël au

¹⁸⁰ OSIER J-P., p. 81, Manuscrit de Strasbourg.

¹⁸¹ OSIER J-P., p. 120, Version Huldreich.

¹⁸² CERBELAUD D., *op. cit.*, p. 120-121.

mauvais larron, il l'identifie de même à Judas¹⁸³. » Marcion, un auteur du II^{ème} siècle présente, dans ses *Antithèses* « l'opposition entre les paroles et les actes du Créateur du monde et ceux du Dieu bon (ou de son Christ), et donc l'opposition de la Loi (Ancien Testament) et de l'Évangile¹⁸⁴. Pour Marcion il s'agissait de faire ressortir la nécessité de distinguer deux dieux ennemis et par conséquent, de reconnaître l'indépendance et l'absolue nouveauté de l'Évangile par rapport à l'Ancien Testament. L'introduction rejetait comme faux les quatre évangiles de la Grande Église, épinglait les apôtres du Judaïsme et leurs disciples, n'accordait de valeur qu'à Paul¹⁸⁵. » Toujours selon Marcion, toutes les promesses du Créateur du monde étaient terrestres et temporelles, elles étaient soit déjà accomplies (à travers des personnages comme David et Salomon) ou encore à accomplir dans l'histoire terrestre du peuple juif. Marcion refuse donc toute lecture typologique de l'Ancien Testament, notamment l'interprétation ecclésiale des passages messianiques de l'Ancien Testament¹⁸⁶.

¹⁸³ CERBELAUD D., p. 122-130.

¹⁸⁴ Chrétien, originaire du Pont (Asie Mineure), venu à Rome vers 140, d'abord bien accueilli, puis excommunié en 144 par les presbytres de la ville en raison de sa doctrine de séparation entre la Loi et l'Évangile. Ses disciples fondèrent une contre-église qui se maintient en Orient jusqu'au V^{ème} siècle. De ses œuvres, nous ne connaissons que les fragments transmis par ses adversaires (principalement Tertullien). Adolph von Harnack lui a consacré son livre *Marcion, l'évangile du Dieu étranger*, « Patrimoine christianisme », Paris, Cerf, 2003.

¹⁸⁵ HARNACK A. von, p. 98-99-108.

¹⁸⁶ Cf. HARNACK A. von, p.109.

A partir du X^{ème} siècle et jusqu'à la Renaissance, la polémique va s'affiner : les rabbis critiquent en termes à peine voilés, à la suite des théologiens musulmans de leur temps, les doctrines chrétiennes non conformes à un monothéisme absolu (Incarnation et Trinité)¹⁸⁷. Le témoignage le plus précis sur les sujets de discorde est assurément *La controverse avec les juifs*¹⁸⁸. L'ouvrage aborde les points essentiels des divergences entre christianisme, judaïsme et islam, comme la reconnaissance de Jésus comme Messie et sa divinité. Mais, a contrario, le texte évoque également une communauté de vues et de destin entre juifs et chrétiens : « Entre nous il n'y a pas de désaccord que sur la question du Messie, dont nous disons qu'il est venu et dont vous affirmez qu'il doit venir. Mais, nous adorons, les uns et les autres, un seul Dieu, le créateur du ciel et de la terre. » Saadia, auteur judéo-arabe, réserve sa critique la plus acérée assurément à l'exégèse allégorique, notamment, mais non exclusivement, à la relecture chrétienne du Serviteur souffrant d'Isaïe¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Des enluminures médiévales montrent ces discussions entre les membres des deux communautés. Pour exemple : OCR A114. *Juifs discutant sur l'origine de Jésus*, Evangélaire à l'usage de Cambrai, v. 1266, Cambrai, BM, ms. 0189, f. 064.

¹⁸⁸ INGETUS CONTARDUS. *Disputatio contra judeos*. Controverse avec les juifs. Introduction, édition critique et traduction par DAHAN Gilbert, Paris, Les Belles Lettres, 1993. Cf. également DAHAN Gilbert, "La Disputation d'Inghetto Contardo", *Revue des Etudes juives* n°43, 1984.

¹⁸⁹ Rabbi Saadia Gaon (882-942).

Certains arguments anti-chrétiens de Saadia seront repris par des penseurs juifs ultérieurs, notamment Abraham ben Méir Ibn Ezra dont les commentaires sont imprimés, aujourd'hui encore, dans les bibles rabbiniques¹⁹⁰.

Les conflits entre les deux communautés religieuses se manifestent également dans l'art, particulièrement dans l'art médiéval à travers les symboles de l'Eglise et de la Synagogue¹⁹¹. Les premières représentations de l'Eglise et la Synagogue datent des Ivoires messins (IX et X^{ème}). Sur ces ivoires, la Synagogue, vêtue comme l'Eglise et sans aucun signe d'infériorité, s'éloigne du Christ avec dignité, tenant droit son drapeau et relevant la tête. Aucune marque d'hostilité ne peut être décelée. La signification est claire : le Christ est victorieux ; la mission de la Synagogue s'achève ; elle doit céder sa place à l'Eglise. Dans la crucifixion (OCR *A111. Crucifixion*) de l'Hortus Deliciarum, (1185-1195) l'Eglise couronnée regarde le Christ, serrant d'une main le calice qui recueille le sang et l'eau du côté du crucifié, et de l'autre la hampe crucifère de son étendard, est montée sur un animal fabuleux, le tétramorphe¹⁹². En face d'elle, la

¹⁹⁰ Abraham ben Méir Ibn Ezr (1092-1167).

¹⁹¹ D'autres enluminures sont plus explicites ; par exemple OCR *A113. Juifs battant un chrétien*, Mystère du Jugement dernier, XIV^{ème}, Besançon, BM, ms. 0579, f. 001-039v.

¹⁹² Les Pères de l'Eglise et particulièrement Irénée de Lyon, ont souligné comment une telle vision qui provient de celle d'Ezéchiel dans l'Ancien Testament et ont transformé ces quatre vivants

Synagogue, assise sur un âne rétif, incline sa tête et la détourne ; elle est aveuglée par sa coiffe abaissée, elle tient dans ses mains un bouquetin et un couteau , son drapeau traîne à terre. Sur le portail sud de la cathédrale de Strasbourg, dans la représentation allégorique de la Synagogue (datant de 1285), le bandeau est remplacé par un serpent enroulé autour de sa tête, alors que la statue de la cathédrale datant de 1225/35 la montrait simplement vaincue, en attente de la récapitulation d la fin des temps. Cette inspiration diabolique (le serpent de la Genèse) de l'aveuglement de la Synagogue est encore plus manifeste dans une Bible historiée de Haguenau où un diable est juché sur l'épaule de la synagogue¹⁹³.

D'autres représentations, plus rares il est vrai, sont positives : la synagogue est dévoilée, elle porte les tables de la Loi et montre le Christ, dans le geste habituel du centurion au pied de la croix qui reconnaît la divinité de Jésus¹⁹⁴, ou de Jean-Baptiste montrant le crucifié sur le retable d'Issenheim. A côté de ce thème, d'autres, plus rares, reflètent sporadiquement les crises entre les deux communautés religieuses (la

en quatre animaux ailés servant d'emblèmes aux quatre évangélistes. Cf. Irénée de LYON, *Contre les hérésies*, livre III, 11, 8 ; Jérôme, *Commentaire sur saint Matthieu*, préface)

¹⁹³ OCR A41. *Crucifixion*, Bible historiée, Haguenau/67. Cf. Exposition, *Les Juifs et le Judaïsme dans l'art médiéval en Alsace*, du 4 au 28 septembre 2003, Strasbourg ; Hôtel du département.

¹⁹⁴ OCR A112. *Christ, Eglise et Synagogue*, 1150-1200, Sacramentaire de Saint-Martin de Tours, Tours, Tours, BM., ms. 0193, f. 071, 193.

profanation de la Sainte Forme¹⁹⁵ (Eucharistie), l'assimilation du Judaïsme à Judas et au diable¹⁹⁶), ainsi que dans le domaine politique : rouelle¹⁹⁷ et autres mesures anti-juives qui donnèrent naissance au mythe du juif errant¹⁹⁸, accusé de déicide. Ce mot n'est apparu qu'au XVII^{ème} siècle sous

¹⁹⁵ GRIFFET Henri, *Histoire des hosties miraculeuses qu'on nomme le très saint sacrement de miracle*, J. Van den Berghen, 1770 : Le livre de Henri Grillet narre le complot ourdi par Jonathas (un juif demeurant dans la ville d'Enghien) qui chercha « avec quelques autres Juifs ses amis, l'occasion et le moyen pour obtenir [...] quelques Hosties consacrées ; afin de pouvoir effectuer la haine mortelle et implacable, étancher sa soif sanguinaire, et renouveler les injures de ses iniques et insensés Ancêtres, en la personne de Jésus-Christ ». L'antijudaïsme fut nourri par la légende des hosties miraculeuses : du XIII^{ème} au XV^{ème} siècle, 28 cas d'accusation de profanation d'hosties par des juifs sont recensées.

¹⁹⁶ BARRAL I ALTET Xavier, (sous la direction de), *Dictionnaire critique d'iconographie chrétienne*, Article "Antisémitisme", p. 82-83.

¹⁹⁷ La rouelle est une étoffe de couleur jaune, découpée en disque, imposée aux Juifs comme signe distinctif par le concile de Latran en 1215,

¹⁹⁸ PARIS M, raconte cette légende qui serait issue de la chronique d'un moine bénédictin : « Lorsque Jésus fut entraîné par les juifs hors du prétoire pour être Crucifié, Cartaphilus, portier de Ponce Pilate, le poussa par derrière avec le poing, en lui disant d'un ton de mépris : Jésus, marche plus vite, pourquoi t'arrêtes-tu ? Alors le Christ, arrêtant sur cet homme un regard triste et sévère, lui répondit : Je marche comme il est écrit, et je me reposerai bientôt ; mais toi tu marcheras jusqu'à ma venue. », cf. ROUART M.F, *Le mythe du juif errant*, Paris, Corti, 1988. Ce thème a également fait l'objet d'une exposition : *Le juif errant, un voyage au cœur du Mythe et de l'Histoire*, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2002. Les représentations du juif errant sont présentes dès le Moyen Age, et au XIX^{ème} siècle ce motif devient une image d'Epinal (OCR A116 - A117 - A118.).

la plume de Bossuet¹⁹⁹ mais, comme nous l'avons déjà mentionné cette accusation se trouve dès le II^{ème} siècle dans le *Dialogue avec Tryphon* où Justin accuse les juifs d'avoir tué le Christ, accusation reprise par les chrétiens pendant vingt siècles.

A partir du XVIII^{ème} siècle, la fascination pour Jésus dans le monde des penseurs juifs est remarquable. Dès le milieu du siècle les juifs écrivent constamment à propos de Jésus ; des écrits souvent polémiques. Moïse Mendelssohn²⁰⁰, par exemple, explique qu'il lui semblait impossible qu'un Dieu, réputé bon et juste, condamnât son propre fils à mourir pour des péchés qu'il n'avait pas commis. Cette nouvelle présentation de Jésus dans le monde juif se fortifia au XIX^{ème} siècle en réponse à la montée d'un protestantisme libéral en Allemagne qui se met à la recherche de la figure historique de Jésus. Dans son étude sur Abraham Geiger, Suzanna Heschel présente les thèses des protestants libéraux qui souhaitaient suivre Jésus en se dégageant de la religion instituée et des dogmes²⁰¹. Ils " déjudaïsent " Jésus en développant une négation et un dénigrement du Judaïsme. Ils accaparent Jésus pour le christianisme en utilisant l'argument racial :

¹⁹⁹ BOSSUET, *Discours sur l'histoire universelle*, Paris, Garnier - Flammarion, 1966, T.2, ch. XXI, p. 264.

²⁰⁰ Moïse Mendelssohn (1729-1786).

²⁰¹ HESCHEL Suzanna, *Abraham Geiger and the Jewish Jesus*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

religieusement la foi de Jésus a pu être le christianisme, mais du point de vue de la race il n'est pas un sémite, il est aryen²⁰². Cet argument eut bien sûr une résonance particulière au moment de la Shoah. Les penseurs juifs se révoltèrent contre cette récupération du Jésus historique par le christianisme.

Cette rébellion littéraire qui commença au milieu du XIX^{ème} siècle en Allemagne et en Europe de l'Est, se prolongea tout au long du XX^{ème}²⁰³. Retenons particulièrement, pour notre étude, le livre de Léo Baeck, *L'essence du judaïsme*²⁰⁴, qui expose selon ses contemporains « l'esprit du

²⁰² Voir à ce sujet, CHAMBERLAIN Houston Stewart, *Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Munich, Bruckmann, 1899.

Du côté catholique, à partir de 1890, le journal [La Croix] insiste sur les défauts des Israélites, dénonce leur caractère odieux, oppose la grâce chrétienne à la grâce judaïque pétrie de vices. Les Assomptionnistes attachent une énorme importance aux malformations physiques ; ils ont ravis quand ils peuvent montrer, dans une famille juive, une accumulation de tares héréditaires. Aux yeux du Père Bailly [rédacteur en chef de La Croix], l'adversaire des Juifs est la race franque ; cette curieuse ethnie est décrite en des termes qui rappellent le portrait de l'Aryen dessiné par Drumont : *le Franc loyal est l'antithèse du Juif sournois*. Voir, SORLIN P., *La Croix et les Juifs (1880-1899) Contribution à l'histoire de l'antisémitisme contemporain*, Paris, Grasset, 1967, p. 162-163.

²⁰³ HESCHEL S., *op. cit.*, p. 239-239.

²⁰⁴ BAECK L., *op. cit.*, en réponse à Von HARNACK Adolphe, *Essence du christianisme*, Van Dieren, 2004, qui montre un Jésus complètement coupé de ses racines juives. Baeck est également l'auteur de *L'Evangile, Les Evangiles, une source juive*, Paris, Bayard, 2002, qui parut en 1938, et dont le but était « d'assigner aux faits et gestes de Jésus, à sa vie et à sa pensée, la tradition authentique du judaïsme... plaidoyer pour une entente entre les juifs et chrétiens. » (Introduction par M. Hayoun, p. 7).

judaïsme éclairé de nos jours²⁰⁵. » Pour Baeck le christianisme n'a pas été fondé par Jésus mais par Paul : « il est indéniable que le contenu de ces épîtres était complètement différent de ce que disaient les Evangiles et leur tradition des faits et gestes de Jésus²⁰⁶. »

Avant la Seconde guerre mondiale, Jésus était considéré par les Juifs comme un pharisien juste et pieux : « Cette tradition ancienne exhibe un homme respirant de toutes les fibres de son être une essence juive, reflétant si proprement et si fidèlement la pureté et la bonté du judaïsme, un homme fidèle à ce qu'il était²⁰⁷. » Cette appartenance de Jésus à la communauté juive entraîna parfois l'utilisation, dans l'expérience juive, de symboles chrétiens. Témoin une histoire courte de Shalom Ash qui décrit une procession pontificale à Rome au XVI^{ème} siècle²⁰⁸. Au cours de cette procession, huit juifs sont molestés. Jésus descend de la croix érigée sur la coupole de la Basilique Saint Pierre et prend la place d'un des martyrs. La Vierge Marie rejoint Rachel pour coudre le linceul des martyrs : Jésus s'est rappelé ses racines juives. Les juifs revendiquent Jésus comme l'un des leurs. Greenberg exprime la fraternité entre les juifs modernes et Jésus dans un poème intitulé *In the Kingdom of the cross* :

²⁰⁵ RIBER M., *Revue des études juives*, 1906, LI, p. 200, in BAECK Léo, *op. cit.*

²⁰⁶ BAECK L. *Les Evangiles, une source juive*, Paris, Bayard, 2002, p. 87.

²⁰⁷ BAECK L., *Les Evangiles*, p. 51.

²⁰⁸ ASH S., *Par une nuit de carnaval*, 1909.

“At the churches, hangs my brother, Crucifies, Frozen...

At your feet: a heap of cut-off Jew heads,

Torn talis, Pierced parchments,

Blood-stained white sheets.

Ancient Jew pain

Golgotha,

Brother, you don't see?

Golgotha is here all around. Pilate lives.

And in Rome they sings psalm in the churches...

The Jews! The Jews!

When poisoned gas enters the temples.

And icons suddenly scream in Yiddish...

O-ho, I am king in a wound and blood talis²⁰⁹.”

Selon Harshav, Chagall aurait puisé dans ce poème son inspiration pour le grand tableau de la *Crucifixion blanche*. Mais, contrairement à Greenberg, qui accuse les chrétiens : « Je jure par le soleil, le culte des ces

²⁰⁹ GREENBERG U. Z., "In the Kingdom of the cross", 1924, in BAAL-TESHUVA Jacob, *Chagall, a retrospective, op. cit.*, p. 300: [Mon frère est suspendu aux églises, crucifié, frigorifié. A vos pieds, un monceau de Juifs aux têtes coupées, de taliths insensés, parchemins percés, feuilles blanches couvertes de sang. Antique douleur juive du Golgotha, frère, vous ne voyez donc pas que le Golgotha est partout autour de nous. Pilate est vivant. Et à Rome ils chantent des psaumes dans les églises. Les Juifs ! Les Juifs ! Quand des gaz empoisonnés entrent dans les temples. Et que les icônes crient soudain en Yiddish. O ho je suis un roi dans un talith blessé et sanglant].

millions est un mensonge. Bethléem est une ville juive. Ben Yosef est un fils de juif²¹⁰ », Chagall n'utilisera pas sa peinture de façon polémique²¹¹.

Chagall est à peu près le seul peintre, dans le champ des peintres modernes juifs, à avoir exploré avec tant de constance le thème de Jésus. Mais le thème est largement présent dans la littérature yiddish et hébraïque du XX^{ème} siècle. En 1922, Joseph Klausner publie son *Jésus de Nazareth*, premier livre moderne sur Jésus rédigé en hébreu. Pour lui, Jésus était un pharisien humble et pieux et c'est Paul qui transmet son message vers le monde gréco-romain et mêle, au monothéisme juif, toutes sortes d'idées païennes : ainsi de la conception virginale et de l'incarnation qui n'ont aucune racine juive.

Cette littérature du début du XX^{ème} siècle comprend des poètes et des écrivains tels Aviggdor Hameiri, Aharon Abraham Kabak, De Nister, Lamed Shapiro, Shalom Ash, ainsi que le Prix Nobel Samuel Joseph Agnon. Pour certains de ces écrivains juifs d'avant la Seconde Guerre mondiale, c'est Jésus sur la croix qui va servir de figure représentative de la condition juive, spécialement pour les juifs d'Europe de l'Est. Jésus devient le

²¹⁰ GREENBERG U. Z., "Golgotha, 1920", BAAL-TESHUVA Jacob, *Chagall, a retrospective, op. cit.*, p. 299. GREENBERG U. Z., (1896-1980), un des précurseurs du modernisme en hébreu et en Yiddish. Son œuvre la plus célèbre en yiddish est *Méphisto*.

²¹¹ HARSHAV B., "Jewish art and Jesus Christ", dans BAAL-TESHUVA Jacob, *Chagall, a retrospective, op. cit.*, p. 300.

symbole des pogroms. C'est ainsi que Greenberg écrit dans son poème *Golgotha* : « Je rêve de juifs pendus à la croix²¹² » faisant écho au texte de Chagall dans le poème *Des chemins* :

« Nuit et jour je porte une croix

On me pousse on me traîne par la main²¹³. »

L'approche de la croix diffère cependant selon les auteurs : pour Ash, la figure du crucifié symbolise la souffrance universelle ; pour Lamed Shapiro et Samuel Joseph Agnon, elle est symbole de violence et rappelle le rejet chrétien des juifs. Parmi ces écrivains c'est Shalom Ash qui était le plus connu : il y eut plus de contestations pour sa trilogie que pour les œuvres des autres auteurs cités²¹⁴. Ash pensait que la publication d'un livre juif sur Jésus serait comme un *pont jeté* entre Juifs et Chrétiens²¹⁵. Mais son livre fut sans doute trop pro-chrétien pour les juifs. En effet, il écrit dans le dernier chapitre : « Tandis que nous approchions, nous distinguâmes à une grande distance, le corps du Nazaréen : il dégageait une lumière blanche radieuse, car le soleil venait de percer les nuages et tombait droit sur la croix²¹⁶. » Et plus loin : « On en vint à affirmer avec plus de force que le

²¹² GREENBERG U. Z., *op. cit.*, p. 299.

²¹³ CHAGALL M., "Des chemins", *Poèmes, op. cit.*, p.66.

²¹⁴ *Le Nazaréen*, 1939 ; *Les Apôtres* 1943 ; *Mary*, 1949.

²¹⁵ Selon Sed-Rajna, c'est également un des objectifs de Chagall.

²¹⁶ ASH Sholem, *Le Nazaréen*, Paris, Nagel, 1947, p. 733. Cf. CMC 018 à 021 *La crucifixion blanche et 058. Résistance.*

Rabbi de Nazareth avait été le Messie et qu'il était maintenant auprès de Dieu, dans le ciel, et que bientôt il reviendrait sur la terre pour juger les vivants et établir le royaume du ciel²¹⁷. » Et à la question finale: « Le Rabbi de Nazareth ! Le Messie de Nazareth ? Tu y crois ? », le héros, Pan Viadomski, répond : « Je l'ai toujours cru, j'ai seulement refusé de l'admettre²¹⁸. »

Les arguments d'Ash pour justifier l'écriture du *Nararéen* font étrangement écho à certains propos de Marc Chagall sur Jésus²¹⁹. Ash écrit :

« Je ne pouvais pas m'empêcher d'écrire sur Jésus. Depuis que je l'ai rencontré il tient mon esprit et mon cœur. J'ai grandi, comme vous savez, à la frontière de la Russie et de la Pologne, qui n'était pas le lieu privilégié pour grandir pour un juif ni pour écrire une vie de Jésus. Jésus-Christ est pour moi la personnalité la plus exceptionnelle de tous les temps, de toute l'histoire, à la fois comme Fils de Dieu et fils de l'homme. Tout ce qu'il a fait et dit a pour nous valeur aujourd'hui et c'est

²¹⁷ ASH S., *op. cit.*, p. 739.

²¹⁸ ASH S., *op. cit.*, p. 740-741.

²¹⁹ Ce livre, qui connut un très grand succès lors de sa parution en Amérique (Deux millions d'américains l'avaient lu dans les deux ans suivant sa parution), ne mérite pas vraiment qu'on s'y attarde. Il s'agit d'une fiction qui traite de la légende de l'éternel juif errant condamné à se réincarner parce qu'il n'a pas voulu reconnaître en Jésus le Messie.

ce que vous ne pouvez dire d'aucun autre homme, mort ou vivant. Vous devez soit l'accepter soit le rejeter²²⁰. »

Pourtant, après la parution du dernier livre de la trilogie d'Ash, consacré à Marie, Chagall s'insurge contre l'écriture, par un juif, d'un sujet sur le Dieu des goys, et ceci dans un but lucratif. Il écrit : "Why won't he convert to Christianity²²¹?" »

La question de la reconnaissance, par les Juifs, du messianisme de Jésus est au centre du problème. La réaction des compatriotes d'Ash fut vive, la plus grande critique vint sans doute de Chaim Lieberman ; elle est un réflexe identitaire en un temps où l'on craint la dissolution du judaïsme dans des symboles chrétiens²²².

Du côté des artistes juifs, Steinhardt tenta dans un premier temps de développer une iconographie moins juive, mais réagit ensuite à la montée du nazisme en réaffirmant son identité juive²²³. Pendant la Shoah et après la

²²⁰ ASCH Sholem, *What I Believe*, New York, Putnam, 1941.

²²¹ Chagall M., "Lettre à Leo Kenig à Londres, octobre 1949", in HARSAHAV B., *op. cit.*, p. 692 :
[Pourquoi ne se convertit-il pas au christianisme ?].

²²² LIBERMANN Chaim, *The Christianity of Sholem Asch, An appraisal from the Jewish Viewpoint*, New York, Philosophical Library, 1953.

²²³ STEINHARDT Jacob, Polonais puis Israélien (1887-1968). Il fuit l'Allemagne nazie en 1933 et s'installe en Palestine. Après la guerre les images de la Shoah deviennent les thèmes récurrents de son œuvre.

découverte des camps de concentration, la controverse autour de l'utilisation des symboles des chrétiens par les artistes et écrivains juifs s'accroît encore. Pour Amishai-Maisels :

« Leurs oeuvres sont une forme de polémique visuelle... contre les chrétiens, une condamnation de ce qu'ils ont fait contre le peuple de Jésus. De manière paradoxale, le plus ancien symbole visuel chrétien, la crucifixion est utilisée pour accuser les chrétiens, et l'image qui était anathème pour les Juifs devient le symbole de leur martyre²²⁴. »

Du côté de la littérature et de la théologie, de nombreux écrivains juifs contestent la symbolique chrétienne de la croix, car pour eux, Jésus en croix est identifiable à la fois à la victime et au bourreau²²⁵.

Jules Isaac, personnellement touché par l'antisémitisme, réfléchit pendant la guerre à l'enracinement profond de la judéophobie en Europe²²⁶. Son ouvrage *Jésus et Israël*, (édité en 1948 mais écrit sous l'occupation) était destiné à faire réfléchir l'Église catholique et les catholiques de France aux conséquences du mépris des juifs véhiculé depuis la tradition chrétienne

²²⁴ AMISHAI-MAISELS Z., "The Jewish Jesus", *Journal of Jewish Art*, vol.9, 1982, p. 104.

²²⁵ ROSKIE D.G., *Against the Apocalypse; Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Harvard, University Press, 1984.

²²⁶ Isaac Jules Marx (1877-1963). Professeur d'histoire dans l'enseignement secondaire et inspecteur général de l'enseignement au ministère de l'Éducation nationale. Sa femme, ses deux filles et son gendre périrent dans les camps d'extermination.

médiévale²²⁷. L'hypothèse d'Isaac est que la condamnation traditionnelle de l'Eglise, qui accuse les Juifs d'être un « peuple collectivement déicide, arrogant et oublieux de Dieu », a favorisé la haine raciale²²⁸. Mais il concède que l'antisémitisme moderne est, sur un plan théologique, de nature foncièrement différente de la relation de l'Eglise au judaïsme. Resituant Jésus dans sa réalité historique, il réfute les différentes accusations portées contre les juifs et invite à une recherche de la vérité et du dialogue²²⁹. Les travaux d'Isaac lui valurent d'être consulté par l'Eglise pour la préparation du concile Vatican II.

²²⁷ ISAAC Jules-Marx, *Jésus et Israël*, Paris, Albin Michel, 1948.

²²⁸ Jules-Marx Isaac, juif français, horrifié par la persécution antijuive nazie, consacra le reste de son existence à étudier et à dénoncer les racines chrétiennes de l'antisémitisme et à prôner un redressement radical de l'enseignement de l'Église concernant le peuple juif. Très mal perçu au début et contesté dans ses analyses, réputées incompetentes, du Nouveau Testament - dont il affirmait que l'enseignement antijudaïque était à la racine de l'antisémitisme chrétien -, il parvint à se faire entendre de certains chrétiens et même du pape Jean XXIII, qui accorda une attention bienveillante à son vibrant plaidoyer en faveur d'une prise de position positive explicite de l'Église envers le peuple juif et d'une rectification de son enseignement antijudaïque traditionnel. Il fut à l'origine du discrédit croissant de conceptions erronées telle l'accusation de "déicide", et de l'abolition de la formule concernant la formule « Pro perfidis Judæis », dans l'office de la semaine sainte.

²²⁹ En annexe du livre (p. 575-578), il propose 18 points comme base pour rectifier l'enseignement chrétien sur les Juifs.

Avec la Shoah, les attaques contre le motif du crucifié chez Chagall vont venir de ses co-religionnaires ainsi que l'évoque Jacob Baal-Teshuva dans sa monographie :

« Chagall expliqua plus tard que ce tableau (017. *La Crucifixion blanche*) illustre sa réaction aux persécutions des juifs par les nazis, le Christ symbolisant le martyr du peuple juif. Aussi évocateur soit-il, ce tableau fut sévèrement critiqué par certains juifs qui considéraient que la vision de Chagall, comme sa référence à la symbolique chrétienne, était trop naïve ou mieux erronée²³⁰. »

L'art antifasciste utilisera le juif crucifié dans deux sens différents. Les artistes de gauche identifient Eglise et fascisme en jouant souvent sur le parallèle entre croix et svastika²³¹. Certains firent clairement la différence entre le victime et l'opresseur fasciste (George Grosz, Rudolf Carl von Ripper). D'autres encore identifient le Christ à la victime des nazis (Otto Pancok, Franz Franck, Otto Dix, Lea Grundig, Renato Guttuso. Giacomo Manzù)²³².



²³⁰ BAAL TESHUVA J., *Chagall, op. cit.*, p. 140.

²³¹ Un reflet de cette tendance se trouve en CMC 054. *Crucifixion*. Cf. John Heartfield.

²³² Voir à ce propos, Dan MISCHMAN, *op. cit.*, p. 94.

Peindre le juif en croix, après la guerre, c'est affronter un tabou, tant elle rappelait aux victimes la tradition culturelle de l'opresseur. La possibilité d'être mal compris était énorme, tant par les victimes de la Shoah que par les bourreaux. Ils pouvaient y voir le pardon accordé aux tortionnaires, au lieu de la mise en accusation des crimes perpétrés. Face aux interrogations des rescapés des camps sur l'absence de l'intervention divine en faveur de son peuple, sur le silence de Dieu à Auschwitz, les paroles de Werner Haftmann en 1975 sont étonnantes :

« En 1937, le crucifié reparaît dans l'iconographie chagallienne comme symbole de l'humanité souffrante. Durant les années d'Amérique il demeurera la formulation pathétique de l'espérance du salut qui luit à travers la douleur et l'humiliation. Jésus, le juif, s'est fait le témoin prophétique de l'abandon à la puissance divine. Pour les juifs aussi il était le symbole de celui qui s'en remettait inconditionnellement aux décrets de la Providence incompréhensible pour l'homme²³³. »

En tout cas, elles contredisent cruellement des paroles du poète juif Sholem :

„ Sind wir ganz von dir geschieden?

Ist uns, Gott, in solcher Nacht

²³³ HAFTMANN W, *Marc Chagall, gouaches, dessins, aquarelles*, Paris, Sté Nouvelle des Editions du Chêne, 1975, p. 89.

Nicht ein Hauch von deinem Frieden,
deiner Zukunft zgedacht?

[...]

Wer ist hier der Angeklagte?

Du oder die Kreatur ?

Wenn dich einer drum befragte,

Du versänkst in Schweigen nur²³⁴.“

Dieu a-t-il pris le parti des chrétiens ? Pour de nombreux auteurs, l'utilisation de la croix dans le contexte de la Shoah en art et en littérature n'est pas une réponse aux atrocités, mais une question, une protestation, une critique de l'appropriation que font les chrétiens de la profonde souffrance. Dominique Cerbelaud pointe ce problème parmi les questions posées au XX^{ème} à la théologie chrétienne:

« Pour la théologie classique en effet, il y a une sorte d'équivalence entre " souffrance et salut ". Dès lors la tentation sera grande d'identifier purement et simplement souffrance et salut. Mais comment oserait-on reconnaître

²³⁴ SHOLEM G., "Der Engel der Geschichte", cité dans MOSES St., *Die Krise der Tradition.*

Kafka, Freud und die Frage der Väter, Francfort sur le Main, 1994, p. 194-196. [Sommes-nous complètement séparés de toi ? Dieu, dans cette nuit, n'y a-t-il pas un souffle de ta paix, de ton avenir, qui nous soit destiné ? ... Qui est l'Accusé ici ? Toi ou la créature ? Quand quelqu'un te posait la question, tu t'enfonçais dans le silence].

une valeur positive à la mort de six millions de justes et d'innocents " appartenant au Peuple élu "²³⁵? »

Pour les écrivains juifs d'après la Shoah, notamment Katz, Wiesel et Fackenheim, ce sont les juifs qui sont la grande victime, Jésus n'est qu'une pâle imitation. Fackenheim écrit :

« Que sont les souffrances de la croix comparées à celles d'une mère dont l'enfant est assassiné au son des rires, ou des accords d'une valse de Vienne ? Cette question peut paraître sacrilège à des oreilles chrétiennes. Pourtant nous n'osons pas l'éviter car, chrétiens et juifs, nous devons nous poser la question : à Auschwitz, la tombe a-t-elle en fin de compte gagné ? Ou, pis que la tombe, le diable lui-même²³⁶ ? »

Dans son introduction à *La nuit*²³⁷ de Wiesel, Mauriac évoque la seule attitude possible du côté des chrétiens : la compassion. Ce motif de l'âme compatissante est largement présent auprès de celui du crucifié dans l'œuvre de Chagall.

Du côté des juifs et des chrétiens des voix se lèvent pour renouer le dialogue. Ainsi quand Lipchitz sculpte une *Vierge* pour l'Eglise d'Assy, il

²³⁵ CERBELAUD Dominique, "Questions à la théologie chrétienne après la Shoah", *Théologiques*, 11/1-2, 2003, p. 276.

²³⁶ FACKENHEIM E. *op. cit.*, p. 131.

²³⁷ WIESEL Elie, *La nuit*, Paris, Minuit, 1958.

inscrit dans son dos " Jacob Lipchitz, Juif fidèle à la religion de ses ancêtres, a fait cette Vierge pour la bonne entente des hommes sur la terre afin que l'Esprit règne ", faisant écho à la dédicace de la céramique de Chagall, réalisée pour le même lieu²³⁸. Chagall, après bien des incertitudes, acceptera même de réaliser des vitraux pour une cathédrale allemande. Ces deux peintres ont essayé « de promouvoir l'entente entre le judaïsme et le christianisme, mais ont aussi essayé de promouvoir leur propre identité juive, et leur vision de l'Etat d'Israël comme une réponse à la Shoah²³⁹. »

Du côté des chrétiens, « Claudel rend possible une attitude qu'un chrétien adopte pour la première fois : il s'aperçoit que le juif - en tant que juif - est pleinement son contemporain²⁴⁰. » En 1950, Levinas contestait fortement la lecture typologique d'*Emmaüs* par Claudel:

« Nous nous demandons, en effet, si l'idée de préfiguration, légitime dans la mesure où elle coïncide avec celle de la prophétie, n'altère pas, quand on l'érige en système, l'essence même de l'esprit que le judaïsme instaura. Si tous les personnages purs de l'Ancien Testament annoncent le Messie, tous les indignes, ses bourreaux, et toutes les femmes, sa Mère, le Livre des

²³⁸ CMC 121. *Passage de la Mer Rouge*, dédicacé : *Au nom de la paix entre toutes les religions*.

²³⁹ SED-RAJNA G., *op. cit.*, p. 352.

²⁴⁰ LEVINAS Emmanuel, *op. cit.*, p. 174. L'article est paru dans le *Bulletin de la Société Paul Claudel*, en 1959.

Livres, obsédé par un thème unique, répétant invariablement les mêmes gestes stéréotypés, ne perd-il pas de sa vie vivante ? A nous le livre de Claudel laisse l'impression d'un effrayant dépaysement : comme si nos grands-parents, nos père et mère, nos sœurs et frères étaient affublés d'habits exotiques, parlaient une langue à accents inconnus. Ethniquement, racialement transfigurés à chaque pas, ils nous renient. Peuple déicide, nous le sommes plus que jamais dans *Emmaüs*²⁴¹. »

En 1969, Levinas, accorde à Claudel le mérite de dépasser les positions des exégètes chrétiens qui ne lisent l'Ancien Testament que comme une préfiguration du nouveau, dans sa présentation du judaïsme et des juifs dans le Cahier n°7 du Bulletin de la Société Paul Claudel. Il lui reconnaît une

« Exégèse qui ne s'épuise pas en relevé de préfigurations dont la foi chrétienne prétend connaître les accomplissements. La vérité prétendument voilée conserve pour lui un singulier attrait : elle aussi est irremplaçable et compte spirituellement pour elle-même. Hommage éclatant rendu aux écritures juives : le judaïsme survit vivant à l'avènement du christianisme. Il faudra dès lors reconnaître une continuité allant de l'Israël

²⁴¹ LEVINAS E., [Personnes ou figures], p. 160. L'article est publié dans *Evidences*, 1950, n°11, p 163 – 164.

biblique aux israélites - et même aux Israéliens - de notre temps²⁴². »

D'après Levinas, et par l'exemple de l'évolution de Claudel, Auschwitz peut être source, pour les chrétiens, de prise de conscience. Il écrit : « La théologie se fait communication. Au niveau de la Conscience morale, purement humaine, se produit donc une déchirure qui bouleverse et unit les consciences. Le peuple juif retourne pour la pensée chrétienne, au cœur de la Divine Comédie²⁴³. » Les relations restent cependant tendues, car pour le philosophe la difficulté même de l'évolution de Claudel « peut faire trembler les survivants d'Auschwitz » car elle révèle

« l'in-condition de la société juive occidentale aux juifs, ce texte n'apprend que ceci : jusqu'à la fin des temps ils ne seront pas en phase avec la société chrétienne ; le judaïsme n'en reste donc pas moins pour l'Eglise et les Eglises, balbutiement de la vérité chrétienne²⁴⁴. »

Nous ajouterons à ce dossier, - en raison des liens qu'elle peut avoir avec l'œuvre de Chagall - l'évocation d'une polémique récente, bien qu'elle ne soit pas un sujet de dissension entre juifs et chrétiens. Il s'agit de la

²⁴² LEVINAS E., p. 1-71.

²⁴³ LEVINAS E., p. 175.

²⁴⁴ LEVINAS E., p. 174.

polémique autour de l'expression " devoir de mémoire ". Pour les survivants de la Shoah, dont le nombre se réduit à mesure du temps qui passe, le rappel des événements tragiques est un *devoir* : « En réfléchissant au passé, nous devons faire face au présent et au futur. Au nom de tout ce qui est le plus sacré dans notre mémoire, arrêtons les bains de sang là où il continue encore d'être versé... Rejetons, combattons avec une force renouvelée le fanatisme religieux et la haine raciale²⁴⁵. » L'expression de « devoir de mémoire » a fait l'objet d'une polémique dans les années 2000, à la suite d'un article de Paul Ricoeur et de son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli*²⁴⁶. Ricoeur définit le " devoir de mémoire " comme une " mémoire obligée ", une sorte d'" injonction à se souvenir ", qui ne peut se comprendre que par rapport « aux événements horribles » auquel il fait référence et qui n'a de sens que par rapport « à la difficulté ressentie par la communauté nationale, ou par des parties blessées du corps politique, à faire mémoire de ces événements de manière apaisée. » Le travail de mémoire et le travail de deuil lui paraissent tout à fait légitimes et nécessaires. Mais, il relève qu'il y a un glissement du bon usage à l'abus du « devoir de mémoire », lorsque « le

²⁴⁵ Elie Wiesel dans une allocution prononcée, le 27 janvier 1995, à Auschwitz-Birkenau. Cité in GILBERT M., *Jamais plus. Une histoire de la Shoah*, «Historia», Paris, Hachette, 2001, p. 178.

²⁴⁶ L'article est paru sous le titre "L'écriture de l'histoire et la représentation du passé", *Le Monde*, 15 juin 2000. Le livre est paru la même année : RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.

devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi », aux victimes à l'égard desquelles nous avons une dette à payer, s'érige en « direction de conscience qui se proclame elle-même porte-parole de la demande de justice des victimes. » Plus généralement, il considère que le « devoir de mémoire est lourd d'équivoque parce que l'injonction de se souvenir risque d'être entendue comme une invitation adressée à la mémoire à court-circuiter le *travail de mémoire*. »

Le judaïsme réagit par la voix de Raphaël Draï : « Paul Ricœur ne peut ignorer qu'en attaquant " le devoir de mémoire " il met en cause Primo Lévi²⁴⁷, l'auteur précisément du texte-interview qui porte ce titre. Que dit Primo Lévi? Non pas qu'il faille organiser des Instituts de Mémoire Obligatoire, des Centres d'Anamnèse Forcée! Mais, dès lors que sévissent l'oubli et la volonté de ne-pas-le-savoir à propos du génocide hitlérien, maintenir le souvenir des révélations de l'inhumain devient une obligation éthique. Autrement, avant que les historiens ne se soient réveillés et accordés entre eux, ce que l'on croit oublié se sera reproduit au titre de ce que Paul Ricœur lui-même nomme la mémoire empêchée, laquelle, au demeurant, engendre les deux autres²⁴⁸. »

Ricœur précisera sa pensée lors d'un interview : « Je ne dis pas que le devoir de mémoire est en soi un abus. Je dis qu'il y a effectivement un

²⁴⁷ PRIMO Lévi, *Le devoir de mémoire*, Éditions des Mille et une Nuits, 1995.

²⁴⁸ DRAI Raphaël, "Mais que veut dire Paul Ricœur ? ", *L'Arche*, n°511, septembre 2000.

devoir de mémoire, car la dette à l'égard du passé oblige, mais qu'il est l'occasion d'abus. La position de victime tend en effet à refermer une communauté historique sur son malheur singulier, à la déraciner du sens de la justice.²⁴⁹ ». En raison du caractère polémique de l'expression et de ses implications, les historiens préfèrent utiliser aujourd'hui l'expression " travail de mémoire²⁵⁰ . "

En ce début du XXI^{ème} siècle, la polémique autour de la part des juifs dans la mort de Jésus reste un point sensible²⁵¹ ; bien que les autorités religieuses catholiques aient demandé pardon au peuple juif²⁵² après avoir

²⁴⁹ RICOEUR Paul, interview accordée au Nouvel Observateur le 11 septembre 2000.

²⁵⁰ Voir à ce propos la déclaration intitulée " Liberté pour l'histoire "», *Libération*, 13 décembre 2005 et signée par 19 historiens. (J.P. AZÉMA, E. BADINTER, J.J. BECKER, F. CHANDERNAGOR, A. DECAUX, M. FERRO, J. JULLIARD, J. LECLANT, P. MILZA, P. NORA, M. OZOUF, J.C. PERROT, A. PROST, R. RÉMOND, M. VAÏSSE, J.P. VRENANT, P. VEYNE, P. VIDAL-NAQUET et M. WINOCK). Ils y expriment leur émotion devant la multiplication de lois qui prétendent détenir et imposer la vérité historique en restreignant la liberté des historiens. Ils y rappellent avec force que « l'histoire n'est pas la mémoire », qu'« elle tient compte de la mémoire », mais qu'« elle ne s'y réduit pas ».

²⁵¹ Voir à ce propos les polémiques nées, principalement en Amérique, lors de la sortie du film de Mel Gibson *La Passion du Christ*. Cf. COLEMAN J.A., "Mel Gibson meets Marc Chagall", *Commonwealth*, 27.02.2004.

²⁵² Prière Jean Paul II, le 26.03.2000 devant le Mur des Lamentations à Jérusalem : « Dieu de nos Pères. Vous avez choisi Abraham et ses descendants pour amener Votre nom aux nations.

admis que « Ce qui a été commis durant la Passion ne peut être imputé ni indistinctement à tous les juifs vivants alors, ni aux juifs de notre temps²⁵³. » Divers documents, rédigés par la *Commission pour les relations religieuses avec le judaïsme*, présentent les recherches et avancées, notamment celles faites au niveau scripturaire²⁵⁴, ainsi que l'important travail du S.I.D.I.C²⁵⁵. Les questions de l'accomplissement des Ecritures et de la messianité (celle

Nous sommes profondément attristés par le comportement de ceux qui dans le cours de l'histoire ont fait souffrir vos enfants et nous demandons votre pardon ».

²⁵³ Déclaration *Nostra Aetate*, in *Documents conciliaires 2, Les religions non chrétiennes*, Paris, Centurion, 1965, p. 217.

²⁵⁴ Commission pour les relations religieuses avec le Judaïsme : "Notes pour une correcte présentation des juifs et du judaïsme dans la prédication et la catéchèse de l'Eglise catholique", *Déclarations catholiques*, n°2256, Mai 1985. Cinq points, sur lesquels Isaac demandaient une réflexion approfondie, sont abordés : Enseignement religieux et judaïsme ; Rapports entre Ancien et Nouveau Testament ; Racines juives du christianisme ; Juifs dans le Nouveau Testament ; liturgie et judaïsme ; judaïsme et christianisme dans l'histoire.

²⁵⁵ Le S.I.D.I.C (Service international de la documentation Judéo-chrétienne). Ce Service fondé en 1965 à Rome, à la demande d'un groupe de Pères du concile et d'experts, pour donner suite à la Déclaration Conciliaire *Nostra Aetate*. Le but de cette Association et Service est de promouvoir la connaissance, la compréhension et l'estime entre Juifs et chrétiens, de contribuer à faire connaître le patrimoine que le christianisme et la culture occidentale ont reçu du peuple juif et d'étendre l'étude de la tradition juive en soulignant le lien qu'elle a avec la tradition chrétienne, ainsi que son importance pour tout homme. Pour la France, le SIDIC met à la disposition des chercheurs et de toutes les personnes intéressées une Bibliothèque située 73 rue Notre-Dame-des-Champs à Paris.

d'Israël et/ou celle de Jésus) ont fait l'objet de recherches approfondies²⁵⁶. Il y a en effet différents schémas d'accomplissement. Depuis l'accomplissement qui supprime la chose accomplie jusqu'à l'accomplissement qui la respecte, plusieurs systèmes sont possibles.

L'antisémitisme n'a pas entièrement disparu de notre société, il se manifeste de nos jours par la judéophobie²⁵⁷ qui a souvent des racines politiques, et le motif du crucifié reste une figure polémique dans ce contexte²⁵⁸.

²⁵⁶ Parmi les textes de synthèse, cf. BEAUDE Pierre-Marie, *L'accomplissement des Ecritures*, Paris, Cerf, 1980, ainsi que COLLECTIF, *Ouvrir les Ecritures*, sous la direction de Pietro Bovatti et Roland Meynet, Paris, Cerf, 1995.

²⁵⁷ Conférence de Durban, septembre 2001, article 162 : « Nous déclarons qu'Israël est un Etat raciste et d'apartheid dans lequel la forme israélienne de l'apartheid est un crime contre l'humanité. »

²⁵⁸ Pour exemple, deux caricatures qui ont paru, les 11 et 14.12.2000, dans un nouveau quotidien palestinien intitulé *Intifada*. La première caricature représente une croix sur laquelle est clouée une toute jeune fille, presque une enfant, qu'une inscription en arabe au-dessus de sa tête désigne comme étant "Palestine". Son flanc est transpercé par une flèche gigantesque dont la pointe est ornée de l'emblème du drapeau israélien, et l'empenne, de celui du drapeau américain. La seconde caricature représente une croix sans supplicié. Déchiquetée, elle penche dangereusement sur des ruines où figurent, fichés dans le sol, deux obus frappés de l'étoile de David et des initiales "US". Les personnages ont les traits stéréotypés de la caricature. Ils évoquent le thème du peuple déicide et du meurtre rituel. A ce propos, voir. KOTEK J., KOTEK D., *Au nom de l'antisionisme. L'image des Juifs et d'Israël dans la caricature depuis la seconde Intifada*, Bruxelles, 2003, 2005.

Dans le contexte difficile que connut la création des oeuvres, la persévérance de Chagall à peindre le motif du crucifié suscite bien des questions. Que signifie cette constance de l'artiste dans la peinture d'un motif qui lui valut bien des contestations personnelles ? Quelle est la position de l'artiste dans le débat entre juifs et chrétiens ? S'inscrit-il dans les débats théologiques et exégétiques de la Seconde moitié du XX^{ème} siècle ? Comment se situe-t-il sur la question de l'Accomplissement des Ecritures par Jésus ? Enfin qui est Jésus pour lui ?

III. Le Jésus de Chagall.

A. Un corpus de 363 œuvres.

Comparé au nombre global des oeuvres de l'artiste (aucun inventaire exhaustif n'a été fait, mais il faut compter plusieurs milliers d'œuvres), le corpus des œuvres comprenant une crucifixion est relativement réduit. L'intérêt éveillé par le motif se trouve donc davantage lié à son utilisation déportée¹ et à la minimalisation de sa portée par les historiens d'art. Ce motif a été décliné par Chagall dans les différents arts qu'il a investis tout au long de sa vie (aquarelle, gouache, lavis, estampe, lithographie, céramique, huile, tapisserie, mosaïque, vitrail, sculpture). Ce corpus comprend des œuvres majeures, soit en raison de leurs dimensions (œuvres du Musée National du Message Biblique Marc Chagall à Nice), soit en raison de leur notoriété (*Golgotha*, *Crucifixion blanche*, *Crucifixion jaune*, *Chute de l'ange*) ou encore de leur localisation dans de grands monuments (cathédrale, musée, hôpital, opéra), là où un grand nombre de personnes peuvent les admirer.

¹ L'utilisation de ce mot en lien avec le contexte de l'Holocauste peut paraître mal approprié, mais c'est le terme qui nous a semblé le plus adéquat. Cf. ci-dessus la définition retenue par M. le Professeur F. Boespflug.

Le motif du crucifié chez Chagall se développe, s'enrichit et se combine à d'autres en se modifiant tout au long de la vie de l'artiste. Ces transformations correspondent à l'itinéraire humain et spirituel de Chagall. Itinéraire humain d'un homme déraciné à plusieurs reprises, remis en question dans son identité humaine et dans son identité juive. Déracinement culturel d'un peintre juif à la tradition aniconique qui va devoir s'approprier une tradition artistique et religieuse pour construire sa propre identité. Itinéraire spirituel aussi : affronté au Mal à travers les événements tragiques du XX^{ème} siècle, le peintre va proposer une réponse inspirée, une réponse prophétique². Cette trame d'une histoire personnelle va déranger ce qui pourrait être une progression artistique ordonnée.

Dans une présentation étroite et chronologique, quatre grandes étapes s'imposent pour classer le corpus :

Des années russes (1908) aux années 1930, Chagall s'approprie peu à peu les thèmes de la passion du Christ ; le crucifié est un motif qui l'obsède et qu'il découvre peu à peu en même temps que l'art pictural chrétien.

A partir des années trente et jusqu'aux années 50, Chagall, pris personnellement dans la tourmente, fait du crucifié l'archétype du martyr juif et de sa propre souffrance. Très souvent c'est le motif central des

² En parlant ici de réponse prophétique, je n'entends pas disqualifier les tableaux dans lesquels l'inspiration de l'artiste est plus apocalyptique.

oeuvres de cette période³. Cette symbolique est reprise régulièrement au cours des années sombres de l'histoire d'Israël (1948 : guerre de conquête de la terre d'Israël ; 1967 : guerre des 6 jours ; 1973 : guerre du Kippour).

Au printemps 1952, Ida⁴ présente Valentina (Vava) Brodsky à son père qui l'épouse, le 12 juillet, à Clairefontaine. Ce nouvel amour et les lumières de l'arrière-pays niçois vont peu à peu apaiser l'âme de l'artiste. Le couple partage sa vie entre Vence et Paris. Beaucoup d'œuvres sont achevées dans l'atelier de la Colline à Vence, et presque toutes celles à venir sont inaugurées. Pendant les " années méditerranéennes " et jusqu'à la fin de la vie du peintre, le crucifié perd sa place centrale et devient un motif annexe qui s'intègre dans un décor⁵. Joies et souffrances, vie et mort se côtoient en un même tableau qui évoque la destinée de l'homme. La représentation du crucifié, la plupart du temps situé en arrière-plan, intègre une atmosphère tragique, mais d'un tragique " normal ", à cette évocation. C'est l'allégorie de la part de souffrance qui existe dans toute existence humaine⁶.

³ Tome 3, annexe 4, tableau 1 : place du motif dans l'œuvre.

⁴ Ida est la fille de Bella et Marc Chagall, et l'épouse, en seconde noce de Franz Meyer

⁵ Un motif parmi d'autres motifs qui deviennent archétypaux.

⁶ Allégorie n. f. vient (1119), Etymologiquement, l'allégorie est une " parole différente ". Employé en français aux sens grec et latin de " discours métaphorique ", le mot se spécialise dans l'usage classique pour désigner une narration dont tous les éléments concrets organisent un contenu différent, souvent abstrait. Allégorie désigne aussi une œuvre utilisant ce type de narration. En art (peinture, sculpture), il désigne (1694) une représentation concrète à

Pendant cette même période Chagall réalise ce qu'on appelle son " grand œuvre ". L'intégration du motif du crucifié dans ces œuvres, où il pourrait être interprété comme un prophète parmi les prophètes de la Bible, prend un sens nouveau, celui du messianisme eschatologique.

Dans un classement de thématique iconique, la présentation sera autre. En effet, Chagall ne s'est pas contenté d'évoquer le thème de la crucifixion, il a également intégré, dans d'autres épisodes (ou stations) tirés de la passion et de la résurrection du Christ, le motif du crucifié. Celui-ci est associé aux sujets du portement de croix, du crucifiement, de la descente de croix, de la déposition, de la résurrection. Il est également mis en rapport avec des textes de l'Ancien Testament en une relecture, qui pourrait être " chrétienne " mais qui, de fait, dépasse la typologie. C'est ce classement que nous avons choisi pour l'étude iconique des motifs, ajoutés à celui du crucifié et inspirés de l'iconographie chrétienne.

Un parcours artistique mettra en évidence trois étapes de l'approche et de l'intégration du motif par le peintre : apprentissage – déconstruction (report - déport) et reconstruction d'un sujet iconographique qui va changer totalement de signification.

contenu symbolique. *Dictionnaire historique de la langue française* (dictionnaires Le Robert), Paris, 1998.

La première étape reprend la période 1908-1930 : le peintre découvre un motif religieux chrétien et le traite à distance de son milieu culturel d'origine. Le caractère apparemment provocateur de ces œuvres sera étudié. A ces œuvres provocatrices des années 1908-1931 s'ajoutent quelques réalisations plus tardives⁷.

Dans une seconde étape, Chagall, qui maîtrise mieux le thème de la crucifixion va utiliser le corpus de l'iconographie chrétienne, en en détournant le sens. Il " reporte " Jésus dans son contexte juif, il " déporte⁸ " les motifs annexes des crucifixions et " actualise " le thème en intégrant des motifs nouveaux qui parfois se transforment en *métaphores*⁹.

Dans une dernière étape, il " reconstruit " une nouvelle signification au thème de la crucifixion, qui est en déport de la lecture chrétienne mais qui la dépasse aussi dans une vision plus biblique du dessein de salut de Dieu. Cette étape, largement présente dans le grand œuvre du dernier quart de la vie du peintre, est déjà en gestation pendant la seconde étape.

⁷ CMC 077 - 078 - 266 - 210 - 211 - 300.

⁸ L'utilisation de ce mot a été explicitée par François Boespflug, en note 6 de son intervention "*La crucifixion déportée. Sur la «sécularisation» en Occident d'un thème majeur de l'art chrétien*", (cf. p.30). « Je choisis ce terme en m'inspirant de « Déporter » 3 : dévier de sa direction, entraîner hors de sa route, de sa trajectoire", sans retenir forcément le sens «Infliger la peine de déportation », cf. *Dictionnaire* de P. ROBERT, Paris, 1967.

⁹ WIRTH Jean, *L'image médiévale, Naissance et développement*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1989, p. 17.

Ces différents points d'accès pour l'étude du thème de la crucifixion devraient permettre une approche plurielle d'un motif polysémique. Cette polysémie s'est également précisée par la confrontation de l'artiste avec des opposants à l'utilisation, par un artiste juif, de motifs iconographiques chrétiens.

B. Chagall et ses contradicteurs.

Comme nous l'avons vu, Jésus était l'objet de nombreuses recherches dans le monde des intellectuels juifs de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. La fréquentation d'intellectuels français catholiques, notamment les Maritain, et de juifs convertis au christianisme, devait encore alimenter, chez notre artiste, l'intérêt pour la figure du Christ¹⁰. Selon Amishai-Maisels, il fut également influencé dans son choix par deux " affaires " des années d'avant-guerre¹¹. Elle suppose qu'il aurait entendu parler du scandale causé par l'interdiction, en 1936, signifiée par les nazis, à Otto Pancok, d'exposer et de publier sa série sur la Passion, parce que son Christ était plus Juif qu'arien. De plus, il aurait lu le livre *Les juifs et Jésus*

¹⁰ Dans ses notes concernant son voyage en Israël il écrira : « Je suis venu vérifier certains sentiments, sans appareil photographique, sans pinceau même. Là, dans les rues en escaliers des milliers d'années avant moi marchait Jésus ».

¹¹ AMISHAI-MAISELS Z., "Chagall und der Holocaust", *op. cit.*, p. 126.

du jésuite Jacques Bonsirven où celui-ci admet que pour les juifs la croix n'est pas un symbole d'amour, ni un signe d'espérance et de paix, mais le symbole de la persécution, de l'oppression, de la discrimination, du pilori et de la potence¹². Selon Amishai-Maisels, les destinataires des œuvres de Chagall étaient les chrétiens : „ Da Juden bereits wussten, was passierte, bemühte er sich jetzt Christen die Bedeutung der Ereignisse in Deutschland zu vermitteln und wählte dafür das zentrale Motiv ihre ureigenen Symbolik, die Kreuzigung¹³. “

Quand Chagall opte résolument pour la création de vitraux pour les *goys*, il doit faire face aux attaques de certains de ses coreligionnaires¹⁴, particulièrement de ceux de Schneidermann qui écrit:

« Ainsi, après Michel-Ange et Raphaël, Chagall prenait-il place dans la longue lignée de créateurs qui dévouèrent leur génie à magnifier la foi chrétienne¹⁵. [...] Quel est donc cet

¹² BONSIRVEN Joseph, *Les Juifs et Jésus – Attitudes nouvelles*, Paris, 1937.

¹³ AMISHA-MAISELS Z., "Chagall und der Holocaust", *op. cit.*, p. 126. [Parce que les Juifs savaient ce qu'il se passait, il s'efforça de faire connaître aux chrétiens le sens de ce qui se passait en Allemagne, c'est pourquoi il choisit d'utiliser le motif central de leur propre symbolique, la crucifixion].

¹⁴ LENEMAN Léon, *Un Enfant juif de Vitebsk, Marc Chagall = A Yiddish yingl fun Witebsq*, Paris, Impr. Populaires, 1984, p. 154. [Les vitraux de Reims... et de Jérusalem : Protestations et polémiques dans le monde juif].

¹⁵ SCHNEIDERMANN S.L., *op. cit.*, p. 41.

engouement croissant pour le christianisme ? Quel dialogue entretient-il avec le Nazaréen, le faisant entrer dans ses compositions en de troublants tête à tête ? Pourquoi ce fils d'Israël, si intimement lié au destin tragique de son peuple, semble-t-il oublier la foi de ses pères¹⁶ ? »

Ce n'est pas tant le motif du crucifié qui révoltait Schneidermann, que la présence d'un artiste juif, dans un lieu symbole de l'intolérance religieuse des chrétiens : « Pour la première fois l'Eglise ouvrait ses portes à un artiste juif. Chagall y est entré sans trop regarder autour de lui... S'il avait regardé... il n'aurait pas manqué d'être frappé par les marques d'antisémitisme sculptées dans la pierre... Plus loin, un groupe de juifs enchaînés que l'on conduit au bûcher¹⁷. » Alexander prend la défense de l'artiste éprouvé par les attaques de Schneidermann:

« Non Chagall ne peut être tenu pour responsable de l'iconographie centenaire d'une cathédrale française, on ne peut pas non plus attendre de lui qu'il connaisse toutes ses images et statues, et surtout il ne peut en demander le nettoyage de cette église avant d'y mettre ses œuvres. Le grand historien d'art E. Mâle fit remarquer avec raison que (au Moyen âge) l'interprétation allégorique de l'Ancien Testament était si subtile que l'ensemble de l'iconographie était confiée à des

¹⁶ SCHNEIDERMANN S.L., p. 42.

¹⁷ SCHNEIDERMANN S.L., p. 42. Chagall répondit à l'auteur par une lettre manuscrite, en yiddish.

clercs, l'artiste ne construisait que la forme. Quel non-théologien sait déjà que l'âne, qui portait les instruments du sacrifice d'Isaac représente la " synagogue aveugle et bornée " ou que le bois sur les épaules d'Isaac est la croix elle-même. (Il me semble que Chagall, lors de la réalisation de cette commande, a voulu satisfaire une certaine attention, et ainsi le juif brûlant des lettres de Sutzkever devient l'apôtre d'une religion universelle¹⁸. »

L'artiste lui-même répondit de manière abrupte à Schneidermann, mais exprima davantage son avis personnel... dans une lettre à son ami Lenemann :

« Mon Dieu est le dieu juif. La Bible est mon livre saint. Mon Dieu est celui de nos ancêtres juifs. Dans mon imagination, le christ est l'un de nos martyrs. Je le représente au centre de nos pogroms, entouré de malheureux juifs. Pour moi il s'agit d'une forme typique de martyr juif et rien d'autre. Le monde reçoit cette représentation et la comprend de cette manière... Les chrétiens peuvent dire de moi ce qu'ils voudront... Mes œuvres du Message Biblique rappellent au monde entier que la Bible est notre Bible, et lui parlent du judaïsme¹⁹. »

¹⁸ ALEXANDER S., *op. cit.*, p. 422.

¹⁹ LENEMAN L., *op. cit.*, p. 154.

Chagall résolument juif, et qui ne fait *qu'utiliser* les monuments chrétiens pour la promotion du judaïsme ? Ou peut-on considérer qu'il a un esprit plus ouvert ? Car de quelle Bible s'agit-il ? Celle des Juifs ou celle des Chrétiens²⁰ ? La réponse est donnée dans une interview de Chagall par Kamenski en 1973 :

« - *Kamenski* : La Bible tout entière ? L'Ancien et le Nouveau Testament ?

- *Chagall* : Evidemment. Ils sont inséparables²¹. »

Inséparables, ou du moins de la même famille, telle était la position de Chagall par rapport au christianisme : “Here you can feel how Judaism and Christianity are one family... and then come some devils, tore it all apart and divided.²²” Ce qui le préoccupe avant tout c'est la beauté, l'unité, l'harmonie de sa création :

« Je n'aurais pas dû accepter. La cathédrale des rois de France ; Reims ; est-ce que je vais réussir ? Dans ces nouveaux vitraux, j'avais une grande difficulté : représenter Jeanne d'Arc

²⁰ Charles Sorlier prétend que, selon les dires d'Ida Chagall, son père n'aurait jamais ouvert une Bible chrétienne, cf. *Le patron, op. cit.* Chagall, selon les dires de son fils David, lisait quotidiennement la Bible, une bible yiddish qui lui aurait été offerte par Léo König, cf. ALEXANDRE S., *op. cit.*

²¹ KAMENSKI A., *op. cit.*, Extraits de l'interview accordé par Marc Chagall à Alexandre Kamenski le 10.06.1973 à l'hôtel Rossia, p. 364.

²² HARHAV B., *op. cit.*, Interview à Paris en juin 1931, p. 376. [Ici vous pouvez sentir combien Judaïsme et christianisme sont une même famille... et alors arrivent certains démons qui les séparent et les divisent].

et les rois de France. Le Christ et les Prophètes sont tellement attachés à mon âme que je me sentais parfaitement à l'aise, mais je ne voyais pas comment faire cohabiter saint Louis avec Abraham. Alors j'ai eu l'idée de faire figurer sur cette fenêtre Le bon Samaritain. Il faut noter cela, c'est très important pour moi. De cette façon un sujet profane devenait avec la présence du bon samaritain une œuvre religieuse. J'ai pu faire entrer les rois de France dans le monde biblique²³. »

Par cette utilisation de la Bible pour faire « entrer les rois de France » dans une cathédrale chrétienne, Chagall ne fait que s'inscrire dans une tradition millénaire, attestée particulièrement dans la cathédrale de Reims.

Chagall souffrait des attaques de ses coreligionnaires, mais il n'en a pas moins continué ses réalisations, poussé par son désir de créer du monumental : “To decorate walls in public buildings has long be my dream. If it were possible to decorate a synagogue my dream would be completely fulfilled²⁴.” Avant de réaliser ses œuvres pour des églises chrétiennes, Chagall demanda l'avis du grand rabbin de France Charles Kaplan qui lui exprima sa réticence : « Je lui ai fortement déconseillé. Mais Chagall ne

²³ SORLIER C., *Chagall, le patron*, *op. cit.*, p. 191.

²⁴ BAAL-TESHUVA Jacob, "Lettre de Chagall au président Weizmann", *Chagall, a retrospective*, *op. cit.*, p. 316 : [Décorer des murs dans des édifices publics a été longtemps mon rêve. S'il était possible de décorer une synagogue mon rêve serait complètement réalisé].

s'est pas laissé convaincre facilement, arguant que pour lui, il s'agissait d'un problème purement artistique qui n'avait aucun rapport avec ses sentiments religieux²⁵. »

Il faut noter que la plupart des lettres de Chagall ont été rédigées en yiddish. Si nous les citons en anglais, c'est en raison des sources que nous utilisons (les livres de Baal-Teshuva et de Benjamin Harshav). Quelques lettres ont été écrites en anglais, elles sont alors de la main de Vava qui servait parfois de " secrétaire " au peintre, surtout dans sa correspondance officielle. Quelques lettres sont en français, elles ne sont pas très élaborées. Chagall a toujours préféré le yiddish et l'hébreu dans sa correspondance. Le livre de Benjamin Harshav, rappelle la langue originelle de chaque courrier.

Au moment de la réalisation des vitraux pour des monuments chrétiens, il demanda l'avis de Chaïm Weizmann, le président de l'Etat d'Israël, lui promettant la fidélité au peuple juif : "If I decide to decor this chapel I would not want the people of Israel to think that my heart or mind – not to speak of my art- I have anything in common with non-Judaism. With my ancestors I shall always be bound to my people²⁶". Il rappelle également

²⁵ LENEMAN, I, *op. cit.*, p. 153.

²⁶ [Si je me décide à décorer cette chapelle, je ne voudrais pas que le peuple d'Israël pense que mon coeur ou mon esprit - sans parler de mon art - aient quoi que ce soit de commun avec le non-judaïsme. Par mes ancêtres, je suis toujours lié à mon peuple].

le nombre de fois où il refusa d'accepter des commandes qui venaient de nations ou de personnes hostiles au Judaïsme ou au nouvel Etat d'Israël :

“On a more temporal basis I do not know whether I could decorate a Catholic Church at a time when the Vatican is not favourably disposed to Israel. At the same time, I wonder in the presence of a Jewish painting in a church might be good propaganda for our people. In other situations I have salved similar cases myself. I refused my friend Jacques Maritain's request to donate to the Vatican's museum of modern Art. I refused to exhibit in German museums after the war, in spite of the official invitation of the French Cultural Services., An exhibition that has recently taken place in Düsseldorf was organized without my consent and consisted of pictures from German and Dutch collections. I refused to be present at the opening of my exhibition in London at a time when British policy was unfavorable to our interests²⁷.”

²⁷ BAAL-TESHUVA J., "Lettre de Chagall au président Weizmann", *Chagall, a retrospective, op. cit.*, p. 316 : [D'un point de vue plus temporel je ne vois pas comment je pourrais décorer une Eglise catholique en un temps où le Vatican n'est pas disposé favorablement envers Israël. En même temps je me demande si la présence d'une peinture juive dans une Eglise ne serait pas une bonne propagande pour notre peuple. Dans d'autres situations j'ai résolu des cas similaires par moi même. J'ai refusé la demande de mon ami Jacques Maritain pour le Musée d'Art moderne du Vatican. J'ai refusé d'exposer dans les musées allemands après la guerre, en dépit de l'invitation officielle des Services culturels français. Une exposition a eu lieu récemment à Düsseldorf sans mon consentement, elle ne comprenait que des œuvres de

Le président le renvoya à son " bon goût ".

C'est une découverte de son peuple qu'il propose aux goys à travers la réalisation des grandes oeuvres, en fidélité avec ses convictions et sa symbolique : "Of course, I shall be left entirely free to paint whatever I wish and, if I accept, I intend to do biblical scenes such as appear in some of my paintings, strictly in my own manner and from my own point of view, symbolizing the suffering of the martyred Jewish people²⁸". Car les écrits de Chagall attestent que la fidélité au judaïsme est primordiale pour lui. En plus de la demande adressée à Weizmann, Chagall écrit également à son ami Opatoshus de New York, l'invitant à donner son propre avis et à solliciter celui de juifs influents d'Amérique sur cette question : "And now I like proposing you and with you, your friends - Jews with heads on their shoulders - a question I never discussed before. And now what remains to hear the opinion of several Jews in America²⁹".

collectionneurs allemands et hollandais. J'ai refusé d'être présent à l'inauguration de mon exposition à Londres en un temps où la police britannique n'était pas favorable à nos intérêts.]

²⁸. BAAL-TESHUVA J., *op. cit.* [Bien entendu, je serai entièrement libre de peindre ce que je veux et, si j'accepte, j'ai l'intention de réaliser des scènes bibliques, telles qu'elles apparaissent dans nombre de mes peintures, strictement dans ma propre manière de faire et de mon seul point de vue, symbolisant les souffrances du peuple juif martyrisé].

²⁹ Chagall M., "Lettre à Opatoshus, 22 mars 1950", HARSHAV B., *op. cit.*, p. 702 : [Et maintenant je veux vous proposer ainsi qu'à vos amis –des juifs qui ont la tête sur les épaules– ... une

Il semble que Chagall souhaitait ardemment obtenir l'approbation de son projet par ses coreligionnaires. Les réponses des différentes personnalités sollicitées ne sont pas connues ; toujours est-il que les premiers vitraux réalisés à Metz furent le début d'une grande aventure, artistique et religieuse pour Chagall.

Chagall était donc partagé entre son attachement à la foi de ses ancêtres et son obsession à peindre le crucifié; entre son désir de fidélité à ses racines juives et le désir de reconnaissance. Car Chagall ne sentait pas son art vraiment reconnu par les juifs : l'installation des fenêtres à l'hôpital Hadassah de Jérusalem le déçut, et malgré l'intervention de ses amis auprès des autorités d'Israël, il ne réussit pas à faire déplacer ses fenêtres dans un nouvel écrin plus digne, à son avis, de les contenir. D'autres dissensions avec des personnalités de l'art ont sans doute encore accentué la déception de Chagall. Pour mémoire, lors de son implication dans la création du Musée Juif de Tel-Aviv, son avis ne fut pas suivi, et il dut " se contenter " d'une " salle Chagall ". Le musée verra le jour, mais en France, grâce au gouvernement français. Car les chrétiens reconnaissent, même s'ils ne le comprennent pas toujours, son génie d'artiste. Or, Chagall désirait ardemment être " aimé " !

question que je n'ai jamais discutée avant,... et entendre finalement l'opinion de plusieurs juifs en Amérique].

Est-ce la raison pour laquelle il ne prit jamais de position claire sur la question du crucifié : « La plus grande contradiction est sans doute dans le fait que d'un côté il exprime son hésitation dans ses lettres à Sutzkever de " peindre des murs pour les goys " et que d'autre part il offre des vitraux aux cathédrales de Reims et de Metz et exécute d'autres commandes pour d'autres églises, Zürich, Pocohontico, Tudeley³⁰? » Est-ce parce qu'il ne se sentait pas reconnu dans toutes ses appartenances : « Je ne suis pas comme Max Jacob, qui s'est converti. Tant pis. Je reste comme on m'a trouvé. Mais cela n'empêche rien : les distinctions ça n'existe pas pour moi. Pour moi le Christ est un poète et un prophète de premier ordre. Je me suis accroché à lui comme à un symbole de haute tension³¹. »

Marc Chagall ne s'est donc pas converti au christianisme, mais pour Benjamin Harshav l'accord de l'artiste pour des commandes chrétiennes³² résulterait de l'influence de sa deuxième épouse Valentina Brodsky, qui serait, elle, une convertie : "Michel Gordey³³ insisted (in a interview with me) that Vava had converted to Christianity while still in London. ... If this

³⁰ ALEXANDER S., *op. cit.*, p. 422.

³¹ CLAY J., *op. cit.*, p. 59-60.

³² En fait, pour les vitraux de la cathédrale de Metz et ceux de Sarrebourg, par exemple, c'est le gouvernement français qui était le commanditaire de l'ouvrage et non l'Eglise catholique.

³³ Michel Gordey Rapaport, premier époux d'Ida Chagall.

was the case, she hid it carefully from Chagall, and since neither of them practiced religion, the problem did not arise³⁴». Influence chrétienne qui serait à l'origine de sa sépulture dans le cimetière catholique de St Paul de Vence.

A côté des réactions virulentes des juifs opposés à la représentation du crucifié, d'autres plus modérées expriment l'inquiétude de voir la récupération de Chagall par les chrétiens :

« La seule chose importante pour nous est le fait que nous savons que le grand artiste est resté juif et que personne ne l'ignore. Nous n'avons qu'un seul Chagall, et nous devons apprécier ce que nous possédons et ne pas permettre à qui que ce soit de nous " l'enlever ". Et nous devons aussi être confiants que Chagall ne se laissera pas utiliser pour les besoins d'une quelconque propagande, fut-elle soviétique ou chrétienne³⁵. »

Cette inquiétude n'était sans doute pas totalement dénuée de fondement au regard de certaines explications des œuvres de l'artiste. Ces commentaires interpellent d'autant plus lorsqu'il s'agit de textes issus de

³⁴ HARSHAV B., *op. cit.* [Michel Gordey (dans un de mes interviews) maintenait que Vava s'était convertie au christianisme, déjà à Londres... Si c'était le cas, elle l'a soigneusement caché à Chagall, et comme aucun des deux ne pratiquait leur religion, le problème ne se souleva pas], p. 803.

³⁵ Jacob Kaplan à Sutzkever, in LENEMAN L, *op. cit.*, p. 153.

l'entourage du peintre, et qu'il ne les a pas démentis, sauf peut-être par ce trait d'humour : « On a beaucoup écrit sur moi. On a écrit des inepties, mais aussi des choses sérieuses. J'apprécie beaucoup les études de Tougenhold, Efros, Venturi, Meyer³⁶. »

Face à ces attaques, l'attitude du peintre, qui avait grand besoin de reconnaissance et d'amour, est étonnante. Pourquoi n'a-t-il n'a jamais abandonné l'insertion du motif dans les œuvres religieuses et profanes ?

C. Le motif du crucifié.

Dès l'exposition à Berlin de *04-Dédié au Christ*, le motif est présent. Cette première œuvre vendue par Chagall avait été précédée de quelques esquisses³⁷. L'interprétation de la scène biblique par Marc Chagall est l'objet d'attaques par les critiques d'art et les chrétiens. La réponse du peintre : « Il n'y avait place, sur cette croix, que pour un enfant, je l'y ai mis » n'était évidemment qu'une boutade, selon Franz Meyer³⁸. Plus tard, Chagall dira : « La crucifixion que j'ai peinte dans les années 1908-1912,

³⁶ KAMENSKI A., *op. cit.*, p. 364.

³⁷ CMC 001; OCSC B08 - B09.

³⁸ MEYER F., *op. cit.*, p. 91.

plutôt que d'avoir un sens dogmatique, signifie pour moi la déchéance de l'humanité³⁹. »

Cette première contestation au sujet du crucifié pose déjà les prémices de la controverse sur la signification, pour Chagall, de ce motif : « On peut élaborer à ce propos plusieurs interprétations : ce peut être la mise en forme du problème qui hantait Chagall - celui du destin de l'artiste dans le monde contemporain - mais ce peut être également une allusion au destin du peuple juif (sur le bandeau qui ceint la tête du Christ on voit les étoiles de David)⁴⁰. »

De nos jours encore le motif du crucifié dans l'œuvre de Chagall reste soumis à controverse. Quelle est la raison de cette mise à l'écart d'un motif dont l'artiste lui-même a confirmé l'importance à plusieurs reprises ? Les propos de Chagall sont en effet clairs sur l'importance du Motif pour lui, mais ils sont flous, ou du moins équivoques quant à sa signification et à sa portée. L'indécision est, selon Franz Meyer, un trait du caractère de l'artiste, hérité des caractères contraires de ses deux parents : « Je suis sûr, je doute, dit-il. Ces deux aspects du personnage sont comme la chaîne et la trame de son mystérieux tissage. A chacune de ses affirmations catégoriques répond une négation qui la compense, à chacune de ses constructions, une

³⁹ FABRIS R., "Les crucifixions de Marc Chagall", *SIDIC*, vol. XIX n° 1, 1986, Ed. Française; citation donnée sans référence.

⁴⁰ KAMENSKI A., *op. cit.*, p. 131.

destruction⁴¹. » C'est cette indécision (de nature) qui engendre le statut aléatoire du motif du crucifié dans l'œuvre du peintre.

Les prises de position de Chagall à ce sujet sont fluctuantes : elles sont, soit des réponses à des contestations, soit insérées dans des allocutions officielles, ou encore intégrées dans ses poèmes. Interventions rares, car Chagall n'aimait pas qu'on dissèque ses œuvres, pour preuve cette boutade : „ Wenn ich male, so male ich, was ich dabei gedacht habe und zum Ausdruck bringen wollte, erfahre ich dann jeweils aus den Zeitungen⁴². “

Chagall se disait littéralement " obsédé " par le Christ depuis son enfance. Il confie dans une interview à Walter Erben que le motif du Christ est simplement né d'une exigence intérieure, de la volonté du pinceau ; ce n'est pas un " Sujet " qui serait inclus dans le tableau selon une volonté raisonnée du peintre⁴³ :

⁴¹ MEYER F., *op. cit.*, p. 17.

⁴² CHAGALL cité par DIENER Marcus, "Erinnerungen an Marc Chagall" , *Catalogue d'exposition*, Linz, 1994, p. 33. [Quand je peins, je peins ; ce à quoi j'ai pensé et ce que je voulais exprimer, je l'apprends ensuite par les journaux] ; phrase glissée à M. Diener lors d'un vernissage.

⁴³ Ce problème de l'intention de l'auteur dans les arts comme dans la littérature a fait l'objet de nombreuses études dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. La conception naïve d'un peintre ou d'un écrivain décidant à chaque instant de ses intentions doit être réinterrogée. Sur le rapport entre l'œuvre et l'intention de l'auteur on pourra consulter de façon synthétique le chapitre 2 du *Démon de la théorie, littérature et sens commun*, d'Antoine

„ Wenn ich Christus gemalt habe, dann ist es allein durch malen gekommen, durch den Pinsel, auf der Leinwand. Vielleicht war es notwendig für das Bild - oder für mich -, wer will es sagen. Man kann nicht davon sprechen. Doch eines weiß ich, ich kann keine religiöse Kunst machen, Kunst als Programm, nein das wäre schlimm⁴⁴. “

Le motif a donc une volonté propre, mais il est " sacré " pour l'artiste :

« Vous savez, je n'ai pas une seconde de repos. Toute la nuit j'ai pensé... J'ai pensé... Je dois peindre aujourd'hui, sur le vitrail, le visage du Christ. Vous savez, avec le Christ on n'a pas le droit de faire n'importe quoi. Il est sacré. C'est un pauvre homme comme vous, comme moi, mais c'est le Christ... Il faut faire sentir cela. C'est très difficile, presque impossible...⁴⁵ Attention... le visage du Christ... encore.... Il ne faut pas faire Saint Sulpice... Non, pas d'auréole, ce n'est

COMPAGNON, « Essais », Paris, Seuil, 1998, p. 51 à 110 ; Vouilloux, *op. cit.*, p.113 : « le peintre inexiste dans ce qu'il peint.»

⁴⁴ ERBEN W., *op. cit.*, p. 16-17: [Quand j'ai dessiné le Christ, c'est uniquement l'oeuvre de la peinture, à travers le pinceau, sur la toile. Peut-être était-ce nécessaire pour l'image -ou pour moi-, qui peut le dire ? On ne peut pas en parler. Mais je sais une chose, je ne peux pas faire d'art religieux, l'art comme programme, non ce serait terrible].

⁴⁵ SORLIER C., *Chagall, le Patron, op. cit.*, p. 206.

encore qu'un pauvre homme. Pas tout à fait le fils de Dieu.

L'auréole, ça fait bondieuserie⁴⁶. »

Ces quelques phrases de Chagall démontrent combien notre artiste était soucieux de l'image qu'il donnait de Jésus. Mais la position est ambiguë pour les chrétiens pour qui les termes *christ, auréole, fils de Dieu* ont un retentissement théologique.

Mais ailleurs, Chagall se défend de peindre le Christ des chrétiens : „ Ich kann mir Christus nicht denken auf der Sicht einer Konfession, eines Dogmas. Mein Christusbild soll menschlich sein, voller Liebe und Trauer. Ich will das religiöse nicht betonen, die Kunst, die Malerei ist ihrer Natur nach religiös, wie alles Schöpferisches⁴⁷. “

Dans son importante monographie consacrée à Chagall, Alexander fait découvrir la position ambivalente de Chagall à ce sujet : « Chagall a fait à leur sujet des commentaires différents suivant le public auquel il s'adressait⁴⁸. »

A travers les lettres de Chagall à son ami Sutzkever, se découvre d'une part, un « juif nationaliste, l'amoureux d'Israël, le fils éternellement fidèle

⁴⁶ SORLIER C., *op. cit.*, p. 206

⁴⁷ ERBEN Walter, *Marc Chagall, der Maler mit den Engelflügeln*, Munich, Prestel, 1957. [Je ne peux pas m'imaginer le Christ du point de vue d'une confession, d'un dogme. Ma représentation du Christ doit être humaine, pleine d'amour et de douleur, je ne veux pas insister sur le religieux, l'art, la peinture sont religieux par nature, comme toute création], p. 17.

⁴⁸ ALEXANDER S., *op. cit.*, p. 411.

du Peuple⁴⁹ », et d'autre part un artiste à la foi plus universelle allant jusqu'à plaider pour l'accueil en Israël du motif du crucifié :

« Que penses-tu de mes œuvres, que l'on nomme Crucifixion et qui ne représentent rien d'autre que le martyr juif ? Serait-il bon de les exposer en même temps que d'autres œuvres en Israël ? Où ne vaut-il mieux pas ? Je ne voudrais rien escamoter et cacher de ce que nos Pères et Mères ont vraiment été. De même dans mon œuvre. Du moins je le crois. Mais je me demande ce que les rabbis diraient...⁵⁰. »

Chagall a-t-il reconnu en Jésus le Messie annoncé par les prophètes, ou du moins comme pour les juifs allemands progressistes des années 1930, est-il un prophète à la hauteur de Moïse et d'Isaïe ? « Le Christ et les Prophètes sont tellement attachés à mon âme que je me sentais parfaitement à l'aise⁵¹. » Que ce soit dans son œuvre peinte ou dans ses paroles, cette importance est largement manifestée.

Comme nous l'avons écrit, quand il part à Jérusalem pour découvrir le pays en vue de la réalisation des estampes pour la Bible, il part également à la découverte du Jésus historique. Dans deux des *Poèmes* du peintre, le

⁴⁹ ALEXANDER S., *op. cit.*, p. 411.

⁵⁰ ALEXANDER S., p. 419 ; (Lettre à Sutzkever en Février 1951.)

⁵¹ SORLIER C., *op. cit.*, p. 191.

Christ⁵² est évoqué, trois d'entre eux évoquent la croix⁵³. Ce Christ poète est un frère du poète Chagall : « Le Christ est un poète, l'un des plus grands par cette façon incroyable, insensée qu'il a eu de prendre sur lui sa souffrance. L'homme à la plus profonde compréhension de la vie, une figure centrale pour le Mystère - Vie⁵⁴. »

La question reste entière : peut-on affirmer que le crucifié chez Chagall représente le Messie, reconnu par les chrétiens comme celui qui vient accomplir les Ecritures, le Fils de Dieu et le Rédempteur ? La question de Jean-Baptiste au sujet de Jésus : « Es-tu celui qui doit venir, ou faut-il en attendre un autre ? » (Mt. 11, 3) a un fort retentissement dans ce contexte. Elle témoigne des doutes du précurseur sur ce personnage qui pourrait être le Messie, mais dont l'action ne correspond pas à l'annonce qu'il en a faite : « Il tient en sa main la pelle à vanner et va nettoyer son aire ; il recueillera son blé dans le grenier ; quant aux balles, il les consumera au feu qui ne s'éteint pas. » (Mt. 3,12). C'est par l'étude systématique des thèmes comprenant le motif du crucifié que nous allons essayer de découvrir qui est le Jésus de Chagall.

⁵² CHAGALL M., *Ma vie*. p. 17-81.

⁵³ CHAGALL M., *Poèmes, op. cit.*, p. 53 ; 66 ; 96.

⁵⁴ Allocution à Chicago, 1949.

Dans l'ensemble du Catalogue du motif du crucifié nous rencontrons, hormis le crucifiement, cinq épisodes pouvant évoquer la passion de Jésus. Ces cinq épisodes évangéliques ont été déclinés en autant de thèmes : le portement de croix, le crucifiement, la crucifixion, la descente de croix et la déploration, auxquels nous ajoutons celui de la résurrection en raison de la proximité avec la crucifixion dans la lancette du vitrail de Reims.

➤ *La crucifixion*

C'est le thème, emprunté à l'iconographie chrétienne, le plus courant chez Chagall. Il faut néanmoins découvrir dans quelle mesure ces " emprunts " correspondent à l'iconographie orientale ou occidentale du thème de la crucifixion, dont les sujets et les motifs sont relativement codifiés pendant toute la période médiévale.

En effet, les premières représentations de la crucifixion montrent la Vierge et Saint Jean, Longin et Stephaton et parfois Adam et Eve⁵⁵. Sur les

⁵⁵ Selon Thoby, Les personnages de Longin et Stephaton, apparaissent pour la première fois dans la crucifixion de Rabula. Ils sont cités dans l'Évangile de Nicodème : « un soldat nommé Longin, prenant une lance, lui perça le côté. » Cf. SAINT MARC GIRARDIN, L'Évangile de Nicodème, Genève, Arbre d'OR, 2005, p. 36). Pour Thoby, « Le premier nom « vient évidemment du grec λόγχη, lance ; quant au second, nous ne voyons pas quel rapport il peut avoir avec le mot Στεφανῶν, couronne. », *op. cit.*, p. 25.

Voir également REAU L., *op. cit.*, p. 496.

ivoires de l'Ecole de Metz de l'époque carolingienne s'y ajoutent l'Eglise et la Synagogue, parfois la Terre, l'Océan et Rome. Le crucifix isolé naît à la fin du IX^{ème}. Au XII^{ème} la lune et le soleil apparaissent au-dessus de la croix. La présence de Longin et Stephaton devient rare. Seuls les tympan et les grandes compositions, comprennent un plus grand nombre de personnages (exception faite de la *Crucifixion* de l'Hortus Deliciarum), il en est de même au XIII^{ème} où nous retrouvons l'Eglise et la Synagogue, Longin et Stephaton, enfin les Juifs et les Saintes Femmes.

Les miniatures du XIII^{ème} et du XIV^{ème} ne conservent le plus souvent que la Vierge et Jean, sauf dans la fresque italienne où, aux personnages contemporains de la scène, viennent s'ajouter d'autres qui lui sont postérieurs. Le nombre des personnages devient de plus en plus nombreux à partir du XV^{ème}. Jérôme Bosch, innovant en 1485, introduit sa ville natale comme arrière-plan de la crucifixion⁵⁶.

Parmi les spectateurs de la crucifixion, hormis dans les cinq premières œuvres de notre catalogue, la présence de *Marie* la mère du crucifié, au pied de la croix, ne se retrouve que dans trois Descente de croix⁵⁷ et deux variantes du calvaire de *Toits rouges*⁵⁸.

⁵⁶ Cf. Paul THOBY, *op. cit.* et REAU, *op. cit.*, p. 498.

⁵⁷ CMC 033 - 153 - 361 *Descente de croix*.

Faut-il faire une comparaison entre la Marie de l'Évangile et cette femme à l'apparence de spectre qui console le crucifié au 079. *Christ au pont* ? Il est possible que la figure évangélique serve de référent. La position particulière du personnage rappelle des représentations chrétiennes. En effet, dans plusieurs descentes de croix de la fin du XIII^{ème} et du XIV^{ème} siècle⁵⁹, le personnage de Marie a été rehaussé⁶⁰, parfois à l'aide d'un petit siège, pour se retrouver au même niveau que son fils dont elle peut embrasser le visage. Sur le 033, elle supporte le bras de son fils⁶¹ que l'on descend de la croix ; au 153, la tête renversée et le visage souriant, la femme a les bras tendus vers le ciel en une position acrobatique. C'est l'attitude la plus habituelle : le bras droit libéré des clous par Nicodème, est suspendu dans le vide par le déhanchement du corps que Joseph retient pour qu'il ne s'affaisse pas entièrement. Marie agrippe la main et l'embrasse. La présence de Marie et de Jean au moment de la descente de croix n'est pas attestée dans les Écritures, mais parce qu'ils étaient présents lors de la crucifixion,

⁵⁸ CMC 106 - 107.

⁵⁹ NAGATSUKA Yasushi, *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV^{ème} siècle*, Tokyo, Presses de l'Université Tokai, 1979, Catalogue des descentes de croix, Type XIIB-B, type XIV et XVI. Le visage de la Vierge y est très proche de celui de son fils alors même que le corps du Crucifié n'est pas encore au pied de la croix. p. LXXIV, LXXV, LXXXIV.

⁶⁰ NAGATSUKA Y., Catalogue des descentes de croix, p. XCIV ; OCR A79. *Descente de croix*, Pisa, Santa Marta, 3^{ème} quart du XIII^{ème} siècle.

⁶¹ OCR A75. *Descente de croix* Psautier cistercien, Besançon, BM - ms. 0054, f015v.

on peut supposer qu'ils aient souhaité accompagner le Christ jusqu'à sa sépulture.

La femme aux bras levés pourrait aussi avoir trouvé son inspiration dans une oeuvre de Masaccio et donc représenter Marie-Madeleine⁶². En effet, Madeleine est souvent représentée à genoux au pied de la croix, les bras levés vers le crucifié. Habituellement elle est de profil, chez Masaccio c'est la représentation de dos qui donne cet angle particulier aux bras. Chez Chagall, la contorsion des bras est encore plus flagrante, parce que moins en harmonie avec la position naturelle du corps.

Le personnage ne porte d'auréole ni dans l'une ni dans l'autre oeuvre. Il est entouré de personnages à têtes d'animaux. Il est sans doute peu probable que Chagall ait connu le sens archaïque des personnages à tête d'animaux : « la tradition ... figurait les ennemis du Christ comme des hommes à tête d'animaux⁶³ qui s'inspirait probablement des images de bourreaux dans l'Ancien Testament⁶⁴. »

Si l'on retient le motif des descentes de croix, de la mère consolant son fils, Marie serait la femme qui dialogue, les yeux dans les yeux, avec le

⁶² OCR A49. *Crucifixion*, MASACCIO.

⁶³ Une enluminure des *Heures à l'usage d'Amiens* montre Jésus rasé par un singe. Dans cet épisode imaginaire de la passion, le singe est l'allégorie du bourreau qui est ainsi réduit à la condition animale en raison de ses actes contre Jésus. Cf. OCR A115. *Jésus rasé par un singe*, XIV^{ème}, Heures à l'usage d'Amiens, Abbeville, BM - ms. 0016, f.028.

⁶⁴ BALICKA-WITAKOWSKA E., *op. cit.*, p. 88.

crucifié en 056. *Autoportrait à la pendule*, en 149. *Le Crucifié et Moïse*, en 150. *Offrandes*, en 262. *La femme et le Christ* et en 298. *Féerie et Royaume*. Dans cette dernière œuvre l'allure du personnage " consolant " est plus masculine et pourrait donc davantage être associée à celle de Joseph d'Arimathie.

L'absence de l'apôtre *Jean* est encore plus flagrante. En dehors des cinq premières œuvres, il n'est présent que dans 033. *Descente de croix*, ainsi que dans les deux variantes déjà citées de *Toits rouges* et de 326. *Descente de croix* ; à condition que l'on considère que c'est Jean qui soutient les pieds du Christ lors de *Descente de croix*, comme c'est le cas dans les descentes de croix peintes par Rubens⁶⁵. En effet, contrairement à la tradition médiévale, où c'est Joseph d'Arimathie qui a le contact le plus intime avec le corps du crucifié, dans les Descentes de croix de Rubens, c'est l'apôtre Jean qui reçoit le corps dans ses bras. Jean est identifiable à son vêtement rouge ; Joseph et Nicodème, debout sur le haut de la croix, sont préposés à une descente du corps plus réaliste. Chez Chagall, il pourrait être identifié au personnage en jaune qui soutient la tête du crucifié⁶⁶, à moins qu'il ne s'agisse de Joseph d'Arimathie⁶⁷. Il pourrait également être le personnage

⁶⁵ OCR A82. *Descente de croix*, RUBENS, 1610, Lille, Palais des Beaux Arts.

⁶⁶ OCR A94. *Déposition*, Anonyme, Château de Tarascon, 1452.

⁶⁷ OCR A96. *Déploration*, MAÎTRE de L'ADORATION DES MAGES, 1er quart du XVI^{ème} siècle.

aurolé qui se trouve au pied de la croix dans les variantes du vitrail de Sarrebourg (332 à 338), mais l'auréole, chez Chagall, n'est pas un indice suffisant pour identifier un personnage à un saint.

Faut-il reconnaître *Marie-Madeleine*⁶⁸ en 073. *Christ devant le ciel bleu* ? Dans les représentations byzantines, Joseph d'Arimatee, au lieu de se trouver derrière le crucifié, le présentant dans ses bras au spectateur, est représenté devant le Christ, masquant à demi le corps de celui-ci⁶⁹. A retenir cette configuration, il y aurait un parallèle ici entre la position de Joseph d'Arimatee et Marie-Madeleine, sous l'aspect de cette figure de la mariée vêtue d'une chemise transparente. Figure résolument érotique, elle fait penser à la *Tentation de Saint Antoine*⁷⁰ de Rops. Il pourrait également s'agir de Marie la mère du crucifié, le thème du Thrène serait alors poussé à son extrême. Ce tableau a des analogies, entre autres, avec la célèbre

⁶⁸ Marie-Madeleine est habituellement peinte sous les traits d'une belle femme riche en raison du lien qui a été fait entre Marie, présente au matin de Pâques (Jn 20,14) et la femme qui lui lava les pieds avec un parfum précieux chez Simon.

⁶⁹ OCR A72. *Descente de croix*, Heures à l'usage d'Angers ; A73. Heures à l'usage de Troyes.

⁷⁰ Ce tableau fit scandale, bien que Rops se défende de toute attaque contre la religion: « Surtout éloigne de la tête des gens toute idée d'attaque à la religion ou d'éroticité. Une belle fille comme la mignonne que tu connais, peut être portraicturée (sic) sans aucune idée de lubricité. Quant à la religion, elle n'est point attaquée. Lorsque Goya fait enlever le Saint-Sacrement par Lucifer, il n'a pas plus d'idées antireligieuses que moi ».Lettre au peintre François Taelmans en 1878. (OCR A61. *La Tentation de Saint Antoine*, ROPS). Voir également les autres crucifixions de femme du même peintre, cf. OCR. A51 – A52.

Descente de croix de Duccio⁷¹ (1308-1311), mais s'en écarte aussi résolument pas le caractère érotique : le corps féminin très élancé épouse le bois de la croix et le corps du crucifié, d'une couleur cadavérique, comme pour des épousailles mystiques. Cette étreinte de corps se retrouve poussée à l'extrême chez Graham Sutherland qui allie deux femmes : Madeleine au sein dévoilé et Marie embrassant son fils⁷². Ce motif, chez Chagall, est sans doute la sublimation de la douleur ressentie lors de la perte de son épouse Bella, morte d'une septicémie en 1945 :

« Je cours là haut vers mes pinceaux séchés, et tel le Christ je suis crucifié, fixé avec des clous sur le chevalet... Entends-moi couche funéraire,... amour disparu⁷³. »

Nombre d'interprètes ont vu, dans cette mariée fantomatique l'image de la défunte Bella. La mariée consolant le crucifié devient allégorie de la souffrance du peintre, crucifié par la mort de son amour et cherchant la consolation à travers la peinture du spectre le consolant⁷⁴. L'œuvre 027. *Le*

⁷¹ OCR A84. *Descente de croix*, Duccio, 1308-1311.

⁷² OCR A85. *Descente de croix*, Graham SUTHERLAND, huile sur carton, 1520x1220, 1946, "Christus in der Kunst, von der Renaissance bis in die Gegenwart", *Welt und Umwelt der Bibel*, n° 18,4, 2000, p.69.

⁷³ CHAGALL M., *Poèmes*, op. cit., "Si mon soleil", p. 14.

⁷⁴ *Dans la Vitebsk de son enfance, Chagall avait l'habitude d'associer les vêtements blancs à l'idée de pénitence et de douleur*, in DEBENEDETTI Elisa, *I miti di Chagall*, Milan, Longanesi, 1962, p. 77.

peintre Crucifié serait alors une variante, en descente de croix, de cette allégorie, de même que *099. Christ au bord de l'eau* où le motif de déposition se confond avec une halte paisible sur la plage⁷⁵. Il est possible également d'associer la pleureuse⁷⁶ au pied de la croix à la Madeleine de l'Évangile ; mais ce peut être aussi le personnage contemporain de toute mère pleurant la mort de son fils supplicié. Pour sa part, Franz Meyer a cru reconnaître dans « la jeune femme en vêtement de fête (de *026. Martyr*) une nouvelle Madeleine⁷⁷. » Si tel est le cas nous insisterons, pour notre part, sur le travail de re-figuration par rapport aux référents. Le référent Madeleine nous paraît singulièrement dépassé avec la figure de cette femme adossée au montant de la croix. Amishai-Maisels l'interprète comme l'image de la Vierge d'Israël en Am. 5, 2, elle écrit : “Below the martyr is mourned by the bride like “Betulat Israel”, the virgin of Israel, a symbol often used in description of ruins.⁷⁸” Cette figure vétérotestamentaire s'intègre davantage dans l'ensemble de la composition, qui s'éloigne ainsi du thème possible de la crucifixion, dont il ne porte

⁷⁵ Une variante de ces "amoureux sur la plage" se rencontre dans OCSC B32. *Soleil à Drammont*.

⁷⁶ CMC 030. *Christ Crucifié*.

⁷⁷ MEYER F., *op. cit.*, p. 207. AMISHAI'MAISELS, *Depiction and Interpretation, op. cit.*, p. 183.

[En dessous, le martyr est pleuré par la mariée comme Betulat Israël, la vierge d'Israël, un symbole souvent utilisé pour décrire les ruines.]

⁷⁸ Cf. AMISHAI'MAISELS, *Depiction and Interpretation, op. cit.*, p. 183. [En dessous, le martyr est pleuré par la mariée comme Betulat Israël, la vierge d'Israël, un symbole souvent utilisé pour décrire les ruines.]

d'ailleurs pas le titre. Le personnage est absent dans l'étude préparatoire de 359. *Martyr* où c'est la Mère à l'enfant qui se trouve aux pieds du crucifié.

Marie-Madeleine a cependant fait l'objet de la recherche de Chagall



puisque'une crucifixion, datant de 1970, lui est consacrée⁷⁹.

Un personnage féminin, à la longue chevelure noire descendant jusqu'à ses pieds, fléchit les genoux, non pas au pied de la croix, mais en plein ciel au-dessus d'un crucifié

au poteau fiché dans le village. Au pied du crucifié un personnage embrasse la croix à la manière de Nicodème, tandis qu'à l'avant du tableau un homme habillé en paysan russe se détourne de la scène en se voilant la face à la manière de Marie ou Jean au pied de la croix. Ce tableau est très clairement une reprise de 026. *Martyr* ; il est fort possible que Chagall ait eu l'idée de cette représentation après la lecture de l'interprétation du tableau par Franz Meyer. La longue chevelure noire et la tache (l'animal familier ?) en face d'elle, tout aussi sombre, donne un cachet de deuil à cette gouache sur papier.

⁷⁹ CMC 363. *Marie-Madeleine* Je n'ai découvert cette œuvre que le 05.11.2005 alors que j'avais déjà mis en forme l'ensemble du Catalogue du Motif du Crucifié : il se trouve donc répertorié en page supplémentaire du CMC.

Le *centurion* qui selon l'Évangile, a reconnu en Jésus le Fils de Dieu, est souvent représenté à cheval⁸⁰. La tradition associe très tôt le centurion à Longin, celui qui donna le coup de lance à Jésus : très peu de crucifixions représentent à la fois le porte-lance et le centurion⁸¹. Il est habituellement situé à droite du Christ, car il a reconnu la divinité du Christ. Ce centurion est-il le référent du cavalier des *Crucifixions 249 à 256* ? Il est intégré dans un vaste vitrail⁸² que Sir Henry et Lady d'Avigdor-Goldschmied demandèrent à Chagall de réaliser en mémoire de leur fille Sarah, morte accidentellement en mer, en 1963. Deux espaces se côtoient et se fondent sur le verre. En bas, devant la représentation estompée d'un village, dans un mouvement concentrique, un drame est représenté : une jeune femme tombe en arrière, est emportée par les flots et se noie. En bas, à droite la mère est effondrée. En face d'elle, une Vierge à l'enfant est déjà invitation à l'espérance. En haut du tableau, une crucifixion prend tout l'espace. Le supplicié est assisté par un ange. A sa gauche, une échelle est dressée contre

⁸⁰ La référence biblique est Jn. 19, 33-34. Le cheval ailé est aussi un thème très ancien du patrimoine légendaire russe. La symbolique du cheval est double : il figure l'impétuosité de la jeunesse et sa fécondité ; mais il quitte parfois ses sombres origines pour s'élever jusqu'au ciel. Dans la Bible il parcourt la terre au nom du Seigneur précédant son retour (Zac. 1, 7-17), il est la monture du cavalier de l'Apocalypse. (Ap. 6, 1-9).

⁸¹ Les œuvres avec les deux figures existent cependant. Voir, par exemple la *Crucifixion* du Maître de Coloswar : le porte-lance est peint à droite du Christ tandis que le centurion à cheval est à gauche. (OCR A43. *Crucifixion*, MAÎTRE de COLOSWAR, 1427.)

⁸² *Crucifixion*, CMC 249 – 250 – 251 – 252 – 253 – 254 – 255 – 256 – 257.

la croix : un homme commence à la gravir, tandis que deux autres sont déjà arrivés au sommet et sont pris dans le grand nimbe lumineux du crucifié. Dans une des esquisses pour le vitrail, se voit nettement le mouvement (en trois temps) qui emmène la noyée jusqu'au sommet de la croix, à droite du crucifié. Ce dernier est un Christ Glorieux. Auréolé, son corps est transparent avec des touches de jaune comme sur les ailes de l'ange. Il n'est pas fixé au bois de la croix (sans titulus). Son pagne ressemble à un talith. Les yeux grands ouverts, il regarde devant lui : vers le spectateur ? Au bas de la croix, le cavalier fait la jointure entre les deux scènes. Sylvie Forestier suggère la résurgence de la figure du cavalier psychopompe⁸³, mais une citation de Chagall donne un éclairage différent : *Quelqu'un m'a dit, il y a là-bas aux aguets une croix, un cavalier d'en haut venu m'enlève dans ses bras*⁸⁴. Le cavalier, qui est ainsi le sauveur et le consolateur, est associé au couple en 295. *Peintre sur fond noir*.

L'artiste a peut-être été inspiré par des œuvres chrétiennes, mais Chagall le cavalier qui se trouve devant la croix⁸⁵, et non de côté, n'est pas tourné vers le crucifix mais vers la scène qui se déroule sous lui et ne porte pas la lance qui a percé le côté du crucifié. L'iconographie chrétienne

⁸³ FORESTIER S., *Chagall, les vitraux*, p. 195.

⁸⁴ CHAGALL M., "Derrière les nuages", *Poèmes, op. cit.*, p. 53.

⁸⁵ Position identique à celle du centurion converti chez Cranach : OCR A46, Cranach l'ancien.

connaît au moins une identification de Jésus à un cavalier sur une croix qui ne soit pas le « cavalier de l'Apocalypse. »⁸⁶.

Les *deux larrons* qui, selon l'Évangile, furent crucifiés à droite et à gauche de Jésus, ne sont pas identifiables, en tant que tels, dans l'œuvre de Chagall⁸⁷. En revanche, principalement dans les scènes de portements de croix, on voit plusieurs crucifiés à l'arrière-plan⁸⁸. Ce sont des juifs contemporains du crucifié ou du porteur de croix de la scène principale, qui subissent le supplice de la croix. Ces crucifiés sont également identifiés comme juifs par le talith et les tefillins. Les œuvres citées sont des variantes de *050. Crucifiés* où, à l'horizon de la rue du village enneigé, des crucifixions de juifs russes semblent se prolonger à l'infini.

Nulle présence, dans l'ensemble des représentations, des figures du *porte-éponge et des soldats*⁸⁹ jouant aux dés la tunique du Christ.

Les *instruments de la Passion* sont absents de l'ensemble du catalogue, exception faite du marteau dans les mains de l'homme à l'échelle

⁸⁶ OCR A38. *Christ cavalier*, Auxerre.

⁸⁷ Lc 23,33 et parallèles. Cf. également REAU L., *op. cit.*, p. 494.

⁸⁸ CMC 017 - 038 - 041 - 050 - 206 - 260. Selon Amishai-Maisels c'est une figuration de ceux qui ont aidé Chagall, et d'autres juifs, à échapper aux nazis

⁸⁹ Nous reprendrons la présence des soldats dans notre deuxième partie.

(cf. plus loin). Ces motifs se rencontrent d'abord dans les Jugements derniers où les anges portent les *Arma Christi* liées à la passion. Ils trouvent leur origine dans la légende de la découverte de la croix par Sainte Hélène : « Dieu récompensa cette sainte impératrice beaucoup plus qu'elle n'eût osé l'espérer : car, outre la Croix, elle trouva encore les autres instruments de la Passion, à savoir : les clous dont Notre Seigneur avait été attaché, et le titre qui avait été mis au-dessus de sa tête. » (Rufin d'Aquilée. 345-410). La présence de l'échelle se rattache également à une légende médiévale selon laquelle Jésus aurait utilisé cet instrument pour monter lui-même sur la croix : « Ou bien on éleva la croix et Jésus y monta, ou bien on la plaça à terre, et on l'étendit dessus pour l'y attacher⁹⁰. »

Les *autres spectateurs* au pied de la croix (pleurants, saintes femmes et indifférents) seront évoqués plus loin, tant le sens de leur présence est à part de l'iconographie chrétienne⁹¹.

Le décor habituel de *Jérusalem*, naturellement ou symboliquement représenté, est absent de toutes les œuvres. Les premières crucifixions *001* à

⁹⁰ Saint BONAVENTURE, *Œuvres*, t. 1, Chapitre "Les Bouquets de la passion", p. 527.

Numérisation : abbaye de Saint Benoît de Port, Valais, 2005.

⁹¹ REAU, *op. cit.*, p. 400-401.

005. *Golgotha*, évoquent la colline où a eu lieu le supplice de Jésus⁹². Ce même lieu est évoqué symboliquement dans 013. *Chute de l'ange* où des personnages montent, à l'arrière-plan, le versant d'une colline sur laquelle se dressent deux gibets. Plus significative est la représentation de la colline du Golgotha sur le bras *d'Adam chassé du paradis*⁹³. On notera dès à présent, mais nous y reviendrons, que Chagall, n'a pas représenté souvent le « crâne d'Adam » au pied de la croix. Ce motif traditionnel des icônes n'est présent que quatre fois dans le catalogue du motif du crucifié⁹⁴.

Parmi les motifs de l'iconographie de l'art occidental, le motif du *serpent*, n'est jamais associé au motif du crucifié chez Chagall. La présence du serpent, dans certaines crucifixions de la tradition, est une relecture chrétienne de l'épisode de la malédiction du serpent en Gn 3, 15 : « Je mettrai une hostilité entre toi et la femme, entre son lignage et le tien. Il t'écrasera la tête et tu la mordras au talon. » La croix est vainqueur de la mort symbolisée par le serpent. Comme dit le Lucernaire, « Le Christ efface

⁹² Golgotha signifie en araméen *crâne* : forme qu'avait cette colline à l'extérieur de Jérusalem.

Selon la tradition, cette colline serait la tombe d'Adam, le premier homme. Certaines icônes montrent, dans les entrailles du Golgotha, un cercueil et des ossements. Cf. OCR A01.

Crucifixion, icône de Dionisij. Pour la tombe d'Adam, voir la légende de l'Arbre de la croix, cf. BARRAL, *Dictionnaire critique d'iconographie chrétienne*, p. 101.

⁹³ CMC 194. *Adam et Eve chassés du paradis*.

⁹⁴ Catalogue du Crucifié 001. *Golgotha* ; 027. *Le peintre Crucifié* ; 261. *La crucifixion rouge* ; 345.

Le peintre et le Christ.

par son sang le venin du serpent. La malédiction est abolie par le Juste. Le mal causé autrefois par un arbre, trouve sa guérison en l'arbre de la croix et la passion du Christ délivre des passions celui qui fut réprouvé sous l'arbre défendu⁹⁵. » Le serpent est présent chez Chagall dans certaines mises en images des textes de la Genèse, mais le lien entre la chute et la rédemption n'y est pas suggéré, sauf peut-être dans le vitrail de la création à Metz. En effet, dans la quatrième lancette relatant l'expulsion du paradis, le bras d'Adam est " griffé " d'un Golgotha: le peintre associe ainsi, en une relecture chrétienne, l'épisode de la chute sous l'inspiration du serpent et la promesse divine de la restauration⁹⁶. Chagall fait le lien entre *l'ancien Adam* et le *nouvel Adam*⁹⁷. Certes la représentation est tellement minuscule et

⁹⁵ Lucernaire des Vigiles de la fête de l'Exaltation de la croix. Textes orthodoxes.

Pour le *venin du serpent* voir Augustin, *Contre Julien. Défenseur du Pélagianisme*, Livre II.

Pour l'iconographie voir *OCR A37. Crucifixion, ivoire du Musée de Bargello ; A36.*

Crucifixion, Evangélaire de François II, IX^{ème} siècle.

⁹⁶ CMC 194. *Adam et Eve chassés du paradis*.

⁹⁷ Cette lecture théologique trouve son origine chez saint Paul : « Ainsi donc, comme la faute d'un seul a entraîné sur tous les hommes la condamnation, de même l'œuvre de justice d'un seul procure à tous une justification qui donne la vie. » (Rm 5, 18) ; « De même que tous meurent en Adam tous aussi revivront dans le Christ. » (1Co 15, 22). Elle est reprise par de nombreux Pères de l'Eglise, c'est ainsi que Tertullien écrit : « Et Dieu fit l'homme, c'est-à-dire ce qu'il le forma; et il le fit à l'image de Dieu, c'est-à-dire de Jésus-Christ. Car le Verbe est Dieu. Image de son Père, il n'a point cru que s'égalier à Dieu fût de sa part une usurpation. Par conséquent, ce limon, qui revêtait dès lors l'image de Jésus-Christ dans sa vie future,

tellement haute, qu'elle n'est pas visible aux yeux du visiteur ; mais elle est bien présente et, aux yeux des chrétiens, elle modifie le sens de tout le vitrail

Le *soleil* et la *lune*, représentés très tôt dans l'iconographie traditionnelle, sont abondamment présents dans le catalogue du motif du crucifié⁹⁸. La place respective de la lune et du soleil au côté de la croix est importante dans l'iconographie médiévale⁹⁹. Tout un jeu de représentations

n'était pas seulement l'œuvre, mais le gage d'un Dieu ». Tertullien, *La Résurrection de la chair*, 6.

⁹⁸ Cf. Tome 3, annexe 4, tableau 2, p15. Voir pour exemple, BALICKA-WITAKOWSKA E., *op. cit.* : « Dès l'Antiquité tardive on a donné aux astres de la Crucifixion des significations différentes... Ils symbolisent le Christ... Ils signifiaient la participation du ciel et de toute la nature au drame du Salut... Ils symbolisaient l'Ancien (lune) et le Nouveau Testament (soleil),... l'Eglise (soleil) et la Synagogue (lune),... la double nature du Christ homme (lune) et Dieu (soleil) ». La présence de ces deux astres est l'intégration, dans la crucifixion, d'un élément associé dans l'Evangile au jugement (Mt 24,29). « Signifiant le deuil de participation de la nature, la présence des deux éléments cosmiques découle surtout du besoin d'équilibre de la composition. », p. 67-72. Voir également REAU L., *op. cit.*, p. 486.

⁹⁹ Pour la disposition de ces astres des deux côtés de la croix du Christ, voir BALICKA-WITAKOWSKA : « En règle générale le soleil est à sa droite et la lune à sa gauche. On peut supposer qu'il s'agit de la reprise de la tradition antique... On croyait par exemple que le côté droit du Crucifié fut tourné vers le nord, habité par les gentils. L'emplacement du soleil, à droite de la croix, devait signifier que le Sauveur, Sol véritable, tourna sa grâce surtout vers cette partie du monde où la gentilité était plus nombreuse et que la Lumière évangélique aurait d'abord rayonné dans cette direction. », p. 70.

de ces deux astres jalonne l'histoire de l'art¹⁰⁰, du simple contour de l'astre de la nuit ou du jour (que l'on trouve sur les sarcophages et les Livres d'Heures ; parfois comme présentés en offrande au crucifié par des anges¹⁰¹), en passant par la représentation de visages humains, de bustes à tête couronnée¹⁰².

Parfois l'astre de la nuit se voile la face et certains historiens y ont vu l'expression symbolique de l'incrédulité du peuple juif qui n'a pas voulu reconnaître le Messie en Jésus de Nazareth ; l'astre du soleil représenterait donc l'Eglise et l'astre de la nuit la Synagogue¹⁰³. Ces représentations carolingiennes de *l'Eglise* triomphante (couronne et sceptre) et de la *Synagogue* (yeux bandés, détournant la tête du crucifié et sceptre brisé) se

¹⁰⁰ Cf. SKUBISZEWSKI Piotr, *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, Paul Geuthner, 2001, p. 30-33. L'utilisation de ces deux symboles est antérieure au christianisme. S'appuyant sur les textes de l'Evangile et des Pères de l'Eglise, Skubiszewski rappelle le sens sotériologique de la représentation : « symboles de l'union entre le Christ et l'Eglise, symboles de la double nature du Fils de Dieu, ou, plus simplement, comme expression du pouvoir éternel du Sauveur sur la nature et sur l'univers. », p. 33.

¹⁰¹ OCR A39. *Crucifixion*, Page du Missel de Saint Remi, Reims, VIII^{ème} siècle.

¹⁰² OCR A32. *Crucifixion*, ivoire Gannat, IX^{ème} siècle.

¹⁰³ SEPIERE Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Paris, Cerf, 1994, p.184 à 189 et notes.

retrouvent ensuite au pied de la croix, au fronton des cathédrales (Reims, Strasbourg, Metz)¹⁰⁴.

Chez Chagall, évidemment, aucun signe de ces interprétations intolérantes, qu'il connaissait sans aucun doute¹⁰⁵. A-t-il cependant puisé dans les différents sens que la tradition chrétienne a déployés ? Il n'en est rien : pas de soleil couronné, pas de lune voilée ou aveugle. Ces deux éléments de l'iconographie médiévale ont plutôt leur place cosmique d'astre du jour et de la nuit, place¹⁰⁶. Dans la tradition juive, dont le calendrier est à la fois lunaire et solaire, ces deux astres sont des créations de Dieu (Gn 1, 14-19) qui rythment la vie de tous les jours et les fêtes¹⁰⁷. Ils sont également les acteurs des événements qui manifestent le pouvoir de Dieu sur le monde¹⁰⁸.

¹⁰⁴ OCR A40. *La crucifixion (crucifixion) par les Vertus*, Psautier de Bonmont, v. 1260, Besançon, BM, ms. 54. Cette crucifixion est particulièrement intéressante. Trois femmes de chaque côté de la croix personnifient les incrédules et les convertis.

¹⁰⁵ SCHNEIDERMAN S.L., *op. cit.* : « Il n'aurait pas manqué d'être frappé par les marques d'antisémitisme sculptées dans la pierre. Entre autres, les deux fameuses allégories de la "Synagogue vaincue" et de "l'Eglise triomphante" ».

¹⁰⁶ La lune et le soleil disparaissent des crucifixions à partir du XV^{ème} siècle.

¹⁰⁷ A propos du calendrier juif luni-solaire, voir la crise maccabéenne : en – 167 Antiochos IV Epiphane aurait imposé le calendrier grec, c'est à dire solaire, aux juifs. Cf. SAULNIER Christiane, *La crise maccabéenne*, Cahiers Evangile, n° 42, 1983. Dans le Judaïsme la lune rythme le shabbat et la Pâque. Steg souligne l'importance primordiale du shabbat pour les communautés juives telle que celle où grandit Chagall : « La vie était centrée sur le shabbat. On peut même dire que la vie c'était essentiellement le shabbat ! Les jours de la semaine

Chagall peint la lune dans tous ses quartiers et le soleil qui rayonne.



Parfois, cependant la distinction entre les deux éléments est incertaine : c'est le cas quand ils sont représentés en cercle blafard¹⁰⁹. Le registre imaginaire est sans limite : parfois présents côté à côté sur la toile¹¹⁰, le soleil devient noir¹¹¹, s'apparente au nimbe¹¹², la lune prend des traits de visage¹¹³, est habitée par un violoniste¹¹⁴ ou un juif errant¹¹⁵. Ailleurs elle devient la tête biface du crucifié, dont une moitié est imberbe et souriante

étaient une sorte de parenthèse, une concession nécessaire au profane, mais la "vraie vie" c'était le shabbat et sa sainteté.», STEG, *op. cit.*

¹⁰⁸ Is. 24, 23.

¹⁰⁹ CMC 053. *Chute de l'ange*, pour exemple.

¹¹⁰ CMC 117. *Christ à la pendule*.

¹¹¹ CMC 148. *Quai de la Tournelle*.

¹¹² CMC 216. *Exode*.

¹¹³ CMC 211. *Composition ; 270. Coqs sur le toit*.

¹¹⁴ CMC 290. *Le soir*.

¹¹⁵ OCR A134. *Le rêve de Jacob*. Cet homme au baluchon trouve peut-être son origine dans un conte moral d'origine germanique : Il y a fort longtemps, un homme partit en forêt, le dimanche (saint) pour fendre du bois. Quand il eut amassé un gros tas de bois, il le chargea sur ses épaules et prit le chemin de la maison. Il y rencontra un jeune homme endimanché qui se rendait à l'église. Le jeune homme s'arrêta et dit à l'homme portant le faix de bois : Ne sais-tu pas que nous sommes aujourd'hui dimanche, le jour où le travailleur doit se reposer ? Le fendeur de bois, maussade, lui répondit : Dimanche ou lundi, qu'est-ce que cela change et en quoi cela me regarde-t-il ? Mais le jeune homme, qui n'était personne d'autre que Dieu lui-même, lui dit : Alors tu porteras ton fardeau à tout jamais. Et parce que tu

tandis que l'autre est barbu et sérieuse¹¹⁶. L'artiste a déployé toute sa fantaisie dans la représentation de cet astre, une fantaisie à distance du sens médiéval très codifié, et surtout de certaines lectures antisémites¹¹⁷.

Associé parfois au motif de la crucifixion dans l'histoire de l'art chrétien, la présence de *l'oiseau* se retrouve quelquefois chez l'artiste¹¹⁸.

t'intéresses si peu aux commandements sur terre, tu seras désormais debout dans la lune. Depuis ce jour l'homme au fardeau de bois est debout dans la lune, comme avertissement pour tous ceux qui n'honorent pas le dimanche ; et si tu portes ton regard vers la lune, tu le verras. (Conte de l'homme de la lune sur www.internet-maerchen.de)

¹¹⁶ CMC 294. *Vision de Jacob* et CMC 287. *Crucifixion grise* est une variante de cette toile : ici c'est la lune qui a les traits du visage humain. Le visage du Christ en 294 est presque un calque de la lune de 287.

¹¹⁷ Selon Marie Christine SEPIERE, l'origine du motif de l'Eglise et de la Synagogue se trouverait dans un document qui s'est avéré très tôt être un faux. L'apparition du thème, écrit et imagé, pourrait résulter directement d'une situation politique et spirituelle spécifique aux années 86, durant lesquelles les autorités ecclésiastiques auraient incité la représentation de l'Eglise et de la Synagogue comme fides et perfidia. Les premières représentations correspondent à une détérioration de la situation des Juifs dans l'Empire carolingien. (*op. cit.*, p. 187-188.) Mais « Le sens de cette confrontation risque d'être perdu de vue, si l'on interprète anachroniquement ces scènes comme des témoignages d'antisémitisme. Autour de 1100 l'usage du mot "Synagogue" est alors plus souvent métaphorique, désignant les gens qui vivent selon la chair, les hérétiques et les couvents non réformés. » WIRTH J., *op. cit.*, p. 231.

¹¹⁸ SKUBISZEWSKI P, rappelle que les oiseaux (corvidés, aigle, colombe) sont également originaires de l'iconographie romaine. Dans les civilisations du Proche Orient Ancien et de la Méditerranée antique, l'oiseau représentait en principe l'âme humaine et le christianisme a hérité cette symbolique dans les œuvres funéraires, p.26.

C'est un oiseau à l'espèce difficilement identifiable (coq, oiseau-paradis, corbeau¹¹⁹, aigle¹²⁰). L'oiseau est rebaptisé " oiseau-Chagall " par de nombreux interprètes, tant est parfois libre le dessin de l'artiste.

Dès 1940 le *coq* est associé à la crucifixion, symbole de la vie qui naît et qui continue¹²¹. Il devient signe d'espoir dans le contexte de 1940 et de 1947¹²². En effet, dans l'oeuvre de Chagall, la représentation du coq prend davantage d'ampleur à la période où fuyant l'holocauste, il se réfugie en Amérique. A cette époque, le coq se pavane, se hérisse, finit parfois en dame, en bouquet de fleur ou en feu d'artifice¹²³. Parfois, il a la taille d'un

Enfin, selon Rivon KRYGIER, la « thématique des oiseaux qui s'éloignent et se dispersent est récurrente dans l'imagerie et le folklore yiddish. », cf. "Les dispositions des tribus dans les vitraux de Chagall", *Marc Chagall Hadassah, de l'esquisse au vitrail, Catalogue de l'exposition* au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 30 avril au 15 septembre 2002, p. 20. Voir aussi la note 3 p. 27).

¹¹⁹ SKUBISZEWSKI P. recense les sens symboliques ambigus du corbeau dans la Bible (Noé, Elie) et chez les Pères de l'Eglise. p. 27-28.

¹²⁰ SKUBISZEWSKI P., *op. cit.*, : « L'aigle, l'emblème traditionnel des divinités supérieures et de l'empereur, est devenu très tôt, vers 200, le symbole de la résurrection, et par la suite celui du Christ ressuscité et monté au ciel. », p. 30.

¹²¹ CMC 028. *Christ Crucifié*.

¹²² CMC 056. *Autoportrait devant une crucifixion*.

¹²³ Cf. MEYER F. : « Le coq se justifie par le fait que l'on offrait souvent aux époux, dans les mariages juifs d'autrefois, un coq et une poule. », *op. cit.*, p. 219 ; « Il vit dans le monde du feu et son chant se nourrit de flammes. », p. 221.

cheval et les personnages peuvent l'enfourcher¹²⁴. Messenger de l'aube, le coq est le symbole du jour à venir ; il peut être l'annonciateur qui met en garde contre des malheurs futurs¹²⁵.

Une lecture objective ne peut accorder de signification christique à l'oiseau¹²⁶ chez Chagall, en dépit de l'avis du Père Couturier¹²⁷. Sa source est plutôt à chercher dans la tradition hassidique¹²⁸. La deuxième représentation du *coq*, un Joseph d'Arimatee à tête d'oiseau dans le contexte d'une crucifixion, est énigmatique¹²⁹. Meyer F. y reconnaît « le transfert de la douleur du Christ à celle du peintre qui prend aussi sur lui, à

¹²⁴ Cf. *Coq blanc* (1947), *Village* (1972), *Lancette de Jérémie à Metz* (1959),...

¹²⁵ Cf. BARRAL, *op. cit.*

¹²⁶ Pour la symbolique christique de l'oiseau coir CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 1969/1990, p. 282 : Le coq est aussi un emblème du Christ. Il met en particulier en relief son symbolisme solaire : lumière et résurrection.

¹²⁷ Pour Couturier, « Ces diverses représentations sont de soi insolites, mais contemplées dans la tradition de l'Eglise, elles parviennent à exprimer ce qu'une recherche purement naturaliste ne parviendrait pas à saisir : la divinité du Christ, les richesses inépuisables de son mystère, l'auréole invisible de sa gloire. », COUTURIER A-M., "Tu ne feras pas d'images", *op. cit.*, p. 8.

¹²⁸ Enfin selon Rivon KRYGIER, la « thématique des oiseaux qui s'éloignent et se dispersent est récurrente dans l'imagerie et le folklore yiddish. », "Les dispositions des tribus dans les vitraux de Chagall" *Marc Chagall Hadassah, de l'esquisse au vitrail, Catalogue de l'exposition* au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 30 avril au 15 septembre 2002, p. 20. Voir aussi la note 3 p. 27).

¹²⁹ CMC 033. *Descente de croix*.

sa façon, toute douleur¹³⁰. » Cette association entre Christ, peintre et oiseau me semble bien dans la tradition chrétienne¹³¹ ; même si, selon F. Meyer « Chagall n'obéit plus ici à aucune tradition¹³². »

Le dessin de l'oiseau dans *058. Résistance*, est déjà plus proche de certaines interprétations chrétiennes : « L'oiseau [l'aigle] placé au-dessus d'une croix ne représente plus le Christ souffrant mais plutôt le Christ triomphant¹³³. » Selon Walicka-Witakowska, c'est ce qu'exprime le grand oiseau aux ailes déployées du pavement de la mosaïque du cimetière San Gaudioso de Naples¹³⁴. Cette représentation symbolique du Christ est reprise par Floris en 1565 : le Christ protège de ses ailes déployées l'humanité souffrante¹³⁵. Une analogie est possible avec Chagall quand il exploite, dans le champ sémantique du crucifié, le symbole du martyr juif.

¹³⁰ MEYER F., *op. cit.*, p. 210.

¹³¹ OCR A35. *Crucifixion* ; Epîtres de Paul, Würzburg. E. BALICKA-WITAKOWSKA signale que « Selon Ephrem le Syrien (Hymne 17, v. 15) le coq de Saint Pierre bat des ailes en signe de résurrection: (voici ton héraut qui annonce la résurrection des morts concernant le Vivant. », *op. cit.*, p. 63.

¹³² MEYER F., *op. cit.*, p. 209.

¹³³ BALICKA-WITAKOWSKA E., *op. cit.*, p. 65.

¹³⁴ Balicka-Witakowska rappelle que l'oiseau (aigle, pélican, colombe) sont d'anciens symboles du Christ. Il peut être assis sur le bras de la croix ou placé au-dessus. L'oiseau, le plus souvent la colombe, symbolisait la divinité du Christ. BALICKA-WITAKOWSKA E., *op. cit.*, p. 61-66. Cf. OCR A34. *Croix*, mosaïque du pavement du cimetière de San Gaudioso (Italie).

¹³⁵ OCR A62. *Sacrifice du Christ protégeant l'humanité*, Floris FRANS, 1565.

Cependant, dans l'œuvre concernée ici, l'aigle semble plutôt protéger de ses ailes le crucifié que l'humanité persécutée.

Le même oiseau protecteur refait surface à la fin de la vie du peintre



(263 - 264) : le peintre au visage mi-aigle, mi-homme est muni de quatre ailes ; ce séraphin semble porter la consolation au crucifié. Les titres des deux tableaux sont antinomiques alors que leurs motifs semblent presque calqués l'un

sur l'autre : l'*ange blanc* (?) réussit-il à consoler le crucifié de la *Vision d'apocalypse* ? Cet oiseau aigle, qui est le peintre lui-même transformé en ange,

symbolise-t-il la compassion ?

L'œuvre la plus significativement chrétienne est 204/205.

Crucifixion : au-dessus de l'épaule gauche du crucifié, un oiseau-paradis, qui pourrait être une colombe, prend son envol vers le ciel. Cette crucifixion, prévue pour Tarrytown, est résolument chrétienne dans sa conception¹³⁶. Un homme à genoux prie le crucifié

036. *Hiver* puise également ses sources dans la symbolique chrétienne. Sur cet étonnant tableau de 1941, un homme au talith, dont la tête est un cadran de montre, semble crucifié dans une horloge. Franz Meyer

¹³⁶ E. BALICKA-WITAKOWSKA rappelle que « Selon Ephrem le Syrien chaque oiseau aux ailes déployées devient une figure de la croix du Christ. », *op. cit.* : p. 63.

s'interroge sur la signification de cette horloge : « Que signifie cette horloge ? C'est d'abord un morceau de l'enfance. L'horloge est un être situé à un autre niveau de réalité, comparable aux Anges qui nous viennent de l'Au-delà. L'horloge est aussi la messagère du Temps; en détachant le monde humain du monde éternel, elle désigne la limite du monde du Temps. Elle devient donc le symbole de la limite entre l'Ici et l'Ailleurs, entre le Temps et l'Eternité¹³⁷. » Cette horloge possède une aile¹³⁸, dans cette aile, Moïse reçoit les tables de la Loi : le don de la Loi est mis en rapport, dès cette époque, avec le thème de la crucifixion¹³⁹. La figure des ailes protectrices de la croix est présent très tôt dans la tradition chrétienne¹⁴⁰, elle a sa source dans une parole de Jésus chez Luc¹⁴¹.

Chagall s'inscrit-il inconsciemment dans cette tradition chrétienne ou fait-il le lien avec la signification de l'aigle dans la tradition juive :

¹³⁷ MEYER F., *Marc Chagall, op. cit.*, p. 177.

¹³⁸ Une autre variante de l'horloge ailée est CMC 056. *Autoportrait à la pendule devant une crucifixion* : « l'horloge a un bras cinglant dans l'air et qui se plie ... pour obéir au flux du temps et devenir ainsi la mesure du temps non moins exacte que l'autre, mais différente. », MEYER, *op. cit.*, p. 229.

¹³⁹ Ce lien entre Crucifixion et don de la Loi sera réactivé par Chagall dans le Vitrail des Patriarches à Metz : CMC 141 - 143 - 144 - 145. *Cycle des prophètes*.

¹⁴⁰ Selon E. BALICKA-WITAKOWSKA, cette typologie est présente dès l'iconographie paléochrétienne et est très répandue au Moyen Age : « Oiseau lumineux incomparable,... sur l'arbre de la croix, ... (II) avait les ailes brillantes comme l'argent. », (*Ode arménienne pour la fête de l'Exaltation de la croix*. Cf. Lc. 13, 34.), *op. cit.*, p. 63-64.

¹⁴¹ Lc. 13, 34.

« Vous avez vu vous-même ce que j'ai fait à l'Égypte, comment je vous ai portés sur des ailes d'aigle et vous ai fait arriver jusqu'à moi¹⁴² ? » Le " coq-aigle " se retrouve dans la lancette de Jérémie¹⁴³ à la cathédrale de Metz. Un homme chevauche ce coq qui porte un livre dans son bec : l'oiseau représenté ici n'est-il pas l'aigle qui exerce « dans les Paralipomènes¹⁴⁴ une double fonction : il sert de courrier à Baruch et à Jérémie, et il manifeste Dieu. »

Les *anges*, peu présents dans les premières crucifixions de l'artiste¹⁴⁵, sont intégrés à partir des différentes variantes de la *Chute de l'ange*¹⁴⁶. Hors

¹⁴² Ex. 19, 4.

¹⁴³ OCR A128. *Jérémie et l'exode du peuple juif*, maquette pour le vitrail des Prophètes, cathédrale Saint Etienne, Metz.

¹⁴⁴ RIAUD J., *Les Paralipomènes du Prophète Jérémie*, Angers, Université Catholique, CIRHILL 14, 1994.

¹⁴⁵ Les anges, dont la présence est attestée dans les Évangiles à toutes les étapes importantes de la vie du Christ (annonciation, nativité, tentation dans le désert, agonie, ascension), ont été très tôt insérés dans les représentations de la Crucifixion. L'iconographie chrétienne (à partir du V^{ème} siècle) a puisé son inspiration dans la statuaire des génies ailés du monde grec ou romain. Le rôle des anges sur les tableaux de crucifixion varie avec le temps. Dans l'Antiquité tardive ils présentent la lune et le soleil au Christ ou le consolent. Plus tard, quand l'art a une fonction liturgique, ils sont chargés de recueillir le sang et l'eau jaillis du côté du Christ. Ils portent aussi les instruments de la passion. Leur présence intègre l'ensemble du monde invisible dans le mystère de la Rédemption. Pour la vision de l'ange par Chagall, cf. *Ma vie*, p. 118. Voir également une des représentations de cette vision : OCR A125.

des thèmes de crucifixion l'ange apparaît dès 1917-18 dans une œuvre nommée *Apparition* qui met en image un rêve que Chagall relate dans son autobiographie : « Soudain le plafond s'ouvre et un être ailé descend avec éclat et fracas, emplissant la chambre de mouvement et de nuages. »

Si Chagall a allié l'ange et la croix dans ces représentations, il ne s'agit pas des anges accompagnant habituellement le crucifié dans sa passion¹⁴⁷. Selon F. Meyer¹⁴⁸, nous sommes en présence de l'association de deux mythes¹⁴⁹ : celui de la chute originelle [celle des anges¹⁵⁰ et celle des humains (l'ange, qui choit sur la terre, a tous les atours féminins liés à la figure d'Eve¹⁵¹ ou de Lilah¹⁵²)] et celui de la chute d'Icare. Cette vision de la chute devient „(das) Sinnbild einer äußeren und einer inneren

Autres œuvres de Chagall comportant l'ange associé au crucifié : CMC : 033 - 041ss - 085 - 144 et 145 - 150 - 182 - 185 - 219 à 235 - 236 - 238 - 247 - 249 à 257 - 263 - 264 - 280 - 293 - 294 - 298 - 301- 302 - 304 - 310 - 312 - 314 - 328 - 330 - 339 - 40 - 346 - 354 - 355.

¹⁴⁶ CMC 011 - 012 - 013 - 022 - 053 - 055. « L'irruption de l'ange est un événement surnaturel qui se produit dans l'âme de chaque individu ». MEYER F. *op. cit.*, p. 264.

¹⁴⁷ Les Évangiles ne mentionnent pas la présence des anges au Golgotha. Leurs représentations au côté du supplicié est une extension de l'épisode du jardin des oliviers : « Alors lui apparut, venant du ciel, un ange qui le réconfortait. », Lc. 22, 43.

¹⁴⁸ MEYER F., *Chagall's Engelsturz*, Stuttgart, Universal Bibliothek, 1964.

¹⁴⁹ MEYER F., *Chagall*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁰ GINZBERG Louis, *Les légendes des juifs*, t.1, Paris, Cerf, Patrimoines judaïsme, 1997, p. 49-50.

¹⁵¹ MEYER F., *op. cit.*, p. 16.

¹⁵² MEYER F., *op. cit.*, p. 27.

Menschheitskatastrophe¹⁵³.“ Cependant, dans les deux dernières variantes, la place centrale et la beauté féminine de l’ange, image de la Shekina¹⁵⁴, portent aussi un message d’espérance : celui de la victoire du spirituel sur le temporel¹⁵⁵. Dans ce contexte la présence du *Crucifié* et de la Mère à l’Enfant créent un espace de paix¹⁵⁶.

Tout autre est 031. *Ange pourpre* de 1941 : le motif principal de ce tableau est un être à nouveau très féminin, tout de douceur et d’harmonie qui touche de la main gauche le corps du crucifié, introduisant ainsi la figure de l’ange consolant Jésus au Mont des Oliviers. Une quinzaine d’œuvres sont inspirées par cette tradition chrétienne¹⁵⁷. Ailleurs, l’ange, au côté du crucifié, est inspiré de l’Ancien Testament¹⁵⁸ : c’est l’ange au shofar¹⁵⁹,

¹⁵³ MEYER F., *op. cit.*, p. 17. [Le symbole d’une catastrophe extérieure et intérieure de l’humanité].

¹⁵⁴ La Shekina désigne, en hébreu, la présence de Dieu dans le monde.

¹⁵⁵ MEYER F., p. 19.

¹⁵⁶ MEYER F., p. 21.

¹⁵⁷ CMC 150 - 173 - 247 - 263 - 264 - 301 - 302 - 312 - 328 - 339 - 340 - 354 - 355.

¹⁵⁸ Gn. 28, 10-19 ; Ex. 23, 23 ; Ex. 32, 34 ; Tb. 5, 21 ; Ps. 34, 8 ; Ps. 91, 10-12 ; Ba. 6, 6 ; etc.

¹⁵⁹ Le Shofar est une corne de bélier, qui selon la tradition juive, rappelle le sacrifice d’Isaac.

Utilisée comme trompette avec des sons différents, le shofar est signal de convocations ou rassemblements, pour des événements légers ou plus graves : appel aux armes, départ au combat, signal de danger. Il fait aussi partie des instruments de musique pour l’adoration et la louange de l’Eternel (Ps. 150, 3). La première mention du Shofar dans la Bible est Ex. 19, 16, 19. Le Shofar reste lié, dans la pensée juive, à la venue du Messie en relation avec de nombreux passages prophétiques : « Le shofar atteste à l’individu, comme au peuple

l'ange de la compassion d'Elie¹⁶⁰, celui des légendes juives¹⁶¹. Ailleurs encore les " prophètes " sont eux-mêmes ailés (Christ - Moïse)¹⁶² ; les ailes sont un signe de leur mission d'Envoyé de Dieu. Et pour attester l'inspiration biblique, la lithographie *310. L'artiste et les thèmes bibliques* intègre bien ce motif parmi les thèmes que la Bible a inspirés à Chagall. Dans les dernières années de sa vie, le ciel de Chagall est envahi¹⁶³ par les anges et les acrobates. Dans la lithographie *Vers l'autre clarté*¹⁶⁴, il représente sa propre mort sous l'apparence d'un ange qui vient chercher le

rassemblé, que son Dieu est un Dieu de pardon, et que la liturgie doit en être l'éternelle proclamation : Pourquoi souffle-t-on dans une corne de bélier ? Le Saint, béni soit-il, dit : Sonnez du shofar devant moi afin que je me souvienne de l'Aqéda d'Isaac, fils d'Abraham, et que je le compte comme si vous vous étiez vous-mêmes sacrifiés devant moi ? (TB de Babylone Rosh Ha Shana, 16a) ». Le shofar appelle au repentir mais annonce aussi la rédemption du peuple, son retour au pays des pères. Dans la tradition chrétienne, il est associé au retour du Christ lors du Jugement dernier. Dans les deux traditions religieuses, il est donc symbole de délivrance. Cf. *CMC 043 à 046 - 085 - 185 - 330*.

¹⁶⁰ « (Elie) se coucha et s'endormit. Mais voici qu'un ange le toucha et lui dit : Lève-toi et mange. Il regarda et voici qu'il y avait à son chevet une galette cuite sur les pierres chauffées et une gourde d'eau. », 1R. 19, 6-8. C'est après avoir été réconforté deux fois par l'ange qu'Elie marche jusqu'à la montagne où il va rencontrer Dieu (cf. 1 R. 19,13). *CMC 083. La Vierge et l'ange* : ici c'est à une Vierge à l'enfant que l'ange apporte un panier de nourriture.

¹⁶¹ *CMC 184. Crucifixion sur les bords de Seine*. Chagall a intégré, dans ce tableau, l'ange déjà présent dans les variantes de la Création du monde. *CMC 123 à 138 ; 154 à 158 ; 186 à 193*.

¹⁶² *CMC 143 - 144 - 178 à 182 - 195 à 200*.

¹⁶³ *CMC 344 - 346 - 354 - 355*.

¹⁶⁴ *OCR A133. Vers l'autre clarté*.

peintre assis devant son chevalet, cette oeuvre est l'illustration d'un poème au titre analogue¹⁶⁵.

Les œuvres inspirées du texte biblique comportent également des anges quand le texte originel narre l'intervention directe de l'envoyé de Dieu (Création de l'homme, Lutte et rêve de Jacob, Job, ...). La fonction des anges, présents aux côtés du crucifié, n'ont jamais la connotation de la liturgie qu'ils ont prise dans certaines œuvres chrétiennes (quand ils recueillent dans des coupes le sang du Christ.) chez Chagall, ce sont des envoyés de Dieu pour consoler et re-susciter l'espérance.

La présence et les significations de *l'échelle*¹⁶⁶, dans le champ de la crucifixion, sont multiples chez Chagall¹⁶⁷. Quelquefois seulement elle rappelle l'iconographie chrétienne¹⁶⁸ des *Descente de croix*.

¹⁶⁵ CHAGALL M., "Pour l'autre clarté", *Poèmes*, p. 114.

¹⁶⁶ Essentiellement présente dans l'iconographie représentant l'Echelle de Jacob (Gn. 28, 10-22), elle est présente également dans la représentation de l'Apocalypse (Ap. 4, 1-3). Chez les Pères de l'Eglise, elle est métaphore de l'ascension vers le ciel. Dans les scènes de la passion, elle est présente pour l'élévation de la croix et les descentes de croix. Dans la tradition chrétienne, la croix remplace l'échelle de Jacob : « L'échelle est l'image de la croix qui allait de la terre jusqu'au ciel. C'est par la croix que ceux qui croient en Jésus montent au ciel. », Irénée, *La prédication des apôtres et ses preuves*, 45.

Dans le contexte de la passion, l'échelle fait partie des instruments de l'érection et de la descente de croix.

¹⁶⁷ Tome 3, annexe 4, tableau 1 : *présence* de 72/360 échelles dans l'ensemble du catalogue.

¹⁶⁸ OCR A86. *Descente de croix*, Fra Angelico, San Marco.

En dehors des cinq variantes de *Golgotha*¹⁶⁹, déjà évoquées, et de l'échelle suspendue entre ciel et terre dans 006. *Baladin*, l'échelle se retrouve pour la première fois dans les variantes de la *Crucifixion blanche*¹⁷⁰. Elle est abandonnée, posée sur le flanc du *stipes*. Elle ne peut pas servir à déclouer le crucifié et d'ailleurs aucun personnage ne se trouve à proximité ; de même en 349.

Dans les variantes de la *Crucifixion jaune*¹⁷¹, l'échelle est tenue par un paysan russe mais la signification de son geste n'est pas très claire. Selon F. Meyer ce paysan russe est « le seul motif qui serve d'intermédiaire entre le Christ et les scènes de guerre. Il désigne le Sauveur de la main, un peu comme le saint Jean-Baptiste du retable d'Issenheim¹⁷². » L'échelle elle-même, qui est dessinée de biais, sert de support aux pieds du crucifié, et devient ainsi le *suppedaneum*. Il en est de même en 054. *Crucifixion* où le paysan russe a été remplacé par un soldat au brassard marqué du Swastika.

En 060. *Femme priant devant le Christ*, la barre verticale gauche de l'échelle est posée contre l'extrême bord droit de la croix, tandis que le montant droit s'appuie dans le vide. Ici nul personnage n'escalade l'échelle, excepté un poisson (dont la main, au bout d'un bras tendu vers le haut, enserme un cierge allumé, le cierge est remplacé par un bouquet en hommage

¹⁶⁹ CMC 001 à 005.

¹⁷⁰ CMC 018 à 021.

¹⁷¹ CMC 043 à 046.

¹⁷² MEYER F., *op. cit.*, p. 216.

au crucifié en 112). Ailleurs, l'échelle est escaladée par une chèvre (092 à 095) ou par une femme à tête de coq (160), ou par un homme portant un candélabre (239), ou par deux personnages ; l'un en haut de l'échelle et l'autre à mi-hauteur (287), ou à sa base (249 à 257 - 287).

En 115, c'est le peintre qui pose un pied sur un barreau de l'échelle, celle-ci s'enracine dans les toits du village et se perd dans le ciel. Le titre *Rêve du peintre* évoque une autre échelle, celle de Jacob¹⁷³. Le thème du rêve, de la *vision*, est également un sujet profondément biblique. C'est l'expérience de Job qui découvre que « Dieu parle d'une façon et puis d'une autre, sans qu'on prête attention. Par des songes, par des visions nocturnes, quand une torpeur s'abat sur les humains et qu'ils sont endormis sur leur couche, alors il ouvre l'oreille des humains, il y scelle les avertissements qu'il leur donne¹⁷⁴. »

Pour les juifs hassidim, l'échelle est symbole de la vie terrestre et de la vie spirituelle. Baal Shem Tov conseille à son lecteur de se dire « qu'il est une échelle, posée sur la terre et touchant le ciel de la tête, et que chacun de ses gestes et de ses travaux et chacune de ses



¹⁷³ Gn. 28, 12. L'échelle, dans ce contexte manifeste la possibilité pour l'homme de monter vers Dieu et inversement. Dans le *Pentateuque d'Aelfric*, Dieu emprunte lui-même l'échelle pour conclure l'*Alliance avec Abraham* (illustration in WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, p. 80).

¹⁷⁴ Job. 33, 14-16.

paroles imprime une trace dans le monde d'en haut¹⁷⁵. »

Associée à la croix, la *vision* de Jacob (238 - 294) ou de Moïse (304) peut induire une lecture allégorique¹⁷⁶. Ailleurs encore l'échelle semble avoir une vie autonome, apportée par une foule (312), suspendue dans l'espace (318). Même dans les œuvres que nous comparerons à des descentes de croix, en raison de la présence de l'homme au marteau¹⁷⁷, l'écart avec le code de la tradition iconique est parfois conséquent.



*Le portement de croix*¹⁷⁸.

Ailleurs associé à des récits de l'Ancien Testament, ce thème, est présent

¹⁷⁵ BAAL SHEM-TOV, *Vivre en bonne entente avec Dieu*, Paris, Rocher, 1995, p. 30.

¹⁷⁶ Pour la présence de Moïse au côté du crucifié voir FABRIS Renzo, "Les crucifixions de Marc Chagall, Jésus Crucifié et le martyr du peuple juif", SIDIC, vol. XIX, n° 1 Paris, 1986, p. 21). Renzo fait référence à l'interprétation, de l'antique Midrash de Rabbi Aqeba, par Robert ARON : « Moïse est sur le Sinaï et voilà que, par une intervention spéciale de Dieu, il lui est donné de connaître toutes les interprétations, tous les commentaires de ses paroles que donneront ses interprètes au cours des générations successives... mais comme il ne les comprend pas, il se contente de se déclarer solennellement d'accord avec eux.. Parmi les interprètes de Moïse, se trouve également cité Jésus. », cf. Robert ARON, *Ainsi priait Jésus enfant*, Paris, Grasset, 1968, p. 19-20. C'est sans doute ce qu'exprime l'œuvre de 1973, *Vision de Moïse*. (CMC 304)

¹⁷⁷ CMC 033 - 067 - 070 - 153 - 172 - 183 - 284- 291- 299 - 321 - 323 - 326.

¹⁷⁸ CMC 038 - 041 - 111 - 116 - 206 - 259 - 260 - 289.

six fois dans le Catalogue du Motif du crucifié.

Chagall a retenu la version occidentale¹⁷⁹ : un personnage¹⁸⁰ aide le condamné à porter la croix¹⁸¹.

Quatre œuvres mettent en scène la version de l'évangile de Jean : un projet de vitrail pour le Vatican (206. *Sans titre*) montre Jésus portant seul sa croix¹⁸² tandis que sur 259. *Chemin de croix*, " Simon de Cyrène " est debout derrière le condamné et n'a pas encore empoigné la croix. 111 et 116 allient une crucifixion, un portement de croix et une déposition dans l'espace aérien au-dessus d'une table de fête ; le titre¹⁸³ est tout à fait profane.

Trois œuvres montrent un " *Simon de Cyrène* ", remplissant le rôle d'aide. Il apparaît, chez Chagall, sous l'aspect d'un homme du peuple, d'une grande force : sur 038. *Porteur de croix*, le dos tourné au spectateur il porte, apparemment sans effort, le bas de la croix tandis que le supplicié (vêtu du talith), aux longs cheveux et portant ce qui pourrait être une couronne d'épines, fléchit les genoux sous le poids du bois. Ailleurs, c'est un paysan

¹⁷⁹ Selon les évangiles synoptiques (Mt. 27, 31 et parallèles), les soldats réquisitionnèrent Simon de Cyrène pour aider le supplicié à porter sa croix. REAU, *op. cit.*, p. 463.

¹⁸⁰ Le personnage de Simon de Cyrène apparaît tardivement dans l'art chrétien (X^{ème} siècle).

¹⁸¹ CMC 038. *Porteur de croix* ; 041. *Enfer* ; 260. *Chemin de croix* ; 289. *Porteurs de croix*.

¹⁸² Dans l'évangile de Jean (29, 16), Jésus porte seul sa croix.

¹⁸³ CMC 111 et 116. *Autour de Vence*.

russe (041 – 259 – 260) qui soulage le supplicié chancelant. Sur toutes les variantes, des soldats, qui brandissent le fouet, font avancer le supplicié. Le condamné côtoie de plus en plus de spectateurs dans sa montée au calvaire : dans 038, sont visibles une femme à l'enfant, immédiatement derrière le crucifié, puis un couple avec un enfant, légèrement à distance et un personnage à la tête de la croix.

Dans l'huile 041. *Enfer*, la montée au calvaire s'est peuplée de toutes les victimes de la guerre, qui fait rage en Europe, et des scènes d'exode. A ces personnages contemporains de Chagall (259/260/289) s'ajoutent des éléments plus symboliques telles la menora, la vache et l'horloge, dont nous étudierons le sens et les interprétations plus loin.

Jésus de Nazareth est-il le référent de ce porteur de croix ? La scène représentée reprend effectivement des éléments de l'iconographie traditionnelle (en particulier celle de certains " chemins de croix " d'église). Plusieurs détails dérangent cependant pour faire de ces chemins de croix une représentation chrétienne : sont absents l'auréole, la couronne d'épines, le titulus, les spectateurs de l'histoire et les croix à l'arrière-plan. L'absence d'auréole chez le porteur de croix n'est pas en soi une référence pour disqualifier l'identification au Christ. La présence éventuelle d'une couronne d'épines est unique dans l'œuvre de Chagall, la qualité de la reproduction ne permet malheureusement pas de confirmer ou d'infirmer la présence de cet attribut de la passion. La foule sur le chemin du condamné

est située historiquement : les scènes de guerre et d'exode, qui peuplent l'arrière-plan, renvoient directement à la deuxième guerre mondiale.

Cette " actualisation " cependant n'est pas tout à fait étrangère à l'iconographie chrétienne : que l'on songe aux portements de croix allégoriques de la fin du Moyen Age ou à la *Complainte du Roi René* qui associe à la passion du Sauveur l'humanité toute entière¹⁸⁴, ou au *Christ portant la croix* de Bruegel¹⁸⁵. Chez Chagall, comme chez Bruegel, ces scènes reflètent la critique politique sous-jacente au thème biblique. Mais surtout, sur ce chemin à parcourir par le condamné, des croix portant des crucifiés se dressent à l'arrière-plan. Nous sommes loin de la représentation " historique " du portement de croix de Jésus. Selon Landsberg, « La crucifixion de Jésus a lieu sur une colline, à l'extérieur de la ville de Jérusalem.... Une demi douzaine de stipites y étaient plantés en permanence¹⁸⁶. »

Pour Amishai-Maisels, dont la lecture est parfois trop exclusive, le portement de croix est le reflet l'expérience de fuite de Chagall vers

¹⁸⁴ REAU L., *op. cit.*, p. 467.

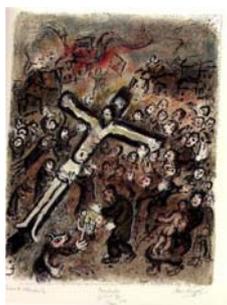
¹⁸⁵ OCR *All. Portement de croix*, BRUEGEL, Vienne, Musée d'histoire de l'art. Le passage de la représentation uniquement "religieuse" à l'idéalisation de la souffrance humaine se fait dès le XV^{ème} siècle (LANDSBERG Jacques (de), *L'art en croix, le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, Renaissance du Livre, 2001, p. 90.

¹⁸⁶ LANDSBERG Jacques (de), *op. cit.*, p. 19.

l'Amérique : "Chagall's flight to and arrival in New York where reflected in the Crucifixion. For instance, his fears of deportation are expressed in " the way to Calvary¹⁸⁷. "

¹⁸⁷ AMISHAI-MAISEL A., *Depiction and Interpretation, op. cit.*, p. 189. [La fuite de Chagall, vers l'Amérique et son arrivée à New York, se reflète dans les Crucifixions... Sa peur de la déportation est exprimée dans *Le Chemin du Calvaire*]. Cf. CMC 038. *Porteur de croix*.

➤ *Le crucifiement.*



L'iconographie chrétienne connaît trois variantes du crucifiement sur la croix : 1. Jésus est cloué sur la croix étendue par terre. 2. Jésus est cloué sur la croix dressée. 3. Jésus monte à l'échelle pour être cloué sur la croix¹⁸⁸. Vingt-deux œuvres de Chagall pourraient se rattacher à cet épisode biblique.

Cinq représentations montrent Jésus étendu par terre. Les trois premières sont des variantes du même motif (037 – 047 – 049) : le Christ est étendu à terre, à côté d'un chandelier aux branches brisées, dans un paysage de flammes : « le Christ semble une plante spirituelle enracinée dans le chaos d'où surgira l'ordre nouveau¹⁸⁹. »

Une quatrième œuvre¹⁹⁰ semble plus proche de la représentation habituelle¹⁹¹ : Jésus est allongé sur le bois de la croix, entouré de nombreux spectateurs. Un personnage à gauche semble huer le crucifié, d'autres sont indifférents, d'autres encore le louent. Cependant, il n'y a pas trace des

¹⁸⁸ REAU L., *op. cit.* : p. 473-475.

¹⁸⁹ MEYER F., *op. cit.*, p. 215.

¹⁹⁰ CMC 285. *Martyr*.

¹⁹¹ D'après L. REAU on le trouve dès le XI^{ème} siècle dans l'art byzantin. p. 474. Cf. OCR A23.

Jésus est cloué sur la croix, Georges CHASTELLAIN, Carpentras, v. 1460, BM, ms 0336, f 054v.

bourreaux qui dépouillent le Christ de ses vêtements¹⁹² ni de ceux qui enfoncent les clous à l'aide d'un marteau ; le titre, *Martyr*, annonce une symbolique autre. Elle permet cependant, par jeu d'alliance, d'intégrer d'une certaine façon, les trois premières œuvres dans le motif identifié ici comme Jésus cloué sur la croix. Sur la cinquième représentation¹⁹³, le Christ est étendu sur la croix en travers du village, éléments de guerre et de paix s'y côtoient.



La seconde variante¹⁹⁴ semble présente également dans quelques œuvres¹⁹⁵, nous les identifierons par la présence d'un personnage portant un marteau qui grimpe sur l'échelle adossée à la croix. Il faut noter que ces œuvres sont tardives, réalisées à une époque où le peintre avait commencé la réalisation de ces grands cycles religieux, à une époque où il était plus au fait de l'art chrétien. La première représentation¹⁹⁶

¹⁹² OCR A22. *Jésus est dépouillé de ses vêtements avant d'être cloué*, Macon, Cité de Dieu, 1480, BM, ms 002, f 094.

¹⁹³ CMC 315. *Passion*.

¹⁹⁴ OCR A21. *Jésus est cloué sur la croix*, v. 1280-90, Marseille, Heures à l'usage de Therouanne, BM, ms. 0111, f. 129.

¹⁹⁵ CMC 267 - 284 - 285 - 299 - 315 - 321 - 334 à 338 - 361.

¹⁹⁶ CMC 267. *Crucifixion*.

date de 1969¹⁹⁷. Derrière le crucifié, un petit personnage, debout sur un échelon, dans un équilibre précaire, brandit un marteau de la main gauche. Il domine la croix qu'il ne peut pas atteindre avec la position qu'il a ; d'ailleurs, comme nous l'avons signalé précédemment, aucun clou n'est présent dans la composition. La même scène se reproduit en 284¹⁹⁸, dans un paysage plus apaisé et en 321, où le ton est à la joie.

L'attitude de l'homme est plus réaliste en 299 – 334 à 338 et 361 : debout sur l'échelle appuyée contre le patibulum, le personnage portant le marteau a les bras au niveau des mains à clouer, sa main va à la rencontre de celle du crucifié dans le but de la saisir ; mais là encore, les clous sont absents.

Dans la troisième variante de cet épisode, le Christ monte, sur des croix érigées à l'avance, « de face ou à reculons à l'aide d'une échelle basse ou d'un tabouret et pose les pieds nus sur le suppedaneum. Les bourreaux grimpés sur deux échelles plus hautes appuyées contre les bras de la croix lui clouent les mains¹⁹⁹. » Chez Chagall, certains crucifiés semblent amorcer

¹⁹⁷ Cette date est à modifier au vu de 361. *Descente de croix*, qui date des années 1962-64, mais que nous n'avons découverte que récemment par une vente aux enchères. Le personnage y est très proche de celui des variantes pour le vitrail de la paix de Sarrebourg.

¹⁹⁸ Cette œuvre est une variante de *Quai de la Tournelle* (CMC 091 - 103 - 148 - 164), un motif des années 1950. Dans aucune de ces œuvres nous ne croisons l'homme au marteau.

¹⁹⁹ THOBY P., *op. cit.*, p. 474-475.

un pas pour descendre (ou monter ?) sur la croix. En 027. *Peintre crucifié*, le crucifié se désolidarise de la croix, c'est tout le corps qui est propulsé vers l'avant. En 054, il pose un pied sur une barre (montée ou descente ?) En 059 (et son esquisse 360), les pieds amorcent un pas (en avant ? en arrière ?), le titre semble induire une *descente* de croix. En 163, le pied droit semble également amorcer un pas, en 261 c'est le pied gauche, en 239 les deux pieds reposent par terre, le pied gauche légèrement en avant du pied droit.

Aucun de ces tableaux ne représente les bourreaux en haut des échelles, prêts à clouer les mains de Jésus.²⁰⁰ Et, bien sûr, aucun ne porte le titre *crucifiement*. Les bourreaux, munis d'un marteau²⁰¹ pour clouer Jésus sont absents, même si un personnage au marteau est présent quatre fois²⁰². S'agit-il d'une méprise de Chagall, qui aurait confondu les tenailles et le marteau, tous deux instruments de la passion, ou d'une méconnaissance de la distinction entre la crucifixion et la descente de croix ? Apparemment il s'agit plutôt de descentes de croix, mais dans une forme tout à fait nouvelle.

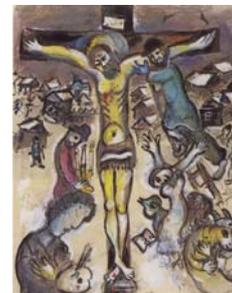
²⁰⁰ Comparer avec OCR. A88. *Descente de croix*, FRA ANGELICO, v. 1445-1450, Florence, Couvent San Marco.

²⁰¹ REAU L., *op. cit.*, « Les deux bourreaux, grimpés sur deux échelles plus hautes appuyées contre les bras de la croix, lui clouent alors les mains. », p. 475.

²⁰² CMC 267 - 284 - 299 - 361.

➤ *La descente de croix.*

Des personnages supplémentaires, issus de la tradition des descentes de croix, déposition ou déploration et lamentation, viennent s'ajouter habituellement à l'horizon de la crucifixion²⁰³. Il s'agit, pour l'essentiel, des figures évangéliques de Joseph d'Arimathie et de Nicodème.



Les premières représentations occidentales (IX^{ème} et X^{ème} siècle) de la descente de croix suivent les narrations des Evangiles : soit Joseph d'Arimathie soutient tout seul le corps du Christ (synoptiques), soit il est aidé de Nicodème ou de Jean. Dans ce dernier cas, c'est toujours Joseph d'Arimathie qui porte le corps du crucifié tandis que Nicodème est chargé d'enlever les clous des mains ou des pieds du crucifié. A la fin du X^{ème} siècle, Joseph embrasse le Christ et Nicodème lui prend les jambes dans les mains. Ces représentations de la descente de croix reposent entièrement sur l'imagination des artistes, car nul texte biblique n'en donne les détails²⁰⁴.

²⁰³ Selon REAU, « On peut distinguer deux opérations : le déclouement et la descente de croix. », p. 515. « La déposition n'est pas, comme on le croit généralement, synonyme de Descente de Croix... dans la déposition (le Christ) est étendu verticalement au pied de la croix. », p. 518.

²⁰⁴ Voir à propos des descentes de croix, l'étude de NAGATSUKA, *op. cit.*

D'origine byzantine, le thème des Descente de croix fit son apparition plus tardivement que celui des Crucifixions et se construisit du IX^{ème} au XI^{ème} siècle. Dans un premier temps, les artistes restèrent fidèles aux textes de l'Évangile (Mt. 27, 57-59 ; Mc. 15, 45-46 ; Lc. 24, 50-53 ; Jn. 19, 38-40), c'est-à-dire qu'ils mirent en scène uniquement Jésus, Joseph d'Arimathie et Nicodème ; puis (à partir du XI^{ème} siècle), les premiers exemplaires byzantins vont inclure, dans la composition, la Vierge Marie et l'apôtre Jean, rapprochant ainsi la composition de la descente de la croix de celle de la crucifixion. Puis la représentation de la douleur de la Vierge, totalement absente avant les descentes de croix, sera de plus en plus accentuée et donnera naissance à la représentation iconographique du Thrène (lamentations de la Vierge au pied de la croix).

Pour fixer la particularité iconographique des descentes de croix l'historien s'attachera à répondre aux questions suivantes : comment a-t-on procédé pour " dé-crucifier " le corps du Christ ? Quelle est la composition et la disposition des personnages ? Quel clou Nicodème arrache-t-il d'abord au crucifié ? La difficulté pour peindre cette action, de façon réaliste, en sauvegardant l'équilibre des corps et l'harmonie de la composition, est à l'origine des nombreuses variantes qui se rencontrent du XI^{ème} siècle à la Renaissance. Apparemment, Chagall s'est heurté à la même difficulté pour réussir l'équilibre de ses compositions.



*Joseph d'Arimathie*²⁰⁵, celui qui est allé réclamer le corps du Christ à Pilate et qui lui a offert son tombeau²⁰⁶, est habituellement représenté sur l'échelle des *Descente de croix*, portant le corps du Christ mort. Nous pouvons donc le rapprocher de l'homme à tête d'oiseau en 033²⁰⁷) et en en 058. *Résistance*.

Il est présent également en 153. *Descente de croix*; certains historiens d'art ont reconnu en lui le porteur d'échelle des crucifixions 001 à 005. Il semble aussi présent dans deux *Chute de l'ange*²⁰⁸, rappelant ainsi certaines représentations de *Descente de croix*. Au XII^{ème} et XII^{ème} siècle, Joseph d'Arimathie est à terre et reçoit dans ses bras le corps du supplicié, Chagall n'a retenu cette composition dans aucune de ses œuvres²⁰⁹.

Chagall semble également s'inspirer d'œuvres chrétiennes postérieures au XIII^{ème} siècle, quand les artistes représentent Joseph d'Arimathie sur une

²⁰⁶ « Et l'ôtant de la croix, il le plia dans un linceul bien net, et il le déposa dans un tombeau tout neuf qu'il avait fait construire pour lui-même, et où nul n'avait encore été enseveli. », *Evangile de Nicodème*, op. cit., p. 37.

²⁰⁷ « Le détail le plus étrange est la tête d'oiseau, analogue à celle d'une gouache de Gordes. Comme là elle représente sans doute, dans l'incendie du monde, le feu de l'âme qui préserve les valeurs humaines. », MEYER F., p. 210. Voir --plus haut le sens symbolique de l'oiseau.

²⁰⁸ CMC 053 - 055 *Chute de l'ange*.

²⁰⁹ Cf. OCR A86. *Descente de croix*, Silos.

échelle accompagnant la descente du corps²¹⁰, soutenant le bras de Jésus²¹¹, l'embrassant²¹², dans une attitude de compassion²¹³, l'enroulant dans le linge²¹⁴.

Enfin, dans la descente de croix 067, si nous sommes en présence de Joseph d'Arimatee et de Nicodème, c'est que Chagall s'est inspiré de

²¹⁰ CMC 033. *Descente de croix*. A comparer avec OCR A90. *Descente de croix*, Enrico DI TEDICE, XIII^{ème} siècle, Pise, Musée national ; OCR A80. *Descente de croix*, Simone MARTINI, 1333, Anvers, Musée Koninklijk.

²¹¹ CMC 153. *Descente de croix*.

A comparer avec OCR A83. *Descente de croix*, LE BRUN et OCR A89. *Descente de croix*, Jan Sanders van HEMESSEN. Dans les deux cas, le personnage sur l'échelle, à droite du tableau, soutient le bras du Crucifié afin d'amortir la descente du corps. Dans la représentation (OCR A75) du Psautier cistercien (v. 1260), le personnage (Nicodème selon la tradition) tient le bras pour pouvoir enlever le clou de la main du Crucifié. Dans la présente œuvre de Chagall, la position particulière n'a pas de raison d'être, sinon que c'est, avec le titre, le seul détail qui pourrait induire une descente de croix, à la place d'une crucifixion.

²¹² CMC 067. *Descente de croix*.

A comparer avec Joseph et le Christ dans le Sacramentaire de Robert de Jumièges : OCR A76. *Descente de croix*, Rouen, BM, ms. f. 071. La position du personnage au haut de l'échelle rappelle incontestablement le Joseph d'Arimatee de OCR A87. *Descente de croix*, Jean Baptiste JOUVENET, 1697, Musée du Louvre.

²¹³ CMC 070. *Le Christ*. A comparer avec l'oiseau de CMC 058. *Résistance*, même attitude qui semble induire que cet oiseau est une représentation symbolique de Joseph d'Arimatee ?

CMC 053 - 055 - 172. L'homme qui enlace le Crucifié copie l'attitude de Joseph d'Arimatee dans une fresque d'une XII^{ème} siècle à Vicq : OCR A70.

²¹⁴ CMC 326. *Descente de croix*. Il s'agit plutôt d'une déposition. Les personnages derrière le Crucifié peuvent être identifiés à Joseph d'Arimatee et Nicodème.

crucifixions postérieures au XII^{ème} siècle²¹⁵. Mais, contrairement au code chrétien, qui voit en Joseph²¹⁶ un homme riche et instruit, celui qui descend le crucifié de la croix chez Chagall est un homme du peuple.

Le rôle de *Nicodème* dans la Descente de croix est, toujours selon Thoby, de retirer les clous des mains, puis des pieds du crucifié²¹⁷, pour permettre à Joseph de descendre son corps de la croix. Dans d'autres scènes, il tient les jambes du crucifié, le corps étant déjà entièrement détaché de la croix. Chez Chagall, nul personnage n'est là pour enlever les clous, car les clous sont absents.

Hormis dans le cas de 067, des variantes du vitrail de la *Crucifixion*²¹⁸ de Tudeley et de 287. *Crucifixion grise*, où deux personnages se chargent de la descente de croix, Nicodème ne semble pas présent dans les Crucifixions et descentes de croix de Chagall. En raison de la présence de ces deux personnages, dix œuvres²¹⁹ du catalogue pourraient être

²¹⁵ A comparer OCR A80. *Déploration*, MARTINI Simon, 1333. A partir du XIV^{ème} siècle, Joseph et Nicodème s'appliquent à descendre le mort.

²¹⁶ NAGATSUKA Y. : « A mesure que le temps passe une différence est née entre les deux hommes : Joseph d'Armathie est représenté en vieillard et parfois en homme de haut rang, tandis que Nicodème est représenté en jeune homme, et parfois en plébéien. », p. 5.

²¹⁷ NAGATSUKA Y., p. 5.

²¹⁸ CMC 248-257.

²¹⁹ CMC 027 - 033 - 067 - 153 - 183 - 213 - 287 - 291 - 321 - 323.

identifiées comme des descentes de croix, parfois en dépit du titre qui leur a été attribué.

Si certaines œuvres sont assez proche de l'iconographie chrétienne, 027 est une descente de croix tout à fait particulière. Quelques éléments rappellent le contexte chrétien : une copie d'une déposition du Titien, le bras d'un second personnage qui reste fixé au patibulum. Sous les traits habituels du crucifié de Chagall, le peintre (le personnage tient une palette et vient de peindre une *déposition*) quitte le bois de croix. Un bras reste fixé au patibulum : le peintre se désolidarise du crucifié auquel il s'était identifié. Ce tableau onirique permet à Chagall la mise à distance du Mal et, en même temps, il montre l'impossibilité d'agir sur cette irréalité. La descente de croix est celle de Chagall, elle vire au cauchemar.

Dans la *Descente de croix* de 1941²²⁰, avec Joseph d'Arimatee, à tête d'oiseau²²¹, le titulus induit également une descente de croix qui est un autoportrait. Touché jusque dans sa chair par les bouleversements du monde, l'artiste met en scène sa souffrance personnelle par son impossibilité de peindre la réalité. Mais un ange lui présente la palette lui rappelant sa mission de *faire mémoire*. Ce crucifié représente à la fois le peuple saint des martyrs juifs et ses bourreaux.

²²⁰ CMC 033. *Descente de croix*.

²²¹ C'est ainsi que Chagall se représente souvent lui-même. Mais on peut également y voir la protection divine ou la compassion.

En 067. le peintre a pris de la distance par rapport au crucifié : la descente de croix comprend les personnages habituels du crucifié, de Joseph d'Arimatee et de Nicodème. Le tableau de 1959²²² confirme le parti pris d'originalité : de la descente de croix, il ne reste plus que le crucifié et Joseph d'Arimatee. Le crucifié est auréolé, son corps de couleur jaune porte deux marques de la passion. Sur la toile, au premier plan, le peintre salue le spectacle, ou le spectateur ? Au temps de la paix retrouvée, la descente de croix est très apaisée. Le peintre ne s'identifie plus au crucifié, mais la descente de croix oriente plutôt vers la fin de la souffrance et du martyre.

Le monotype sur cuivre intitulé *Déposition*²²³ est en fait, selon la tradition, une descente de croix²²⁴ : un personnage (Joseph d'Arimatee) monté sur une échelle tient à bras le corps le crucifié déjà détaché de la croix (les bras tombent le long du corps). Il est seul pour recevoir le corps du crucifié, une représentation rare²²⁵ dans l'histoire de l'art. La *Crucifixion grise*²²⁶ associe également, autour du crucifié, différents éléments de la descente de croix : à gauche Joseph d'Arimatee enlaçant le crucifié, et à gauche deux minuscules personnages (Nicodème et Jean ?) montant sur

²²² CMC 153. *Descente de croix*.

²²³ CMC 213. *Déposition*.

²²⁴ La confusion entre les deux motifs se retrouve en 326 et 361 qui sont deux dépositions intitulées *Descente de Croix*.

²²⁵ OCR A91. *Descente de croix*, XV^{ème} siècle, Orléans, BM, ms 0139, f. 022v.

²²⁶ CMC 287. *Crucifixion grise*.

l'échelle pour assister, peut-être, la descente du corps ; là encore le titre ne correspond pas à la représentation.

Il en est de même pour *Crucifixion sur fond rouge*²²⁷, (Joseph d'Arimathie, très petit, tient à bout de bras la main du crucifié qui plane dans le ciel, complètement détaché de la croix), ainsi que pour *Christ en vert*²²⁸ et *Christ en jaune*, (impossible de trancher, dans les deux cas, entre un crucifiement de croix et une descente). Quant à la *Crucifixion*²²⁹ de 1960, qui comporte également l'homme à l'échelle, impossible de déterminer quel épisode de la passion est abordé.

Le thème de la déposition²³⁰ a été très sérieusement étudié par le peintre, puisqu'en 1939 il dessinait une copie²³¹ de *Descente de Croix* du Titien²³². C'est cette copie qui est peinte sur le tableau du chevalet de 027. *Le peintre Crucifié*. Tout comme pour les *Descente de croix*, il y a confusion dans plusieurs titres entre la déploration et la descente de croix. C'est le cas pour 087. *Descente de croix* : à l'arrière-plan un crucifix est planté, tandis qu'à l'avant-plan se présente une déposition : un homme (Joseph d'Arimathie) dépose sur le sol un homme nu. La reproduction n'est pas très

²²⁷ CMC 291. *Crucifixion sur fond rouge*.

²²⁸ CMC 321. *Crucifixion en vert*.

²²⁹ CMC 291. *Crucifixion*.

²³⁰ CMC 027 - 082 - 111 - 178 à 182 - 195 - 196 - 198 - 199 - 200 - 326 - 361.

²³¹ OCSC B14. *Descente de croix*.

²³² OCR A92. *Descente de croix*, Titien.

lisible et ne permet pas de poser une quelconque affirmation. Deux variantes présentent un homme allongé au sol au pied d'une échelle que monte un homme :

111 - 116. Autour de Vence. Si c'est une déposition, le corps du crucifié (qui porte une auréole) est recueilli et protégé par des ailes d'ange et un poisson.

Le même thème est encore abordé dans la plupart des variantes pour la paix (*178 à 182 – 195 à 199*) : la tête du crucifié repose près d'un homme et d'une femme agenouillés, la femme lève les bras au ciel. La scène présente quelques analogies avec des dépositions de la fin du Moyen Age²³³, mais c'est le thème de la Lamentation qui est privilégié. Ce thème traditionnel est peu courant, il n'en demeure pas moins codifié : « C'est dans l'art byzantin, où cette élégie funèbre porte le nom de thrène, que ce motif a passé dans l'art italien du Trecento et ensuite dans les pays du Nord de l'Europe. [...] Autour du mort étendu sur la pierre et de Joseph d'Arimathie et de Nicodème, se lamentent la Vierge, saint Jean et la Madeleine. La Vierge se tient toujours du côté de la tête du Christ, tandis que la Madeleine est placée traditionnellement à ses pieds²³⁴. »



Chagall n'aurait-il pas compris les

rôles respectifs de Joseph d'Arimathie et de Jean dans les descentes de

²³³ OCR A95. *Déploration*, Fouquet, XV^{ème}.

²³⁴ REAU L., *op. cit.*, p. 519.

croix ? 067 *Descente de croix* est une preuve flagrante de cette méconnaissance ou d'un détournement volontaire: si Joseph d'Armathie reçoit le corps du crucifié qui est le personnage qui se trouve à droite derrière la tête du crucifié ?

➤ *Le crucifié ressuscité.*

Nous avons retenu ce thème - qui ne se rattache pas directement au programme de la Passion - en raison de la présence, dans la composition, du motif du crucifié. Quatre œuvres de l'artiste portent le titre de *Résurrection*²³⁵, elles datent toutes les quatre de la décennie des années 40 et posent la question du sens de cette représentation : s'agit-il de la foi chrétienne ou de la croyance juive en la résurrection ?

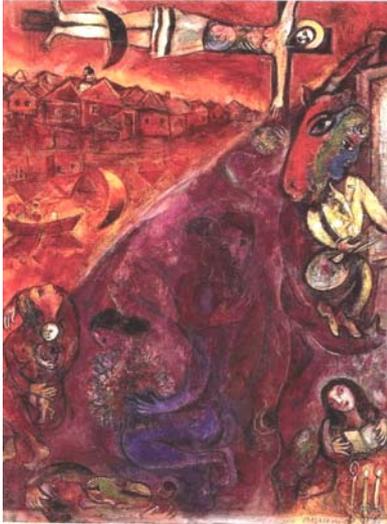
Les quatre œuvres citées ne montrent pas le Christ sortant du sarcophage ou planant au-dessus du tombeau, comme dans l'iconographie chrétienne²³⁶. Bien que le titre induise une résurrection, le motif est celui de la crucifixion.

L'exemple le plus clair en est 044. *Résurrection* qui est une variante de 043 – 045 – 046. *Crucifixion jaune*. Aucun élément n'est ajouté à ces

²³⁵ CMC 045 - 057 - 059 - 087.

²³⁶ REAU L., *op. cit.*, p. 540ss.

trois œuvres qui transformeraient la crucifixion en une résurrection. 059 est également intitulé *Crucifixion bleue*, ce qui appuie la confusion, qui n'est qu'apparente, entre les deux thèmes. Toutes trois sont des représentations de mise en croix.



Seule l'œuvre 057. *Résurrection au bord du fleuve* apporte une légère idée de résurrection, non pas dans le sens de la résurrection du Christ, mais dans celui plus actuel que prend ce mot, de resurgissement de la vie.

Les scènes de guerre ont fait place à des scènes de renouveau (temps retrouvé pour une balade en amoureux sur la Dvina, la lecture (prière), la musique, la peinture, les fleurs et la famille). Il s'agit du retour à la vie, ici-bas, de la communauté juive. A cette période du parcours de l'artiste, la croyance en la résurrection serait davantage manifestée dans le choix de Chagall de peindre le crucifié en « Christ glorieux, » que dans le titre qu'il donne. 146 et 147 représentent encore plus manifestement le Christ en gloire. Dans une seule œuvre (lancette gauche du vitrail *Abraham et le Christ* de la cathédrale St Etienne de Reims), le Christ surgit du tombeau ouvert.

Même si Chagall emprunte résolument à l'iconographie chrétienne occidentale, le schéma des scènes de la Passion et de la Résurrection, son œuvre reste à distance pour plusieurs motifs. La juxtaposition de scènes, qui sont originellement consécutives, ressemble davantage à une exploration des thèmes qu'à leur compréhension et à la réception qui en est faite dans la tradition de la foi chrétienne.

Il n'est pas possible, au moins dans les dernières œuvres, d'argumenter ce décalage par la méconnaissance d'un artiste non issu de la tradition religieuse qu'il interroge. Il s'agit plutôt d'un choix volontaire. L'amalgame et la confusion entre crucifixion, descente de croix et déploration, par contre, semblent montrer une méconnaissance des sources de la tradition autres que le texte évangélique. Il convient également de noter l'inclusion dans ces œuvres de motifs issus de la tradition juive (menora, shofar) ou dont la lecture pourrait être hybride (échelle, ange), et qui situent délibérément les figures dans le domaine du *report*. Les thèmes chrétiens de la Passion sont donc détournés²³⁷ pour revêtir une symbolique autre qu'il faudra étudier.

²³⁷ Le détournement : il s'agit, en littérature ou en art, d'une déformation (ou d'un simple renversement) destinée à "faire dire autre chose" à l'original.

IV. Le matériau iconique de Chagall en définition.

A. Un motif " sans motif ".

Dans son autobiographie, Chagall raconte sa rencontre avec le monde des icônes. C'est de cette tradition des icônes, qu'il prétendra vouloir se détacher quand il peint, en 1912, *04. Dédié au Christ*. Dans son travail sur *Chagall et l'art des icônes*, Udo Liebelt analyse l'influence de cet art oriental sur les peintures religieuses des années 1910-20, et particulièrement les cinq premières œuvres du catalogue¹.

L'esquisse pour *Dédié au Christ (01. Crucifixion)*, peinte en Russie, est très représentative de la tradition byzantine : croix très haute, corps très élancé des personnages au pied de la croix, les mains ouvertes vers le ciel et vêtus à la manière des icônes, plaies saignantes aux mains et aux pieds du crucifié, présence du crâne *d'Adam* et du titulus, à l'arrière-plan, ébauche du Golgotha². Liebelt propose, comme possible inspiration pour cette œuvre, l'icône de la *Crucifixion de Dionisij*³ (fin du XV^{ème}, début du XVI^{ème} siècle).

¹ LIEBELT U., *op. cit.*, p. 89-111. Nous ne reprendrons ici que les grandes lignes de ce travail.

² LIEBELT U., p. 90.

³ OCR A01. *Crucifixion*, Atelier de Dionisij, Moscou, XV^{ème} siècle.

Mais, dès cette première étude, Chagall se dégage du code des icônes en introduisant des éléments étrangers.

Ainsi, première transgression, le titulus porte le nom de *Marc* en écriture hébraïque. Il intervertit également la place des personnages au pied de la croix : " Marie⁴ ", qui se trouve habituellement à la droite du Christ, est à gauche du crucifié, tandis que " Jean " se retrouve à sa droite. La stature des deux personnages⁵ est également décomposée : Marie est presque minuscule à côté de Jean, qui, de plus, porte une barbe⁶. Enfin le déséquilibre est parachevé par cet enfant⁷ de petite taille pendu à la croix, en totale opposition avec la représentation byzantine du crucifié : corps très allongé presque hiératique, debout sur le *suppedaneum*.

Les autres éléments des cinq œuvres accentuent encore cette distance avec l'art des icônes. Si le *porte-échelle* peut être assimilé au bourreau qui a

⁴ Elle est représentée en Vierge allaitant.

⁵ On y a reconnu également les parents du peintre ; cet enfant Crucifié serait alors le peintre lui-même. Cette interprétation ne s'appuie sur aucune confirmation de Chagall.

⁶ Dans l'iconographie chrétienne, l'apôtre Jean est habituellement imberbe.

⁷ Il existe d'autres représentations d'enfant "sur" la croix dans l'iconographie occidentale : Cf., par exemple, OCR *A103. Image de dévotion*, 1472, il s'agit de la gravure d'une image de dévotion datée de 1472. (Cf. WIRTH Jean, *La logique d'une image médiévale*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, AS/C.Sc. (38) 11, 1986). Voir également OCR *A102. Jésus enfant entouré des instruments de la passion*, Simon BENING, peintre flamand, Bruges, v. 1525-1530, ms. Ludwig IX 19, f. 31v et OCR *A L'enfant sauveur portant la croix*, Harrison GABRIEL ; daguerréotype, v. 1850.

cloué Jésus sur la croix (d'autres critiques d'art reconnaissent en lui Judas⁸) et qui s'en va une fois son travail accompli, ce personnage n'est présent, dans la tradition iconographique, que dans les *Descente de croix* : et serait donc identifiable à Nicodème. Il ne semble pas que ce soit le cas ici : la silhouette " gnomesque " du personnage introduit une note de grotesque et de familiarité, et Walther Erben le compare à un personnage de Gogol⁹. Ce petit personnage pourrait toutefois être comparé au porte-échelle¹⁰ du Livre d'Heures de la Bienheureuse Vierge Marie : même attitude, même rapport de grandeur avec les personnages de la scène principale, le crucifié, Marie et Jean. Cette différence de taille est due au fait que dans le Livre d'Heures, le porte-échelle est à l'arrière-plan ; ce n'est pas le cas chez Chagall. Il s'agit donc, soit d'une mauvaise construction de l'œuvre, comme le suggère Liebelt qui parle de "krasse Fehler in der Zeichnung des linken Armes"¹¹, soit d'une intention parodique. Nous verrons plus loin que nous n'adhérons pas à cette dernière interprétation.

Enfin, le paysage qui se trouve à l'arrière, un rameur proche de la rive d'un lac, brise définitivement l'harmonie et la gravité de la représentation :

⁸ KLOOMOK J., *Marc Chagall, his life and work*, Philosophical Library, New York, 1951, p. 32, ce serait donc, d'après cet auteur, *l'incarnation du mal*. Nous sommes loin de la vision chagallienne d'un monde de paix.

⁹ ERBEN W., *op. cit.*, p. 122.

¹⁰ OCR A42. *Crucifixion*, Heures de la Bienheureuse Vierge Marie, XVI^{ème} siècle, Paris, Musée du Petit Palais, B 37, f. 183r.

¹¹ Cf. LIEBELT U., *op. cit.*, p. 93, note 112. [Erreur grossière dans le dessin du bras droit].

« Avec lui, (écrit F. Meyer) on embarque pour le Paradis au-delà des eaux, reflet de la Pure Réalité dont le Christ, selon Chagall, dans son acte de sublime folie, nous ouvre le chemin¹². » Sur les quatre variantes suivantes (002 à 005), l'auréole disparaît autour de la tête du crucifié et des personnages au pied de la croix. Enfin, dans la *petite version* (05. *Golgotha*¹³), la croix devient moins imposante et les personnages plus humains¹⁴. La femme tend les mains vers l'enfant tandis que " Jean " le montre de la main comme sur le retable d'Issenheim.

Le code de composition d'une crucifixion est rompu. Chagall reprendra au moins une fois le modèle de l'enfant pendu à la croix, dans une esquisse pour le vitrail de Zürich, dont nous n'avons malheureusement pas de reproduction : „Ein kindhafter Christus ohne Kreuz mit fünffacher Gloriele fällt auf, vielleicht eine Erinnerung an den ersten ebenfalls kindhaften Gekreuzigten, den Chagall gemalt hat¹⁵.“ Par l'enfant pendu à la croix nous sommes en présence, pour Liebelt comme pour Meyer, d'un nouveau sens du motif : celui de l'innocence crucifiée. Il n'existe pas, à notre

¹² MEYER F., *op. cit.*, p. 91.

¹³ CMC 05. *Golgotha*.

¹⁴ Bien que ce tableau soit daté de 1912, il est sans doute postérieur.

¹⁵ Cf. VOGELSANGER-de ROCHE, *Die Chagall-Fenster in Zürich*, Zürich, Orell Füssli, 1988, p. 49. [On remarque un Christ, sans croix, à l'apparence d'enfant, muni d'un nimbe à cinq cercles, peut-être un souvenir du premier Crucifié que Chagall a peint, également sous l'apparence d'un enfant].

connaissance, de représentation ayant ce sens dans l'art occidental, ni dans l'art oriental¹⁶.

Pour Franz Meyer,

« L'enfant sur la croix renvoie à des représentations dont l'origine se trouve dans les mythes primitifs. Le symbole de la croix est issu de celui de l'arbre de vie, avec lequel l'image de Dieu enfant s'associe à son tour pour signifier la force féminine élémentaire. Mais ces significations sous-jacentes ne peuvent fournir aucune explication de l'œuvre : elles font simplement comprendre de quelles profondeurs de l'expérience et de la mémoire humaine le tableau tire son épaisseur de sens¹⁷. »

Liebelt conclut que la composition d'une icône a fait place à une *décomposition* qui brise la légitimité intérieure de la représentation orthodoxe, son sens spirituel, christologique, et ainsi le schéma formel de l'icône de la crucifixion est irrémédiablement rompu. C'est également l'avis de Kloomok : "It is obvious that Chagall was not following any tradition

¹⁶ Des représentations de Jésus enfant, travaillant dans l'atelier de son père existent : les outils et le bois forment l'esquisse d'une croix, (pour ex. OCR A141. *Saint Joseph*, Georges de la TOUR). D'autres le montrent ayant des prémonitions sur sa destinée : OCR A142. *L'ombre de la mort*, William Holman HUNT (1827-1910). Ces interprétations trouvent leur source dans *L'Évangile de Thomas* où un Enfant Jésus, précoce, démontre sa puissance d'une manière indiscrete selon les schémas gnostiques. Lui seul, dès son enfance, connaît les choses cachées et sait manifester sa toute-puissance comme il veut.

¹⁷ MEYER F., *op. cit.*, p. 91.

here, no any consistent or logical story. On the contrary, he was breaking up the logic and the historical sense of the picture. He smashed its old soul, building up his own, free and contrary¹⁸».

Malgré cette première distance souhaitée avec l'art des icônes, Chagall restera, d'une certaine manière, fidèle toute sa vie à cette écriture : « Voilà pourquoi j'aime tant l'art de l'icône. Je lui dois beaucoup¹⁹. »

Chagall fut également influencé par le *Loubok*²⁰, tradition russe du fantastique et de l'illogisme, mise en mots par Gogol. Il se sent proche de contemporains comme le poète Alexandre Block²¹ et l'imagiste Essénine : « J'aimais mieux Essénine, dont le sourire et les dents m'émouvaient. Il criait aussi, ivre de Dieu, non du vin. Larmes aux yeux, il frappait, non la table, mais sa poitrine et crachait, non sur autrui, mais sur sa propre face. Il est possible que sa poésie soit imparfaite ; mais n'est-elle pas, après celle de Block, le seul cri de l'âme de la Russie²² ? ». Chez Essenine comme chez Chagall, espace et temps sont déconstruits, le monde animal fournit une

¹⁸ KLOOMOK I, *op. cit.*, p. 32. [Il est évident que Chagall ne suit aucune tradition ici, ni aucune histoire suivie et logique. Au contraire, il casse la logique et le sens historique de l'image. Il brise son ancienne âme (sens), en construit un qui lui est propre, libre et contraire (au premier).]

¹⁹ KAMENSKI A., *op. cit.*, p. 364.

²⁰ Imagerie populaire russe.

²¹ BLOCK A., *Œuvre en prose*, Lausanne, L'âge d'homme, 1974.

²² CHAGALL M., *Ma vie*, p. 220.

moisson abondante d'images issues du monde familial et projetées en plein ciel, ciel naturel et ciel mystique. Enfin dès sa jeunesse, il fréquente les milieux intellectuels juifs autour de Vinaver pour animer la revue juive, publiée en langue russe *Voskhod*²³. Tout au long de sa vie, Chagall sera sollicité pour un certain nombre d'articles, en yiddish, destinés à des revues juives.

Pour Liebelt, analysant le type du grotesque²⁴ dans l'œuvre de Chagall, il est certain que le peintre était conscient de la provocation de ces représentations sur l'environnement catholique en France. Pour cet auteur, le grotesque de *Golgotha* réside davantage dans la distance prise avec la représentation christologique orthodoxe du crucifié que par la composition elle-même (bien que le déséquilibre, entre l'enfant sur la croix et les personnages à ses pieds, soit éclatant²⁵). S'agit-il simplement de la difficulté

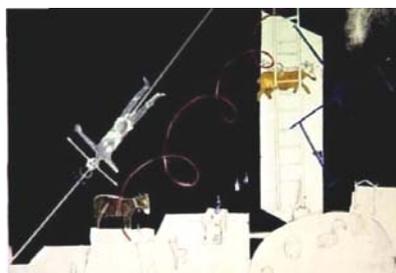
²³ Renouveau.

²⁴ Le grotesque : catégorie littéraire et artistique caractérisé par le goût du bizarre, du bouffon et de la caricature. « Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse, inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales, où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses, créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artiste. » Giorgio VASARI, *De la peinture*, Introduction technique, chapitre XIV, vers 1550.

²⁵ LIEBELT U, *op. cit.*: „Vor allem stellte sich darin im Kontrast der Kreuzigungs-Gruppe zur burlesken Komik jener gnomenhaften "Gogol-Figure" die eine Leiter davon schleppt.“, p. 152.

de Chagall à dessiner déjà évoquée²⁶ ? N'est-il pas plutôt question de l'inculture artistique de Chagall ? A moins qu'il ne s'agisse de l'utilisation volontaire du grotesque, voire de la dérision par rapport à la tradition chrétienne ?

Cette question du grotesque, que Liebelt a relevée principalement dans les représentations trouvant leur source dans la tradition des icônes, se retrouve-t-elle dans les autres crucifixions des années d'avant-guerre ? Pour notre part, nous n'adhérons pas à la thèse de la dérision et de la parodie volontaire, nous pensons qu'il s'agit plutôt du déploiement de la grande liberté créatrice de l'artiste. Nous essaierons de le montrer en analysant différents œuvres de l'artiste pouvant entrer dans la catégorie du grotesque ou de la parodie.



06. *Baladin du monde occidental*²⁷ est incontestablement provocateur. Selon Meyer, l'œuvre représente « un Christ, empalé sur un axe, la tête en bas, tournant comme une

²⁶ Liebelt analyse le déséquilibre entre l'ensemble de la composition de *Golgotha* et le dessin curieux de l'enfant, dont le bras gauche est difforme. L'auteur évoque la difficulté de Chagall à dessiner l'anatomie, difficulté qu'il a lui-même reconnue et qui deviendra une des caractéristiques de ses personnages, notamment, nous le verrons de celle du Crucifié. Mais, comme nous l'avons fait remarqué plus haut, Chagall dit ensuite que cette difficulté de dessiner est volontaire, qu'elle est sa signature.

²⁷ CMC 06. *Le baladin du monde occidental de Synge* ; 1912 ; Crayon, encre, gouache peinture or sur papier vélin crème ; 407x511 ; F. MEYER, *Chagall* n° 287.

girouette²⁸. » Au corps de ce Christ, il manque une partie du bras droit. La barre verticale de la croix est remplacée par l'axe de rotation qui traverse le corps de bas en haut, tandis que le montant horizontal, *le patibulum*, traverse la tête du crucifié, toujours imberbe, de part en part. L'auréole se transforme en boucle de suspension, comme celle qui est mise dans les naseaux des taureaux pour les conduire, et le titulus, au-dessus de la tête du crucifié, est presque invisible. Enfin le corps, presque transparent sur le décor noir est caché par un perizonium partiellement défait. Si, comme l'écrit Margoline²⁹, « Chagall, emporté par le tourbillon des premiers jours de la révolution a emporté sur la scène sa conception de la révolution », sa représentation demeure tout de même très provocatrice pour la tradition chrétienne. La proximité de la vache dans la composition, rapproche cette image d'une des premières représentations du Christ, celle du graffiti de Pouzzoles³⁰. Ces maquettes furent refusées par le directeur du théâtre parce qu'elles « heurtaient trop le naturalisme ». Sommes-nous dans le domaine du parodique : dévoiement du texte et du symbole, et même plus, retournement visuel du motif ? La parodie est en effet une catégorie littéraire ou artistique

²⁸ MEYER F., *op. cit.*, p. 132.

²⁹ Margoline cité par MEYER F., *op. cit.*, p. 132.

³⁰ OCR A31. *Graffiti*, Pouzzoles ; Rome, III^{ème} siècle. Tertullien, dans son Apologétique, fait allusion au reproche fait aux chrétiens : *vous avez rêvé qu'une tête d'âne est notre Dieu.* (Tertullien, *Ad nationes*, I, IX). Dessin reproduisant un graffiti trouvé au Palatin, dans le Paedagogium, et représentant un Crucifié à tête d'âne.

qui consiste à imiter, jusqu'à la caricature ou au grotesque, dans l'intention de ridiculiser. Cette parodie peut être équivoque (qui présente deux ou plusieurs sens possibles, dont l'interprétation est certaine) ou ambivalente (qui comporte deux composantes de sens contraire).

Les oeuvres *015 et 016. Révolutions* sont à rapprocher de deux études peu connues pour *Révolution*³¹. La première, commente Meyer, montre Lénine : « debout sur une main, la tête en bas, sur une table au centre du tableau, un drapeau tricolore flottant entre ses jambes dressées, le bras resté libre tendu latéralement. [...] L'interprétation de l'œuvre doit partir de l'opposition entre la révolution politique et la révolution humaine et artistique que le peintre veut proclamer³². »



Dans la première étude (015), le crucifié se trouve à l'arrière-plan ; il peut être considéré comme l'un des « gardien(s) de la Loi religieuse³³ » ou comme le personnage vers qui se tournent les croyants au pied de la croix. Dans la seconde étude (016), il a remplacé Lénine sur la table. Selon F. Meyer, Lénine est pour Chagall le représentant de l'homme d'Action, dont « l'étrange posture ne condamne pas, mais représente de façon tout à fait

³¹ CMC 015 - 016. *La révolution*.

³² MEYER F., p. 194.

³³ MEYER F., p. 194.

positive son action révolutionnaire³⁴. » Y a-t-il un sens au crucifié qui remplace Lénine sur la table ? La lecture peut-elle être positive ? Il serait intéressant de connaître la date exacte de la conception de cette œuvre pour pouvoir répondre. Chagall ne réagissait-il pas déjà à la montée de l'antisémitisme qu'il avait durement éprouvé lors de ses voyages en Pologne en 1935-37 ?

En tout état de cause, l'opposition, entre les images de guerre (le juif méditant avec son livre de prière et sa Torah à gauche de la table, le personnage tombé en bas de sa chaise, la silhouette du juif errant) et le crucifié à l'envers sur la table, est saisissante. Ce dernier constitue l'axe central de l'œuvre autour duquel s'articulent les scènes de catastrophes, comme dans la *Crucifixion blanche*³⁵. Mais ici, « le grand espace d'ivoire que le Messie traverse, comme s'il était en mesure de le porter et de lui donner un sens³⁶ » devient un négatif du grand tableau. Le motif du crucifié reçoit par là même une signification contraire : l'inutilité de son sacrifice. Que ce soit par la représentation iconographique ou par le sens dégagé, cette œuvre semble incontestablement parodique. Il serait peut-être intéressant d'emprunter à Mikhaïl Bakhtine le terme de *dialogique* pour expliquer ce

³⁴ MEYER F., p. 195.

³⁵ CMC 018 – 019 – 020 - 021.

³⁶ MEYER F., *op. cit.*, p. 195.

type de tableau qui invite à avoir plusieurs regards pour faire sens³⁷. Pour le spectateur non averti par l'éclairage du monographe, le sens de lecture pourrait très bien être celui d'une critique du christianisme, et une évocation de la responsabilité des chrétiens dans la guerre et les pogroms. Il n'est pas certain que cette lecture soit totalement à exclure.

De cette période d'avant-guerre datent encore cinq autres œuvres qui pourraient être polémiques :



08. *A l'église*³⁸ est dans la ligne des autres illustrations pour l'œuvre de Gogol, *Les Ames mortes*. Cependant, le motif du crucifié, dans l'intérieur de cette église, à l'ameublement très sommaire (pas d'autel, un seul prie-dieu, une colonne, des fenêtres à arcade) servant d'arrière-fond à une rencontre bourgeoise est assez dérangeant. Au pied de la croix, un homme âgé et une femme sont tournés vers le crucifié, les mains jointes, agenouillés à même le sol. Sous la croix, un troisième personnage tient un livre, un cierge brûle devant le crucifix. La

³⁷ Cf. TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981. Selon le Dictionnaire International des termes littéraires, le dialogisme est la présence dans le même discours de positions contraires (et parfois irréductibles) qui ne se résolvent pas dans une synthèse. Todorov préfère utiliser le mot *d'intertextualité*. Voir également Paul BEAUCHAMP *L'un et l'autre testament, t.2, Accomplir les Ecritures, "Parole de Dieu"*, Paris, Seuil, 1990, p. 214-219.

³⁸ CMC 008. *Tchitchikov et la fille du greffier à l'église*.

croix est plantée dans un espace non clos vers l'arrière, elle est éclairée par un rai de lumière venant d'en haut, et semble projeter un reflet lumineux sur le fond droit. Sous le titulus, illisible, le crucifié barbu a les yeux grands ouverts, son auréole est striée, et ses pieds sont détachés du bois. Ici, à nouveau, le bras droit n'est pas achevé³⁹. La représentation du crucifié est délibérément *sacrée*, voire située dans un espace céleste. Mais, face à cette image vénérable d'arrière-plan, le premier plan s'inscrit en porte à faux : l'attitude de Tchitchikov, qui forme écran entre la nef de l'église et la fille du greffier, est plus celle d'un mondain que d'un croyant. Là encore se découvre un contraste entre le monde religieux et le monde quotidien.

Le dessin *010. Vision du Christ en croix*⁴⁰ (1931), qui date d'un séjour à Peira Cava, est étonnant par son titre⁴¹ et sa construction : à travers une fenêtre ouverte, la croix du Christ se dresse dans le paysage montagnard. S'agit-il, pour Chagall, du souvenir d'un calvaire rencontré sur ses sentiers de vacances ; de l'apparition du personnage (aucun texte ne corrobore cette version) ; ou encore de la projection d'un motif qui habite son âme ?

³⁹ Nous nous trouvons, dès cette œuvre, en présence du type du Crucifié, le plus fréquemment rencontré chez Chagall.

⁴⁰ CMC *010. Vision du Christ en croix, avec le soleil en arrière-plan.*

⁴¹ La dénomination de "vision" est assez fréquente dans les titres d'œuvres chez Chagall. Dans le catalogue du Crucifié, elle peut prendre le sens d'apparition, de rêve (294. *Vision de Jacob*), de prophétie (304. *Vision de Moïse*), de construction iconographique (296. *Village, vision du Christ*).

Aucun texte de Chagall ne vient éclairer la question du sens de cette



oeuvre qui, hormis le perizonium remplacé par un talith, pourrait être un crucifix classique. Cependant il faut noter l'absence d'auréole, de plaies et de titulus, et d'autre part, le fait que le crucifié porte la moustache. Un soleil irradie l'arrière-plan, mais ici

pas de lune comme dans les crucifixions médiévales⁴². Sur l'avant un trait de crayon inscrit le torse dans une sorte de nimbe. Les yeux clos, la tête droite, ce crucifié domine le paysage, et ne semble pas avoir de lien avec lui. Selon Amishai-Maisels, cette oeuvre, (première crucifixion après 1912, d'après elle) manifeste la révolte de Chagall devant les exactions contre les juifs. Il ne nous semble pas que cette explication soit à retenir. Les oeuvres de cette époque réalisées pendant les séjours en montagne sont empreintes de sérénité et de douceur. C'est cette impression qui se dégage, pour nous, de cette esquisse très dépouillée. Nous retiendrons donc plutôt l'expression visuelle d'une vision intérieure son âme.

42 Pour Ewa BALICKA-WITAKOWSKA, la présence de ces deux astres dans la crucifixion a plusieurs sens : ils symbolisent le Christ comme Maître de l'univers ; ils signifient la participation du ciel et de toute la nature dans le drame du salut ; ils étaient également symboles des deux natures du Christ. Par allégorie ils symbolisent l'Eglise (le soleil) et la Synagogue (la lune), *op. cit.*, p. 67-72

L'huile sur toile 009. *Annonciation* (1931) a un titre chrétien, mais n'a que peu de rapport avec l'*Annonciation à Marie*, du texte biblique. Chagall a dévié le thème original : cette *annonciation* est en fait



une scène d'amour : le peintre-oiseau offre à sa fiancée un bouquet. L'animal fétiche joue du klezmer⁴³ (symbole du mariage), tandis qu'au-dessus de Vitebsk les parents de Chagall se réjouissent. Avec le poisson volant et le cierge, tous les éléments significatifs de l'enfance du peintre sont présents.

Dans ce tableau tout à fait profane, seul le titre et le crucifié peint sur la toile (en haut à gauche) donnent une touche religieuse. S'agit-il ici du détournement d'un thème exclusivement chrétien, dans un but polémique (toujours en raison de la conjoncture) ? Il ne semble pas. L'attitude du peintre est inspirée de celle des prophètes Elie et Moïse s'inclinant devant le Christ dans l'icône de Novgorod⁴⁴. Quant à la fiancée, elle peut déjà être identifiée à l'épouse du Cantique des Cantiques.

Que vient faire le crucifié dans cette toile ? Le peintre tourne le dos au Crucifié qui pourrait symboliser la difficulté de peindre. Se penchant vers l'image de sa muse, l'artiste magnifie l'amour humain. Il reste la

⁴³ Violon qui accompagne les fêtes. Dans l'imagerie de Chagall, il ouvre souvent le convoi de noces, parfois celui du deuil.

⁴⁴ OCR A02. *icône de la Transfiguration*, Novgorod, Russie, XV^{ème} siècle.

question du titre. Chagall a-t-il associé le oui de Marie, acceptant de donner le Sauveur au monde, au oui des fiancés Marc et Bella ?

Là encore, nous nous trouvons en présence d'une œuvre très déroutante qui manifeste la grande liberté de l'artiste par rapport aux codes iconographiques. Chagall nous donne un rapide aperçu sur la question de la *mimesis* quand il écrit : « un soi-disant sujet ne doit pas, dans la réalité, ressembler exactement à ce qu'il entend exprimer, mais plutôt donner l'illusion de quelque chose d'autre pour compléter et rendre efficace cette ressemblance⁴⁵. »



Le dessin 023. *Le Christ et les chevaux*⁴⁶ (1939), dont la genèse et le but nous sont inconnus, semble être une illustration pour livre. Il met

en image, face à des scènes de violence à l'intérieur d'une maison, une crucifixion. Alors qu'une femme implore le crucifié en levant les bras, un second personnage est à quatre pattes sur le sol et un troisième se tient au pied de la croix. Tout ce spectacle est-il le rêve de la vache qui sommeille à droite ?

⁴⁵ CHAGALL M., in *Catalogue d'exposition*, Paris, 1959.

⁴⁶ CMC 023. *Le Christ et les chevaux*.

Très clairement c'est le domaine de la vision qui s'affiche ici. Selon Amishai-Maisels, les cavaliers qui se battent dans le ciel, évoqueraient les quatre cavaliers de l'Apocalypse⁴⁷. L'affrontement des deux scènes est-elle un cauchemar qui révèle l'inutilité de la croix et son adoration par les fidèles ? Sans indication de l'artiste il est difficile, au regard de la date de conception, d'y trouver un autre sens. Mais, faut-il juger un tableau sur les indications de l'artiste ? Cette scène pourrait tout aussi bien être un manifeste contre toutes formes de violence, et un témoin de l'absurdité de la rupture religieuse.

Dans les œuvres de maturité et les œuvres tardives, d'autres approches profanes du thème de la crucifixion posent question.

077/078. Amoureux au poteau pourraient être considérés comme



délibérément provocateurs. Un homme au visage verdâtre⁴⁸ est lié à une belle jeune femme qu'il enlace contre un poteau, muni d'un titulus. La jeune femme, entièrement

nue, a le corps coupé en deux : le buste est vu de face, les hanches et les jambes de dos. Le vêtement qui devait la couvrir est tombé sur les mollets.

⁴⁷ AMISHAI-MAISELS Z., "Chagall und der Holocaust", *op. cit.*, p. 133, n° 15.

⁴⁸ Plusieurs Crucifiés de la période des conflits sont de la même couleur cadavérique.

Une parodie de la crucifixion⁴⁹ ? Les regards paisibles des deux personnages excluent une telle interprétation : au milieu d'un monde bouleversé l'amour reste le seul élément stable, mais il est enchaîné, crucifié.

Une seconde femme est crucifiée en 266. *Crucifixion* : Sur la croix un



personnage bi-face (de face un visage barbu et de côté un visage juvénile et imberbe) est crucifié. Le corps se dédouble également, derrière le corps de l'homme légèrement déhanché vers la droite se découvre un corps

féminin déhanché vers la gauche. Là encore rien de provocateur dans le dessin, la même veine du couple ou amour crucifié est exploitée.

Enfin, rejoignant le monde " gogolien " trois variantes (210 – 211 – 300) d'un même motif incluent le crucifié dans le monde du cirque : un

⁴⁹ On assiste au XX^{ème} siècle à une féminisation du thème de la crucifixion. Plusieurs artistes (pour exemple Nikki De Saint-Phalle, *Crucifixion*, 1963) et photographes ont exploité la veine iconoclaste de la crucifixion parodiée (femme Crucifiée, Christ homosexuel). Du côté de la photographie, retenons les recueils de *Corpus Christi* et *I.N.R.I.* Le premier titre est le catalogue d'une exposition qui s'est tenue en 2002-2003 à l'Hôtel Sully à Paris. Elle montrait 150 ans de photographies du Christ, naturalistes, parfois provocantes. Le second est un album de photos de Bettina Rheims dont, à notre avis, la qualité artistique laisse sérieusement à désirer. Le motif de la femme Crucifiée, qui se découvre chez Rops, a souvent été récupéré au XX^{ème} siècle dans le combat pour la libération de la femme. Cf. OCR A63 - A64 - A65.

gigantesque Moïse ailé surgit de la piste d'un cirque en pleine représentation. La loi, la vie, le temps et un crucifié sont imprimés sur le corps de Moïse. Le corps et la croix du crucifié s'arquent pour suivre la forme de la jambe du géant, participant au " cirque " sans cesse renouvelé du temps et de la vie. Pour le peintre, le thème du cirque et les thèmes religieux sont intimement liés, pris dans le rythme de la vie, dans son caractère sacré et profane :



« J'ai toujours considéré les clowns, les acrobates et les acteurs comme des êtres tragiquement humains qui ressembleraient pour moi aux personnages de certaines peintures religieuses. Même aujourd'hui, quand je peins une crucifixion ou un autre tableau religieux, je ressens presque les mêmes sensations que j'éprouvais en peignant les gens du cirque⁵⁰. »

La provocation délibérée suggérée par Liebelt est absente dans la plupart de ces œuvres, et ce qui paraît provocateur et iconoclaste pour un spectateur chrétien est le signe, dès les premières œuvres religieuses de Chagall, de sa liberté créatrice. Cette liberté créatrice s'enracine, d'après Levinas, dans la tradition religieuse du judaïsme : « chez les rabbis, la lecture dialectique, jamais close, ne saturait pas le texte sacré⁵¹. » Ce qui est dit du midrash⁵²,

⁵⁰ CHAGALL Marc, *Mon Cirque*, Paris, Tériade, 1967.

⁵¹ LEVINAS Emmanuel, *Quatre lectures talmudiques*, Paris, Minuit, 1968, in *Le discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, Actes du colloque international de Metz, juin 1999, p. 11.

dans le judaïsme, s'applique aussi à l'image : « La Loi est un trésor. Les Sages d'Israël, sont à sa recherche. Une recherche qui jamais ne se clôt⁵³. » Ce que certains critiques interprètent comme une provocation mériterait sans doute d'être analysé comme étant la capacité de l'artiste à produire, dans une même œuvre du champ et du contrechamp, du déport ou, comme nous l'avons suggéré plus haut, du dialogique.

B. Les motifs d'actualité.

Malraux écrivait :

« Sur quel maître de notre temps s'est-on mépris davantage ? Il illustre la Bible ? Tout ce qu'il figure appartient, de près ou de loin, à une Bible populaire qu'il invente. Affectueusement. Mais le bœuf et l'âne, présents à travers plusieurs siècles de peinture chrétienne, ne sont pas dans l'Évangile. Chagall est le premier peintre qui ose inventer des prophètes apocryphes nés

⁵² BEAUDE P.M., "Judaïsme rabbinique et christianisme", *op. cit.*, : « Le midrash ... accomplit l'Écriture, ... Il est plutôt un exercice de recherche destiné à tirer du sens hic et nunc d'un corps signifiant dont il ne sature jamais la réserve des possibles. Par le midrash, chaque génération reçoit les significations tirées par les générations passées et fait à son tour l'interprétation pour son propre temps sans pouvoir jamais décider que l'interprétation donnée devient le sens définitif du texte.», p. 298.

⁵³ BEAUDE P.M., "La Bible à plusieurs voix", *Actes du colloque international de Metz*, juin 1999, p. 16.

d'une poétique apocryphe de l'Ancien Testament... Chagall invente un peuple innocent de l'Écriture : rabbins sur terre, fiancés dans le ciel, et quelques pendules errantes...⁵⁴. »

Accompagnant la passion du juif pendu au gibet, une foule, de plus en plus nombreuse vient habiter les crucifixions de Chagall. Présente dès 1934, cette foule n'est nullement anonyme. Selon Forestier cette foule « met au jour le mécanisme mémorial qui est



au cœur de la pratique du peintre, une peinture à la vérité cyclique, apparemment répétitive⁵⁵. » Très régulièrement s'y rencontrent la femme à l'enfant, le paysan russe à la casquette ou à la canne, l'homme à la Torah, le jeune homme (qui représente, selon Meyer, Chagall dans sa jeunesse), le père et la mère du peintre, la mariée,... Ces personnages issus du monde familier du peintre deviennent peu à peu des figures archétypales.

La *femme*⁵⁶, portant dans ses bras un enfant en bas âge⁵⁷, est présente dès les premières années de



⁵⁴ MALRAUX André, cité par SORLIER M., *Le patron*, p. 118-119.

⁵⁵ FORESTIER S., "Le pays qui se trouve en mon âme", *op. cit.*, p. 119.

⁵⁶ CMC 017 - 032 - 034 - 035 - 038 - 054 - 055 - 057 - 059 - 061 - 063 - 070 - 071 - 072 - 075 - 076 - 077 - 078 - 081 - 083 - - 087 - 091 - 094 - 096 - 097 - 102 - 103 - 104 - 108 - 109 - 110 - 111 - 113 - 116 - 117 - 121 - 122 - 123 à 138 - 141 - 142 - 144 - 145 - 148 - 151 - 154 à 158 - 159 - 161 - 162 - 164 - 174 - 177 - 178 - 179 - 180 - 181 - 182 - 183 - 186 à 200 - 207 -

création de l'artiste. C'est un thème cher à l'artiste qui, associé à la crucifixion, va prendre un sens nouveau. Quand sa présence est associée au motif du crucifié, la femme est souvent représentée de face, vers le spectateur, tournant le dos au crucifié ; souvent son attitude semble induire la fuite devant un danger⁵⁸. La plupart du temps, la femme, légèrement déhanchée, présente l'enfant à la manière des icônes byzantines : l'enfant, debout et appuyé contre sa mère, fait face au spectateur⁵⁹.

Il s'agit d'une représentation⁶⁰, inspirée du motif ancien et toujours contemporain⁶¹, de la vierge allaitant⁶². Dans certaines scènes de pogroms, pressant la tête de l'enfant contre elle dans un geste plein de tendresse⁶³, elle essaie de s'échapper du tableau⁶⁴, se lamente devant l'horreur⁶⁵, essaie

208 - 209 - 215 - 216 à 218 - 234 - 239 - 240 - 246 - 248 à 257 - 259 - 263 - 265 à 267 - 269
- 270 - 275 - 277 - 279 - 281 à 286 - 288 à 291 - 293 - 294 - 297 - 299 - 30 - 303 - 304 - 305
- 309 - 310 - 312 à 315 - 321 - 325 - 326 - 327 - 329 - 331 à 340 - 342 - 345 - 346 - 348 -
349 - 350 - 352 - 360.

⁵⁷ Deux fois seulement l'enfant a quitté les bras de sa mère : 036. *L'hiver* et 207. *Voile*. Les deux fois il est nu, pour accentuer son innocence.

⁵⁸ CMC 018 à 021 - 117 - 234.

⁵⁹ CMC 007. *Sainte famille*.

⁶⁰ CMC 034 - 036 - 043 - 044 - 045 - 046 - 048 - 055 - 057 - 083 - 084 - 094 - 096.

⁶¹ OCR A122, *Madrid ou les avions*, 1937, Ferrer.

⁶² Le motif de la vierge allaitant est présente en Orient dès le VI^{ème} siècle. Il sera repris en Occident par de grands peintres tels Léonard de Vinci, (Musée de l'Ermitage). Cf. OCR A109 - A110.

⁶³ CMC 042 - 022.

⁶⁴ CMC 018 - 019 - 020 - 021 - 043 - 044 - 045 - 046 - 059 - 061 - 063 - 071 - 102.

de fuir dans un chariot⁶⁶. Cette image de la mère en fuite se transforme ainsi peu à peu en allégorie de la fuite. Enfin, des tableaux plus poignants montrent des femmes gisant à terre, l'enfant (vivant) couché sur leur ventre⁶⁷, où décapitées⁶⁸. Dans les tableaux plus apaisés⁶⁹, elle est tournée vers le crucifié semblant implorer son secours. Toutes ces maternités, associées au crucifié, accentuent le décalage entre la folie des hommes et ses conséquences : la persécution des êtres sans défense.

Dès 1942-43, la référence au texte évangélique de la Fuite en Egypte⁷⁰ et du massacre des innocents est associée à la mère à l'enfant qui essaie de fuir en dehors du tableau. Le motif de la *fuite en Egypte*, relaté uniquement dans l'évangile de Matthieu (2, 13 - 15), fait référence à la menace qui pesait sur l'enfant Jésus, en raison de la jalousie d'Hérode. Joseph, averti en songe, quitte la Palestine avec sa femme et son fils qui eut ainsi la vie sauve, tandis que tous les enfants de moins de deux ans du territoire d'Hérode furent massacrés (Mt. 2, 16 - 18).

⁶⁵ CMC 070. *Le Christ*.

⁶⁶ CMC 037 - 047 - 049 - 177 - 261 - 270 - 275 - 292 - 343.

⁶⁷ CMC 075. *Exodus*.

⁶⁸ CMC 036 - 041 - 058.

⁶⁹ CMC 059 - 359.

⁷⁰ CMC 043 - 044 - 045 - 046 - 081 - 084.



Dans l'esquisse au crayon 043. *Crucifixion jaune*, la Torah déroulée laisse apparaître une main brandissant un couteau ; autour d'elle gisent des corps d'enfants nus. Dessiner cet épisode historique sur la Torah, c'est relier ce massacre au peuple juif ; au pied du crucifié, une sainte famille (" Joseph " est identifié à un paysan juif russe) tente de fuir ; le shofar fait retentir l'appel aux armes. Le texte d'Évangile lie le *massacre des innocents* du temps d'Hérode à celui des pleurs de *Rachel pleurant ses enfants*, (Jr. 31, 15).

Au-delà des textes bibliques, ce motif est le témoin du retour périodique de la persécution des enfants innocents. La tradition chrétienne a vu dans le « sang versé par ces innocents en témoignage du Christ, les premiers martyrs⁷¹. » Vers les années 1950, les thèmes s'inspirant de l'Ancien et du Nouveau Testament deviennent plus fréquents : fuite en Égypte, Vierge⁷² ou enfant portant une auréole⁷³, Rébecca et Isaac⁷⁴.

Plusieurs historiens d'art associent la femme à l'enfant à Agar et Ismaël chassés par Rébecca et trouvant asile dans le désert, en lien avec

⁷¹ Traduction Œcuménique de la Bible, p. 2308 note y.

⁷² CMC 083. *La Vierge et l'ange ; 111 - 116. Autour de Vence ; 186 à 193. Création de l'homme.*

⁷³ CMC 239. *Le Christ au poisson.*

⁷⁴ CMC 178 à 182 et 195 à 200. *Paix.* Nous reprendrons plus loin le lien entre le sacrifice d'Isaac et la crucifixion.

l'estampe pour la Bible *Agar dans le désert*⁷⁵ datant de 1960. Agar y est étendue sur le sol, protégeant de son corps son fils. Cette attitude ne se retrouve dans aucune maternité comportant une crucifixion.

Parfois c'est *l'enfant* qui est représenté les bras en croix. Cette représentation rare dans le catalogue du motif du crucifié (161. *Christ aux bougies*) est présente en nombre dans le catalogue des œuvres d'inspiration chrétienne⁷⁶ et mériterait qu'on l'étudie.



A côté de ces maternités d'inspiration religieuse, se développent des représentations davantage en lien avec la vie du peintre, notamment celles associées à la naissance de son fils David.



Les différentes variations de *Quai de la Tournelle*⁷⁷, où naissance et mort sont associées d'abord en noir et blanc, puis dans une profusion de rouge sang intégrée dans un espace vert et bleu pour se

⁷⁵ OCR A123.

⁷⁶ Pour exemple, OCSC B154.

⁷⁷ CMC 091 - 103 - 148 - 164.

décliner finalement, avec le recul du temps, en un superbe tableau azuréen où les thèmes de créations sont harmonieusement déployés⁷⁸. Ainsi tout au long de la vie du peintre, la figure de la maternité n'a cessé d'évoluer, d'abord mère qui donne naissance, elle devient la mère protectrice, pour devenir finalement allégorie de la vie.

A ce motif de la femme à l'enfant, se rattache celui de la *famille*⁷⁹, parfois associé à son inspiration chrétienne par le titre⁸⁰. Le lien, pour l'auteur, entre maternité, famille et crucifixion est dévoilé dans la gravure sur bois destinée à l'illustration du poème *Où est le jour ?*⁸¹. Chagall y croque sa mère et son père (minuscule à côté de sa mère) : une bande de couleur verte part de la bouche de la femme et se déroule sur son corps, comme un phylactère, sur lequel s'imprime le crucifié et sa croix.



Le texte du poème, datant de 1940-45, est une apostrophe à Dieu, qui ne répond pas aux prières : « Où es-tu, Dieu ?... Descends. Rends la vie. Pitié. Relève ton peuple. » Le dessin de la mère se comprend en référence à un

⁷⁸ CMC 284. *Crucifixion sur les bords de Seine*.

⁷⁹ CMC 007 - 072 - 151 - 153 - 275 - 331.

⁸⁰ REAU L., *op. cit.*, p. 149.

⁸¹ CMC 272. *Poèmes*. "Où est le jour ?".

autre poème dans lequel le poète dit : « Près d'elle j'ai appris l'espoir ; de ses seins elle nourrissait mes rêves ; jour et nuit elle priait pour moi⁸². »



Autour de la mère et de l'enfant, des scènes⁸³ anachroniques transportent la crucifixion dans le monde contemporain. Des *foules en exode*, des bateaux et des chariots⁸⁴ d'émigrés, des villages et des synagogues incendiés se font l'écho du monde qui est en feu et menace d'être anéanti⁸⁵. D'abord marqués par les scènes de guerre⁸⁶, ces échos de la vie quotidienne deviennent plus joyeux et marqués d'espérance⁸⁷. La crucifixion n'est donc pas seulement le témoin du martyr juif, elle s'inscrit dans chaque existence humaine avec son lot de joies et de souffrances ; et dans ce sens là, la croix, chez Chagall, est signe de mort et non pas de vie. C'est ce qu'exprime F.

⁸² Chagall M., "Ma mère", *Poèmes*, p. 55.

⁸³ CMC 018 à 021 – 032,....

⁸⁴ CMC 031 - 037 - 047 - 049 - 177 - 062 - 106 - 107 - 208 - 270.

⁸⁵ Ce motif se rencontre dans les différentes variantes de la *Crucifixion blanche*.

⁸⁶ CMC 034 - 041 - 043 à 047 - 054 - 058 – 059 - 074 - 075 - 086 - 087 - 088 - 089 - 234 - 263 à 267 - 285. Seule une vingtaine d'œuvres de l'époque de guerre contiennent ces motifs. La présence des soldats n'a pas toujours un caractère négatif ; ils participent à la transformation du monde : « J'entends les clameurs éloignées. Les gens dansent de joie, attrapent la liberté avec des mots et des fusils brûlants ».

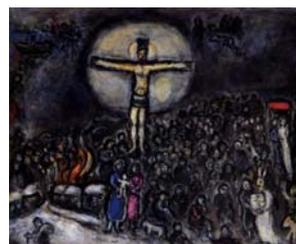
⁸⁷ CMC 089 - 089 - 90 - 122 - 163 - 208 - 209 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 242 à 245 - 259 - 274 - 277 - 287 - 288 à 291 - 293 - 294 – 297 – 298 - 299 - 304 - 309 - 310 – 312 - 314 - 317 - 321 - 326 - 327 - 328 - 341 - 342 - 343 - 345 - 346 - 350 - 352 - 361.

Meyer : « Le Christ... est le symbole de l'approfondissement, de l'intériorisation de la douleur de chaque homme par le peintre participant au sort de son peuple, aux horreurs de la guerre et enfin à la douleur de la création, qui est liée à ces souffrances et portée par elles⁸⁸. »

La présence du motif du crucifié dans ces scènes a été largement étudiée par les auteurs des monographies. Ils ont retenu principalement la symbolique du martyr juif (devenant le martyr de l'humanité) et celui du peintre.

Cette lecture, quand elle est appliquée à l'ensemble du corpus, semble singulièrement réductrice. Les œuvres concernées sont relativement peu nombreuses (une cinquantaine) et très limitées dans le temps (1935-1950). Elles ne sont qu'une étape de la progression du peintre dans la découverte du thème de la crucifixion.

Leur signification n'est pas monologique ; ainsi, à côté du crucifié archétype de la souffrance, se détache celle du crucifié prophète, soleil rayonnant pour le peuple en exode vers la terre Promise⁸⁹.



Cependant, les motifs d'actualité, que Chagall introduit à cette période de son art, vont perdurer et devenir des métaphores de l'humanité.

⁸⁸ MEYER F., *op. cit.*, p. 207.

⁸⁹ CMC 074 - 216 - 217 - 218.

C. Les motifs déportés.

Selon Jean Wirth, « Il existe une règle plus ou moins respectée qui énonce la liberté du peintre face aux règles. C'est le " Dictum Horatii " dont André Chastel a montré le rôle fondamental et retracé l'histoire : Aux poètes et aux peintres a toujours appartenu un égal pouvoir de tout oser⁹⁰. » Chagall utilise pleinement cette liberté et inclut, dans ses crucifixions, d'autres éléments formels et iconographiques apparemment étrangers aux thèmes de la passion.

L'horloge est un élément familier de la vie et des œuvres de Chagall : « J'ai toujours voulu pénétrer le mystère du temps⁹¹. » Ce thème est associé, dans la tradition chrétienne la fin des temps et au Jugement dernier⁹². Ainsi une enluminure du XVI^{ème} siècle intitulée *l'Horloge de la Passion* est en fait une représentation d'un sablier devant une croix, sans crucifié, sur laquelle il reste le titulus, une couronne d'épines (branchages) et, au pied de la croix, plusieurs ossements. Bien que nous soyons loin de l'horloge chère à Chagall, la symbolique est la même : le temps s'écoule de façon

⁹⁰ Cf. WIRTH J., *op. cit.*, : p. 18.

⁹¹ Chagall cité par A. KAMENSKY, *op. cit.*, p. 364. Voir plus haut la note à propos de l'horloge.

⁹² OCR A105. *Horloge de la passion, Jean*, enluminure du XVI^{ème} siècle.

inexorable depuis la mort sur la croix du Sauveur jusqu'au jour de son achèvement lors du retour du Christ à la Parousie. (Mat. 16, 27 et parallèles ; Phil. 3, 20, Act. 17, 16 ; Col. 17, Ti. 2, 13 ; Rom. 8, 19 et 23). Le sablier, allégorie du temps qui passe, déjà présent dans la *Mélancolie* de Dürer en 1514, est un motif courant des vanités au XVII^{ème} siècle. Ce temps qui s'écoule n'est pas cyclique puisque, pour les chrétiens comme pour les juifs, il est tourné vers la réalisation du dessein de Dieu. Pour les chrétiens, quand le Christ vainqueur reviendra dans la gloire (Jn 5, 26 - 30), sa croix sera le signe du jugement, le signe de l'amour de Dieu qui s'est manifesté dans la croix du Christ (1 Jn. 4, 17).

Une trentaine d'œuvres comportent une horloge, depuis les variations de la Chute de l'ange où le motif « montre l'irruption dans le monde de la nature et du temps, d'une puissance surnaturelle⁹³ » jusqu'à celle où l'horloge a une tête ou des bras. Ailleurs, l'horloge est simplement un élément du décor. Mais certaines œuvres la présentent de manière tout à fait insolite.



Dans *l'Autoportrait 014 – 056*, une horloge, avec deux bras ouverts, vole dans l'air au-dessus d'un chevalet

014 - 022 - 036 - 053 - 054 - 055 - 056 - 061 - 063 - 078 - 111 - 116 - 117 - 122

- 159 - 160 - 210 - 211 - 216 - 218 - 216 - 271 - 300 - 320 - 347.

représentant une crucifixion. Au visage verdâtre du peintre correspond la couleur verdâtre du tronc et de la tête du crucifié peint sur le chevalet. Est-ce une toile sur le chevalet ? Est-ce un miroir ? La texture unie et brillante du tableau semble induire la deuxième solution. Cette couleur verdâtre renvoie à celle du crucifié, gisant à terre dans la toile *Obsession*⁹⁴. Un jeu de miroir, invisible à celui qui ne va pas au-delà des apparences, donne une impression d'irréalité à la crucifixion représentée sur le tableau, qui serait un reflet déformé du peintre-âne. L'horloge renforce encore cette impression, ses bras sont capables de ralentir, d'accélérer ou de figer le temps, enfermant le peintre entre les deux crucifiés.



Dans cinq œuvres, l'horloge devient le support de la crucifixion⁹⁵. Pendant la guerre (036) le village est figé (le temps s'est arrêté) sous la neige ; dans ce village désert, subsistent seulement une femme éplorée, un enfant et un vieillard. L'horloge prend toute la hauteur du tableau, elle est " habitée " par un crucifié dont la tête est un cadran de montre. Le balancier rythmant les heures est remplacé par le corps du crucifié, comme si celui-ci, par son sacrifice, avait pouvoir d'arrêter le temps. Le même motif est repris en 122. *Christ à l'horloge*, mais

⁹⁴ Alors qu'en raison de la mort de son épouse et muse, l'artiste était au plus profond du désespoir.

⁹⁵ CMC 036 - 111 - 116 - 122 - 160.

le titulus indique que c'est le peintre lui-même qui est crucifié dans l'horloge. Il en est de même en *160. Christ en croix* où le nimbe devient cadran de montre.

L'heure affichée sur les différentes horloges se situe généralement juste avant deux heures. Pourquoi les cadrans affichent-ils toujours la même heure ? S'agit-il d'un hasard ? D'une lubie du peintre ? Est-ce parce que le temps s'est arrêté au moment de la Shoah ? Dieu a-t-il abandonné son peuple ? S'est-il figé à la mort de Bella ? Comme l'indique Guerman, « Après la mort de Bella, les horloges de Chagall s'arrêtent⁹⁶. » Comme dans l'œuvre de Lamartine, la mort de la Bien-aimée a vidé la vie de son sens : « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé. » Confronté à la douleur ou à la mort, le temps personnel peut aussi se traîner interminablement ou s'arrêter faute de sens. Selon Guerman, « Le rapport de Chagall au temps et aux horloges est assez dramatique⁹⁷. » Une main portant un cierge allumé se tend vers le *Christ à la pendule (117)*. Chagall témoigne, dans cette œuvre d'après-guerre, de l'attitude à adopter devant la souffrance : attente, patience et compassion. Le crucifié est un modèle de cette attitude.

⁹⁶ GUERMAN M., *Chagall, Le pays qui se trouve en mon âme*, Bournemouth, Parkstone, 1995, p. 120. En fait, la même heure s'inscrit, dès les années 1910, sur les premières horloges de Chagall.

⁹⁷ GUERMAN M., *op. cit.*, p. 120.

Autre élément de l'iconographie chrétienne dont Chagall va déporter le sens, est le *coq*⁹⁸. Il est associé au triple reniement de Pierre⁹⁹ et se trouve par conséquent dans les *Arma Christi*¹⁰⁰. Il évoque également la Résurrection : les chrétiens associent son chant à l'attente du Dernier Jour¹⁰¹. Élément de tous les jours de la vie agricole, et donc mémoire de l'enfance du peintre, le coq est présent très souvent au côté du crucifié¹⁰². Comme dans « le rituel religieux des peuples les plus divers, (il) joue le héraut du soleil et du feu¹⁰³ »; associé au couple, il est également symbole de l'accomplissement amoureux chez Chagall¹⁰⁴. Le plus généralement il est peint comme l'animal de basse-cour, symbole juif de la repentance et de la demande de pardon. En effet, la veille de Yom-Kippour, les juifs procèdent aux Kapparot. La kappara (expiation) est symbolisée par un animal (généralement un coq pour un homme, une poule pour une femme)

⁹⁸ Pour le symbolisme du coq dans les crucifixions de Chagall, cf. R. FABRI, *op. cit.*, p.21.

⁹⁹ Mt. 26, 34.

¹⁰⁰ OCR A101 *Arma Christi*, Heures de Boucicaut, musée Jacquemart André, Paris, BM, ms 2, f. 242.

¹⁰¹ URECH Edouard, *Lexikon christlicher Symbole*, Constance, Christliche Verlagsanstalt, 1979, p. 91.

¹⁰² CMC 26 - 28 - 29 - 33 - 34 - 53 - 58 - 73 - 74 - 75 - 83 - 98 - 105 - 111 - 112 - 115 - 116 - 152 - 153 - 159 - 160 - 162 - 173 - 183 - 210 - 211 - 216 - 218 - 242 à 245 - 247 - 248 - 259 - 261 - 263 - 264 - 270 - 276 - 277 - 296 - 297 - 300 - 315 - 316 - 320 - 327 - 329 - 346 - 347 - 349 - 350 - 351 - 352 - 354 - 357 - 358.

¹⁰³ MEYER F., *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁴ CMC 073 - 078. Cf. FORESTIER S., *Les Chagall de Chagall*, *op. cit.*, p. 161.

ou par une somme d'argent. La kappara n'a pas de valeur de pardon ; elle doit inciter au repentir et à demander grâce à Dieu¹⁰⁵.

Chagall a encore approfondi cette symbolique en mettant côte à côte l'ange au shofar et le coq - phénix dans les variantes des *Sources de la Musique* (242 – 243 – 244 – 245) : dans l'harmonie de la paix retrouvée, à l'image de la musique, la reconstruction, le pardon, l'unité semblent possible¹⁰⁶. Dans ce tableau, Chagall évoque la résurrection du peuple juif. Après la guerre, lors d'une allocution à Paris, il dit : „ Wir haben uns hier versammelt um zu zeigen, dass wir nicht alle tot sind, dass wir immer noch der Willen haben zu leben und zu schaffen¹⁰⁷. “ Ce Coq peut se transformer

¹⁰⁵ Voir l'article « kapparot » dans le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, sous la direction de Geoffrey WIGODER, Paris, Cerf, 1993, p.616

¹⁰⁶ Le phénix, qui selon la légende renaît toujours de ses cendres, est symbole de vie éternelle. Cf. URECH E., *op. cit.*, article paon/phénix, p. 197-198.

¹⁰⁷ CHAGALL M., ("Unity is the Soul of culture", *Jewish Life*, November 1947). [Nous nous sommes rassemblés ici pour montrer que nous ne sommes pas tous morts, que nous avons encore la volonté de vivre et de travailler.] Ce texte reprend le chant de la résistance juive du Ghetto de Varsovie : « L'heure à laquelle nous avons aspiré viendra, nos pas le confirment, nous sommes là. », cité dans FACKENHEIM E., p. 166.

en *oiseau*. Sa tête remplace celle de l'humain (femme¹⁰⁸, homme¹⁰⁹). Cette utilisation de la tête d'oiseau renvoie à des manuscrits hébreux du Moyen Age¹¹⁰. Chez Chagall, dans les représentations du crucifié l'oiseau s'apparente à un être hybride prodiguant la compassion au supplicié¹¹¹.

Le *poisson*¹¹², un des emblèmes du Christ¹¹³, est un des animaux le plus cité dans la Bible : il y est symbole d'une certaine connaissance, source de vie, source de conseil¹¹⁴. Pour Chagall, le poisson est un élément qui lui remémore l'enfance (son père vendait du poisson),



¹⁰⁸ CMC 160 : cette femme à tête d'oiseau est tout à fait particulière : s'agit-il d'une descente de croix, d'une compassion, ou d'une crucifixion ?

¹⁰⁹ Les représentations de la tête d'oiseau associée à l'homme indiquent plutôt la compassion. CMC 033 - 058 - 263.

¹¹⁰ AMISHAI-MAISELS Z., "Chagall und der Holocaust", *op. cit.*, p. 133, n. 42.

¹¹¹ CMC 058 - 263 - 264.

¹¹² CMC 009 - 043 - 044 - 046 - 074 - 098 - 099 - 218 - 239.

¹¹³ Cf. REAU L., p. 29. et THOBY P. : « De tous ces symboles, le poisson semble le plus employé ; [...] une peinture de la crypte de Lucine -II^{ème} siècle- le représente vivant, portant une corbeille de pain. [...] Sur l'épithaphe grecque d'Abercius, évêque d'Hiérapolis en Phrygie, mort à la fin du II^{ème} siècle, nous lisons : La Foi me conduisit et mit devant moi pour nourriture le poisson sorti d'une Fontaine, très grand, très pur, que tient dans ses bras la Vierge chaste... que ceux qui comprennent ces choses veuillent bien prier pour moi. », p. 12.

¹¹⁴ Cf. SOUED Albert, *Les symboles dans la Bible*, Paris, Grancher, 1993, p. 159-168.

mais en même temps, c'est un des symboles qui le concernent personnellement.

La vie de Chagall est comme en résonance avec le signification du poisson dans la Bible : « Les trois lettres, qui se suivent, " noun ", " samekh ", " a'yin ", donnent, par association, la racine n/s/a'yin qui signifie partir, s'arracher de son milieu. Les voies de la compréhension des choses et de la connaissance commencent par un arrachement de son milieu et se poursuivent par un retour aux sources¹¹⁵. »

Pourtant, arraché à l'eau son milieu naturel, le poisson ne peut survivre ; l'inclure dans le monde céleste c'est faire abolition de l'espace et lui donner un statut nouveau. Il est présent au côté du crucifié dès 1931 ; pendant la guerre il accompagne les noyés du *Struma*¹¹⁶. Selon Franz Meyer « le poisson représente les forces qui agissent loin de la conscience. La présence de cet animal dans le ciel signifie l'irruption de ces profondeurs dans le monde du réel¹¹⁷. » Après la guerre sa présence aux côtés du crucifié est rare¹¹⁸.

¹¹⁵ SOUED A., *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁶ Le bateau *Struma* sombra au large d'Istanbul entraînant la mort de ses 760 passagers à qui avait été refusé le débarquement en Palestine et en Turquie, *New York Times*, 25.02.1942.

¹¹⁷ MEYER F., *op. cit.*, p. 178.

¹¹⁸ CMC 239. *Christ au poisson*. Le poisson, qui possède un bras, tend vers le Crucifié un livre (de prière ?).

La figure de la *mère* de Jésus crucifié, rarement présente, est remplacée par celle de la Mère à l'enfant. Cette association entre croix et Vierge à l'enfant n'est pas tout à fait étrangère au patrimoine chrétien, puisque qu'au verso d'une croix éthiopienne et d'une crosse messine du IX^e siècle, est gravée une Vierge à l'enfant¹¹⁹. Dans l'œuvre 362. *Mère et enfant*, c'est la mère qui est vêtue d'une longue robe s'apparentant au talith¹²⁰. Un homme (le peintre dans *A131*) porte la menorah. La crucifixion est à l'arrière, au-dessus d'un village, dessinée de biais sur le cadre à droite.



Parfois une *femme au bouquet* rend hommage au crucifié, pleure ou adopte une attitude de prière¹²¹ au pied du crucifié¹²². La vénération rendue par la femme peut concerner : « le martyr et

¹¹⁹ Cf. KORABIEWIECZ W., *The Ethiopian cross*, Addis Ababa, Holy Trinity Cathedral, 1973, *Croix éthiopienne*, n° 14 : croix en bois, 190x75. OCR A106. *Crosse*, IX^{ème} siècle, Trésor de la Cathédrale de Metz.

¹¹⁹ C'est une variante de OCR A131. *Arbre de Vie*.

¹²⁰ C'est une variante de OCR A131. *Arbre de Vie*.

¹²¹ CMC 023 - 035 - 060 - 291 - 292.

¹²² CMC 092 à 095 - 112.

le Prophète, (...) le révolutionnaire (...) qui vit jusqu'au bout les extrêmes possibilités humaines, l'homme dans sa solitude et sa détresse¹²³. »

Mais le *priant*, agenouillé (parfois couché¹²⁴ comme la Madeleine) au pied de la croix, ou implorant le crucifié (218), n'a pas manqué de questionner les historiens de l'art sur la reconnaissance par Chagall de la divinité de Jésus, surtout quand c'est le peintre lui-même qui est agenouillé au pied de la croix (151/212), ou qui adopte l'attitude des apôtres saluant le Ressuscité¹²⁵.

L'importance des *animaux familiers* pour Marc Chagall a été confirmé par l'artiste lui-même :

« Je me suis servi des vaches, des filles de ferme, de coqs et de l'architecture de la province russe comme de sources formelles, parce qu'ils font partie de l'environnement dans lequel j'ai grandi et qui a sans doute laissé une empreinte plus profonde dans la mémoire visuelle que j'ai gardée de mes expériences... La trace indélébile que laissent ces impressions précoces est, pour ainsi dire, l'écriture personnelle de l'artiste¹²⁶. »

¹²³ MEYER F., *op. cit.*, p. 235.

¹²⁴ CMC 109 - 110 - 118 - 119 - 120 - 121 - 122.

¹²⁵ CCM 106 - 107 - 114 ; à comparer avec *l' Icône de la Transfiguration*, OCR A02.

¹²⁶ CHAGALL M. cité dans le Catalogue d'exposition, *Marc Chagall Hadassah*, p. 129. L'âne et le bouc sont des symboles traditionnels du judaïsme. (Cf. REAU L., p. 484).

Ces animaux (la vache *nourricière*¹²⁷ et la chèvre¹²⁸, l'âne fraternel¹²⁹, le cheval¹³⁰) peuplent l'espace auprès du crucifié. Quand l'animal est lui-même sacrifié¹³¹ c'est, pour Chagall, « l'exemple de la destruction pure, de la cruauté absurde. Ce qui est tué, c'est la vache de Chagall qui représente tant de choses dans son art¹³². L'offense n'atteint pas seulement un animal sans défense, mais la silencieuse force intérieure qu'il incarne¹³³. » L'identification claire de chaque animal n'est pas toujours aisée, ainsi l'âne de 169 (voir représentation page suivante) est bien proche de la vache de Chagall¹³⁴. De même la distinction entre chèvre et âne n'est pas toujours évidente. Beaucoup de commentateurs parlent ainsi de « l'animal familier »

¹²⁷ CMC 06 - 011 - 13 - 22 - 26 - 27 - 30 - 40 - 42 - 43 - 51 - 53 - 55 - 58 - 61 - 63 - 64 - 73 - 74 - 75 - 89 - 90 - 111 - 116 - 122 - 150 - 163 - 168 - 207 - 216 - 218 - 234 - 247 - 259 - 267 - 273 - 275 - 277 - 289 - 291 - 296 - 303 - 310 - 312 - 315 - 317 - 319 - 321 - 329 - 330 - 348 - 351 - 354 - 355 - 359.

¹²⁸ CMC 007 - 048 - 072 - 074 - 085 - 094 - 095 - 096 - 101 - 154 - 239 - 306.

¹²⁹ CMC 14 - 016 - 031 - 043 - 044 - 045 - 046 - 049 - 056 - 057 - 081 - 093 - 161 - 163 - 169 - 214 - 265 - 274 - 292 - 294 - 318 - 328 - 331 - 341 - 360.

¹³⁰ CMC 249 à 258 - 291 - 295.

¹³¹ OCSC B25 à B27.

¹³² HARSHAV B, "Les vitraux de Jérusalem à la lumière de la poétique chagallienne", in *Catalogue d'exposition, Marc Chagall Hadassah, op. cit. : Chagall voulait faire de la vache sa carte de visite*, p. 124

¹³³ MEYER F., *op. cit.*, p. 234.

¹³⁴ CMC 169. *La femme à l'âne vert*

de Chagall, sans préciser duquel des trois animaux il s'agit ; cependant Chagall semble avoir attribué à chacun un rôle particulier.



Dans l'oeuvre de Chagall, la *vache* familière est signe d'espérance aux côtés du crucifié : elle joue du klezmer et danse, elle vole dans l'espace portant un cierge (encore) allumé. Élément animal positif et apaisant intégré dans les scènes de crucifixion, cette vache peut être associée à la douceur du songe, de la féminité (027) et de la maternité (303)¹³⁵.

La *chèvre* ne joue pas ici le rôle qui lui est parfois attribué dans l'iconographie chrétienne¹³⁶. Comme la vache, elle est photophore (007/072), elle peut se métamorphoser en ange lisant, grimper à la croix.



Se rattachant au monde familier du peintre, elle devient allégorique.

Présent dans l'iconographie chrétienne à la crèche, pendant la fuite en Egypte, et pour l'Entrée de Jésus à Jérusalem, *l'âne* est le troisième animal familier de Chagall¹³⁷. Portant la mère pendant la *Fuite en Egypte*, et le

¹³⁵ Cf. F. MEYER à propos de la symbolique féminine de la vache, p. 71.

¹³⁶ Selon Louis CHARBONNEAU-LASSAY, « la chèvre, symboliquement caractérisée par son acuité visuelle, est l'emblème du Christ qui voit le passé, le présent et l'avenir ; elle est aussi l'image des fidèles, du pécheur réconcilié qui suit le Bon Pasteur (fresque des catacombes) », *Le bestiaire du Christ*, Milan, Archè, 1940 ; réédition Bruges, 1974, p. 191 à 194 ; Paris, 2006.

¹³⁷ REAU L., *op. cit.*

Christ pour *l'Entrée à Jérusalem*¹³⁸, il est aussi l'animal de trait de son enfance qui tire l'attelage¹³⁹. Parfois, le peintre s'identifie à lui et ils ne forment plus tous deux qu'un seul être (056 – 057 – 292). Selon F. Meyer, « Les deux aspects du personnage se ramifient comme deux branches issues du même tronc, exprimant la double nature de tous les êtres¹⁴⁰. »



Comme la chèvre, l'âne peut se voir pousser des ailes et devenir ainsi un être céleste ; à côté de la vache douce et féminine, l'âne serait plutôt l'élément masculin et actif du monde animal. Témoins de la grande liberté du peintre, ces deux animaux sont intimement liés dans les toiles, se complètent ou alternent.

Présent en 1939 (023) sous la forme possible des cavaliers de l'apocalypse, le *cheval* ne fait sa réapparition qu'en 1967 dans le motif du crucifié. Chagall intègre l'homme à cheval et portant une lance dans les Crucifixions de Tudeley (voir plus haut) et dans la *Crucifixion sur fond rouge*. L'assimilation à Longin est possible¹⁴¹.

¹³⁸ CMC 332 à 338.

¹³⁹ OCSC B28. *Madone au traîneau*.

¹⁴⁰ MEYER F., *op. cit.*, p. 230.

¹⁴¹ On ne peut s'empêcher de faire le lien avec le picador de la Crucifixion de Pablo Picasso. Chez lui, comme chez Chagall, la référence peut être double.

Peintre sur fond noir (295) est plus déroutant : le cavalier et son cheval s'inscrivent dans la sphère du peintre et de sa femme, hors cadre de la crucifixion dessinée sur le chevalet. Cette œuvre - où le cheval est associé au couple (Marc et Bella) et à la crucifixion - est une illustration d'un extrait de poème composé par l'artiste :



« Quelqu'un m'a dit, il y a là-bas aux aguets une croix, un cavalier d'en haut venu m'enlève dans ses bras¹⁴². »

Les *paysages* mémoriels et actuels de Chagall deviennent le paysage où la croix s'implante. Aux villages qui brûlent, à la mémoire de Vitebsk et du fleuve Dvinah, auxquels sont attachés des souvenirs tristes et heureux, vont s'ajouter deux nouveaux lieux chers au peintre : *Paris* vers les années 50 et *Vence* pendant les dernières années de sa vie. Chagall insère Vitebsk dans ces tableaux et ses poèmes :

« Elle sonne en moi

La ville au loin

Ses synagogues, ses églises blanches

Elles languissent en moi

Ses ruelles tortueuses

¹⁴² CHAGALL M., "Derrière les nuages", *Poèmes*, p. 53.

(...)

Ce que je peins me vient en rêve

(...)

Ne me cherchez aujourd'hui ni demain

Je suis parti loin de moi

Je suis

Dans une fosse de larmes¹⁴³. »

La transcription visuelle des images qui peuplent sa mémoire est une re-création qui fait suite à l'incendie de sa ville natale et de la déportation de ses habitants. Ce bourg fut conquis par les nazis en juillet 1941, une partie de la population émigra vers la Russie intérieure, car l'armée russe en retrait incendia la ville. Marc Chagall y fait allusion dans l'article : *A ma ville, Vitebsk*¹⁴⁴. Village en flammes, ou maisons renversées, le monde de l'enfance du peintre ressuscite dans ses toiles. Le village natal devient allégorie de pillage, de mort et de destruction.

Parfois les trois villes (Vitebsk, Paris, Vence) sont voisines dans le même tableau, car elles sont intimement liées dans la conception de l'artiste : « La terre que je foule à mes pieds est si lumineuse ! ... Il m'est apparu soudain que cette terre si radieuse appelle au loin la terre sourde de

¹⁴³ CHAGALL M., "La ville", *Poèmes*, p.43-44.

¹⁴⁴ CHAGALL M., "Tzu mein stat Vitebsk", *Einigkeit*, 15.02.1944, p. 4.

la ville où je suis né : Vitebsk. Mais cette terre, tout comme l'art de la céramique ne se livre pas facilement¹⁴⁵. »



Le travail mimétique de l'artiste, sur les trois villes qui servent de référent, se fait créateur. Quand elles deviennent le cadre de la crucifixion, elles actualisent l'événement historique dans la vie du peintre, de ses contemporains et lui donnent une portée universelle, celle du lot commun à tout homme. Il n'y a pas de référence directe à la mort historique de Jésus. Le village incendié de Vitebsk est habituellement représenté sous la neige ; ce paysage nacré accentue encore la fragilité des êtres en exode par des conditions climatiques rudes (Vitebsk a été incendiée en janvier). Souvent le croquis d'une femme regardant par la fenêtre, ou debout sur le pas de la porte, intègre le thème de l'attente¹⁴⁶.

290. *Le soir*. est un bel exemple de ce modèle de crucifixion où la réalité et le souvenir deviennent les éléments d'une composition onirique. La couleur nacrée de la neige habille la ville d'un éclat argenté et métallique qui apparente ces tableaux à des rêves



¹⁴⁵ Chagall cité dans TESHUVA J.B., *Marc Chagall, op. cit.*, p. 258.

¹⁴⁶ C'est une représentation de la mère du peintre selon les propos de Chagall : « Ma mère, je la vois, elle m'attendait sur le seuil. », "Ma Mère", *Poèmes*, p. 55.

éveillés. Les personnages rémanents habitent ce rêve : la mère à l'enfant, le paysan russe, le joueur de klezmer, la foule de l'exode menée par le juif errant et encadré par les soldats, l'âne familial et l'homme à la Torah, auxquels s'ajoutent un couple, des amoureux planant dans le ciel, des acrobates, des funambules, et d'autres encore¹⁴⁷.

A ces motifs personnels et familiaux, il faut ajouter aussi des *motifs* des usages *religieux* juifs : la menorah¹⁴⁸, le cierge¹⁴⁹, le priant avec le livre¹⁵⁰ ou les tefillins¹⁵¹ et le rabbin à la Torah¹⁵². Ces différents motifs, très présents dans l'ensemble du catalogue, sont des signes pour les croyants

¹⁴⁷ CMC 028 - 032 - 059 - 077 - 087 - 089 - 090 - 091101 - 103 - 105 - 107 - 112 - 115 - 148 - 152 - 164 - 167 - 168 - 175 - 182 - 234 - 235 - 214 à 218 - 271 - 272 - 286 - 290 - 296 - 310 - 313 - 319 - 320 - 330 - 343 - 347 - 354 à 358.

Plus habituellement présent sous l'aspect des jeunes amoureux, le couple peut aussi être plus âgé, parfois il représente les parents du peintre.

¹⁴⁸ CMC 012 - 018 - 019 - 020 - 021027 - 033 - 047 - 051 - 052 - 061 - 070 - 075 - 111 - 112 - 116 - 122 - 150 - 153 - 167 - 218 - 239 - 259 - 260 - 263 - 284 - 291 - 330 - 361.

¹⁴⁹ CMC 010 - 011 - 022 - 035 - 053 - 055 - 057 - 113 - 208 (une lampe) 059 - 175 - 360.

¹⁵⁰ CMC 017 - 026 - 034 - 053 - 058 - 060 - 122 - 160 - 246 - 248 - 204 - 205 - 207 - 208 - 209 - 261 - 277 - 289 - 291 - 299 - 309 - 313 - 314 - 322 - 326 - 329 - 331 - 348.

¹⁵¹ CMC 022.

¹⁵² Selon Ulrich l'allégorie médiévale de la synagogue a été remplacée parfois dans l'iconographie postérieure par celle du Rabbin (image négative) ou celle de Moïse et de Paul (images positives) ? Cf. ULRICH E, *op. cit.*, p. 60.

juifs du passage du temps profane au temps sacré : toucher ou détruire ces symboles de la judéité, c'est porter atteinte à la foi juive¹⁵³.



La *menorah* est davantage présente dans les œuvres de guerre¹⁵⁴. Tombée à terre, ou debout avec les montants brisés, elle reflète la crainte du peintre de voir

anéanti le peuple élu : « Où sont les rouleaux de la Loi, Les chandeliers, les candélabres... Dans la synagogue, tout seul, le dernier, je me suis incliné¹⁵⁵. » Hautement symbolique, sa destruction ou sa disparition préfigurerait celle du peuple juif. A la menora se substitue parfois le cierge ou la lampe. Eléments familiers de la vie juive, le rituel de l'allumage de ces deux éléments fait entrer dans le temps de Dieu ; les lampes du sabbat « sont à la fois chaleur et lumière, amour et spiritualité¹⁵⁶ », c'est la lumière de Dieu donnée à la création.

Les *tefillins*, le *talith* et le *livre* de prières de l'homme priant sont les signes de la " distinction " du



¹⁵³ Annexe 4, tableau 3.

¹⁵⁴ La menorah est le chandelier à sept branches qui appartient au mobilier du Temple (Ex. 25, 31-38). Il symbolise la *Lumière d'Israël*. Par extension, c'est le candélabre que la maîtresse de maison allume à chaque sabbat.

¹⁵⁵ CHAGALL M., "Tout seul", *Poèmes, op. cit.*, p. 80.

¹⁵⁶ SOUED A., *op. cit.*, p. 62-63.

peuple juif et du monothéisme... Ils témoignent de l'acceptation de se lier au Créateur pour remonter vers lui, et rester uni à lui par la prière quotidienne.

Les priants de Chagall, au pied de la croix, attestent cette fidélité malgré la difficulté. Mais comme en écho, la mort des fidèles, le ciel vide teintent ces images de désespoir¹⁵⁷. Ce livre de prières pourrait bien être le psautier ou le recueil de la prière des défunts, au moins pendant les temps de guerre¹⁵⁸.

L'homme à la Torah est un autre élément du monde religieux à préserver¹⁵⁹. Intégré pour la première fois dans la *Chute de l'ange*, la destruction des rouleaux de la Torah annoncerait la fin du judaïsme¹⁶⁰.

¹⁵⁷ CHAGALL M., "Où est le jour ?", *Poèmes*: « Un vieillard dans son châle blanc tombe avec son livre de psaumes. La misère lui coule des yeux. Rends lui la vie, mon Dieu », p. 81.
CHAGALL M., "Comme dans un dernier sommeil", *Poèmes* : « Vais-je prier Dieu qui a conduit le peuple dans le feu ? », p. 89.

¹⁵⁸ CHAGALL M., "Sur l'échelle de Jacob", *Poèmes* : « Partout accourent des musiciens morts. Ils disent la prière des défunts », p. 96.

¹⁵⁹ CMC 011 - 012 - 013 - 014 - 015 - 017 - 018 - 019 - 020 - 021 - 041 - 053 - 055 - 058 - 059 - 072 - 075 - 076 - 087 - 106 - 107 - 159 - 160 - 208 - 209 - 290 - 291 - 299 - 315 - 324 - 349 - 360.

¹⁶⁰ CHAGALL M., "Sans larmes", *Poèmes* : « Tous veulent dans ton cœur briser les Tables, Fouler aux pieds ta vérité et ton Dieu, Un monde coupable veut voler ta force, Et ne plus te laisser de place que sous la Terre. » p. 79.

Le *rouleau biblique*, lu à la synagogue, est autre chose qu'un simple livre ; c'est un objet cérémoniel qu'on regarde et qu'on révère : il doit être préservé de la destruction¹⁶¹. L'homme à la Torah remplace, dans les œuvres tardives, le juif errant.

Selon Werner Haftmann, la Torah représente « l'art de Chagall », cet art qu'il a pu préserver pendant le temps des ruptures : « La Torah de Chagall est mêlée de religiosité, de paganisme, de joie, de cirque même, tous ces événements sont des étincelles de l'amour de Dieu¹⁶². »

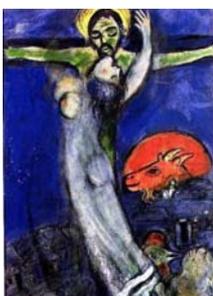


¹⁶¹ La mystique de la lettre hébraïque, qui considère la Torah comme sacrée, fait de sa destruction un sacrilège ; Mme Fellous écrit : « Ce qui s'appliquait, en premier lieu, aux rouleaux de la Torah que l'on conservait dans l'armoire sainte jusqu'à leur ensevelissement dans la terre quand ils devenaient inutilisables (pesulim) - c'est-à-dire quand les lettres ou le parchemin commençaient à être endommagés -, s'appliquera par extension à tous les livres écrits en hébreu. On ne détruisait aucun texte écrit en caractères hébreux car il pouvait contenir le nom divin. », *Représentation d'archives et de bibliothèques dans les manuscrits hébreux* : Aedilis.irht.cnrs.fr.

¹⁶² Cf. HAFTMANN W., "Über die Gouachen von Marc Chagall", *Catalogue d'exposition, Marc Chagall*, Linz, 1994: „Eine Figur indessen taucht im Spätwerk immer wieder auf. Das ist der Jude, der die Tora umarmt ... Diese Figur hat selbstbildhaften Charakter. Die Thora das ist Chagalls Kunst, die er durch alle Zusammenbrüche einer vom Übergewicht des Politischen verwüsteten Zeit sorglich trug und treulich hindurchrettete. Das ist seine Bilderrolle, die viel Religiös enthält, aber auch viel Paganes, (...) einen Finken der Liebe Gottes in sich trägt, wie es die Gläubigkeit der Chadissin will.“: [Une figure resurgit périodiquement dans

L'homme au rouleau serait donc à nouveau le peintre lui-même qui enroule et déroule, devant nos yeux, l'actualité du monde.

La *mariée* consolant le Christ est le dernier élément de la vie de l'artiste que le peintre importe dans les scènes de crucifixion¹⁶³. Le rattachement possible de ce motif à l'iconographie chrétienne, sous le personnage de Marie ou de Madeleine, a déjà été étudié plus haut.



L'image de la fiancée, recevant l'hommage du peintre dans le tableau de *l'Annonciation*, se transforme (après la mort de Bella survenue pendant le séjour en Amérique) en cet être spectral, vêtu d'un long voile.

Selon F. Meyer c'est l'« Image de la bien-aimée, de la mariée qui dans tant de tableaux se penche sur le jeune homme, de toutes ces créatures délicates rêvant dans les bras de leur bien-aimé¹⁶⁴. »

l'oeuvre tardive... Celle du juif qui entoure de ses bras la Torah. Cette figure a un caractère autobiographique. La Torah, c'est l'art de Chagall. Cet art qu'il a porté avec soin et fidèlement protégé malgré toutes les ruptures d'une époque ravagée par la prédominance du politique. C'est un rouleau d'images qui contient beaucoup d'éléments religieux, mais aussi d'éléments profanes (païens), ... qui détiennent en eux des étincelles de l'amour du bon Dieu, comme le veulent les croyances du hassidisme.]

¹⁶³ CMC 041 - 056 - 099 - 149 - 150 - 262 - 292.

¹⁶⁴ MEYER F *op. cit.*, p. 466.

Le peintre est crucifié par la mort de la bien-aimée, et seule la morte elle-même peut devenir la consolatrice :

« Entends-moi
Couche funéraire,
Herbe desséchée
Amour disparu
A nouveau revenu
Entends-moi
Je marche sur ton âme
Sur ton ventre
Je bois le restant de tes années.
J'ai avalé ta lune
Le rêve de ton innocence
Pour devenir ton ange
Et te protéger de nouveau¹⁶⁵. »

Peintre et crucifié sont les deux déclinaisons de la même douleur : l'affrontement à la mort inéluctable et à la séparation définitive, ici-bas. Car le poète exprime sa foi en la vie dans l'au-delà : « Mon Dieu, la nuit est venue. Tu fermeras mes yeux avant le jour et moi je peindrai de nouveau des tableaux pour toi sur la terre et le ciel¹⁶⁶. »

¹⁶⁵ CHAGALL M., "Si mon soleil", *Poèmes*, p. 14.

¹⁶⁶ CHAGALL M., "Pour l'autre clarté", *Poèmes*, p. 114.

L'œuvre de cette période, qui contient le plus de ces éléments " inventés " par Chagall, est sans doute 058. *Résistance*. A l'origine, en 1937, Chagall avait peint un tableau inspiré de la guerre d'Espagne auquel il avait donné le titre : *Révolution*. Il découpa le tableau original en 1943 et constitua un triptyque. L'huile sur toile, *Résistance* (terminée en 1952) en est le premier élément (le 2^{ème} est *Résurrection* ; le 3^{ème}, *Libération*). Le tableau est presque entièrement embrasé de rouge-orangé. Un rai jaune partage la scène supérieure en trois zones triangulaires reliées par la vache portant un cierge allumé. Les traits et diagonales sont contrebalancés par les arrondis des personnages : visages, seins, sacs.

La scène du haut est séparée de celle du bas, tout en formes géométriques, par une diagonale incurvée. La crucifixion, qui prend les deux tiers de la hauteur du tableau, fait le lien entre les quatre scènes représentées. Quant au crucifié lui-même, son corps a la hauteur de la moitié de la toile. Il reste peu d'espace non habité dans ce tableau très chargé. L'ensemble des tableaux de cette période, et plus particulièrement celui de *Résistance*, sont des travaux très naturalistes¹⁶⁷. Marc Chagall a d'abord intitulé cette œuvre *Ghetto*, puis il l'a renommée *Résistance*. Ce tableau met en scène une croix

¹⁶⁷ CHAGALL M., "Pour les artistes martyrs" *Poèmes* : « Je vois les flammes, je sens la fumée monter vers les nuages bleus e les noircir. Je vois les cheveux arrachés et les dents. Ils jettent sur moi des couleurs enragées. Je suis debout au désert devant un tas de bottes, de vêtements -cendre et fumier- et je murmure la prière des défunts », p. 103.

immense surgissant du village. Autour du crucifié central, des épisodes s'organisent comme les différents actes d'une tragédie.

A droite de la croix, se déroulent différentes scènes de lutte ; au-dessus du crucifié, des soldats et des révolutionnaires, armés et brandissant une torche, paraissent se ruer vers une foule qui tourne le dos aux guerriers et semble vouloir sortir de la scène. Une vache, tenant une torche allumée (symbole de paix), semble bondir de la scène de gauche vers la droite. Est-ce l'évocation des animaux brûlés lors de la prise de Vitebsk ? Cet animal fantastique, à l'aspect d'un bovidé, est présent très souvent dans les tableaux. C'est l'animal cher au cœur de l'artiste qui fait le lien avec le monde de son enfance et de sa foi¹⁶⁸. Une image qui marque l'espérance ? Le bovidé a la même taille que le crucifié, mais sa position est moins centrale. Il surplombe l'ensemble. Photophore, il éclaire et il montre ; volant, il traverse l'espace et avance.

Tout en haut dans le triangle de gauche, est représenté de façon estompée, un couple nu qui s'enlace. La femme tient un fruit dans la main gauche. Evocation d'Adam et Eve avec le fruit de l'arbre défendu, et donc du lien entre la chute originelle et la guerre. Au-dessous de ce couple primordial, un homme lève une hache vers un deuxième homme agenouillé à ses pieds et pendu à son mollet. Devant eux, une femme, portant un enfant nu dans ses bras, semble fuir la scène ; le personnage à la hache essaie de lui saisir les cheveux. Cette femme est facilement repérable dans le tableau :

¹⁶⁸ Cf. tome 2., p. 270/271.

après le crucifié et l'animal mythique, elle est le personnage le plus grand. D'autre part, Chagall a peint le haut de son corps en bleu, du même bleu que les taches sur sa robe. Elle semble diriger ses pas vers le crucifié dont elle cache la main droite, comme la Torah le fait dans la *Crucifixion blanche*. Son visage, ainsi que celui de l'enfant, est anxieux.

Au-dessous d'elle, un homme, légèrement renversé vers l'arrière, se tient la tête en regardant le ciel. Une belle femme est couchée, les yeux clos, la tête vers le bas, ses longs cheveux déployés. Le bas de son corps est caché par le bois de la croix. Elle a les yeux fermés. Elle paraît morte. Tout à fait à gauche, un autre homme est debout avec un oiseau bleu sur la tête. Ils regardent tous deux vers cette femme étendue. Un homme à l'épée lui attrape les cheveux. Sans doute est-ce une évocation de la " récupération " qui se faisait, à l'arrivée dans les camps de concentration, de tous les objets réutilisables : cheveux, dents, bijoux, etc.

Dans le rai de lumière jaune, des soldats armés font face à des hommes, des femmes et une belle jeune fille qui ont les bras levés. Le soldat portant la torche entoure de son bras celui qui porte le fusil ; ce dernier a une tache rouge sur la main : du sang ? Les trois soldats ont des casquettes différentes : Allemand ? Italien ? Russe ? Dans la zone rouge, une femme leur fait face. Les mains levées, la bouche ouverte, elle semble hurler. Juste au-dessus de la barre verticale de la croix, un visage d'enfant, portant béret, émerge d'une tache bleue. Il rappelle les enfants que l'on voit sur les photos

du camp de Drancy¹⁶⁹. Dénonciations, arrestations arbitraires, déportations, sont suggérées ici.

A droite du Crucifix, au-dessus des maisons et de la colline, une foule bigarrée, d'où ressortent des têtes et des mains, semble fuir devant les soldats pour essayer de sortir du tableau. Un personnage, les sourcils froncés avec une canne dans la main gauche, montre de sa main droite sa bouche ouverte et édentée. A côté de lui, une tache sombre, d'où émergent un oeil, une bouche, représente une forme humaine carbonisée ; une main se tend. Derrière son épaule droite, un personnage, habillé de tons plus clairs, de vert et de jaune, porte le rouleau de la Loi. Cet ensemble évoque les convois de la mort, les chambres à gaz, la " solution finale ".

A sa gauche, un personnage est allongé et semble vouloir fuir le groupe de droite : une évocation possible des évasions. Au-dessus de lui, un personnage, à la main gauche bleue, porte un chofar. Il tourne le dos à un homme portant une casquette jaune et un sac sur l'épaule. Près de sa tête, une fillette fait signe. Un enfant surgit d'une tache verte qui semble être le buste d'une femme, mais où est sa tête ? A-t-elle été coupée par l'arme que tient le grand personnage casqué à sa droite ? Est-ce une évocation des *Sonderkommandos* (juifs qui avaient été sélectionnés pour leur vigueur pour être les auxiliaires de la mort)¹⁷⁰? Se discernent ensuite, de profil, le haut du

¹⁶⁹ GILBERT Martin, *Jamais plus, une histoire de la Shoah, op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁰ LECOMTE J.M., *op. cit.*, p. 82.

tronc et la face d'un homme aux cheveux longs. Une figure rouge et bleue avec un chapeau regarde le spectateur ; au-dessus, un autre visage de profil, un autre de face, une femme, encore une autre femme avec enfant, un homme au visage de clown,... Toutes les ethnies et les groupes pourchassés et massacrés sont représentés : Juifs, Polonais, Tziganes, artisans du cirque, etc.... Et pour emprisonner cette foule, une rangée de barbelés, derrière lesquels sont parquées des silhouettes, ferme le haut du tableau.

Au bas de la toile, un village (Vitebsk) se blottit dans l'obscurité au flanc d'une colline. Les rues sont vides, si l'on excepte une femme (la mère du peintre) qui se trouve sur le pas de la porte de la première maison à droite. Au milieu de la place, teintée de rouge comme le lieu d'implantation de la croix, une horloge verte est abandonnée. Ici pas de flamme d'incendie, le village enneigé est désert. Le temps s'y est arrêté, comme s'est arrêté le temps de la paix entre le début et la fin de l'élaboration du tableau.

Au pied de l'homme, un coq à la tête de femme, porte une sorte de mantille blanche. Elle est prise dans la couleur bleu sombre des maisons dessinées derrière elle : c'est sans doute une évocation de la mort de Bella. D'après Sylvie Forestier, le coq associé au couple est symbole de l'accomplissement amoureux chez Chagall¹⁷¹. Mais la guerre a brisé cet accomplissement : sur le tableau, le peintre et sa muse sont séparés et solitaires dans le village fantôme.

¹⁷¹ FORESTIER S., *Les Chagall de Chagall*, Milan - Paris, Jaca Book, 1988, p. 161.

Tout en bas, tache rouge émergeant du sol bleu foncé, le peintre, identifié par sa palette et ses pinceaux, est recroquevillé. Il se protège du spectacle, la main droite au-dessus de la tête. Tête-bêche, les yeux ouverts, il regarde le spectateur. Son visage est parallèle à celui de la femme aux cheveux déployés. Il est englobé dans une spirale qui part du pied de la croix et remonte par la ligne des pans de toit jusqu'au vieillard édenté. Il a repris la position fœtale pour se protéger de ces visions de cauchemar, à l'abri dans le monde de son enfance. Mais dans sa main, l'attirail du peintre rappelle la mission qu'il s'est donnée : témoigner du drame. C'est une première expression du " devoir de mémoire " que nous avons évoquée plus haut.

Surgissant de ce village figé dans le temps, la croix du supplicié fait le lien entre les quatre horizons du tableau. Une tête d'oiseau, bec pointu, grand oeil, crête orange, regarde par dessus l'épaule droite du crucifié. Il touche de son aile le côté droit de celui-ci. Ce coq peut être le peintre lui-même, assumant le rôle de la compassion car, selon Venturi, « dans le *Coq blanc* (1947), Chagall s'identifie complètement avec l'animal qui emporte sur ses ailes la femme aimée¹⁷². » Ici, à la manière du Nicodème des descentes de croix, il enserme dans ses bras le crucifié, lui touchant le côté ; son corps épouse étroitement le bois vertical de la croix. Ce dernier est de profil, il a le visage tourné vers la foule de droite, des cheveux mi-longs

¹⁷² VENTURI Lionello, *Chagall, op. cit.*, p. 78.

striés de blanc, une barbe, une moustache. Ses yeux sont fermés : c'est un *Christus patiens*. Son bras gauche est étonnamment court et la main est tournée paume vers la croix. Le reste du corps est très allongé comme une figure gothique. Ses pieds sont posés sur le *suppedaneum*, le corps n'est pas suspendu à la croix, mais dressé devant. Un léger déhanchement vers la droite accentue encore une position apparemment confortable et rapproche ainsi le crucifié de la femme à l'enfant qui le touche au niveau du bras. Les hanches du crucifié sont ceintes du châle de prière juif, le talith. Celui-ci est habituellement blanc rayé de noir ; mais ici, c'est un châle noir à rayures blanches. Le tronc du crucifié est traversé par une diagonale formée des couleurs qui s'opposent dans le tableau : le jaune et le rouge.

Ce tableau est l'expression synthétique du martyre de l'humanité persécutée. L'ensemble des événements d'épuration ethnique y est représenté comme pour servir de catharsis à l'auteur. A l'évocation des scènes de guerre, s'ajoute le rappel des horreurs que les troupes des Alliés ont découvertes en libérant les camps de prisonniers. Le crucifié se détache de l'ensemble, à la fois communiant aux événements (par la couleur et l'implantation au centre du village) et les transcendant par son attitude silencieuse et sereine.

Le tableau évoque bien, dans son ensemble, le *ghetto* dans lequel les nazis avaient décidé d'enfermer tous ceux qui n'étaient pas de race arienne, ghetto dont il fallait s'échapper pour garder la vie sauve. Il est une image

très juste, même si elle n'est que suggestive, (par exemple : il n'y a pas de cadavre), de la mise en œuvre de ce qui a été appelé le plan *Madagascar* avant de devenir la " solution finale ". L'évocation des tortionnaires comme des victimes est claire et précise, mais elle est déjà sublimée.

Pourquoi Chagall a-t-il ensuite modifié son titre pour baptiser cette toile *Résistance* ? Quelle résistance est illustrée ici ? Au premier regard, un seul personnage oppose une vraie résistance aux bourreaux : celui qui accroche la jambe de l'homme à la hache et éventuellement le prisonnier qui s'évade. S'agirait-il d'une résistance non violente, du courage qui a permis à de nombreux incarcérés de survivre¹⁷³ ? Apparemment, l'auteur n'a pas évoqué non plus dans ce tableau les réseaux de résistance qui ont donné l'occasion à beaucoup de pourchassés (comme à la famille de Chagall), de passer en zone libre ou en pays non occupés. Le titre est-il un hommage à ces deux résistances ? Il n'est pas interdit de le penser. Mais n'oublions pas que ce tableau est le premier d'un triptyque qui célèbre les événements allant de la *Résistance* à la *Libération*, en passant par la *Résurrection* : trois titres très évocateurs des années de la deuxième guerre mondiale.

Nous voilà donc bien loin de l'iconographie chrétienne, et plus encore de celle du *Traité des Images* de Molanus¹⁷⁴.

¹⁷³ Cf. MISCHMAN, *op. cit.*, p. 346-347.

¹⁷⁴ MOLANUS Jean., *De picturis et imaginibus sacris liber unus : tractans de vitandis circa eas abusibus et de earum significationibus*, Louvain, 1570. Réédition : MOLANUS, *Traité des saintes images*, « Patrimoine Christianisme », Paris, Cerf, 1996.

L'intégration, par le peintre, de motifs détournés et nouveaux, semble marquer les œuvres de Chagall du cachet de la sécularisation. Cependant de nombreuses références religieuses issues du judaïsme et du christianisme infirment cette tendance. Nous sommes plutôt en présence d'un bricolage sémantique et culturel, dont toute la portée sera atteinte dans le dernier quart de la vie du peintre. En tout état de cause, les éléments profanes sont sacralisés, nous ne sommes donc nullement en présence d'une lecture séculière. Au contraire, comme dans l'œuvre de Kandinsky, « de nombreux éléments graphiques qui apparaissent et d'autres encore qui se présentent tout d'abord comme des thèmes anodins faisant partie de l'observation de la réalité de ce monde et qui, petit à petit, se démasquent comme étant des thèmes sacrés appartenant aux visions prophétiques et apocalyptiques¹⁷⁵. » Dans les œuvres des dernières années ces visions apocalyptiques et prophétiques vont largement se déployer.

¹⁷⁵ SERS Philippe, *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Paris, Skira, 2003, p. 175.

V. Le peintre du dépassement.

En raison sans doute de la destination des créations¹, le motif du crucifié, dans les œuvres monumentales² des vingt-cinq dernières années de la vie du peintre, est nettement identifiable au Christ glorieux, même s'il a gardé les signes de sa judéité³. De nombreux auteurs de monographies ont insisté sur l'universalisme de l'œuvre de Chagall sans en approfondir le sens. D'autres, comme Foray, qualifient le peintre *d'apôtre*⁴, d'annonceur.

¹ Nous étudierons pour l'essentiel, mais non exclusivement, les grandes œuvres destinées à des lieux de culte chrétien. Ces œuvres ont toujours pour origine une commande soit civile (cathédrale de Metz et de Reims, Salle de l'ONU à New York), soit religieuse (Temple de Zürich, Cathédrale de Mayence), ou encore de donateurs privés (Tudeley et Tarrytown).

² FORESTIER S., *Chagall, les vitraux, op. cit.* L'auteur identifie clairement le Crucifié au Christ, dans l'analyse de l'ensemble des vitraux se trouvant dans des monuments chrétiens, p. 198-219.

³ Pour exemple CMC 146 - 147. *Christ entouré de symboles* : le Crucifié porte les tefillins.

⁴ FORAY J.M. écrit : „Chagall präsentiert den Künstler–Apostel in Form einer doppelten Allegorie. Die Gestalt verweist einerseits auf den Auftrag des Künstlers als Träger einer Botschaft: das Bild ist so gesehen eine Art komplexes und monumentales Piktogramm, die Übertragung einer Geschichte des Malerseins Visuelle. Sie verweist aber auch auf den Künstler selbst und dessen Rolle : Unter diesem Gesichtspunkt ist das Bild keine Allegorie des von Gott gesandten Künstlers in Allgemeinen, sondern die den bestimmten Künstler Marc Chagall, des Schöpfers dieser Bilder.“, *Catalogue de l'exposition, Der späte Chagall*, Vienne, 2004, p. 19. [Chagall présente le peintre-apôtre sous la forme d'une double allégorie. La figure renvoie d'une part à la mission du peintre comme porteur d'une nouvelle ; l'image est vue, dans ce contexte, comme une sorte de pictogramme complexe et monumental : la

L'étude des dernières œuvres devrait montrer que Marc Chagall, loin d'avoir proposé un syncrétisme religieux, a donné une réponse nouvelle à la question du dessein du salut de Dieu. Chagall devient alors un prophète du XX^{ème} siècle dont le message passerait par le pinceau, et dont la nouveauté serait la peinture du motif du crucifié, dans un sens plus universel que la lecture faite par ses contemporains. Cette réponse nouvelle, ou plutôt *renouvelée*, s'inscrit dans la tradition millénaire du prophétisme juif et éclaire de façon différente la question de l'universalisme de la promesse faite à Israël et qui se réalisera pour les " nations ".

A. Chagall et l'exégèse biblique.

Bien qu'il ait été élevé dans une famille juive de stricte observance, d'inspiration hassidique, Chagall cessa toute pratique culturelle à l'âge de 13 ans (âge d'entrée à l'école de peinture de Yury Pen). Comme il l'écrit lui-même : « Je suis mystique, oui, je ne vais pas à telle église ou telle synagogue. Ma prière, c'est mon travail⁵ ». C'est la Bible qui restera pour

reproduction de l'histoire du monde visuel du peintre. Mais elle pointe également sur le peintre lui-même et son rôle : de ce point de vue l'image n'est pas l'allégorie, en général, du peintre envoyé par Dieu, mais celle toute particulière du peintre Marc Chagall, le créateur de ces images].

⁵ C'est également une caractéristique du hassidisme oriental. Cf. ROBBERECHTS E., *Les Hassidim, op. cit.*, p. 143.

lui la plus grande source d'inspiration à partir des années 30 : « Dès ma première jeunesse elle m'a captivé. Il m'a toujours semblé et il semble encore que c'est la plus grande source de poésie de tous les temps. Depuis lors j'ai cherché ce reflet dans la vie et dans l'art. La Bible est comme une résonance de la nature et ce secret, j'ai essayé de le transmettre⁶. » Une inspiration intimement liée aux souvenirs de ses parents, et en particulier à sa mère, une vie où il n'y a pas de distance entre hier et aujourd'hui.

Ce vécu de proximité avec son Dieu est une caractéristique de la tradition juive et orientale⁷ : « Les prophètes se représentaient leur univers comme une vaste aventure conjugale entre Dieu et Israël. Ils avaient conscience de vivre quelque chose de semblable dans leur sphère privée. La révélation n'était pour eux ni une technique, ni un don. C'était la découverte d'un amour...⁸. »

⁶ LENEMAN Léon, "Chagall, message biblique", Paris, Revue *l'Arche* n° 196, juin - juillet 1973, p. 49.

⁷ SERS Philippe relève dans l'œuvre de Kandinsky la richesse que la tradition orientale lègue à ses enfants : une imagerie populaire riche et imaginative. Il note : « L'insistance qu'il (Kandinsky) met parfois à rappeler ses origines orientales, et la pratique qu'il a héritée d'une "pensée par image" nous remettent en face du divorce de l'Orient avec l'Occident et de la tragique pauvreté de ce dernier dans ce domaine. », p. 201. Pour la mission prophétique de l'art : « la seule voie immuable de l'art », voir les pages 73 à 77 de SERS Philippe, *op. cit.*

⁸ NEHER A., *op. cit.*, p. 105.

Contrairement à de nombreux peintres du XX^{ème} siècle, Chagall se voulait peintre " religieux " : « sans mystique, existerait-il un seul grand tableau, un seul grand poème, ou même un grand mouvement social ? Avec douleur je me répondais à moi-même : on a tort de s'acharner sur la mystique, c'est précisément le manque de mystique qui a failli perdre la France⁹. » L'ouverture de l'Eglise catholique à l'art profane et son avancée théologique, dans la redécouverte et reconnaissance des sources bibliques communes aux deux traditions, vont permettre à Chagall d'aller jusqu'au bout de sa quête et d'y déployer tout son talent.

Déjà l'occasion d'exposer les images de son monde biblique lui avait été donnée, par la commande de Vollard, des illustrations de l'Ancien Testament. Les conséquences de la Seconde guerre mondiale en Europe lui ouvrirent un horizon inespéré, celui du patrimoine religieux mondial. La réalisation d'œuvres, pour des monuments chrétiens, l'amena à approfondir sa connaissance de la tradition chrétienne.

Pendant les années 1948-1960, une nouvelle conception de l'architecture et de l'art religieux naissait sous l'influence de l'artiste Maurice Denis et du dominicain Alain-Marie Couturier. L'art " profane ", c'est-à-dire " non sacré ", rassemblait pour la première fois des talents majeurs, sans tenir compte de

⁹ CHAGALL M., *Ma vie*, p. 62. C'est la description de son "juif errant". Ainsi quotidien visible et spirituel invisible sont confondus.

leur appartenance religieuse ou de leur foi. Pour Couturier, « Tout artiste vrai est un inspiré, déjà par nature, par tempérament, il est préparé, prédisposé aux intuitions spirituelles : pourquoi pas à la venue de cet Esprit lui-même qui souffle, après tout, où il veut¹⁰. » Ce mouvement de renaissance fait le pari sur l'art vivant. Pour Couturier, « Il faut, à chaque génération, faire appel aux maîtres de l'art vivant, parce qu'en eux abonde la vie et ses dons et aussi ses plus grandes chances. (...) Il faut parier sur le génie et croire au miracle¹¹. » Assy fut la première des réalisations sous l'impulsion du Père Couturier ; il y associa, entre autres, Chagall. L'artiste fut sollicité pour réaliser les vitraux du baptistère, deux bas-reliefs de marbre évoquant les Psaumes ainsi qu'une céramique murale représentant le Passage de la Mer Rouge. Il dédicaça son œuvre *Au nom de la Paix et de la tolérance entre tous les hommes*, écrivant ainsi dans la pierre ce qui est son inspiration prophétique.

Mais, de quelle tradition interprétative Chagall s'inspire-t-il ? Comment présente-t-il le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament ? Pour Pierre Schneider, Chagall « ne rejette pas en bloc la préfiguration : tel un arbre généalogique, elle pose des jalons qui tracent une route, et toute voie peut être empruntée dans les deux sens. Chagall va remonter vers celle

¹⁰ COUTURIER A.M., *op. cit.*, p. 18-20.

¹¹ COUTURIER A.M., *idem*.

des origines, entendez : vers l'Ancien Testament. Dès lors il se trouve sur un terrain où il a depuis longtemps l'habitude de prendre des libertés¹². »

Les personnages¹³ et les épisodes de l'Ancien Testament servent de figures dans son monde biblique peuplé de " visions "¹⁴: « Je me suis référé au grand livre universel qu'est la Bible. Dès mon enfance elle m'a rempli de visions sur le destin du monde et m'a inspiré dans mon travail. Dans les moments de doutes, sa grandeur et sa sagesse hautement poétiques m'ont apaisé¹⁵ ». Les figures sont présentées dans le contexte de leur " histoire biblique ", parfois ils sont mis en lien avec le motif du crucifié ou un autre

¹² SCHNEIDER P., "Chagall et le vitrail", *Catalogue d'exposition, Marc Chagall Hadassah*, Paris, 2002, p. 15.

¹³ **Adam**, *création* : Metz, Nice, Sarrebourg, Mayence ; *paradis* : Metz, New York ; *chute* : Metz ; *expulsion* : Metz ; **Noé**, *lâche la colombe* : Metz, Mayence ; *arc en ciel* : Metz, Mayence ; **Abraham**, *généalogie* : Mayence ; *hospitalité* : Reims, Sarrebourg ; Mayence ; *Sacrifice d'Isaac* : Metz, New York, Reims, Mayence ; **Jacob** *lutte* : Metz, Zürich ; *songe* : Metz, Zürich, Mayence ; *pleure Joseph* : Metz ; **Joseph** : Metz ; **Moïse**, *buisson ardent* : Metz ; *passage de la Mer Rouge* : Assy, Nice ; *don de la Loi* : Metz, New York, Zürich, Mayence ; *veau d'or* : Metz, Mayence ; **Jessé** : Reims ; **David** : Metz, Chichester, Zürich, Reims (rois de Juda, Mayence) ; Prophètes : **Joël** : Tarrytown ; **Elie** : Tarrytown, Zürich ; **Daniel** : Tarrytown, Zürich ; **Ezéchiël** : Tarrytown ; **Jérémié** : Metz, New York, Tarrytown, Zürich, Mayence ; **Isaïe** : New York, Tarrytown, Zürich, Sarrebourg, Mayence ; **Job**, *enseignement des prophètes* : Sarrebourg.

¹⁴ CMC 294 - 296 - 310 - 317 - 342 - 350 - 352.

¹⁵ CHAGALL M., "Allocution à la Hadassah", in S. FORESTIER, *Chagall, les vitraux*, p. 203.

thème du Nouveau Testament¹⁶. Selon F. Meyer, « il ne s'agit pas d'un contenu que l'artiste affronte puis informe, mais d'une lecture du texte qui est en même temps un regard, et d'un regard qui est aussi création¹⁷. »

Mais avant d'explorer la lecture chagallienne de l'Ancien Testament, un détour par les figures empruntées au Nouveau Testament paraît opportun pour découvrir quelle interprétation l'artiste fait de la tradition évangélique.

La lithographie du *Fils Prodigue* est à part¹⁸. Elle semble peu en rapport avec l'interprétation d'une certaine tradition chrétienne pour qui, selon Réau, le « fils aîné figure le peuple juif et le fils prodigue les Gentils. L'enfant prodigue est parfois associé aux pécheurs repentis : le roi David, saint Pierre, le Bon Larron, la Madeleine¹⁹. » En fait, cette lithographie est une variante (avec crucifixion), de deux autres lithographies composées en 1975-76, après le premier retour officiel de Chagall en Russie : le fils prodigue, c'est le peintre lui-même retournant vers sa patrie²⁰. L'intégration du crucifié est simplement signe de la mémoire du peintre qui voit resurgir

¹⁶ Nous traiterons ici exclusivement des œuvres mettant en scène le motif du Crucifié en lien avec l'un ou l'autre Testament.

¹⁷ MEYER F., *Chagall*, p. 185.

¹⁸ Lc. 15, 11-32. CMC 349. *Le retour du Fils prodigue*.

¹⁹ REAU L., *op. cit.*, p. 333-334.

²⁰ OCSC B132 - 133. LECLERC Eloi écrit : « C'est tout le cheminement du peintre qui s'exprime dans cette réconciliation finale avec sa famille, sa ville natale, son pays, avec le ciel lui-même. » *Chagall, Un vitrail pour la paix*, Paris, Mame, 2001, p. 28.

les scènes de guerre, de souffrance et la déchirure de la perte de ses parents. Le retour du " fils " dans son pays d'origine ne permettra pas les retrouvailles et la réconciliation avec le père. Nous sommes donc plutôt en présence d'une actualisation d'un thème biblique.

Deux œuvres monumentales mettent en scène le motif du crucifié (sans lien avec l'Ancien Testament) en un sens spirituel : les crucifixions de



Tudeley et Tarrytown. Nous nous sommes déjà penchée plus haut sur le vitrail de Tudeley²¹. L'installation du vitrail, dans la baie au-dessus de l'autel, délivre un message plein d'espérance en la Résurrection à cette mise en images d'un drame humain. C'est une lecture toute spirituelle (Chagall dirait mystique) et actualisée du motif du crucifié.

A Tarrytown, la lecture spirituelle est encore plus visible. Aux murs sud et nord de la petite église de Tarrytown, six vitraux représentent des prophètes de l'Ancien Testament. En face, dans une baie représentant des Chérubins (et qui comporte une miniature de la Crucifixion en haut à droite), Chagall a représenté un orant devant une crucifixion²². Les tons bleus contrastés de la scène donnent une impression de paix.



²¹ Cf. description du vitrail de Tudeley p. 190ss de ce document.

²² CMC 205 - 204. *Crucifixion*.

Dans le coin droit, en haut, à côté de la Vierge à l'enfant, de nombreux visages sont inscrits dans un nimbe : les bienheureux regardent la scène, mêlant ainsi dans un même espace le ciel et la terre. L'orant, qui semble esquisser une gémissement, a le bras gauche tendu, la main ouverte, tandis que son bras droit est ramené vers le cœur ; c'est la position de ceux qui se mettent en disponibilité devant Dieu²³. Un ange se penche vers son oreille.

Le supplicié est accroché sur le bois, ses pieds reposent sur le suppedaneum, il a les reins ceints, non pas par le talith, mais par un perizonium. Il porte aussi la marque de la lance. Les bras grands ouverts, son regard est tourné vers l'orant. Les traits de son visage sont estompés, mais le regard est serein. Sa tête est entourée d'une double auréole. Au-dessus de lui, élément insolite, un oiseau vole dans le ciel. A gauche du crucifié, dans le vitrail, une silhouette épouse le bois de la croix. Pour Sylvie Forestier, « Les figures des Prophètes, qui occupent monumentalement le champ des vitraux de la nef, s'avouent alors clairement annonciatrices²⁴. » Dans ce petit vitrail, dédié à la mémoire de Michael Clark Rockefeller et qui retrouve ainsi la « grande tradition du vitrail de donation²⁵ », le crucifié est reconnu comme le Sauveur par l'orant.

²³ La même position se retrouve chez d'autres croyants : elle est attitude de réception de la parole de Dieu ; c'est le cas, par exemple, pour Abraham et Moïse dans les vitraux de Metz.

²⁴ FORESTIER S., *Chagall, les vitraux, op. cit.*, p. 31.

²⁵ FORESTIER S., p. 210.

Des scènes évangéliques ont également été explorées par Chagall²⁶.

Le scénario du vitrail du bon Samaritain à Tarrytown entre bien dans la



lecture spirituelle des Pères de l'Église et de la tradition iconique²⁷. Selon Réau, « Le Samaritain compatissant est l'image du Christ qui panse les plaies de l'humanité. (...) Assimilation très ancienne : car dès le VI^{ème} siècle (...) le Christ nimbé est substitué au Samaritain²⁸. »

La lecture iconique de Chagall, du vitrail de l'Union Church à Tarrytown, va nettement dans ce sens puisque, outre la crucifixion, il a peint une *Déposition* (en haut du vitrail derrière le crucifié) et qu'il a donné au Bon Samaritain (en bas à gauche du vitrail) les traits du Christ, inspirés de Rembrandt. Le Bon Samaritain est ainsi une icône de l'artisan de la paix par la compassion active qu'il a manifestée envers l'étranger et l'ennemi. Mais ajoute Réau, dans la tradition : « le voyageur ... symbolise pour eux l'humanité perdue par la faute d'Adam, abandonnée par l'Ancienne Loi et sauvée par Jésus-Christ²⁹. »

Dans ce déploiement de la parabole, rien n'indique que Chagall associait dans cette lecture la condamnation de *l'Ancienne Loi*. Peut-être est-ce pour

²⁶ Outre le bon Samaritain, plusieurs passages de la vie de Jésus (hors Passion) ont été mis en scène dans le vitrail de Sarrebourg.

²⁷ CMC 201 à 203, Lc. 10, 30-37.

²⁸ REAU L., *op. cit.*, p. 332.

²⁹ REAU L., *idem*.

cela que Chagall, commentant l'œuvre, dira : « Je n'ai mis en cet ouvrage aucun détail qui ne fût en accord intérieurement et mystiquement avec la parabole³⁰ » ; une façon, en somme de typologiser. La même scène biblique est interprétée dans le vitrail de Reims où elle prend un sens tout autre du fait de sa mise en parallèle avec la figure de Saint Louis.

Est-ce pour répondre aux souhaits de la tradition chrétienne que Chagall inclut, dans les réalisations pour les lieux de culte, une lecture qui semble typologique³¹ ? Vraisemblablement non. En effet, outre la grande liberté que l'artiste exigeait lors de la création, sa curiosité intellectuelle le poussait à chercher les différentes interprétations qu'un thème biblique a connues au cours de son histoire³². Les déclinaisons du texte et ses relectures

³⁰ FORESTIER S., *Chagall, les vitraux, op. cit.*, p. 31.

³¹ **Joseph**, père de Jésus : arbre de (Jessé), Zürich ; **Jésus** : *entrée à Jérusalem* : Sarrebourg ; *sermon sur la montagne* : Sarrebourg ; *Bon samaritain* : Tarrytown, Sarrebourg, *portement de croix* : Metz, Zürich ; *crucifixion* : Metz, New York, Sarrebourg, Mayence ; *déposition* : New York ; *Christ glorieux* : Metz, Tudeley, Zürich ; **Jérusalem céleste** : Zürich, Mayence.

³² Quand Chagall était sollicité pour la réalisation d'une œuvre, il proposait les maquettes qui étaient ensuite proposées aux commanditaires. L'approbation suivait généralement (c'était un grand honneur d'avoir l'accord du maître), mais il est probable qu'en cas de désaccord, Chagall aurait tout simplement abandonné le projet.

(midrash³³, targum, légendes juives, relectures chrétiennes des Pères et déploiements dans l'iconographie) nourrissent son univers iconique³⁴.

Le vitrail de la création à Metz est un exemple de cette interpénétration de sources, d'une polysémie d'interprétations. Dans la première lancette³⁵ - celle de la création du premier homme - texte biblique, légende juive et typologie se côtoient et s'interpénètrent : le bras gauche écarté, comme pour se frayer un passage, l'ange encercle de son bras droit le corps de l'homme qui est comme issu de cette tache rouge qui signifie l'amour divin en actes dans les vitraux de Metz. L'homme porté dans le monde est adulte comme le suggèrent les légendes juives : « Adam sortit des mains du Créateur entièrement formé. Il n'était pas comme un enfant mais comme un homme de vingt ans... Parmi les générations suivantes, il y en eut peu qui lui ressemblaient par sa taille extraordinaire et sa perfection physique³⁶. » Les ailes ont la forme et les couleurs du feu qui se rencontrent plutôt dans la tradition juive et musulmane. Il est comme un être de feu et de lumière.

³³ BEAUDE P-M., "Judaïsme rabbinique et christianisme", *op. cit.*, : « L'importance de l'oralité se fonde en particulier dans l'affirmation qu'il existe deux Torah, celle qui vient par l'écrit et celle qui vient de l'oral, toutes deux révélées au Sinaï. », p. 298.

³⁴ DICTIONNAIRE DE LA BIBLE, Supplément III. Article "Sens de l'écriture" : « La méthode allégorique n'est pas étrangère à la tradition juive... le quatrième genre, le sôd, s'attache à dévoiler les secrets mystiques cachés sous la lettre. », p. 428.

³⁵ CMC 186 à 194. *Création, Paradis*.

³⁶ GINZBERG L., *Les légendes des juifs*, t. 1, p. 46 : *l'homme idéal*.

L'homme est touché au visage par l'amour du créateur et déjà pris dans les rayons du soleil qu'irradie le crucifié. Son ventre est rond et blanc. « Le blanc vient du mâle, duquel sont formés le cerveau, les os et les nerfs³⁷ » précise la tradition rabbinique, en écho au commandement du Créateur : « Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre³⁸. »

C'est l'instant primordial où le Seigneur Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance³⁹. » Les jambes de l'ange et le bas du corps de l'homme semblent former un pont ; ils paraissent surgir vraiment tous deux de cette tache rouge sombre.

Le pied de l'ange se continue par un oiseau qui regarde vers les trois animaux pris dans la tache verte au bas de la lancette. Deux oiseaux, à la silhouette voisine du pélican (assimilé au Christ qui rend la vie aux hommes par son sang versé sur la croix), reposent sur le dos d'un équidé, qui est peut-être un bélier ? Le bélier du sacrifice est aussi un symbole de la paix. Dans la tradition juive, selon Urbach, « Afin que la guerre soit évitée, le bélier fut



³⁷ URBACH Ephraïm, *Les sages d'Israël, conception de croyances des maîtres du Talmud*,

« Patrimoines Judaïsme », Paris, Cerf, 1996, p. 229.

³⁸ Gn. 1, 28.

³⁹ Gn. 1, 26.

pensé et créé avant toute création. Il est le symbole de cette paix qui commence dans le cœur des pères et des fils⁴⁰. » Cercles, triangles, fusion des couleurs et des traits, tout est harmonie dans ce surgissement de la vie.

En haut de la lancette, une crucifixion et une Vierge à l'enfant rattachent le premier Adam au nouvel Adam. Le crucifié porte le talith. A part deux esquisses, où Chagall a remplacé le crucifié par le personnage de David et de sa lyre, toutes les maquettes, la toile finale de Nice et les céramiques de la *Création de l'homme* reprennent le même déploiement⁴¹.

Dans les lobes au-dessus des lancettes, à droite de la représentation de la création des luminaires, Moïse portant les tables de la Loi semble tout à fait anachronique dans cette évocation biblique des sept jours de la création première. Est-ce un rappel de l'interdit de Gn. 2, 17s ? Il nous semble plutôt qu'il s'agit d'une représentation de la légende juive qui dit qu'au jour de la création de la terre, la Torah avait déjà été créée : « Au commencement, deux mille ans avant le ciel et la terre, sept choses furent créées : la Torah, écrite avec du feu noir sur du feu blanc, et placée sur les genoux de Dieu... Lorsque Dieu décida de créer le monde, il prit conseil auprès de la Torah⁴² », car pour mettre de l'ordre dans le tohu-bohu primordial, il faut d'abord que l'ordre existe.

⁴⁰ KALFA Ariane, "Le temps des psaumes", in *Hommage à Elie Wiesel*, op. cit., p. 144.

⁴¹ CMC 123 à 137. *Création*. - CMC 138. *Création*. - CMC 154 à 158. *Création*.

⁴² Cf. GINZBERG L., *Les légendes des juifs*, t. 1, op. cit., p. 7.

Exégèse allégorique, midrash, légende,... Chagall fait une lecture polysémique de la Bible, empruntant à divers courants religieux son interprétation iconique. Ces courants sont presque toujours issus des milieux juifs ou chrétiens. Il ne s'agit donc pas d'une lecture " universelle ", au sens où l'artiste aurait intégré des mythes ou des textes sacrés d'autres religions hors de la tradition judéo-chrétienne.

Obstinément Chagall s'attache à réaliser son grand œuvre : par le vitrail et par les toiles monumentales il va écrire, par l'image, une grande fresque biblique. De juin à octobre 1967, le Louvre expose dix-sept grands tableaux et trente-huit gouaches, appartenant à une série intitulée *Message Biblique*.

A l'origine, ces toiles de la Genèse et de l'Exode étaient prévues pour la chapelle du Calvaire à Vence, qui se trouvait à proximité de l'atelier de l'artiste. Les douze tableaux du *Message Biblique* devaient orner les douze murs en croix latine de la chapelle du calvaire ; et les cinq tableaux du Cantique des Cantiques auraient trouvé place dans la sacristie attenante. Toutefois, pour des raisons de conservation - des infiltrations d'humidité dans la pierre - Chagall doit renoncer à présenter ses œuvres dans la chapelle⁴³.

L'artiste offre la série d'huiles à l'Etat français, à condition qu'un musée soit construit à Nice pour accueillir ses œuvres. La première pierre du musée

⁴³ FORAY J-M., *Musée National du Message Biblique Marc Chagall*, Paris, 2000, p. 10-11.

est posée en 1969 ; il fut inauguré par André Malraux, le 7 juillet 1973, jour de l'anniversaire de Marc Chagall. Un rêve de l'artiste prenait forme : réaliser un lieu de rencontre universelle :

« Peut-être dans cette maison viendront les jeunes et les moins jeunes chercher un idéal de fraternité et d'amour tel que mes couleurs l'ont rêvé [...]. Je voudrais qu'en ce lieu on expose des œuvres d'art et des documents de haute spiritualité de tous les peuples, qu'on entende leur musique et leur poésie guidée par le cœur⁴⁴. Les scrupules antérieurs de l'artiste pour la réalisation d'œuvres en faveur de monuments goys s'estompent derrière la vision de l'œuvre à accomplir : J'ai vu les montagnes de Sodome et du Néguev, de leurs creux jaillissent les ombres de nos prophètes, dans leurs habits jaunâtres, couleur de pain desséché. J'ai entendu les antiques paroles ; n'ont-ils pas dit exactement et comment se conduire sur terre et avec quel idéal vivre⁴⁵. »

Quelle place le motif du crucifié tient-il dans ses interprétations ? S'agit-il d'une lecture typologique comme celle pratiquée par certains

⁴⁴ CHAGALL M., "Allocution pour l'inauguration du Musée National du Message Biblique Marc Chagall", 1966.

⁴⁵ CHAGALL M., "Allocution prononcée en Yiddish par Marc Chagall lors de l'inauguration de ses vitraux à la synagogue du Centre Médical Hadassah à Jérusalem", in FORESTIER, *Les vitraux, op. cit.*, p. 203-204.

exégètes du christianisme⁴⁶ ? En fait, la prise en compte, par l'artiste juif, de la typologie pose plus de questions aux interprètes de ses œuvres qu'à lui-même. Ainsi Schneider suggère que Chagall se préoccupait de la préfiguration, lors de ses premières réalisations pour des monuments chrétiens : « A Metz, en revanche, il faut s'insérer dans le cadre public, soumis à des exigences iconographiques précises, dont certaines pouvaient lui sembler difficiles à assumer, en particulier, le rôle joué par la préfiguration (avec des conséquences parfois douloureuses) dans le répertoire des vitraux du Moyen Age⁴⁷. » La réflexion de Schneider est sans doute simplement inspirée par les réactions juives aux vitraux de Reims.

⁴⁶ Lecture typologique et analogique ne se distinguent pas l'une de l'autre, pour l'exégète du XXème siècle. Cf. la position de Von Rad, DBS XII, (Supplément du Dictionnaire de la Bible), p. 530. Voir également GRELOT Pierre, *Sens chrétien de l'Ancien Testament*, Tournai, DDB, Bibliothèque de théologie, 1962 : « Jésus est la clef d'interprétation de l'Ancien Testament dont les promesses sont accomplies dans le Nouveau... Les deux testaments sont indissociables mais... ils ne sont pas sur le même plan : le Nouveau offre sur l'Ancien la supériorité de l'Accompli sur le virtuel, du dessin sur l'esquisse, de la lumière sur l'ombre. », p. 432. A propos de la lecture typologique, on pourra consulter sur cette question l'article "Sens de la Bible", dans le Supplément du Dictionnaire de la Bible, XII, ainsi que Paul BEAUCHAMP sur la lecture des deux testaments dans, *L'un et l'autre testament, Essai de lecture* t.1, " Parole de Dieu", Paris, Seuil, 1980, p.15-35 et t.2 *Accomplir les Ecritures* , Paris, Seuil, 1990, p. 224-237.

⁴⁷ SCHNEIDER P., "Chagall et le vitrail", *Catalogue d'exposition, Marc Chagall Hadassah, op. cit.* : p. 15.

En réalité, Chagall a toujours conservé une grande liberté de choix dans la composition de ses œuvres. Les essais d'influence étaient rejetés, quitte, pour l'artiste, à abandonner le projet. C'est ainsi qu'il faillit renoncer à l'exécution des vitraux de Metz : « J'ai terminé les esquisses des vitraux et l'on vient de me déléguer un sinistre imbécile qui ne me connaît même pas. Il m'a critiqué, trouvant mon dessin un peu faible, et m'a demandé d'y apporter des retouches. Je l'ai flanqué à la porte. Qu'on ne me parle plus de vitraux. C'est fini ! Fini ! Fini⁴⁸ ! » Sans l'intervention de la direction des Beaux Arts le priant de continuer, le public aurait été privé de cette œuvre remarquable à la cathédrale de Metz.

Si lecture typologique il y a, elle n'est pas réservée exclusivement aux monuments " chrétiens ", parfois même elle n'est pas souhaitée par les commanditaires. Alexander relève que Chagall « a introduit en fraude dans le vitrail de l'ONU un Christ en croix, sans commande et sans prévision, bien qu'habituellement prévaut aux Nations Unies la norme de proscrire tous les symboles religieux⁴⁹. »

⁴⁸ SORLIER M., *Le Patron*, *op. cit.*, p. 154-155.

⁴⁹ ALEXANDER S., *op. cit.*, p. 422.



Pour les tapisseries de la Knesset, Chagall avait intégré, dans les esquisses de la *vision du prophète Isaïe*⁵⁰, une crucifixion ; celle-ci est évidemment absente dans l'œuvre définitive⁵¹.

C'est donc un choix délibéré de Chagall que cette lecture polysémique. Faut-il y voir autre chose que le désir de Chagall de produire toute la palette des possibles ? S'agit-il pour autant d'une lecture universaliste et syncrétiste ?

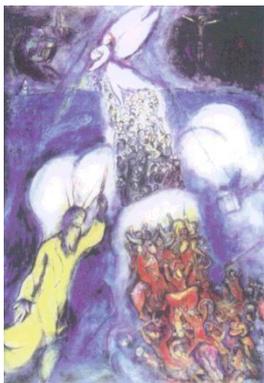
La première œuvre de " commande " d'importance où Chagall semble faire une lecture analogique est le Passage de la Mer Rouge pour Assy. Des lectures typologiques du thème existent dans la tradition chrétienne. Ainsi, selon Réau, « Pour les théologiens du Moyen Age le passage de la Mer rouge est à la fois le symbole du salut des fidèles et la damnation de leurs persécuteurs. Selon les symbolistes, Moïse, guidé par la colonne de feu, annonce les Mages guidés par l'étoile. La colonne lumineuse est assimilée à l'Esprit Saint⁵². » Il n'y a donc pas de lien entre crucifixion et passage de la Mer Rouge.

⁵⁰ CMC 180.

⁵¹ CMC 123 à 137. *Création.* - CMC 138. *Création.* - CMC 154 à 158. *Création.*

⁵² REAU L., *op. cit.*, t. 2, p. 194.

En haut, à droite de la mosaïque, une crucifixion - très sombre en raison de la cuisson de la mosaïque - est peinte⁵³. Une lecture typologique verrait en Jésus le " nouveau Moïse " qui fait traverser à toute l'humanité, les grandes eaux de la mort⁵⁴ ? Moïse ferait ainsi le lien entre la Pâque juive et le baptême chrétien. Selon le curé d'Assy, « Quand l'abbé Devérmy commanda à Chagall la céramique du baptistère, il lui dit : " Je vous demande de faire le passage... ". Et tout de suite Chagall répondit : " J'ai compris... " ⁵⁵. » Il serait donc entré d'emblée dans l'interprétation chrétienne, nous ne le pensons pas.



L'ensemble de la scène de la crucifixion se situe sur une sorte de nuage. Dans l'arrière-plan, à droite, est dessiné un village en flammes au pied d'une synagogue : la Vitebsk symbolique. Devant ce village, une foule nombreuse, des hommes, des femmes et des enfants aux visages joyeux, dansent. Cette foule est dirigée vers le Christ par un juif errant⁵⁶. Au fond, à gauche, une horloge tenant un livre, marque le

⁵³ OCR A 120.

⁵⁴ Le nombre des représentations où le motif du Crucifié est mis en parallèle avec celui de Moïse est à noter : CMC 074 - 113 - 149 - 210 - 211 - 216 - 217 - 218 - 241 - 300 - 304 - 352. Tous deux prennent alors le rôle de médiateur eschatologique.

⁵⁵ Plaquette de l'église d'Assy, "Le chanoine Devérmy et ses amis parlent d'Assy".

⁵⁶ Un deuxième juif errant guide le peuple traversant la Mer vers une brèche lumineuse ouverte sous les bras de l'ange guidant le peuple. Dans l'ordre eschatologique de la reprise de l'ordre

temps qui passe. Au pied de l'horloge, deux anciens conversent. A gauche du crucifié, un orant tenant un livre est agenouillé ; est-ce l'évangéliste Jean ? La silhouette tendue vers le bois de la croix pourrait être une représentation de Marie, de la Madeleine éplorée, voire de Nicodème⁵⁷. Enfin dans l'eau, deux (trois ?) personnages voguent sur une barque qui pourrait être l'évocation de l'Eglise.

Tous les éléments, apparemment étrangers les uns aux autres, s'unissent dans la lecture finale⁵⁸. Entre David⁵⁹ (en haut à gauche) et le crucifié, les

ancien, c'est un nouvel exode (Is. 43, 16-21 ; 51, 10 ; 11, 15-16) : « *oui je les ramènerai sur le sol que j'ai donné à leurs pères* », (Jer. 16, 14-15.)

⁵⁷ Cf. plus haut notre étude des personnages au pied de la croix.

⁵⁸ Il est intéressant de lire l'interprétation de cette œuvre par Amishai-Maisels de cette œuvre. "At the upper right, he added the Holocaust image he has developed of the crucified Jesus... stressing its meaning by setting it besides a group of refugees and in a refugee boat. The wandering Jew appears at the head of the Exodus, leading it away from the crucifix towards the Promise Land, represented by King David, playing his lyre, as symbol which was associated with the Holocaust and the founding of state.", AMISHAI-MAISELS Ziva, *Depiction and Interpretation, op. cit.*, p. 159. [En haut, à droite, il ajoute l'image qu'il a développée de l'Holocauste, celle de Jésus Crucifié ... appuyant son opinion en mettant auprès de lui un groupe de réfugiés et un bateau de réfugiés. Le juif errant apparaît à la tête de l'Exode, l'écartant du crucifix et entraînant vers la Terre Promise représentée par le roi David jouant de la lyre, comme symbole associé à l'holocauste et à la fondation de l'Etat]. L'interprétation d'Amishai-Maisels ne tient pas compte du second Juif errant, ni de l'harmonique des lignes de l'œuvre. Sur quoi s'appuie-t-elle pour dire que le Juif errant éloigne les réfugiés du crucifix ? S'il est vrai que le peuple qui suit l'ange est tellement

Egyptiens⁶⁰ (païens), les Hébreux (juifs), les chrétiens, tous sont appelés au Passage vers Dieu par des chemins différents : tous sont touchés par le vert de l'espérance.

Et c'est bien ce que Chagall a dévoilé par sa dédicace à l'œuvre : « Au nom de la Paix et de la tolérance entre tous les hommes. » C'est une vraie ouverture à l'autre qui est montrée en exemple par Chagall. Lui qui a si souvent subi l'intolérance et l'antisémitisme, il invite à la contemplation d'une œuvre dans laquelle il devient le modèle d'une attitude de respect et de compréhension : « L'œuvre de Chagall ne parle pas spécialement aux Juifs, elle concerne tous les hommes ; elle ne transmet pas un message particulier, mais un tout, une façon de regarder le monde et une façon de vivre⁶¹. »

Le lien typologique entre la Pâque juive et le baptême chrétien n'est pas explicite (sinon par la situation de l'œuvre dans le baptistère d'Assy), mais le thème eschatologique du passage, Dieu guidant son peuple, l'est. Selon

rangé que son ordonnancement fait penser aux convois de la mort, l'horizon qui s'ouvre devant lui est lumineux et le Juif errant y entre le premier.

⁵⁹ Le lien entre David et son descendant Jésus n'est pas vraiment évoqué. Il ne semble pas que Chagall reconnaisse en Jésus le Messie issu de la lignée davidique, sauf en CMC 350. *Vision de David* où le roi, debout dans un espace de paix, est mis en parallèle avec le Crucifié, de part et d'autre de Vitebsk.

⁶⁰ C'est vers eux, et non vers les Hébreux, que l'ange porte la Torah, elle intègre donc dans le Salut tous les hommes qui acceptent de suivre la Loi.

⁶¹ MEYER F., *op. cit.*, p. 597.

Amishai-Maisels “Chagall ... used the Old Testament prefiguration of Baptism to build up a symbolism of Jewish survival after Holocaust⁶².”

A Nice, trois œuvres (et nombre de leurs variantes) comprennent une crucifixion : la *création de l'homme* qui est une variante du vitrail de Metz, six œuvres préparatoires pour *Noé et l'arc-en-ciel*⁶³ et le *songe de Jacob*⁶⁴.

Si, pour la création et le songe, la présence du motif du crucifié est clairement typologique, il n'en est pas de même pour *Noé et l'arc-en-ciel*⁶⁵. Aucun lien direct n'est suggéré dans les études entre l'Ancien et le Nouveau Testament ; la crucifixion (en haut à gauche sur le tableau) est simplement le motif exécuté par le peintre⁶⁶. Il est possible d'imaginer que le peintre ait cherché à intégrer le motif sans y parvenir⁶⁷.

⁶² AMISHAI-MAISELS Z., *op. cit.*, p. 160. [Chagall a utilisé la préfiguration vétérotestamentaire* du baptême pour construire le symbole de la survie du Judaïsme après l'holocauste].

(* Il s'agit du psaume 124.)

⁶³ CMC 228 à 233. Pour des raisons évidentes, Chagall n'a pas repris la typologie de l'*Arche de Noé* : « Selon Augustin l'arche c'est l'Eglise du Christ, sauvée par le bois sur lequel fut attaché le Sauveur. », REAU L., *op. cit.*, p. 108. Le peintre a cependant suggéré le lien entre l'ancien et le Nouveau Testament en incluant une femme portant un enfant, aux bras en croix, parmi la foule présente dans l'arche. OCSC B53 - B62 - B63 -B97 à B102.

⁶⁴ CMC 219 à 227.

⁶⁵ Gn. 8, 20-22.

⁶⁶ CMC 228 à 233.

⁶⁷ Deux maquettes pour la création de l'homme (CMC 134 - 135.) comportent la même étude : le peintre devant une toile représentant une crucifixion.

La présence du motif du crucifié dans l'épisode du sacrifice de *Noé et l'arc en ciel* peut suggérer le lien entre la croix et l'arc-en-ciel tous deux symboles du passage entre le monde d'ici et l'Au-delà (Dieu qui s'approche de l'homme) ; l'autel des sacrifices pourrait être une préfiguration de la croix.

Noé est aussi une figure de l'alliance renouvelée, de la re-création, de l'universalisme du salut et de la promesse biblique : récapitulation eschatologique pour



tous les humains depuis Adam⁶⁸. Il est l'image du juste entièrement soumis à la volonté de Dieu. Selon Baal Shem Tov⁶⁹, « Il est dit de Noé : Il marcha dans la voie de Dieu. Noé était si fortement attaché à Dieu que chaque pas qu'il faisait lui paraissait conduit par Dieu, comme si Dieu se tenait en face de lui, disposant ses pieds et le guidant, pareil à un père qui apprend à son petit enfant. Aussi se disait-il, quand le père s'éloignait de lui : c'est pour que j'apprenne à marcher⁷⁰. »

⁶⁸ REAU L., *op. cit.* : L'arc en ciel est considéré par les théologiens comme le signe de la première alliance conclue par Dieu avec son peuple, p. 111. L'exégèse juive va plus loin : « *C'est par le noahisme que les prophètes ont accédé à l'universalisme. Leur universalisme exprime, tout d'abord, le noahisme hébraïque : enfants d'Adam, enfants de Noé, tous les hommes sont alliés de Dieu. La bérît avec Noé est la loi de l'humanité.* », NEHER A., *op. cit.*, p. 278.

⁶⁹ Baal Shem Tov est le fondateur du hassidisme. Il vécut de 1698 à 1780. Ces enseignements furent réunis et publiés en hébreu dans les écrits de ces disciples.

⁷⁰ BAAL-SHEM-TOV, *op. cit.*, p. 51.

Après la guerre le personnage biblique de Noé dans l'Arche fut utilisé par certains artistes pour représenter espérance et rédemption : "Noah in the arch is surrounded by people instead animals as though he stood in a crowded immigrant ship. The window is open to reveal both the blue water and the green land, the ship is finally approaching; a happy end to the voyage which is blessed by an angel from on high⁷¹."



La symbolique du passage vers Dieu est présente également dans le *songe de Jacob* de Nice. L'huile sur toile mettant en scène l'épisode de Genèse 28 est comme un diptyque : une zone bleue et une zone mauve délimitent deux espaces dans le tableau⁷². A gauche, une échelle de sept degrés monte de la terre au ciel, peuplée d'anges qui montent et descendent à côté de Jacob endormi. A droite, un chérubin aux quatre ailes déployées porte une menora allumée. Dans le bas droit de l'image, l'artiste a représenté l'Aqedah d'Isaac.

Derrière l'ange, une crucifixion épouse la couleur bleue du tableau et la forme de l'aile du chérubin. Le crucifié occupe ici peu d'espace. Une

⁷¹ AMISHAI-MAISELS Z., *Depiction and Interpretation,...*, *op. cit.*, p.174. [Noé dans l'arche est entouré d'hommes et d'animaux comme s'il était dans un bateau bondé d'immigrants. La fenêtre ouverte fait voir à la fois l'eau bleue et la terre verte, le bateau approche finalement du but ; fin heureuse du voyage qui est béni d'en haut par un ange.]

⁷² CMC 227.

auréole nimbe sa tête, il est vêtu du talith. La croix est plantée en terre. A son pied, une seconde échelle monte vers le ciel, un homme est en train de la gravir. D'une échelle à l'autre, quel lien l'ange peut-il établir entre le patriarche Jacob et Jésus ? En se réveillant, Jacob dira : « Vraiment, c'est le Seigneur qui est ici et je ne le savais pas⁷³. »

Plus qu'une promesse de terre et de descendance, c'est la promesse de la présence constante de Dieu qui est faite ici : « Vois je suis avec toi et je te garderai partout où tu iras et je te ferai revenir vers cette terre car je ne t'abandonnerai pas jusqu'à ce que j'aie accompli tout ce que j'ai dit⁷⁴. »

Ce thème de la présence de Dieu au milieu des hommes est cher à Chagall. Pour les Hassidim, l'échelle est symbole de la vie terrestre et vie spirituelle : « Il faut que l'homme se dise qu'il est une échelle, posée sur la terre et touchant le ciel de la tête, et que chacun de ses gestes et de ses travaux et chacune de ses paroles imprime une trace dans le monde d'en haut⁷⁵. »

Pour les chrétiens, c'est la croix du Christ qui devient l'échelle pour remonter jusqu'à Dieu : « En vérité, en vérité, je vous le dis, vous verrez le ciel ouvert et les anges de Dieu monter et descendre au-dessus du Fils de l'homme⁷⁶. » En Jésus-Christ, c'est Dieu lui-même qui descend du ciel.

⁷³ Gn. 28, 16.

⁷⁴ Gn. 28, 15.

⁷⁵ BAAL-SHEM-TOV, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁶ Jn. 1, 51.

C'est ce que Paul écrit dans la lettre aux Philippiens : « Lui qui est de condition divine n'a pas considéré comme une proie à saisir d'être l'égal de Dieu... il s'est abaissé devenant obéissant jusqu'à la mort, à la mort sur une croix. C'est pourquoi Dieu l'a souverainement élevé⁷⁷. »

Cette lecture est corroborée à Reims où l'échelle de la descente de croix est peinte en échelle de Jacob. Chagall a exécuté une variante du thème du Songe de Jacob, en lui associant le portement de croix. A Nice, comme à Metz, le sacrifice d'Isaac⁷⁸ est mis en lien avec le portement de croix⁷⁹.

A Metz, dans la lancette de la *Création de l'homme*, le crucifié, soleil rayonnant, est intégré dans le temps de la création première (et dernière par la présence des bienheureux en haut à gauche).

⁷⁷ 1. Phil. 2, 6-9.

⁷⁸ OCSC B69 à B71 - B81 à B88.

⁷⁹ REAU L., *op. cit.*, t.2, « Le symbolisme du Sacrifice d'Abraham est complexe. Pour les juifs, c'est l'exemple de la soumission absolue à la volonté de Yahvé. Pour les chrétiens, c'est la préfigure du sacrifice du Christ incarné... Abraham est l'image de Dieu le Père. Isaac portant le bois de son sacrifice préfigure Jésus portant sa croix. L'âne porte-bagages est l'image de la Synagogue. Le bélier représente le Christ crucifié. Le buisson, où il emmêle ses cornes est le symbole de la croix, les épines du buisson préfigurent la couronne d'épines. En outre, le Sacrifice d'Abraham est le type du sacrifice non sanglant de l'Eucharistie. », p. 135. Ce thème n'est donc pas étudié ici, car il ne s'agit pas du Motif du Crucifié.

La lancette 4 du vitrail jaune (Il porte un double titre : *Création, Paradis*) évoque le lien entre l'ancien Adam et le nouvel Adam ; à la chute et à l'expulsion du paradis correspond la promesse du salut et de la réintégration : l'alliance rompue sera renouvelée. Cette " griffure " du Golgotha, déjà évoquée plus haut, indique à la fois la volonté de lecture typologique de Chagall et une certaine frilosité : le dessin est tout à fait invisible à la hauteur d'installation du vitrail.

Le *songe de Jacob* n'est pas associé à un texte du Nouveau Testament à Metz ; cependant Chagall a introduit une crucifixion, dans la lancette du Vitrail des Patriarches, mettant en scène le don de la Loi⁸⁰. Le crucifié porte le talith, sur son flanc gauche une touche de rouge marque la trace de la lance ; derrière la croix, des ailes sont visibles.



Quel lien peut-il y avoir entre le don de la Loi et le crucifié ? La correspondance concerne-t-elle Moïse ? C'est possible, si l'on considère le crucifié comme le Messie, car selon Grelot, « Le parallèle (du Messie, Serviteur de Yahvé) avec Moïse est plus frappant : le Serviteur apporte un droit et une Torah (Is. 42, 4), et Dieu fait de lui l'alliance du peuple (Is. 42, 6) ; il joue donc, dans l'alliance annoncée par Jer. 31, 31-34, un rôle analogue à celui de Moïse dans l'alliance sinaïtique⁸¹. »

⁸⁰ CMC 144 - 145. Là aussi il faut des jumelles pour distinguer le motif.

⁸¹ GRELOT P., *op. cit.*, p. 378.

Dans la tradition rabbinique⁸², Moïse est le type du Messie car la sortie d'Égypte apparaît déjà, aux temps bibliques, comme le modèle, le prototype du salut messianique, surtout en Isaïe : « Voici que moi je vais faire du neuf qui déjà bourgeonne, ne le reconnaîtrez-vous pas⁸³ ? ». S'inspirant de Dt.18, 18 : « Je leur susciterai du milieu de leurs frères un prophète semblable à toi. », la tradition rabbinique a creusé ce thème du Messie, nouveau Moïse⁸⁴ : « Tes deux libérateurs qui te délivreront, le Messie fils de David et le Messie fils d'Ephraïm, sont semblables à Moïse et à Aaron... ; Tu appelleras à la liberté ton peuple de la maison d'Israël par l'entremise du

⁸² A l'époque de la Shoah, l'attitude envers la figure de Moïse était très ambivalente. Caglie l'a exclu de son *Passage de la Mer Rouge* en 1934, tandis que la même année Enrico Glicenstein le montre à la recherche d'une brebis perdue au lieu de s'occuper de la délivrance de son peuple. Chez Anton Refugier (1940, *Let my people go*), au lieu du héros, c'est un vieil homme barbu et désespéré qui attend la libération, assis dans un paysage de ruines. Chez Manekatz, en 1943, Moïse ressemble à un prisonnier de camps, il tient les Tables pour marquer sa judéité, les tend vers Dieu afin de lui rendre ces deux attributs dont il n'a que faire. Deux exceptions à cette figure du héros déchu : Philip Evergood (1942, *Doom of the chariots*) et Samuel Bak. Cette approche ambivalente est visible aussi immédiatement après la guerre (cf. Segall, 1947 *Exodus* où Moïse est tellement faible qu'il doit être soutenu lors du Passage de la Mer rouge). La situation change en 1948 avec la création de l'Etat d'Israël et le nouvel exode. (Cf. Amishai-Maisels, *op. cit.*, p. 159.) Chagall ne s'inscrit absolument pas dans une lecture négative de la figure du prophète Moïse.

⁸³ Is. 43, 19ss.

⁸⁴ TB. Lam. II, 22.

Messie, comme tu as fait par la main de Moïse et d'Aaron au jour de Pâques⁸⁵. »

Car, au motif du crucifié, peut également correspondre celui d'Aaron. En effet, tout en bas de la lancette, dans un autre triangle bleu qui fait déjà partie de la lancette suivante, un personnage porte un chandelier. Il est vêtu comme un prêtre juif ; c'est Aaron, le frère de Moïse, reconnaissable à son pectoral et sa coiffure : « Tu feras pour ton frère Aaron des vêtements sacrés qui lui feront une glorieuse parure... : un pectoral, un éphod, un manteau et une tunique brodée, un turban et une ceinture brodée⁸⁶. » Chagall a pris soin de dessiner le pectoral et le turban, même si ces deux pièces ne sont pas visibles au visiteur qui admire le vitrail. Aaron tient la menora, symbole majeur du judaïsme. Cette présence d'Aaron rappelle que, sur le Sinaï, Moïse ne reçoit pas seulement le Décalogue, mais aussi un ensemble de prescriptions religieuses, morales, sociales et culturelles. Dans la Bible, comme pour les Tables, c'est Dieu lui-même qui est dit à l'origine de la fabrication du chandelier prévu pour l'intérieur de l'arche, la Demeure de Dieu au milieu de son peuple : « Tu feras un chandelier en or pur. Le chandelier sera forgé ; sa base et sa tige, ses coupes, ses boutons et ses fleurs feront corps avec lui⁸⁷. »

⁸⁵ BLOCH René, *op. cit.*, p. 278.

⁸⁶ Ex. 27, 2, 4.

⁸⁷ Ex. 25, 31.

La menorah symbolise la " lumière de la Torah ", « lumière éternelle qui illumine tout juif pendant sa vie, et au delà, dans le monde à venir⁸⁸. » Sur les deux détails de la maquette préparatoire, les teintes d'Aaron et du crucifié s'appellent et se rejoignent d'un angle à l'autre de la lancette. Faut-il y voir un lien entre le sacerdoce d'Aaron et celui de grand prêtre attribué à Jésus⁸⁹ : « ayant été proclamé par Dieu grand-prêtre à la manière de Melchisédech⁹⁰. » ? Ancien et Nouveau Testament sont ainsi liés, d'après Raïssa Maritain :

« La compassion du peintre unit la Passion du Christ à celle du Peuple Elu. Dans les tableaux de Chagall où figure le Christ, l'Ancien Testament est présent par le symbole du chandelier allumé. Le nombre des branches est variable, mais toujours cette petite lumière est présente comme pour nous rappeler que Dieu a éclairé Israël avant la venue du Christ⁹¹. »

Nulle présence ici des autres lectures typologiques du don de la Loi⁹².

⁸⁸ PRIGENT P., *op. cit.*, p. 69.

⁸⁹ En incluant le motif du Crucifié dans cette lancette avec Moïse et Aaron, Chagall suggère que Jésus est reconnu comme le médiateur eschatologique issu de la branche sacerdotale. Voir à ce propos GRELOT P., *op. cit.*, p. 376.

⁹⁰ Hébr. 6, 10.

⁹¹ MARITAIN R., *op. cit.*, p. 28-30.

⁹² REAU L., *op. cit.*, « Le don de la Loi préfigure Saint Pierre à la Transfiguration, le Noli me tangere, la Descente de l'esprit Saint sur les apôtres. », p. 204.

La lancette du prophète Jérémie à Metz pose question⁹³. Selon la tradition chrétienne il est possible d'associer Jérémie au Christ car, nous dit Réau, « Dans l'iconographie chrétienne Jérémie a la croix comme attribut ; il est le prophète de la Passion. » Il serait donc possible de voir, dans le personnage chevauchant un coq-aigle dans le haut de lancette, la représentation du crucifié⁹⁴ ; mais les références n'étant pas totalement claires, nous avons préféré classer cette œuvre dans le catalogue OCSC. Elle

⁹³ OCSC B49 - 50. Lire à propos de Jérémie REAU L., *op. cit.*, p. 370.

⁹⁴ En effet dans les "*Paralipomènes du Prophète Jérémie*"^{94a} nous avons cru reconnaître les éléments qui permettent une lecture plus en harmonie avec l'ensemble. L'oiseau représenté ici par Chagall n'est-il pas l'aigle qui exerce dans les Paralipomènes une double fonction : il sert de courrier à Baruch et à Jérémie, et il manifeste Dieu. Cette interprétation est attestée par le Livre que l'oiseau porte devant lui; c'est le message qui annonce le retour aux exilés. Ce livre fait écho aux rouleaux de la Loi aux pieds de Jérémie, les rouleaux qui seront redécouverts dans le Temple (Esd. 6, 1). La manifestation de Dieu sous la forme d'un aigle rappelle que « Vous avez vu vous-mêmes ce que j'ai fait à l'Égypte, comment je vous ai portés sur des ailes d'aigle et vous ai fait arriver jusqu'à moi », (Ex. 19, 4). Jérémie devient alors le nouveau Moïse qui ramène les exilés vers la Terre Promise. L'aigle annonce que le temps du retour est arrivé. Il aura aussi pour rôle de manifester le salut du Seigneur: en descendant sur le corps de Jérémie, il le ressuscite après trois jours. Jérémie est ainsi LE prophète, celui qui annonce le Messie, le Fils de Dieu, Jésus le Christ dont il préfigure les persécutions et la mort. D'ailleurs le personnage sur le dos du volatile n'a-t-il pas la position du Crucifié, remettant son esprit au Père : bras écartelés vers le haut, tête penchée ? « La résurrection temporelle de la nation, prophétisée par Ezéchiel, apparaît ainsi finalement comme la figure du retour à la vie promis à tous les justes au terme des temps. », GRELOT P., *op. cit.*, p.372.

mériterait cependant une recherche plus approfondie car la correspondance entre la figure de Jérémie, prophète souffrant, se rapproche dans la Bible de celle du Messie. En effet le pardon des péchés, le changement du cœur, et le don de l'Esprit constituent le cœur de l'alliance nouvelle et des promesses eschatologiques (Jer. 31, 31ss ; Ez. 36, 25ss ; Jl. 3, 1ss).



A Nice comme à Metz, Chagall a exploré les parallèles entre les personnages de l'Ancien Testament et le crucifié. Mais à Metz les lectures allégoriques particulières sont reprises dans une présentation eschatologique d'ensemble : le centre décalé, de la rosace supérieure de la dernière fenêtre, représente une crucifixion (dont une copie se trouve au Musée de Nice).

Cependant, il s'agit ici d'un Christ glorieux. Sous une auréole jaune, le visage du crucifié est serein. Il porte, sur la tête une sorte de couronne : ce sont les tefillins, qui ressemblent en même temps à une échelle dont deux montants verticaux et un montant horizontal sont visibles. La source de lumière, irradiant le Ressuscité, semble provenir à la fois de lui et de la menora se situant à sa droite : évocation subtile du lien entre Judaïsme et Christianisme. Le corps translucide du crucifié est éclaboussé de vert. Sur son torse, une tache plus sombre marque la place de la blessure faite par la lance : « Avance ta main et mets-la dans mon côté, et ne sois pas incrédule,

mais croyant⁹⁵ ». Est-ce Thomas qui est ainsi représenté, prêt à toucher le côté du Christ ? Le monde s'organise autour de cette image centrale. Dans les lobes, s'ordonnent la création : les êtres visibles et invisibles : des anges (l'ange biface muni du shofar) - un homme portant un livre - un personnage couronné (une femme) - des animaux - les astres du jour et de la nuit - la végétation - l'échelle - la menorah. En somme, c'est tout le vitrail jaune de la création à Metz qui " s'accomplit " ici.

Une lecture *chrétienne* pourrait y découvrir une évocation de l'Apocalypse de Jean et de son message d'accomplissement des promesses vétérotestamentaires⁹⁶. Pour décrire la Jérusalem céleste, Jean s'appuie sur des textes de l'Ancien Testament⁹⁷ et des extraits des apocalypses juives. Dans le Baruch syriaque, on lit : « Ce n'est pas cette construction édifiée maintenant parmi vous qui sera révélée par moi, mais celle qui a été préparée ici d'avance, au temps où j'ai décidé de faire le paradis. Je l'ai montré à Adam avant qu'il ne pèche... Ensuite je la montrai à mon serviteur Abraham⁹⁸ ».

⁹⁵ Jn. 20, 27.

⁹⁶ « Alors j'ai vu un ciel nouveau et une terre nouvelle, car le premier ciel et la première terre avaient disparu, et il n'y avait plus de mer. Alors celui qui est sur le Trône déclara : Voici que je fais toutes choses nouvelles. Tout est réalisé désormais. » (Ap. 21, 1-6.)

⁹⁷ Is. 43, 19 ; 65, 17 ; 66, 22. Jer. 40 à 48.

⁹⁸ Cf. COLLECTIF, *Apocalypse de Baruch*, T. IV, 3-5, "Sources chrétiennes", Paris, Cerf, 2001.

Mêlant harmonieusement les symboles des deux traditions bibliques, cette rosace évoque l'attente juive de l'accomplissement du projet de Dieu : habiter au milieu des hommes. Chagall y rejoint également le thème chrétien de la re-création en Jésus-Christ. Paul développe cette théologie dans l'épître aux Colossiens :

« Il est l'image du Dieu invisible, Premier-né de toute créature, car c'est en lui qu'ont été créées toutes choses dans les cieux et sur la terre... tout a été créé par lui et pour lui... Il est avant toutes choses et tout subsiste en lui. Il est le Principe, Premier-né d'entre les morts car Dieu s'est plu... à réconcilier tous les êtres pour lui, aussi bien sur la terre que dans les cieux, en faisant la paix par le sang de sa croix⁹⁹. »

De la création première¹⁰⁰ à la re-création, la résonance eschatologique est très présente dans la composition totale.

Zürich vient encore appuyer cette lecture d'accomplissement du dessein de salut. Les épisodes de l'Ancien Testament s'inscrivent de part et d'autre de la lancette de *l'Arbre de Jessé et Crucifixion*.



⁹⁹ Col. 1, 15-20

¹⁰⁰ Il faut rappeler que chronologiquement Chagall réalisa d'abord le vitrail *des prophètes* avec le Christ glorieux (1959-63) et dans un deuxième temps seulement celui de la *Création*.

Cette présentation parallèle des personnages de l'histoire du salut de l'Ancien et du Nouveau Testament¹⁰¹ - jusqu'à la récapitulation finale dans la Jérusalem céleste¹⁰² - pourrait n'être qu'analogique¹⁰³.

La position centrale de cette lancette dans la composition d'ensemble et sa taille, supérieure aux autres, induit une lecture théologique autre. Cette lecture est résolument chrétienne ; c'est l'annonce de l'accomplissement des

¹⁰¹ Un portement de croix est intégré dans la lancette du patriarche Jacob.

¹⁰² Les prophètes Isaïe et Jérémie ont prophétisé sur Jérusalem : « De Sion provient la Loi et de Jérusalem la parole de l'Eternel (Is. 1, 26 ; 2, 3). Jérémie prophétise que dans l'avenir "on appellera Jérusalem Trône de l'Eternel et toutes les nations confluèrent vers elle". Elle est selon le midrash, le point de convergence de la rédemption d'Israël (Yoma 54b)... Dans certains textes de la littérature apocalyptique il est dit que la Jérusalem céleste descendrait des cieux à la fin des temps pour remplacer la Jérusalem terrestre (Hénoch 90, 28-29 ; 4 Esd. 7, 26 ; 10, 54.). », Dictionnaire encyclopédique du judaïsme, *op. cit.*, p. 572-573.

Bien que le catalogue raisonné de Sylvie Forestier donne le titre de *Jérusalem céleste* à cette lancette, à gauche de celle du Crucifié, il ne nous semble pas qu'il s'agisse de la Jérusalem céleste, mais plutôt d'une évocation de la royauté davidique. David à la lyre en bas à gauche, les murs de la Jérusalem terrestre, l'ange au shofar, le soleil et la lune font de cette fenêtre une image bien terrestre de Jérusalem. Mais Jérusalem est bien signe du monde à venir : elle a un modèle céleste qui verra sa réalisation au dernier jour. Cf. GRELOT P., *op. cit.*, p. 374. Le Christ n'aurait-il pas sa place dans cette vision de la Jérusalem céleste ? La lancette elle-même ne devrait-elle pas être le point d'orgue de la composition et se retrouver au centre, si c'était le cas ?

¹⁰³ D'après Augustin, il faut distinguer entre *historia*, *aetilogia*, *analogia* et *allegoria*. Selon lui, « L'analogia souligne l'harmonie des deux testaments ; l'allegoria est une interprétation figurée. », Dictionnaire de la Bible, *op. cit.*, p. 450. En réalité, l'exégèse d'Augustin et du Moyen Age « se contente le plus souvent des deux sens, littéral et figuré. », p. 452.

Écritures¹⁰⁴ par la figure centrale du Christ¹⁰⁵, issu de la souche de Jessé et représenté en Christ glorieux.

A la cathédrale Saint-Étienne de **Reims**, la composition est plus complexe.

La fenêtre du milieu associe le Christ glorieux à Abraham :



« On y voit à droite la vision d'Abraham, Abraham recevant les trois Anges, Abraham et Melchisédech, à gauche le Songe de Jacob, Abraham bénissant Isaac¹⁰⁶, et le sacrifice d'Isaac. La composition supérieure de cette fenêtre nous montre le Christ en Croix, la Déposition de Croix et la Résurrection. La Rosace enfin figure le rayonnement de l'Esprit Saint,

¹⁰⁴ GRELOT P. *op. cit.* : « L'essentiel n'est donc pas que certaines choses du Nouveau Testament se réalisent comme elles avaient été prédites, mais que le mystère des rapports de Dieu avec les hommes évoqués dans les textes bibliques -soit dans la perspective de l'histoire passée, soit dans celle des "derniers temps"- se consomme effectivement dans la vie, la mort et la résurrection de Jésus, et dans la vie de son Eglise. », p. 19.

¹⁰⁵ REAU L., *op. cit.* : La mort vient de l'arbre, la vie de la croix (St Ambroise), p. 85.

¹⁰⁶ En fait, il s'agit de la bénédiction de Jacob par Isaac, ainsi que le prouve l'adjonction du *songe de Jacob*, en bas de la lancette.

entre le Christ et la main de Dieu créateur qui
couronne la composition¹⁰⁷ ».

Typologie poussée à l'extrême, la descente de croix est en même temps un songe de Jacob par la présence d'anges montant et descendant l'échelle. Ici les parallèles sont clairement signifiés : d'une part, la foi et l'obéissance d'Abraham sont associées à celles du Christ ; et d'autre part l'échelle de Jacob *devient* celle du crucifié.

Dans la fenêtre de gauche, Chagall a représenté le thème exclusivement chrétien de l'Arbre de Jessé. De Jessé endormi, surgit l'arbre qui se divise en rameaux (Saul, David et Salomon), et qui s'épanouit pour donner naissance à la Vierge tenant l'enfant entouré du peuple en prière. « La rosace montre les prophètes annonciateurs du Christ couronné par le Chandelier à sept branches, symbole biblique de l'esprit divin¹⁰⁸ ».

¹⁰⁷ Ce texte prétendument de MARQ Charles (commentaire des lancettes de Reims, Catreims.free.fr.) est fortement corrompu. Il contient des ajouts et des suppressions par rapport au texte originel paru dans « Chagall monumental », n° spécial du XXème siècle.

¹⁰⁸ L'esprit divin n'est pas obligatoirement la troisième personne de la Trinité. Sa puissance est déjà à l'œuvre dans l'Ancien Testament, par exemple en Genèse lors de la création. Cf. GRELOT P., *op. cit.*, p. 469.

La troisième fenêtre, celle de droite, affiche la filiation de certains rois de France. Dans la lancette gauche, au-dessus du sacre de saint Louis et d'une deuxième représentation de ce roi rendant la justice (en parallèle avec Salomon rendant la justice dans la lancette de l'arbre de Jessé), Chagall a représenté la parabole du Bon Samaritain. Le lien avec l'ensemble des fenêtres est difficile à faire ; selon Marq « les rois doivent, tel Saint-Louis et l'exemple du Bon Samaritain, accomplir leur mission avec justice et sagesse¹⁰⁹ ».

Dans la dernière grande composition de l'artiste, à **Mayence**, les trois vitraux centraux déploient la saga des hommes et des femmes de la Bible.

Le crucifié a quitté la place centrale : dans la lancette de gauche, il est le dernier de la lignée des grands hommes assujettis à la Loi. La place centrale est donnée au récit de la vie du patriarche Abraham¹¹⁰. Ici la lecture

¹⁰⁹ Le choix de saint Louis comme exemple de justice et de sagesse, étonne au rappel de ses actions contre le judaïsme : sous son règne tous les manuscrits hébreux furent brûlés en place publique, il imposa la rouelle et prit part à deux croisades. En fait, chez Chagall, il s'agissait simplement de résoudre un problème de construction : « je ne voyais pas comment faire cohabiter saint Louis avec Abraham. Alors j'ai eu l'idée de faire figurer le Bon Samaritain. De cette façon, un sujet profane devenait, avec la présence du bon Samaritain, une œuvre religieuse. J'ai pu faire rentrer les rois de France dans le monde biblique. », SORLIER C., *Le Patron, op. cit.*, p. 191-192.

¹¹⁰ Dans le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme* « La tradition juive présente Abraham comme l'incarnation de l'hospitalité et du hèsed, de l'amour pour autrui », p.5.

n'est ni typologique, ni analogique : devant nos yeux se dessine l'histoire biblique depuis la création d'Adam jusqu'à la mort de Jésus. Le crucifié n'est qu'un " prophète " parmi les autres. La dimension eschatologique semble absente de cette œuvre. Elle n'est pourtant pas exclue, elle est seulement ordonnée autrement. Les parties hautes et trilobées des trois fenêtres du chœur mettent toute la Bible sous la Lumière (menora) et la Parole (tablettes) de Dieu (main - ange). Des tablettes de la Loi surgit un arbre : l'arbre de la vie, présent également dans les trois lancettes latérales. C'est cet arbre de vie qui donne la clef de l'ensemble. Car, pourquoi le motif du crucifié perd-il sa place centrale dans les œuvres monumentales ?

Parmi les préfigurations du Christ explorées par le peintre, il reste l'image de *Job*¹¹¹.

¹¹¹ Selon REAU L., *op. cit.*, : « Job préfigure la Passion de Jésus-Christ ou des persécutions de l'Eglise et, image des épreuves de l'âme chrétienne, il est l'exemple de la vertu de patience, de la résignation et de la constance dans la foi. », p. 312. Cette figure de Job fut utilisée différemment par les artistes juifs. Pour certains artistes contemporains de la Shoah les figures de Job et d'Isaac s'opposent. Isaac est représenté conformément à la tradition biblique, il est l'image de l'innocent acceptant la "volonté divine". Par contre, pour beaucoup d'artistes, Job est le parfait symbole de l'innocente victime de la Shoah qui n'accepte pas le mal qui lui advient (Ytzhak Katanelson, Ivan Mestrovic, Jakob Steinhardt). Parfois cependant il est le croyant *qui accepte God's testing of them, persevere in faith and hope for a better future* (Nathan Rapaport, Yosh Bergnier, Francis Grubert, Frederic Franck, Max Band et Gerhard Macles). C'est plutôt cette seconde image qui est présente chez Chagall. D'autres encore (Nussbaum, Gruber et Marck) utilisent le personnage de Job pour

Par deux fois¹¹² (mais jamais dans la réalisation de vitraux), Chagall a associé le motif du crucifié à la scène biblique de *Job raillé par sa femme et consolé par les anges*. A l'expérience universelle de la souffrance et du délaissement, représentés par la figure de Job, répond la présence consolante de Dieu (en son ange) qui n'abandonne jamais l'homme éprouvé. Dans l'œuvre *Sans titre*, l'analogie entre Job et Jésus est clairement manifestée dans l'attitude des deux anges consolateurs. A la souffrance de Job le juste, correspond celle de Jésus le juste. Pour autant, le parallèle peut-il être étendu jusqu'au *Serviteur souffrant* d'Isaïe¹¹³ ?

exprimer un pessimisme complet : rien ni personne ne peut aider les victimes modernes dans un monde où Dieu est absent, cf. Bakin, *Job*, 1952.

DUPUY Bernard conteste cette utilisation de la figure d'Isaac : « Mais rapprocher l'holocauste d'Auschwitz du rituel des sacrifices serait blasphématoire...Isaac choisit lui-même de monter sur le bûcher ! Comment Auschwitz pourrait-il être comparé à un holocauste puisqu'il n'y avait pas eu de choix, puisque les victimes n'ont pu témoigner ? », FACKENHEIM E., *op. cit.*, p. 18.

¹¹² CMC 258. *Sans titre et 314. Job*. Il existe également une tapisserie réalisée, après la mort de Chagall, sur ce thème.

¹¹³ Les parallélismes, entre Job, le Serviteur souffrant et Jésus, sont à trouver dans le « rôle conféré à la souffrance du Serviteur dans la réalisation du salut : il s'offre lui-même en sacrifice expiatoire (Is. 53, 10) ; prenant sur lui les fautes des multitude, il les "justifie" (Is. 53s ; 53, 11-12). », GRELOT P., *op. cit.*, p. 379.



Rien dans l'image ne permet d'affirmer le caractère messianique du crucifié. Cependant, la présence de la femme au bouquet, la tête inscrite dans le soleil rayonnant, apparente également ce thème à celui de l'arbre de vie, et induit un autre sens. L'huile sur toile 341. *Job* intègre Job consolé par l'ange au shofar et raillé par sa femme dans une composition en trois points : une crucifixion se découvre, à gauche, derrière une foule en liesse qui afflue vers Job (à droite de l'image). Entre les deux " justes ", un homme assis consulte un livre, image du priant méditant sans relâche la parole et cherchant le sens : une figure du peintre lui-même ? Dans cette œuvre, non destinée à un lieu de culte chrétien, la préfiguration n'est pas clairement signifiée. Chagall semble faire simplement une étude allégorique du thème de la souffrance, toute liberté est laissée au lecteur d'aller au-delà du sens immédiatement lisible.

La lecture de ces œuvres tardives permet de conclure, pour l'instant, que l'interprétation de Chagall est polysémique. Lecture littérale, lecture allégorique, typologique, analogique ou spirituelle, elle s'attache pour une part à répondre à la commande, tout en s'appuyant largement sur la culture et l'exégèse juive. Elle déploie toujours un ou plusieurs¹¹⁴ sens spirituels de

¹¹⁴ « Le principe herméneutique fondamental de l'exégèse rabbinique, qui remonterait à Noé lui-même, est que la Torah explique la Torah », PIROT L., ROBERT A., *Dictionnaire de la Bible*, *op. cit.*, p. 429.

l'épisode biblique. Cette lecture spirituelle est parfois typologique et met en œuvre la préfiguration¹¹⁵.

Parfois, elle est seulement " spirituelle " et laisse, au lecteur de l'œuvre, toute latitude d'interprétation. La typologie ne se réduit pas à un parallèle entre un personnage de l'Ancien Testament et le crucifié, elle est ordonnée à une lecture du dessein de salut de Dieu. Dans ses grandes compositions religieuses, Chagall fait une présentation téléologique de la Bible.

Pouvons-nous conclure à ce stade que la lecture faite par Chagall de l'histoire du salut est chrétienne ? Est-elle tournée vers un accomplissement ? Si oui, quel est cet accomplissement ? Passe-t-il par la croix du Fils de Dieu ? La finalité eschatologique du dessein divin, manifestée dans ces œuvres, n'est-elle pas terrestre ? La rédemption qui est montrée, est-elle spirituelle ? Quelles promesses divines se réalisent ? Qui

¹¹⁵ La préfiguration, selon P. GRELOT « exprime au plan de l'intelligibilité religieuse le lien essentiel qui rattache tous les éléments de l'histoire préparatoire (événements, institutions, personnages) à la consommation eschatologique de cette histoire. Les étapes successives du processus historique qui constitue l'étoffe concrète de l'Ancien Testament, du fait qu'elles sont proportionnées à la fin qu'elles préparent, sont aussi frappées par avance de son effigie. », op. cit., p. 297.

Et, en ce sens, dès le milieu des années 1950, Chagall est un précurseur, pour notre temps où les querelles autour de l'exégèse historico critique avaient invalidé la lecture du sens plénier, en le dépassant. Cf. PELLETIER Anne-Marie, *D'âge en âge les Ecritures*, Bruxelles, Lessius, 2003.

est concerné par cette réalisation ? Deux œuvres¹¹⁶ dont la mise en place s'effectue sur de nombreuses années découvrent la compréhension que Chagall a de cet accomplissement de l'écriture.

¹¹⁶ CMC 178 à 182 - 195 à 200. *Visions d'Isaïe* et 332 à 338. *L'Arbre de Vie*.

B. Une herméneutique de la paix.

Lecture téléologique et eschatologique, les grandes compositions religieuses révèlent les aspects de la quête spirituelle de Chagall. Selon Marchesseau, « Chez le peintre au soir de sa vie, l'exigence spirituelle est une priorité existentielle. Sa quête est inépuisable pour atteindre l'Éternel. Cette manière d'appréhender le monde devant Dieu restera son grand œuvre¹¹⁷. » Cette quête est celle de toute une vie, marquée par l'exode, la guerre, la persécution, la mort... :

« Mon peuple tu es sans larmes

Ni la nuée, ni l'étoile ne nous guident plus

Il est mort, notre Moïse, il s'enfonce dans les sables

Il a donné, repris la Terre Promise¹¹⁸. »

Faut-il s'étonner si sa recherche est orientée vers celles du bonheur, de l'amour et de la paix ?

Cette quête vitale qui est celle de tous les grands croyants, se révèle peu à peu dans la Bible comme le « fruit ultime de la justice et de la vie avec Dieu : c'est la consolation après l'épreuve, la guérison de la souffrance, la joie, la paix, le bonheur. Tout le vocabulaire est emprunté à l'expérience humaine du bien-être, mais ici il possède toujours une résonance religieuse,

¹¹⁷ MARCHESSEAU Daniel, *Chagall ivre d'images* p. 126.

¹¹⁸ CHAGALL M., "Sans larmes", *Poèmes*, p.79.

car c'est la vie avec Dieu qui est par elle-même la source de la joie¹¹⁹. » Elle est particulièrement exprimée par les prophètes du messianisme Isaïe, Jérémie, Joël.

Mais ce « Jour de Yahvé, jour de Salut doit advenir après le Jugement¹²⁰. » Qu'en est-il de la représentation de cet événement dans l'œuvre de Chagall ? Deux hypothèses sont possibles. La première est l'absence totale de cet événement : « Dans l'univers créé par Chagall il n'y a ni péché, ni haine, ni discorde. Il ne parle que de compassion, de joie, de fraternité et d'amour¹²¹. » La seconde hypothèse, qui semble la plus probable, est que pour Chagall, comme pour de nombreux peintres et écrivains¹²², l'épreuve avait déjà eu lieu¹²³, puisqu'au jour du jugement : « la

¹¹⁹ GRELOT P., *op. cit.*, p. 153.

¹²⁰ Pour P. GRELOT, « Le jugement eschatologique annoncé par le prophétisme ne se confond pas avec ce que nous appelons communément le Jugement dernier. Au terme des temps préparatoires de l'Ancien Testament, il s'actualise à trois niveaux différents : celui de l'histoire de Jésus, celui du temps de l'Eglise, celui de la consommation finale [...] manifestation éclatante du Christ Juge en tant que Fils de l'Homme qui mettra un point final à l'histoire humaine quand la "figure de ce monde passera". », GRELOT P., *op. cit.*, p. 306.
Voir également le chapitre VI de *L'un et l'autre testament* chez Beauchamp qui concerne la Nouvelle Alliance, p. 229-274

¹²¹ MARITAIN R., *op. cit.*, p. 98.

¹²² LEVINAS Emmanuel, *Entre nous*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1991 : « C'est peut-être le fait le plus révolutionnaire de notre conscience du XX^{ème} siècle - mais aussi un événement de l'Histoire Sainte - que la destruction de tout équilibre entre la théodicée explicite et implicite de la pensée occidentale et les formes que la souffrance et son mal puisent dans le

situation d'Israël sera tout à fait analogue à celle qu'elle était en Egypte avant l'exode ; exil sur une terre lointaine, oppression par un maître étranger¹²⁴. » La place importante des motifs bibliques de sacrifice dans l'art en serait le témoin. Pour exemple, Amishai-Maisels signale une représentation du sacrifice d'Isaac (sans portement de croix) datant de 1934 (une prémonition ?) et directement liée, selon elle, à la Shoah, car l'ange qui

déroulement même de ce siècle... Souffrance et mal imposés de façon délibérée, mais qu'aucune raison ne limitait dans l'exaspération de la raison devenue politique et détachée de toute éthique ... Que parmi ces événements, l'Holocauste du peuple juif sous le règne de Hitler nous paraisse le paradigme de cette souffrance humaine gratuite où le mal apparut dans son horreur diabolique, n'est peut-être pas un sentiment subjectif. La disproportion entre la souffrance et toute théodicée se montra à Auschwitz avec une clarté qui crève les yeux. Sa possibilité met en question la foi traditionnelle multimillénaire. Le mot de Nietzsche sur la mort de Dieu ne prenait-il pas dans les camps d'extermination la signification d'un fait quasi empirique ? Faut-il s'étonner dès lors que ce drame de l'Histoire Sainte ait eu parmi ses acteurs principaux un peuple qui, depuis toujours, était associé à cette histoire et dont on aurait tort d'entendre l'âme collective et le destin comme limités à un quelconque nationalisme et dont la geste, dans certaines circonstances, appartient encore à la Révélation -fût-ce comme apocalypse- qui aux philosophes "donne à penser" ou qui les empêche de penser. », p. 114.

¹²³ CHAGALL M., "Où est le Jour", *Poèmes*: « Passe un Juif au visage de Christ. Il crie : le fléau sur nous. Courons nous cacher dans les fosses. Nous nous battons courbés. », p. 81.

¹²⁴ GRELOT P., *op. cit.*, p. 369. Lors du conflit de 1967 CHAGALL écrivait: "They want to choke us as did the Pharaohs of old. But we crossed the sea of the ghettos, and our victory was eternalized in the [Passover] Hagada.", *Di goldene keyt*, 6.06.1967.

doit apporter le bélier semble hésiter à arrêter la main d'Abraham alors que le bois se consume déjà¹²⁵.

Les scènes du Jugement seraient alors les œuvres de l'époque de la Shoah : l'artiste réaliserait dans sa propre vie et découvrirait dans celle de son peuple (et plus généralement dans celle de tous les hommes poursuivis et persécutés) l'expérience de l'apocalypse qui advient¹²⁶ : « Vais-je prier

¹²⁵ Cf. AMISHAI-MAISELS, *op. cit.*, “making a connection to the Holocaust through 3 details.

First of all he gives the image a modern context by portraying a group of Jews flying the burning shtetl in the background. Secondly, the angel seems to hesitate, turning his head away from Abraham as though seeking further instruction, or looking from the ram who has wandered out of the frame of this scene into the dark background of the area devoted to Abraham and the angels. Third, and perhaps, most important, flame have taken hold of the wood of the altar and appear to scorch Isaac's feet's, unless the angel takes prompt action, Isaac will be entirely consumed.”, *Depiction...*, *op. cit.*, p. 167. [Faisant le lien avec l'holocauste par trois détails. En premier lieu il donne à l'image un contexte moderne en dessinant un groupe de Juifs fuyant un shtetl en feu à l'arrière-plan. Deuxièmement, l'ange semble hésiter, détournant la tête d'Abraham comme s'il attendait d'autres instructions, ou regardant vers le bélier qui est sorti du cadre de cette scène vers le fond ténébreux de l'aire dévolue à Abraham et les trois anges. Troisièmement, et peut-être le plus important, des flammes ont pris possession du bois de l'autel et sont en train de lécher les pieds d'Isaac, si l'ange n'intervient pas rapidement, Isaac va être rapidement consumé].

¹²⁶ Noter à ce propos l'interprétation, par Franz Meyer, des différentes variantes de la *Chute de l'ange*: „Für den Bewahrer von Gesetz und Überlieferung bedeutet dir Erscheinung des Engels Unheil und Aufruhr... Zudem ist der flammende Engel... der Ausdruck des Dämonischen, das die Geistigkeit des Mannes zu verschlingen droht. Aber auch vom Engel her zeigt sich das Heillose der Situation. Eine fremde Macht hat ihn hinab geschleudert, und nun fällt er wie ein Stein ins Bodenlose... Das Alte, institutionell Gesicherte wird erschüttert

Dieu, écrit Chagall, qui a conduit le peuple dans le feu¹²⁷ ? » Selon Dan Mischman l'étude de la vie religieuse chez les non juifs « nous apprend que beaucoup d'entre eux ont tenu pour apocalyptique les événements de cette époque¹²⁸. » Chez les juifs,

« Pendant que se perpétrèrent les horreurs, la terreur, la peur affreuse n'ont pas été exprimées en termes théologiques. Au cœur de la lutte pour la vie il n'y avait pas de place pour discuter de Dieu... on ne pouvait pas alors penser, ni réfléchir. C'est seulement aujourd'hui, des décennies après cet enfer¹²⁹, maintenant que nous avons repris forme humaine, maintenant que revit en nous la figure de Dieu, que grandit le besoin de

und zerstört. Aber schon ist auch eine neue Ordnung sichtbar, die aus der Ordnung einer neuen Wirklichkeit, so wie Chagall sie sieht, herauswächst.“, MEYER F., *Chagalls Engelsturz*, Stuttgart, Universal Bibliothek, 1964, p. 18-19. [Pour le gardien de la Loi et de la Tradition, l'apparition de l'ange signifie malheurs et tourments. L'ange de flammes est aussi l'expression du démoniaque qui menace d'engloutir la spiritualité de l'homme. L'ange révèle également l'irréversible de la situation. Une force étrangère l'a propulsé vers le bas, et le voilà qui tombe comme une pierre vers le vide. L'Ancien -ce qui était sûr institutionnellement- est bouleversé et détruit. Mais déjà un nouvel ordre se fait jour, qui jaillit de l'ordonnement d'une nouvelle réalité, telle que Chagall la conçoit].

¹²⁷ CHAGALL M., "Comme dans un dernier sommeil", *Poèmes*, p. 89.

¹²⁸ MISCHMAN D., *op. cit.*, p. 333.

¹²⁹ Les rescapés des camps ont mis longtemps avant de pouvoir exprimer *l'inexprimable*. C'est pourquoi la peinture de Chagall (il est vrai qu'il n'a vécu ces événements qu'à *distance*) est une transcription picturale du cheminement de l'homme affronté à la question du sens de la Shoah que Fackenheim explicitera dans son livre *Penser après Auschwitz*.

traduire la colère et la souffrance en termes de confrontation
entre le Créateur et sa Créature¹³⁰. »

Mischman signale que sept attitudes ont caractérisé la vie religieuse juive pendant la Shoah :

1. ceux qui continuèrent à croire comme avant¹³¹ : Ils continuèrent la

« Lecture régulière des prières dans n'importe quelle condition, tentatives de respecter le cashrout, refus de se séparer du talith et des tefillin, et surtout, acceptation des souffrances dans l'amour et, dans les débats sur la foi, argumentation traditionnelle du type : " tout ce qui nous arrive est provoqué par les fautes de notre peuple "¹³² »;

2. ceux qui doutèrent mais continuèrent à croire en Sa bonté et ceux qui continuèrent à croire en Dieu mais doutèrent de Sa justice. Harfenes relate la discussion entre deux prisonniers. Le premier témoigne de sa foi et de son espérance : « Nous devons surmonter avec foi, attendre le salut qui viendra en un clin d'œil et nous pourrons encore assister à la défaite de nos ennemis et Dieu vengera le sang versé de ses serviteurs » tandis que le second appelle la mort : « Je vois que le ciel

¹³⁰ BACHARACH Z., "L'homme, la Providence, Auschwitz", *Zmanim*, 6, printemps, 1981, p. 94, in Mischman D., *op. cit.*, p. 338.

¹³¹ On trouve écho de cette attitude dans les œuvres de Chagall qui montrent les nombreux personnages lisant des livres (de prière) : CMC 026 - 034 - 160 - 208 - 209 - 248 - 246 - 261 - 288 - 299 - 309 - 345.

¹³² MISCHMAN D., *op. cit.*, p. 339 - 351.

a décidé de nous anéantir ici dans ce camp et que nous ne pouvons rien faire pour lutter contre la volonté du Créateur : il est donc préférable de mourir aujourd'hui plutôt que demain et de n'importe quelle manière¹³³ » ;

3. ceux qui abandonnèrent la foi et passèrent à l'athéisme ;
4. ceux chez qui se renforcèrent la conscience religieuse et la foi jusqu'à atteindre une véritable extase. Même si l'artiste n'en parle pas, nous citerons pour exemple Etty Hillesium¹³⁴.
5. ceux qui pensèrent que cette période précédait la Rédemption.

Mischman cite que :

« De la même manière de nombreuses personnes avaient le sentiment que les souffrances et les persécutions représentaient la période précédant la Rédemption, peut-être les douleurs d'enfement du Messie. Huberband et Zeidmann citent de nombreux exemples de rumeurs circulant dans le ghetto de Varsovie évoquant des signes de la Rédemption et des calculs de la fin des temps¹³⁵. »

¹³³ HARFENES Y., *Bekhaf hakela. Yomam mima'hanothahhashada*, Bnei Brak, 1981, p 258-259, in MISCHMAN D., *op. cit.* p. 343.

¹³⁴ On pourra lire à ce propos: HILLESUM Etty, *Une vie bouleversée, Lettres de Westerbork*, "Points n° 59", Paris, Seuil, 1995.

¹³⁵ Cf. MISCHMAN D., *op. cit.* p.347.

Trunk indique l'existence d'une théorie qui voyait dans le regroupement par les nazis en un seul lieu, de juifs précédemment éparpillés, le " rassemblement des Exilés " qui est la première étape de l'accomplissement de la Rédemption¹³⁶. » ;

6. ceux qui se rapprochèrent de la foi qu'ils avaient longtemps abandonnée ;

7. enfin ceux qui se convertirent au judaïsme.

Comme ses œuvres picturales et poétiques nous le révèlent, Chagall est également passé par le doute, la révolte, le désespoir, bien qu'il n'ait pas été confronté directement à l'horreur des camps. Ses œuvres d'après-guerre montrent qu'il n'a pas abandonné la foi de ses ancêtres.

Mais le temps du jugement, dans la Bible, ne fait que précéder le *jour de l'accomplissement des promesses* faites aux Patriarches. Cette promesse du Salut final s'accomplira pour le petit *Reste*¹³⁷ : « le peuple qui bénéficiera du Salut ne sera plus une nation parmi une autre, faite de justes et de pêcheurs et limitée à une communauté humaine étroite. Réduite d'un côté au seul " Reste " des justes¹³⁸, il s'ouvrira par contre à l'ensemble du genre

¹³⁶ TRUNK I., *Lodzer Ghetto*, New York, 1962, in MISCHMAN D., *op. cit.*, p. 410.

¹³⁷ Là aussi il est possible de lire l'élimination systématique des Juifs par les nazis comme un signe apocalyptique, les survivants de la Shoah pouvaient bien se considérer comme le « *Reste d'Israël* ».

¹³⁸ Is. 10, 10-22.

humain¹³⁹. » Dans la tradition juive, deux courants présentent l'accomplissement des promesses divines. Le premier considère que cet accomplissement sera terrestre : « ma demeure sera auprès d'eux ; je serai leur Dieu et eux seront mon peuple¹⁴⁰. » Le Jour de Yahvé verra la restauration de la royauté et de la Jérusalem terrestres¹⁴¹. Un second courant est plus spirituel :

« Avec Dn 7, 9-10, la même théophanie prend une nouvelle dimension, puisque le Jugement final ne signifie pas seulement la conclusion de l'histoire actuelle, mais le passage à la méta-histoire... Les interventions de Dieu en lutte contre ses ennemis au cours de l'histoire sainte ont esquissé les traits essentiels de son intervention eschatologique¹⁴². »

Chagall a représenté ces deux interprétations des textes prophétiques dans son œuvre. S'appuyant sur les figures anciennes¹⁴³ l'artiste a peint la réalisation historique¹⁴⁴ et sa traduction eschatologique¹⁴⁵.

¹³⁹ GRELOT P., *op. cit.*, p. 358.

¹⁴⁰ Ez. 37, 27.

¹⁴¹ Et il semblait bien, dans un premier temps, avec la création de l'Etat d'Israël, que cette promesse était en train de se réaliser. Les nombreux courriers à Sutzkever témoignent de l'attachement de Chagall à l'Etat d'Israël. (Cf. HARSHAV, *op. cit.*).

¹⁴² GRELOT P. *op. cit.*, p. 367.

¹⁴³ « L'événement eschatologique sera une reprise des saluts d'autrefois, l'ordre eschatologique sera une restauration de l'ordre ancien, le médiateur eschatologique reprendra les traits de l'un ou l'autre des médiateurs envoyés par Dieu. », GRELOT P., *op. cit.*, p. 369.

L'acte final sera donc une nouvelle création : une nouvelle terre et des cieux nouveaux où la joie et la paix règneront.¹⁴⁶ L'huile sur toile Libération¹⁴⁷ est la première œuvre d'après-guerre qui traduit, en image, l'accomplissement de la prophétie biblique (avec toujours le lien, en haut à gauche, de Moïse et du crucifié¹⁴⁸, et donc de la *Torah* et du *Christ*).

Parmi les visions peintes par Chagall, celle d'Isaïe (Is 11, 6-9) comporte le plus grand nombre de variantes¹⁴⁹. L'étude de CMC 182. *Paix* nous explicite la compréhension que Chagall avait de ce temps eschatologique :

Le prophète Isaïe est assis dans la partie gauche du tableau. Devant lui, ou plutôt devant nous, s'accomplit la vision biblique. A l'intérieur d'un

CHAGALL M., "Sur le pays neuf", *Poèmes* : « Deux mille années d'exil - Si court l'âge du pays nouveau... Deux mille années j'ai attendu - que mon cœur s'apaise et te voie - Couché comme Jacob endormi - J'ai rêvé un rêve - Un ange m'empoigne et me hisse sur l'échelle - Des âmes éteintes chantent - Sur le Pays neuf - Sur deux mille années d'exil », p. 85-86.

¹⁴⁴ CMC 074 - 216 - 217 - 218. *Exode*.

¹⁴⁵ CMC 109 - 110 - 118 - 119 - 120 - 121 - 206. Le passage de la Mer Rouge célèbre la victoire de Yahvé qui combat pour son peuple, le Jour de Yahvé verra se réaliser un *nouvel exode*. (Cf. Jérémie.).

¹⁴⁶ Cf. Is. 65, 17-18. Voir à ce propos GRELOT P., *op. cit.*, p. 384.

¹⁴⁷ CMC 086.

¹⁴⁸ Le Crucifié est absent dans une version de cette œuvre intitulée Hatikva (espérance en hébreu).

¹⁴⁹ CMC 178 - 179 - 181 - 182 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 206 - 269 - 334 - 335 - 336 - 337 - 338 ; OCR A140.

cercle noir¹⁵⁰, la promesse est déjà réalisée. L'on peut lire au fil de l'image la narration biblique :

« Le loup habitera avec l'agneau, le léopard se couchera près du chevreau, le veau et le lionceau seront nourris ensemble, un petit garçon les conduira. La vache et l'ourse auront même pâture, leurs petits, même gîte. Le lion comme le bœuf mangera du fourrage. Le nourrisson s'amusera sur le nid du cobra. Sur le trou de la vipère le jeune enfant étendra la main. Il ne se fera ni mal, ni destruction sur toute ma montagne sainte¹⁵¹. »

Mais cet accomplissement déborde le cadre du cercle et envahit déjà l'espace extérieur : dans le monde à venir « le ciel et la terre se rejoindront jusqu'à se confondre¹⁵². » En haut à gauche, un couple tend la main vers un personnage à l'extérieur du cercle pour l'inviter à y entrer. Juste au-dessus, la faucille a remplacé les fusils¹⁵³ tandis que le musicien au shofar annonce la manifestation de Yahvé¹⁵⁴. Plus à droite, la *chute de l'ange* est évoquée

¹⁵⁰ C'est en raison de sa destination pour le vitrail de l'ONU que la couleur bleue a été choisie. Le même thème prendra les couleurs vertes et jaunes pour la réalisation de tapisseries pour la Knesset à Jérusalem.

¹⁵¹ Is. 11, 6-9a et 65, 25.

¹⁵² GRELOT P., *op. cit.*, p. 374.

¹⁵³ A comparer avec les nombreuses fois où le haut gauche des œuvres est peuplé de la foule des soldats ; pour exemple, CMC 058 - 059.

¹⁵⁴ Ex. 19, 16.

mais le personnage ailé a perdu le caractère démoniaque des années de guerre. En bas à gauche animaux et humains vivent en paix¹⁵⁵.

Trois passages bibliques extérieurs au texte d'Isaïe sont mis en contact, pour ainsi dire physique, avec la vision du prophète. En bas à gauche, le personnage portant le couteau accompagné d'une femme à l'enfant est la figure d'Abraham : sa présence manifeste la réalisation eschatologique de la promesse d'une terre et d'une descendance faite en Genèse : promesse qui se réalisera par la foi d'Abraham et de Sara. Mais Abraham porte le couteau évoquant l'Aqedah d'Isaac¹⁵⁶, un autre lien doit donc être cherché. Dans le targum d'Isaïe 33, 7 - 9, une glose marginale du verset 7 est le « début d'une lecture prophétique jointe au texte qui est projeté dedans, à savoir : la scène du Mont Moriah¹⁵⁷ dans Gn. 22¹⁵⁸. » Le targum de Gn. 22, 1 - 14 fait dire à

¹⁵⁵ Os. 2, 20a ; Is. 11, 6-9 ; 65, 25 ; 35, 9 ; Ez. 34, 25.

¹⁵⁶ L'insistance sur l'Aqedah d'Isaac est bien connue dans la tradition juive puisqu'elle représente le sacrifice comme une des deux œuvres d'Abraham avec la circoncision. (Cf. Si. 44,20.) Dans le Nouveau Testament, l'épître de Jacques (Jc. 2,21) et l'épître aux Hébreux (He. 11,17) suivent cette tradition. En revanche, Paul présente une figure d'Abraham délié du sacrifice de son fils. La seule allusion, est peut-être en Rm. 8,32 : « Lui qui n'a pas épargné son propre fils. Les légendes juives permettent l'accentuation du parallèle entre Isaac et le Christ ; Isaac, comme le Christ est allé librement vers le sacrifice : « Béni soit le Seigneur qui, en ce jour, m'a choisi pour devenir un holocauste devant lui », GINZBERG L., *op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁷ Le mont Moriah est identifié au lieu du Temple de Jérusalem.

¹⁵⁸ GRELOT P., *Les Targoums, textes choisis*, Supplément au Cahier Evangile n° 54, Paris, Cerf, 1986, p. 61.

Abraham : « Je t'en prie par ta miséricorde lorsque les fils d'Isaac se trouveront dans un temps de détresse, souviens-toi de la ligature d'Isaac leur père et entends la voix de leur supplication. Exauce-les et délivre-les de toute tribulation¹⁵⁹. » Les victimes de la Shoah et de tous les massacres rappellent à Dieu sa promesse d'intervention.

Mais Chagall remonte encore plus avant dans les textes en insérant, dans la vision d'Isaïe, le couple primordial. C'est également dans les targums que se trouvent l'explication à sa présence, l'unité paradisiaque brisée par la faute originelle sera restaurée, « mais (hommes et animaux) doivent faire la paix les uns avec les autres aux jours du roi Messie¹⁶⁰. » La présence du couple primordial oriente également la lecture d'image vers la vision eschatologique du paradis retrouvé : « ce pays qui était dévasté est devenu comme un jardin d'Eden¹⁶¹. » Eve, dont le nom signifie la *vie*, et Adam sont le tronc d'un arbre de vie aux couleurs resplendissantes. Dans ce paradis Chagall raconte que l'arbre a retrouvé ses couleurs harmonieuses d'avant la chute (Cf. lancette de la chute, vitrail de Metz).

¹⁵⁹ GRELOT P., *Les Targoums, textes choisis, op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁰ TB Gn. 3, 14-19, in GRELOT P., *Les Targoums*, p. 14.

¹⁶¹ Ez. 36, 35 ; Is. 51, 3.

Enfin, dernier épisode directement lié au cercle de la prophétie, Chagall a peint une déposition¹⁶² sur l'arrondi supérieur du cercle. Les figures de Jésus, Jean et Marie s'accordent à l'iconographie traditionnelle, mais aucun des personnages de la scène ne possède d'auréole. Il n'est donc pas à exclure qu'il s'agisse d'une allégorie de la souffrance¹⁶³. La présence du motif, à la lisière de la vision prophétique, serait donc une promesse d'accomplissement de deux autres passages du prophète sur Jérusalem « on n'y entendra plus retentir ni pleurs ni cris¹⁶⁴. »

Derrière le visionnaire, la prophétie semble déjà réalisée. Complètement à droite et en haut, est représentée la montagne du Seigneur, un animal a atteint son sommet par la droite, tandis que des humains la gravissent (?) par la gauche. Car la nouvelle création sera « établie au sommet des montagnes et dominera sur les collines. » C'est sur la nouvelle Sion que le culte sera rendu au vrai Dieu : « les fils de l'étranger qui

¹⁶² Cf. les autres *dépositions* de l'artiste : CMC 027 - 082 - 111 - 178 à 182 - 195 - 196 - 198 - 199 - 200 - 326 - 361. Dans la tapisserie destinée à La Knesset à Jérusalem, la déposition est remplacée par le *Songe de Jacob*. OCR A.140. *La prophétie d'Isaïe*, dessin et gouache, 1267x1445, Collection privée.

¹⁶³ Dans le vitrail de Zürich, la vision d'Isaïe est associée à un portement de croix. Selon Riedel, (prenant référence chez Hans-Martin Rotermund) seul le portement de croix de Zürich met en scène une préfiguration du Serviteur souffrant. Elle parle également de l'enfant d'Isaïe comme archétype de Jésus enfant. Toutes ses lectures sont trop orientées vers une lecture exclusivement psychologique et typologique.

¹⁶⁴ Is. 65, 19; 25, 7.

s'attachent au Seigneur je les ferai venir à ma sainte montagne, je les ferai jubiler dans la Maison où l'on me prie ; car la Maison sera appelée Maison de prière pour tous les peuples¹⁶⁵. » Un Moïse ailé, indiquant du doigt une ligne des Tables de la Loi, rappelle que l'ancienne Loi n'est pas abolie « puisqu'elle était destinée à être dépassée par une économie de grâce supérieure à tous points de vue¹⁶⁶. » Chagall reconnaît-il que ce dépassement est réalisé par le Christ crucifié ? Cela expliquerait sa présence au côté de Moïse. La troisième partie de ce chapitre montrera que ce n'est pas la lecture du peintre.

Pour cette mise en image des textes bibliques, il faut rester dans la perspective du créateur qui voulait réaliser une représentation de la PAIX. C'est pourquoi l'artiste a fait se côtoyer les deux " instruments du Salut " de Dieu. Or le jour de Yahvé annonce la paix entre les nations ennemies : « Entre les hommes c'est une paix perpétuelle qui a pour source leur commun service du vrai Dieu¹⁶⁷. » Le peuple, assemblé à la fois sous Moïse¹⁶⁸ et sous la croix, réalise cette évocation en louant Dieu (chants, shofar, danse, etc.). L'harmonie du couple est retrouvée, l'errant peut se

¹⁶⁵ Is. 56, 6-7.

¹⁶⁶ GRELOT P., *op. cit.*, p. 362.

¹⁶⁷ GRELOT P., p. 387.

¹⁶⁸ La tapisserie de la Knesset ne comporte pas de crucifixion.

reposer sur sa canne, car la nouvelle création vivra dans la paix et possèdera alors une fécondité merveilleuse¹⁶⁹.

Par cette mise en image du temps eschatologique, Chagall découvre à son lecteur « la mission qu'il s'était discrètement assignée : jeter un pont entre chrétiens et juifs¹⁷⁰. » La constance de ce travail, en faveur de la paix entre les deux courants religieux, est d'autant plus remarquable aux lendemains de la Shoah : « Frères d'Israël, de Pissarro et de Modigliani - Nos frères tirés à la longe - Par les fils de Dürer et de Holbein - Vers la mort dans les fours¹⁷¹. » La tradition biblique, héritée de ses parents, n'est pas un vain mot pour l'artiste : « Je sais que le chemin de la vie est éternel et court. Et j'ai appris, quand j'étais encore dans le ventre de ma mère, que ce chemin se parcourait mieux par amour que par haine¹⁷². » Au-delà de la création de ces tableaux, il accomplira également une réconciliation en *actes* en réalisant des vitraux pour une cathédrale allemande, alors même qu'il s'était longtemps refusé à tout lien avec la nation des anciens bourreaux : „Der weltberühmte Künstler Marc Chagall, bekannt als Meister des Farbe und der

¹⁶⁹ Os. 2, 23-24 ; Is. 41, 18-19 ; 45, 20 ; 48, 21 ; Jl. 4, 18.

¹⁷⁰ SED-RAJNA G., *op. cit.*, p. 352.

¹⁷¹ CHAGALL M., "Pour les artistes martyrs", *Poèmes*, p. 99-101.

¹⁷² CHAGALL M., "Allocution prononcée en Yiddish par Marc Chagall lors de l'inauguration de ses vitraux à la synagogue du Centre Médical Hadassah à Jérusalem", FORESTIER S., *Les vitraux*.

biblischen Botschaft, hat als Zeichen der jüdisch-christlichen Verbundenheit, der deutsch-französischen Freundschaft der Völkerverständigung und des Friedens, für ein erstens Kirchenfenster in der Bundesrepublik¹⁷³.“

La réconciliation, entre les deux peuples, a une dimension eschatologique et rappelle que le pèlerinage vers la Jérusalem céleste n'est pas encore achevé, car l'Eglise n'est pas le Royaume.

C. La lecture chagallienne de la Bible.

La particularité du peintre fut, d'une part, de ne pas avoir abandonné l'ouverture au christianisme, malgré la rupture entre les deux communautés due à la seconde guerre mondiale, et d'autre part, d'avoir fait éclater aux yeux de tous, leur indissoluble unité. Chagall, en dépit d'une lecture qui peut sembler typologique, ne s'inscrit pas dans la théologie de la substitution. Selon Eloi Leclerc, Chagall se livre dans son œuvre :

« C'est sa vie, son expérience profonde, qu'il exprime... il se projette tout entier dans l'histoire de son peuple où il retrouve son propre destin, sa descente aux enfers et sa remontée vers la

¹⁷³ CHAGALL M., MAYER K., *op. cit.*, t.1, p. 8. [Le peintre mondialement réputé, Marc Chagall, connu comme Maître de la couleur et du message biblique, a voulu donner pour la première fois une fenêtre pour une église de la République fédérale, en signe de l'alliance Judéo-chrétienne, de l'amitié franco-allemande, de l'entente entre les peuples et de la paix].

lumière. Et ce destin est aussi à ses yeux celui de toute l'humanité¹⁷⁴. Car si le choc de la Shoah concerne au premier chef la tradition juive,... on peut estimer qu'il a aussi provoqué des ébranlements dans la théologie chrétienne. [...] En effet, c'est la théologie de la substitution elle-même qui se trouve aujourd'hui récusée, sous toutes ses formes et dans tous ses prolongements¹⁷⁵. »

Cette compréhension renouvelée du dessein de Salut de Dieu naît dans les milieux catholiques¹⁷⁶ pendant la décennie qui suit les premières grandes réalisations de l'artiste (années 1960). Chagall était conscient de la qualité spirituelle de son œuvre : « L'Art est en quelque sorte une mission et il ne

¹⁷⁴ LECLERC E. *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁵ CERBELAUD D., *op. cit.*, p. 271.

¹⁷⁶ Le Concile Vatican II, dans la *Déclaration sur les relations de l'Eglise avec les religions non chrétiennes (Nostra Aetate)*, rappelle que « L'Eglise du Christ reconnaît que les prémices de sa foi et de son élection se trouvent, selon le mystère divin du salut, dans les patriarches Moïse et les prophètes... ». A voir également l'explicitation dans Commission Biblique Pontificale, *Le Peuple juif et ses Saintes Écritures dans la Bible chrétienne*, Cerf 2001 : l'analyse exégétique invite à prendre avant tout en considération le fait que Juifs et chrétiens fondent leur foi sur un même corpus - l'Ancien Testament - dont les traditions respectives développent ensuite une interprétation spécifique. Ce patrimoine commun est le socle sur lequel peut s'appuyer aujourd'hui leur dialogue. Cette idée de dialogue interreligieuse n'est pas étranger à la tradition religieuse puisqu'on peut voir au début du XI^{ème} siècle sur la couverture de la Bible de Bernard d'Hildesheim : « En dessous d'une croix qui monte au ciel, Moïse remet l'Ancien Testament à l'Eglise », in ULRICH E, "Die Darstellung der Kirche", *op. cit.*, p. 59.

faut pas craindre ce mot si vieux¹⁷⁷. » Mais, qualifier l'artiste de visionnaire, c'est faire entrer son œuvre dans une perspective prophétique. En quoi peut-elle être prophétique ? Quels critères retenir pour définir le prophétisme de Chagall ? S'inscrit-il dans la tradition juive, ou la tradition chrétienne, du prophétisme ?

A l'image des grands prophètes, qui ne purent esquiver la mission confiée par Dieu¹⁷⁸, la peinture du motif du crucifié s'imposait¹⁷⁹ à Chagall. La difficulté d'exprimer son message pour des raisons personnelles¹⁸⁰ ou extérieures¹⁸¹, et sa propre confrontation¹⁸² avec la réalité douloureuse de

¹⁷⁷ CHAGALL M., "Quelques impressions sur la peinture française", *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁸ Ainsi des hésitations de Moïse, Jérémie et Jonas qui essayèrent de convaincre Dieu qu'ils n'étaient pas compétents pour leur mission.

¹⁷⁹ « Ce qu'il faut préciser plutôt, c'est que la prophétie ne se satisfait pas d'une révélation qui, lucide ou mystérieuse, resterait intime et cachée. [...] Dépassant le cadre d'une communion personnelle, l'expérience prophétique traverse l'homme pour se donner à d'autres... Elle exige la transmission ». NEHER, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁰ Cf. les nombreuses œuvres (peintures ou poèmes) où Chagall évoque la difficulté de peindre, notamment CMC 027 - 033. « On voit combien les prophètes luttent contre eux-mêmes lorsqu'ils choisissent leur expression, comment ils empoignent la langue pour formuler l'indicible. La plénitude du message paraît souvent les écraser. Et pourtant ils ne tentent jamais d'expliquer ou de justifier une expression, jamais ils ne sentent le besoin de donner une explication ni une clarification conceptuelles. C'est que le verbe divin s'exprime à travers eux après leur être apparu ; en eux la pensée s'est muée en audition et en contemplation, c'est le symbole avec sa parabole qui leur donne l'ultime réponse », BAECK L., *op. cit.*, p. 73.

¹⁸¹ Cf. III. B. Chagall et ses contradicteurs.

l'histoire¹⁸³ sont des critères d'authenticité. Chagall, qui a rappelé à plusieurs reprises son lien avec Moïse¹⁸⁴, a amplement évoqué le thème des prophètes et de la vision, en les mettant parfois en lien avec le motif du crucifié. L'accomplissement final de l'œuvre du peintre inscrit Chagall, cet homme peureux qui bégayait comme Moïse, dans la lignée des grands prophètes¹⁸⁵. Chagall a conscience, à la fin de sa vie, du déploiement de son œuvre :

« - *Verdet* : Je reviens à votre œuvre prise dans le processus psychique de sa généralité. Elle s'ouvre finalement sur une espérance que je dirais biblique mais après être passée par des étapes de douleurs menées parfois jusqu'au terme du sacrifice

¹⁸² Chagall ne témoigne que de ce qu'il a personnellement éprouvé. Il s'inscrit ainsi dans la ligne des prophètes qui, selon Léo BAECK, « s'en sont toujours tenus à la règle suivante : ne porter témoignage que de ce que leur âme a éprouvé et de ce que Dieu représente pour le plus intime de leur existence. Ils communiquent leur propre expérience, le Dieu que l'homme doit chercher et qui doit se laisser trouver par lui. »

¹⁸³ Car ainsi que le rappelle NEHER, le prophète est intégré dans son époque : « Par le prisme de la prophétie, le temps de Dieu se reflète en de multiples temps de l'histoire. », *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁴ Comme nous l'avons déjà noté plus haut le prénom de naissance de Marc était Moshe, c'est-à-dire Moïse.

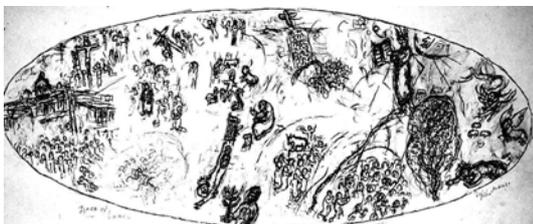
¹⁸⁵ La « prophétie » qu'il nous dévoile par l'image est un message pour notre temps. Elle est donc bien dans la lignée biblique, car ainsi que le souligne NEHER, « La prophétie dont nous tentons de dégager l'essence n'est que très accessoirement anticipatrice. Son dire, n'est pas de prédire [...] Vision et parole sont, dans cette prophétie, en quête de découverte. », *op. cit.*, p. 81.

avant d'être surmontées puis finalement absorbées dans l'extase de l'art pictural.

- *Chagall* : Extase me semble un bien grand mot. Je dirai plutôt épanouissement¹⁸⁶. »

Cet épanouissement de l'intuition prophétique de Chagall, est visible particulièrement dans trois œuvres qui vont nous inciter à la relecture de l'ensemble de la production religieuse de Chagall. IL s'agit d'une maquette pour un vitrail destiné à la chapelle du Vatican¹⁸⁷, le vitrail de Sarrebourg et l'ensemble des vitraux de Mayence.

La maquette pour le Vatican¹⁸⁸, qui date environ de 1964, inscrit la vision chagallienne du monde biblique, dans un seul espace, même si un



espace vertical semble avoir été mis entre les épisodes vétéro- et néotestamentaires.

L'histoire du Salut se déploie, de droite à gauche, par les épisodes marquant les interventions de Dieu en faveur de son peuple : depuis la théophanie du Buisson ardent, en passant par la Passion et la Crucifixion du Christ, jusqu'à

¹⁸⁶ VERDET André, "Derniers entretiens", *Catalogue d'exposition. Années méditerranéennes*, Nice, 1994, p. 30.

¹⁸⁷ La non réalisation de ce vitrail est due au désistement de Chagall.

¹⁸⁸ CMC 206. *Sans titre*.

l'aujourd'hui des foules s'assemblant sur la place devant la basilique Saint Pierre à Rome.

L'unité de surface de la maquette montre que la perspective de Chagall est unique : c'est toute l'histoire du salut qui est résumée ici. Mais il faut se garder d'en faire une lecture chrétienne : la place donnée à la passion et à la crucifixion n'est pas supérieure à celle donnée, par exemple, à la vision d'Isaïe. En outre, l'espace dévolu à Moïse est supérieur à celui accordé à Jésus.

C'est le vitrail de la *Paix*, ou de *l'Arbre de Vie*¹⁸⁹ de Sarrebourg qui nous donnera les clés de l'énigme. Ce thème de l'arbre est présent très tôt chez Chagall¹⁹⁰, ainsi l'arbre de Vie de Sarrebourg est une variante de l'Arbre de Jessé¹⁹¹. Le premier, déjà présent dans le vitrail de la Paix de l'ONU, indique les conditions de réalisation de l'harmonie manifestée dans le second. En fait, le patriarche Jessé est absent et il n'y a aucune généalogie christique dans cette huile sur toile. Seuls le motif du crucifié et le titre pourraient rattacher cette œuvre à la tradition chrétienne.

¹⁸⁹ CMC 333 à 338.

¹⁹⁰ Lire à ce propos l'étude "Der Baum-Motiv bei Marc Chagall" de Ingrid RIEDEL dans *Der grüne Christus*, où elle étudie notamment les symboliques de l'arbre ainsi que les sens qu'il peut avoir dans le vitrail de Zürich (buisson ardent et arbre de Jessé). Accessible aussi sur www.opus-magnum.de/riedel/chagall/html.

¹⁹¹ CMC 313.

La présence de l'animal, cher à Chagall, portant une menorah intègre également la tradition juive : « Car la Loi est un Arbre de Vie pour quiconque s'y efforce et garde ses commandements : il vit et subsiste comme l'arbre de Vie pour le monde à venir. La loi est bonne pour ceux qui la pratiquent en ce monde-ci, comme les fruits de l'Arbre de Vie¹⁹². »

Dans la Bible, l'arbre de vie se trouve au jardin d'Eden : « L'Éternel Dieu fit pousser du sol toutes sortes d'arbres d'aspect agréable portant des fruits délicieux, et il mit l'arbre de la vie au milieu du jardin. Il y plaça aussi l'arbre de la connaissance du bien et du mal¹⁹³. » Cet arbre, dont l'homme a été privé en sortant du jardin d'Eden, lui sera redonné dans la Jérusalem nouvelle :

« Que celui qui a des oreilles écoute ce que l'Esprit dit aux Églises. Au vainqueur, je donnerai à manger du fruit de l'arbre de vie. Qui est dans le paradis de Dieu¹⁹⁴... Au milieu de la place de la cité et des deux bras du fleuve, est un arbre de vie produisant douze récoltes. Chaque mois il donne son fruit et sert à la guérison des païens¹⁹⁵... Heureux ceux qui lavent leurs vêtements. Ils auront le droit de manger du fruit de l'arbre de vie et de franchir les portes de la ville¹⁹⁶. »

¹⁹² TB. Gn. 3, 22-24 ; GRELOT P., *Les Targoums, textes choisis, op. cit.*, p. 14.

¹⁹³ Gn. 2, 9.

¹⁹⁴ Ac. 2, 7.

¹⁹⁵ Ap. 22, 2.

¹⁹⁶ Ap. 22,14, 19.

Le thème de l'arbre de vie, qui unit l'Ancien et le Nouveau Testament¹⁹⁷, fait ainsi le lien entre la protologie et l'eschatologie.

A Sarrebourg, autour de l'arbre de vie, l'artiste a peint les scènes annonciatrices de la paix. A droite, le personnage, qui lit et médite le message biblique de la paix, est surmonté de la vision d'Isaïe, et couronné par trois éléments majeurs de la foi juive : les Tables de la Loi, la menora et l'animal du sacrifice. A gauche se découvre, de bas en haut, le Christ, artisan et annonciateur de la paix : l'entrée de Jésus à Jérusalem, la

¹⁹⁷ Signalons que la version la plus répandue, de la légende de *l'Arbre de la croix*, raconte qu'Adam, mourant, envoya son fils Seth chercher "l'huile de miséricorde" que Dieu avait promis de lui donner à la fin de sa vie. (Voir à ce propos, COUSIN Hugues, *Vies D'Adam et Eve*,..., "Supplément au Cahiers Evangile n°32", Paris, Cerf, 1980.) Le Chérubin, qui gardait l'entrée du Paradis perdu, montra de loin à Seth l'Arbre de la Science au sommet duquel trônait un nouveau-né : cet enfant était l'huile de miséricorde qui viendrait un jour sur la terre pour racheter la faute originelle. (Cf. l'article "Arbre" dans le *dictionnaire iconographique critique d'iconographie occidentale*, de X. BARRAL I ALTET, *op. cit.*, p. 101.) Selon la *Légende dorée* de Jacques de VORAGINE, l'ange remit à Seth trois graines de l'Arbre du péché en lui recommandant de les mettre dans la bouche de son père avant de l'ensevelir. Seth exécuta les ordres du Chérubin et ce sont les trois verges issues des trois graines qui, après bien des vicissitudes et réunies en un seul arbre au temps du roi David, fournirent le bois de la Croix. « Le Christ par la Crucifixion et grâce à l'arbre né des graines plantées par Set, change en vie la mort causée par le premier homme et ouvre les portes de la Jérusalem céleste, au centre de laquelle se dresse l'Arbre de Vie (Ap. 22, 2). », X. BARRAL I ALTET, p. 101.

crucifixion¹⁹⁸, le Bon Samaritain, et le Sermon sur la montagne, (cf. « Heureux ceux qui font œuvre de paix, ils seront appelés fils de Dieu. Heureux ceux qui sont persécutés pour la justice, le Royaume des cieux est à eux¹⁹⁹. ») Éléments de droite et de gauche sont mis en étroit et harmonieux équilibre. Là encore, nulle prédominance d'un élément sur l'autre. Le motif du crucifié n'est pas le couronnement de l'arbre, il n'en est donc pas la clef de lecture. C'est l'arbre lui-même, habité par le couple primordial, le serpent et un ange, qui est cette clef. L'arbre de la tentation, qui se trouve dans la troisième lancette du vitrail de la Création de Metz, s'est métamorphosé en un majestueux arbre multicolore qui prend toute la hauteur de la fenêtre : il fait l'unité entre les deux traditions bibliques qui se déploient de part et d'autre de cet arbre des religions juives et chrétiennes. Le message est clair : l'arbre de Vie, celui de la réalisation eschatologique²⁰⁰ - déjà commencée mais encore à venir pour les chrétiens et encore à venir pour les juifs - demande la reconnaissance des racines communes. L'arbre de Vie est la

¹⁹⁸ Le Crucifié est associé à *Abraham et les trois anges* : tous deux ont intercédé auprès de Dieu pour le salut des hommes. Cette évocation de *l'hospitalité d'Abraham* peut être un clin d'œil à la théologie chrétienne.

¹⁹⁹ Mt. 5, 9s.

²⁰⁰ CERBELAUD D., *op. cit.* : « Si l'eschaton se réalise dans la résurrection de Jésus, cette réalisation demande à croître dans l'Eglise jusqu'au jour où Dieu sera « tout en tous. Du même coup –ce n'est pas un mince paradoxe- les deux testaments possèdent un statut identique : ce sont des Ecritures en marche vers leur propre accomplissement. », p.102.

manifestation de cette union des deux testaments, en vue de la vie et par la paix. La reconnaissance de cette tradition commune est source de paix.

Pour Chagall, dans cette œuvre, deux voies de salut réalisent le dessein de Dieu : celle du Judaïsme et celle du Christianisme. Il n'est pas question d'une ou de deux alliances : l'économie du dessein de Dieu est une²⁰¹. Elle affirme l'unique dessein d'amour de Dieu pour son peuple. Il s'agit du mystère de Dieu qui veut englober tous les hommes dans le salut. Les formes de sa réalisation changent depuis l'alliance avec Noé en passant par Abraham et Moïse. Il n'y a pas deux alliances²⁰², mais une seule²⁰³. La

²⁰¹ Cette question des deux alliances, et de l'accomplissement de l'une par l'autre, avait déjà été évoquée par Martin BUBER : « Gekündigt ist uns nicht ! » [Nous n'avons pas été révoqué !] Lors d'une intervention à l'école rabbinique de Stuttgart le 14 janvier 1933, il répondait au théologien protestant Karl Ludwig Schmidt sur la question de la caducité de l'Ancienne Alliance (l'alliance sinaïtique) et le remplacement du peuple élu Israël par le nouveau peuple élu, l'Eglise. (Theologische Blätter, 12, 1933, n 272 f).

²⁰² Cette idée qu'il n'y a pas deux alliances n'est pas partagée par tout le monde. Ainsi la tradition chrétienne parle d'Ancien et de Nouveau Testament, la tradition juive de Première et de Seconde Alliance. Signalons l'article " Bund " du *Lexikon der katholischen Kirche*, où l'auteur notait en 1987 „der Unterschied zwischen **entarten** Alten Bund und neuen Bund. “ (*Lexikon der katholischen Dogmatik*, Freiburg, 1987, p.48.). L'utilisation de l'adjectif *entarte* vient fort mal à propos si l'on se rappelle l'exposition nazie « *Entarte Kunst* », [Art dégénéré], d'avant la Seconde Guerre mondiale, (cf. note 24 du chapitre I).

²⁰³ Jean Paul II rappelle que la "première Alliance" n'a jamais été révoquée par Dieu. (Discours prononcé à Mayence le 17 novembre 1980. Documentation catholique n° 3 mai 1981, p. 427).

seconde alliance, scellée dans le sang du Christ, ne nie pas la première, ne la dépasse pas mais s'inscrit à côté d'elle. Chagall dépasse ainsi la théologie juive qui ne peut accepter *l'annexion* par l'Eglise de l'Ancienne Alliance. Elle ne reconnaît pas non plus l'intégration de l'Eglise dans l'alliance avec le " peuple élu ", mais seulement dans l'alliance conclue avec Noé. L'artiste dépasse également la théologie chrétienne de la substitution et de l'accomplissement. Israël et l'Eglise doivent se définir en termes de différences et de complémentarité.

C'est également ce que préconise Cerbelaud dans son article sur les " Questions à la théologie chrétienne après la Shoah " : « si l'Alliance avec Moïse n'a jamais été révoquée par Dieu, il faut dès lors admettre qu'elle constitue une voix de Salut²⁰⁴ » en dehors de cet " unique médiateur " qu'est Jésus-Christ. Cerbelaud appuie son argumentation sur la figure biblique de la Sagesse²⁰⁵ qui a donné lieu à deux " appropriations " jumelles : en direction de la Torah dans la tradition juive, et en direction du Christ dans la

Selon Walther GROSS, l'existence de deux alliances parallèles n'a aucune racine biblique. (GROSS Walter, *Zukunft für Israel. Alttestamentliche Bundeskonzepte und die aktuelle Debatte um den neuen Bund*, SBAB 176, Stuttgart, 1998, p. 184.). Cette théorie est contestée par LOHFINK qui rappelle notamment Jer. 31,34 et Gal. 4, 22-31.

²⁰⁴ CERBELAUD D., *op. cit.*, p. 280.

²⁰⁵ CERBELAUD rappelle que la désignation du Christ sous l'appellation de Sagesse de Dieu est présente dans le Nouveau Testament (1Co. 1, 24) et la tradition patristique. (Origène, Athanase, Jean Damascène, Ambroise, Augustin, Thomas d'Aquin), p. 37-51.

tradition chrétienne. « Si véritablement la Sagesse de Dieu se diffracte sur ses deux figures jumelles, alors pourquoi ne pas reconnaître qu'elle s'est manifestée dans la Torah et dans le Christ²⁰⁶ ? » C'est une acceptation de la différence et du partenariat que Chagall et Cerbelaud, chacun de son côté, souhaitent ; les thèmes de substitution et d'accomplissement étant dépassés. Les chapitres 9 à 11 de la lettre aux Romains, - où Paul utilise également l'allégorie de l'arbre²⁰⁷ - ne parlent pas, en effet, de modification ou de substitution : (aux Israélites) « appartiennent l'adoption, la gloire, les alliances, la loi, le culte, les promesses et les pères²⁰⁸... Car les dons et l'appel de Dieu sont irrévocables²⁰⁹. » Cette nouvelle approche du judaïsme excluait également le désir de " convertir "²¹⁰ le peuple juif, car comme le

²⁰⁶ Cf. CERBELAUD « Chez les Pères de l'Eglise, particulièrement chez Jean Damascène, le Christ est la Sagesse du Père dont parle l'Ancien Testament: «C'est ainsi que le Christ, Sagesse de Dieu, communiquant ses secrets à ses amis, constitue la vigne spirituelle», *op. cit.*, p. 170.

²⁰⁷ Rm. 11, 16-24. Paul évoque les racines, le tronc et les rameaux d'un olivier.

²⁰⁸ Rm. 9, 4s.

²⁰⁹ Rm. 11, 29.

²¹⁰ En 1926, fut créé à Rome l'Association des *Amici Israël*, dont le but était la conversion des Juifs au Christianisme. Cette amitié, remarquable pour l'époque, prônait entre autres d'éviter toutes les déclarations anti-juives, telles l'accusation de déicide, de meurtre rituel,... Cette association fut dissoute, par un décret du Saint Office du 25 mars 1928. Selon Passelecq et Suchecky la dissolution serait le résultat d'une remise en question de l'Eglise et de sa position traditionnelle face au judaïsme. Cf. PASSELECQ Georges et SUCHECKY Bernard, *L'encyclique cachée de Pie XI. Une*

font remarquer de nombreux exégètes aujourd'hui, Rm. 11, 26, évoque le salut d'Israël et non sa *conversion* : « Pour lui, les deux entités (Israël et Eglise) restent contemporaines. Lors de (la seconde venue du Christ) l'inimitié entre les deux groupes prendra fin : Israël accueillera Jésus comme son Messie²¹¹. » Le Nouveau Testament dépasse l'Ancien, au sens où l'alliance, réalisée en Jésus, rend possible la compréhension du dessein dans sa plénitude. La récapitulation des hommes dans le *Sein d'Abraham* évoquée ci-dessus n'est-elle pas une figure traditionnelle de cette vision²¹² ?

La dernière œuvre monumentale de Chagall à Mayence confirme encore cette lecture : les femmes et les hommes de la Bible (dont le dernier est le crucifié, avec la Vierge à l'enfant à ses côtés) encadrent l'histoire d'Abraham par qui la promesse est étendue à toute l'humanité et consacrée par l'alliance sinaïtique. Les trois fenêtres centrales sont insérées entre trois autres qui déploient les ramifications de l'Arbre de Vie²¹³. Ainsi le dessein de salut de Dieu, historiquement réalisé à travers les figures des prophètes de l'Ancien Testament et celles du motif du crucifié et de la Vierge à

occasion manquée de l'Église face à l'antisémitisme, Paris, La Découverte, 1994, p. 143-144.

²¹¹ CERBELAUD D., *op. cit.*, p. 88-89.

²¹² C'est cette figure que nous découvrons dans la couronne de Zürich où Riedel a vu le « Dieu-mère, âme du monde », cf. plus haut.

²¹³ Lire l'explication des trois lancettes par Sylvie FORESTIER, *Chagall, Les vitraux, op. cit.*, p. 219.

l'enfant, a trouvé son terme. Le temps eschatologique est en cours de réalisation, la figure centrale d'Abraham ouvre cette réalisation au-delà de l'Alliance sinaïtique à l'univers tout entier. Là encore nous trouvons un écho chez Dominique Cerbelaud :

Si l'épître aux Ephésiens²¹⁴ qualifie la Sagesse divine de " plurimultiple " (gr. πολυπόκιλος), il n'y a pas lieu de restreindre son activité. A l'instar du Verbe disséminé (gr. λογος σπερματικός) cher à Justin et Clément d'Alexandrie, elle se manifeste partout où "les hommes de bonne volonté" cherchent un sens transcendant à leur existence²¹⁵. »

L'art religieux de Chagall devient ainsi une prophétie par l'image. A l'aide des figures des deux testaments, il construit un nouveau thème religieux qui réconcilie les appartenances juives et chrétiennes. Cette lecture n'est pas universaliste dans le sens où elle serait syncrétiste, elle s'appuie exclusivement sur les sources bibliques. Le crucifié est une des figures de la Bible, à la hauteur des patriarches et des prophètes de l'Ancien Testament, et il *n'y a qu'une seule et unique Alliance, mais qui a donnée deux voies de Salut*²¹⁶. Chagall ne reconnaît donc pas explicitement, en Jésus le crucifié, le Christ, le Messie, et le Fils de Dieu. Le Messie est encore *à venir*. Son

²¹⁴ Eph. 3, 10.

²¹⁵ CERBELAUD D., "Vers une théologie des religions non chrétiennes", *op. cit.*, p. 281.

²¹⁶ LOHFINK N., *Der niemals gekündigte Bund*, Fribourg en Breisgau, Herder, 1989, p. 24.

œuvre est un réquisitoire pour la tolérance et le respect : c'est pourquoi il le représente glorieux au sommet de l'arbre des générations ou de la création, signe pour la réconciliation et invitation à reconnaître en lui un modèle, une échelle *possible* pour remonter vers Dieu.

CONCLUSIONS

Au terme de notre travail, il nous semble avoir démontré l'importance du motif du crucifié tant pour la place qu'il occupe dans l'œuvre de Chagall que pour la compréhension du peintre. Ce n'est pas un sujet mineur, circonscrit seulement à une période très courte (celle de la Shoah) et dont la signification serait monologique. Au contraire, il se déploie sur toute la vie de l'artiste prenant des sens divers (plus ou moins voulus par l'artiste) et des significations (exprimées par les monographes) diverses¹. Mais la portée du motif va au-delà de ces sens et significations.

En effet, l'étude prouve que le déploiement du motif dépasse largement les significations très limitatives et souvent répétitives données par les auteurs de monographies ou les commentateurs des catalogues de vente ou d'expositions. D'une part, ces derniers reproduisent à loisir des interprétations antérieures, essentiellement puisées dans la monographie de Franz Meyer qui, si elle est excellente, a le défaut de s'arrêter aux années 1960. Puiser à cette source c'est donc évincer les œuvres des 25 dernières années de création de l'artiste, années qui ont vu la réalisation de, ce que Sylvie Forestier a nommé, *l'œuvre monumentale*. D'autre part, les monographes et commentateurs, s'en tiennent souvent à des œuvres connues

¹ En utilisant les termes sens et signification, je reprends une distinction que j'ai posée p.73, en m'appuyant sur A. COMPAGNON

et majeures , omettant de parler d'œuvres plus petites ou moins achevées, comme les esquisses, les aquarelles, les lithographies, dont le caractère *d'étude* nous renseigne sur les recherches du peintre quant au motif. C'est le cas de l'étude d'Alexander Sydney qui, bien qu'elle prétende balayer l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, ne retient que les œuvres majeures pour son analyse du thème de la crucifixion chez Chagall. Quelques études d'ensemble plus poussées du thème de la crucifixion existent, cependant elles se limitent à telle ou telle période précise de l'art du peintre (pour Liebelt, les premières années de l'oeuvre; pour Amishai-Maisels, les années de la Shoah), cette limitation induit souvent une lecture orientée du motif et, du coup, de l'approche du personnage de Jésus-Christ par Chagall. Enfin, dans ces lectures, la signification donnée aux œuvres, nous semble trop conditionnée par l'origine culturelle ou religieuse du récepteur : les lectures sont rejetées soit dans un champ exclusivement séculier, soit dans un champ exclusivement religieux.

Les lectures séculières, principalement en France, minimisent l'importance du motif, tant au point de vue du nombre d'œuvres que de leur portée. Pour la plupart, elles ne voient dans le motif que l'archétype des souffrances de l'Homme persécuté, pourchassé, violenté, et le rattachent aux années de la Shoah. Cette lecture séculière est poussée à l'extrême quand elle enferme le motif dans le champ du juif pendu à la croix, évacuant le référent religieux chrétien pour en faire l'allégorie du juif persécuté sous le

régime de la Shoah. Le référent Jésus-Christ semble alors totalement absent de l'œuvre, et devient même un motif « détourné ». Ailleurs l'auteur de monographie, pour tenter de " coller " au référent religieux extrapole en donnant un nouveau contenu spirituel, pluri religieux au motif qui devient universaliste, c'est-à-dire qu'il le coupe des deux traditions religieuses desquelles il est issu : du judaïsme d'origine de Jésus et du christianisme qui a élaboré le motif artistique.

Les lectures religieuses, en revanche, intègrent trop souvent le motif dans un champ lexical et pictural exclusivement chrétien, principalement dans les pays germaniques. Ils appliquent au motif du crucifié chez Chagall toutes les connotations chrétiennes du référent. Il devient le Christ, le Sauveur, le Messie, Dieu, la seconde personne de la Trinité,... toutes appellations que Chagall a récusées.

Ces deux positions nous paraissent trop tranchées et trop exclusives. Elles ne tiennent pas pleinement compte des propos de l'artiste sur le sujet. Il est vrai que ces déclarations sont rares et parfois contradictoires. Ces contradictions attestent à la fois le caractère changeant de l'artiste, et d'une attitude ambiguë envers la personne de Jésus, ambiguïté qui se retrouve dans la peinture du motif du crucifié. Caractère changeant car l'artiste souhaitait ardemment que son œuvre soit reconnue et que son motif soit accepté. Les déclarations de Chagall varient donc souvent selon le public avec lequel il confère. Quand il s'adresse à ses coreligionnaires, il présente Jésus comme

un grand « prophète », un ancêtre dans la foi, un patriarche biblique... Dans ces interventions, il est souvent en attitude de défense, justifiant de sa fidélité à la foi de ses ancêtres, et se rangeant à la position juive de refus de reconnaissance de la messianité et de la divinité de Jésus. Parfois cependant, dans des lettres à ses amis juifs, il se fait intercesseur pour l'acceptation du motif par ses coreligionnaires, montrant ainsi l'importance qu'il revêt pour lui. S'adressant à un public a-religieux, il parle d'un sujet d'« obsession », d'une « exigence intérieure », d'un « poète », d'une « figure centrale de l'humanité », en tout cas « pas le personnage d'un dogme ou d'une confession » ; le crucifié est utilisé comme motif séculier sans lien avec le référent chrétien. Enfin, lors de la réalisation des œuvres monumentales, il parle de lui comme « le Christ, pas tout à fait Dieu », une image « sacrée ». Ces propos réintègrent le motif dans le domaine religieux... Tous ces sens contradictoires se retrouvent évidemment dans le déploiement de l'œuvre. Mais nous savons qu'une œuvre dépasse toujours largement les intentions de l'auteur. Déjà, nous l'avons plus haut, les significations données au motif par les monographes outrepassant largement les sens, intentionnels ou non, évoqués par l'artiste. Sens donnés par l'artiste et significations déduites par les récepteurs prouvent que le motif du crucifié de Chagall ne saurait être enfermé dans telle ou telle lecture univoque.

Ce qui manque, en fait, est une lecture rétrospective du déploiement du motif ; un regard qui embrasse l'ensemble de l'œuvre et ne s'arrête pas à des époques particulières, fussent-elles marquantes dans la vie du peintre ou au contexte historique de son œuvre. Un regard qui parte du terme (de l'accomplissement), et qui découvre les étapes du parcours, les progressions, les changements de cap, et qui tiennent compte également des champs culturels, religieux et sociaux qui ont pu influencer l'artiste.

2/ Un sujet qui s'insère dans une histoire.

En évacuant le motif dans le champ séculier, ou en l'enfermant dans la tradition chrétienne, l'auteur de monographie ne tient pas compte des influences religieuses et iconographiques du peintre. En effet, issu d'une tradition religieuse aniconique, Chagall n'était pas censé devenir peintre, encore moins peintre religieux. Il transgresse, en devenant artiste iconique l'interdit de la représentation de la créature. L'artiste pourtant, n'est ni le premier, ni le seul juif à transgresser le premier interdit. Il s'inscrit même dans une longue histoire de transgressions. Et, au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles, les peintres issus du judaïsme sont particulièrement nombreux, mais la plupart du temps leur peinture n'est pas religieuse. Il n'en est pas de même pour Chagall, qui se reconnaît, pour une part, comme peintre religieux et même comme « mystique ». En fait, il ne nous est pas

connu qu'on lui ait reproché le choix de sa vocation de peintre, (hors du contexte familial d'abord réticent) ou qu'on lui ait reproché de peindre des créatures (hommes ou animaux). C'est donc la peinture du motif du crucifié qui pose question.

En fait, ce qui pose question aux coreligionnaires de Chagall, c'est l'éventuelle reconnaissance, par l'artiste, de la qualité de Messie et de Fils de Dieu à Jésus de Nazareth. Si Chagall reconnaît ces qualités à Jésus, la peinture du motif l'exclut du judaïsme. Mais l'artiste considère-t-il vraiment Jésus comme Dieu ? Rien n'est moins sûr. En fait, il s'inscrit dans l'appréciation de Jésus de son temps. En effet, Jésus le juif est un " sujet " courant de la littérature et le motif iconique de Jésus, représenté avec les attributs de sa judéité, est fréquent. C'est, dans un premier temps, - surtout dans le domaine de la littérature - un signe de contestation de la récupération chrétienne d'un grand homme issu de la tradition juive. Vers les années 1930 le motif iconographique se répand et devient un argument de protestation contre l'antisémitisme. Peindre le crucifié à cette époque, ce n'est pas intégrer un sujet chrétien, mais plutôt anti-chrétien. En intégrant le motif du crucifié dans ses œuvres, Chagall ne fait que réutiliser une figure courante. Il s'inscrit donc dans le courant artistique protestataire, mais il s'en démarque aussi : sa protestation n'est pas polémique. Il s'agit plutôt d'une contestation silencieuse.

Cette utilisation de Jésus comme signe de protestation est aussi le fruit de vingt siècles de tension entre les théologiens et les communautés religieuses du judaïsme et du christianisme. Les dissensions entre les deux communautés sont cristallisées autour de la place de la Torah et de Jésus dans la foi. Dès les premiers siècles ; les Juifs accusent les disciples de Jésus de trahir la Torah, tandis que les Chrétiens accusent les juifs de trahir l'Alliance et d'être déicides.

Pourtant la reconnaissance de Jésus par les juifs avait fait de grandes avancées au XIX^{ème}. Quelques décennies avant la naissance de Chagall, les écrivains juifs et rabbins présentent le Jésus de l'histoire comme un juif pieux et fidèle à sa communauté, qui n'avait pas pour but de fonder une nouvelle religion. Selon eux, le christianisme est l'invention de l'apôtre Paul. Cette reconnaissance de Jésus par les juifs a pour but de réintégrer une grande figure du judaïsme dans sa communauté originelle. Mais, dans un XIX^{ème} siècle qui voit monter, en Europe l'expression d'un antisémitisme primaire dans la société, la littérature et les arts, la judéité de Jésus devient un motif de tension entre les deux communautés ; chaque communauté essayant de « récupérer » pour lui la figure historique. Au XX^{ème} siècle, cette figure sera utilisée dans la littérature et l'art comme un sujet de contestation de l'attitude antisémite des chrétiens, principalement au temps de la Shoah. En peignant le crucifié avec les attributs de la judéité, Chagall semblait donc se mettre résolument du côté de ses coreligionnaires. Et c'est sans doute

pour cette raison que des récepteurs juifs acceptèrent difficilement que le motif perdure après la deuxième guerre mondiale, surtout quand il fut intégré à des cadres chrétiens. En effet, certains co-religionnaires reprocheront à Chagall de peindre dans des lieux où l'antisémitisme s'inscrit jusque dans la pierre, comme à la cathédrale de Reims. D'autre part, certains s'inquiétaient de la « récupération » possible par le christianisme d'un artiste juif et de son œuvre, en raison notamment de certaines relectures trop « chrétiennes » de l'œuvre de Chagall. Mais le peintre, qui fréquentait les intellectuels et les théologiens juifs et qui était donc, sans aucun doute, au fait de ces questions, s'est toujours résolument situé du côté de la tradition et de la croyance juive, présentant Jésus comme un de ses ancêtres dans la foi.

3/ Un motif et des thèmes empruntés à la tradition chrétienne.

Chagall se situant résolument dans la tradition juive, par ses affirmations, mais empruntant un motif à l'iconographie chrétienne voilà qui ne saurait manquer d'étonner.

Le motif du crucifié chez Chagall est la construction par un peintre, de tradition aniconique, d'un nouveau motif personnel et fondateur. S'inspirant de la tradition chrétienne du motif du Christ *regnans* très codifiée, mais dont il semble méconnaître (ou transgresser) sans regret les

codes, le peintre innove largement tant dans le domaine iconographique que thématique et spirituel.

Le motif iconographique « chrétien » du crucifié est pourtant bien le référent de Chagall. Puisant dans plus de dix siècles de tradition artistique, il emprunte allègrement à des sources et des traditions artistiques diverses. Byzantin par l'allongement de la figure, médiéval par le choix de représenter tantôt un crucifié mort, tantôt un crucifié vivant, contemporain par l'utilisation déliée des couleurs et des formes,... Chagall n'ignore pas les peintres qui sont ces prédécesseurs, au contraire il les admire, les copie, les étudie, pour finalement les dépasser. Car, nous le verrons plus loin, son inspiration est très libre à la fois dans le dessin, la symbolique et l'utilisation du motif.

Le visage, le dessin du corps sont largement empruntés à la tradition byzantine et gothique : longueur des figures, caractère hiératique, crux sublima, ... Le crucifié est représenté, la plupart du temps, en Christ glorieux et non en Christ souffrant. Son corps comporte les marques des clous et de la lance, mais il n'est pas cloué, il semble sublimer la douleur. Habituellement son corps est désolidarisé du montant de la croix. Chagall accentue dans ses compositions les attributs de sa judéité (talith remplaçant le pagne, parfois les téfilines, menora, Torah) et évacue certains attributs chrétiens (notamment la couronne d'épines, sans doute parce qu'elle ne se trouve pas dans l'iconographie byzantine). Enfin, la qualité divine attribuée

au référent chrétien n'est pas clairement représentée : le nimbe est souvent absent, ou sa représentation prête à confusion, ce peut être un soleil rayonnant, un halo lumineux, les reflets d'un feu ou d'une lumière.

Mais si les emprunts à la tradition chrétienne sont importants tant pour les thèmes que pour les motifs (lune – soleil – personnages présents à la passion), il conviendra de se demander si nous sommes encore en présence de la tradition chrétienne. Chagall emprunte pourtant à la source chrétienne différents épisodes de la passion qu'il met en image : le portement de croix, le crucifiement sur la croix, la crucifixion, la descente de croix, la déploration et la résurrection. De plus, il associe le motif du crucifié à d'autres scènes évangéliques comme la Fuite en Egypte, la Vierge à l'enfant, le bon Samaritain ou le Fils Prodigue, où le motif n'a pas lieu d'être sauf en une lecture analogique. Il insère également le motif dans des scènes de l'Ancien Testament, en une lecture de typologie qui semble chrétienne. Enfin, il intègre la crucifixion à des scènes de la vie courante, au temps de la guerre, et de la paix, lui donnant un sens renouvelé.

Ces diverses utilisations du motif du crucifié sont conformes, pour une bonne part, aux variantes de la crucifixion déployées dans l'histoire de l'art chrétien, depuis l'icône byzantine, en passant par l'iconographie médiévale, jusqu'aux « actualisations » dont Bosch est le précurseur. Nous ne pouvons pas dire pour autant que le motif du crucifié chez Chagall est un

motif chrétien, même si, ça et là, le crucifié fait l'objet de la dévotion des spectateurs.

S'inspirant de façon lointaine du référent chrétien, le motif se déploie à part de cette tradition.

4/ Une utilisation qui s'écarte de la tradition iconographique chrétienne.

Car l'approche de Jésus par Chagall est bien celle d'un « étranger » à la tradition iconographique du motif qu'il emprunte, mais qu'il va s'approprier peu à peu. Chagall qui se disait littéralement obsédé par le visage du crucifié a fait de sa découverte iconographique, mais également théologique, ou en tout cas exégétique, une véritable recherche, dont le terme est une *réinterprétation*, ou recréation du motif. Cette recherche se développe sur deux registres (le religieux et le séculier) et en trois temps.

Dans un premier temps, (1908-1930) l'artiste joue " avec " le motif, dont il ne semble pas reconnaître le caractère sacré, en l'intégrant dans des compositions diverses. Il découvre peu à peu ce motif religieux lors de son exploration des musées d'abord en Russie puis en France. C'est un motif *d'étude*, que l'artiste copie, décline dans diverses situations, et qui semble parfois à la limite de la caricature et de la parodie. Le motif est traité comme

à distance, éloigné de sa signification religieuse ; la présence du crucifié ne fait pas de ses œuvres des œuvres religieuses. A cette époque les occurrences dans l'œuvre sont encore rares et fort diverses. Mais l'utilisation du motif interroge déjà le lecteur sur la tradition à laquelle se rattache l'auteur, car peut-on encore parler de tradition ?

Dans un deuxième temps, la lecture et l'interprétation de l'artiste s'affinent et s'intègrent dans le courant contemporain. Comme nombre d'artistes juifs du XX^{ème} siècle, il représente Jésus en Juif pieux, l'accompagnant des signes majeurs de sa confession : la menorah, la Torah, le talith, les téfilines, parfois la kippa. La situation particulière à la fin du XIX^{ème} et au cours du XX^{ème}, va faire du motif du crucifié en particulier un sujet polémique, utilisé comme protestation contre l'antisémitisme et les exactions de la Shoah. De nombreux peintres utilisent le motif comme symbole du juif persécuté, dont il est le « frère ». C'est un motif d'identification qui est un signe de protestation. Les écrivains et artistes juifs veulent rappeler aux chrétiens persécuteurs que Jésus était juif, comme le peuple qu'ils persécutent. Contrairement aux autres artistes juifs pour qui le motif est une protestation, et parfois même une provocation (ils accentuent le lien entre la croix et le svastika), le crucifié juif de Chagall n'est pas habituellement une contestation de la foi chrétienne. Chagall n'a pas

identifié, sans doute en raison de ses liens personnels d'amitié avec des chrétiens et des juifs convertis au christianisme, les bourreaux aux chrétiens.

Mais la réintégration du crucifié dans sa tradition religieuse d'origine fait de l'utilisation du motif un *report*. Souvent le motif tient la place centrale de l'œuvre et lui donne sens. Il déplie le référent à distance de la tradition iconique qui l'a déployée, et le réintègre dans le courant religieux dont il est issu. L'utilisation du motif n'est pas religieuse. Le motif du crucifié, où est privilégié la dimension humaine, devient l'archétype du martyr des juifs, pendant la Shoah, et, plus largement celui des victimes de la violence de l'homme. Sont accentués dans ces représentations la solitude de l'homme, (seulement homme), cloué à la croix, incapable de modifier le déroulement tragique de l'histoire. La croix n'est pas le signe d'esérance que lui reconnaissent les chrétiens, et Jésus, le juif crucifié, n'est pas le Christ.

A la même période, le crucifié est aussi un *autoportrait du peintre*. L'exil, la solitude, la mort de la Bien-aimée, la difficulté de peindre, se déclinent également dans de nombreux tableaux qui comprennent des crucifixions. Les poèmes qui accompagnent cette période nous donnent les clefs de lecture de ces tableaux où le crucifié est l'archétype du peintre crucifié, et la composition devient une allégorie de la souffrance.

Outre le motif du crucifié, Chagall « utilise » également d'autres référents et thèmes de la tradition chrétienne qu'il détourne de leurs significations originelles, dans des compositions actualisées. Les acteurs évangéliques des récits de la passion de Jésus sont présents dans la composition, mais leurs gestes et attitudes sont tellement à distance de la codification de la tradition artistique qu'il convient de se demander si nous pouvons encore les considérer comme des référents. Les figures évangéliques de la Vierge à l'enfant, de Marie-Madeleine, de Joseph d'Arimathie, de Nicodème,... deviennent emblématiques de l'innocence persécutée, de la pitié, de la compassion, de la solidarité,...

Toutes ces significations sont, de fait, présentes dans la tradition chrétienne, mais Chagall les érige en modèle, en figures archétypales en les universalisant. Il ajoute également à ces figures, des motifs nouveaux totalement atypiques issus de ses racines familiales et religieuses (le coq, le poisson, l'horloge,...). En fait, Chagall capte le modèle initial, le déconstruit pour re-construire un nouveau modèle qu'il intègre dans son univers de création artistique. Les motifs (le crucifié, la mère à l'enfant, l'homme à la Torah,...) et le thème de la crucifixion sont des réinterprétations. Il *déporte* les motifs habituels des scènes de la Passion de Jésus, les détournant de leur sens historique et théologique premiers pour leur donner une symbolique nouvelle, actualisée. Après la guerre, ces motifs déportés deviennent archétypaux et c'est une nouvelle composition qui naît : au pied d'une

crucifixion (où le crucifié n'est pas Jésus-Christ, mais « un modèle d'humanisme ») l'humanité se rassemble sous les traits de la foule en exode, de la mère à l'enfant, de l'homme à la Torah, du couple d'amoureux, de l'un ou l'autre animal familier. On ne saurait attribuer de signification chrétienne au crucifié de ces compositions qui est le point de convergence de la foule, l'unique signe spirituel permanent dans la course du temps.

Dans un troisième temps, dans les œuvres non religieuses des années méditerranéennes, le motif retrouve une place secondaire dans la composition. Le plus souvent situé dans le ciel, à l'arrière-plan, il est signe iconographique de l'élément tragique que comporte chaque existence humaine : l'exil, la souffrance, la séparation, la solitude, la mort,... Les tableaux de cette époque sont fortement marqués par l'expérience personnelle de l'artiste, ils sont comme des reflets de sa biographie. Dans les compositions, le crucifié, signe du côté sombre et obscur de chaque existence humaine, cohabite avec d'autres motifs qui évoquent le côté clair de la vie (le couple, la fête, la maternité, le repas). L'ensemble des compositions, comme le motif du crucifié, reflètent un monde apaisé où chaque être et chaque chose ont retrouvé leur place. Le crucifié habite le monde du peintre, ce monde est lui-même archétypal. Rien ne permet de qualifier ce crucifié de « chrétien » ; rien non plus ne permet d'interdire cette reconnaissance. Chagall laisse le récepteur libre de voir en lui le Christ

des chrétiens, le frère des juifs, l'archétype du martyr, ou l'Homme face à son destin.

Dans ces trois temps le motif ne peut être identifié formellement à son référent chrétien, car l'utilisation de Chagall ne permet pas de reconnaître dans ce crucifié, Jésus reconnu comme Christ, Sauveur et Fils de Dieu par la foi chrétienne. Une nouvelle image pour le thème de la crucifixion et pour le motif du crucifié est créée. Pourtant, selon nous, ce sujet ne peut pas être qualifié de séculier. En effet, même si l'intégration, par le peintre des motifs détournés et nouveaux, semble marquer les œuvres de Chagall du cachet de la sécularisation, il n'en est rien. En effet, les éléments déportés de la tradition chrétienne sont ensuite re-sacralisés, pour devenir archétypaux. Ils intègrent les sens donnés par l'Écriture et la Tradition chrétienne, tout en excluant (apparemment) les dogmes de l'Incarnation et de la Rédemption. Nous sommes en présence d'un bricolage sémantique, culturel, et religieux réfléchi et organisé.

8/. des lectures de la Bible. Une lecture midrashique de la Bible

Caractériser le motif du crucifié de séculier, c'est aussi faire fi des œuvres monumentales, œuvres délibérément religieuses dans leur conception et, pour la plupart, par leur destination. Ces œuvres témoignent d'une grande connaissance de la Bible et des traditions interprétatives juives

et chrétiennes. Grâce à ces œuvres nous découvrons la lecture particulière que Chagall fait de la Bible, la Bible tout entière, l'Ancien et le Nouveau Testament.

Sa lecture de la Bible est d'abord celle d'un juif profondément nourri des textes de l'Ancien Testament depuis sa plus tendre enfance. Son interprétation des textes emprunte également aux sources des relectures des midrachs, des targums et des légendes juives. La saga des ancêtres bibliques, qu'il nous propose comme itinéraire de lecture, témoigne d'une étude méditée et vécue du récit biblique, une lecture midrashique qui prend parfois une tournure téléologique. A cette lecture méditée de l'Ancien Testament va s'ajouter, en raison des commandes pour les monuments chrétiens, celle de l'Évangile. Le crucifié, que Chagall reconnaît comme un de ses ancêtres dans la foi, et de modèle de vie, prend d'abord la place centrale de ses compositions. A Metz, Zürich, New-York et Reims Chagall fait une lecture typologique de différents épisodes de l'Ancien Testament, s'inscrivant ainsi dans une relecture chrétienne. Ces épisodes vétérotestamentaires convergent vers le crucifié qui est le point central par sa position centrale (à Zurich) ou sa taille (à Reims, à New York), ou le point d'orgue (à Metz) de la composition ! Il en est de même dans des grandes compositions comme l'Arbre de Jessé, les vitraux de Tudeley et Tarrytown. Parfois la lecture est plus analogique, comme dans l'huile sur toile intitulée *Job*. Le peintre réintègre le motif du crucifié dans son milieu biblique, mais en lui donnant

progressivement, au fil des années et de sa propre compréhension, un sens nouveau : le Christ glorieux devient le Christ *regnans*. Le crucifié pourrait être reconnu dans ces compositions comme le nouvel Adam, Christ ressuscité, le médiateur eschatologique, la nouvelle échelle de Jacob, ... le Christ des chrétiens. Mais Chagall fait-il vraiment une relecture chrétienne de ces épisodes bibliques ? Reconnaît que les promesses faites aux grands hommes de l'Ancien Testament se réalisent en Jésus-Christ ?

Après les contestations à propos des vitraux dans la cathédrale de Reims, Chagall semble faire marche arrière : à Sarrebourg comme à Mayence, le peintre semble écarter le crucifié de la position centrale. Est-ce à dire que l'artiste aurait changé d'avis sur son motif, ou se plierait-il à la pression de ses coreligionnaires ? Pour nous, il s'agit plutôt d'un ultime approfondissement de sens. Déjà dans le vitrail de New-York, le temps eschatologique, celui de la réalisation du dessein de Dieu et prophétisée par Isaïe, se dévoile devant nos yeux comme le temps de la Paix retrouvée, où les croyants des deux communautés sont réunis dans un même espace prophétique. Conciliant les deux traditions religieuses, il propose une lecture renouvelée de la figure de Jésus. Affrontant les oppositions issues de vingt siècles de méconnaissance, et sublimant une expérience personnelle douloureuse, Marc Chagall, grâce à sa quête de Jésus, va jeter les premières images, d'un *pont possible entre juifs et chrétiens*.

Car le choc de la Shoah a des répercussions sur la vision du monde qu'ont désormais les deux communautés. Le travail des théologiens et des exégètes permettra une grande avancée dans le rapprochement entre les deux courants religieux. La reconnaissance par l'Eglise de l'héritage reçu de l'Ancien Testament a permis une grande avancée dans la compréhension entre les deux communautés. Une question reste cependant celle de la place centrale et unique de la Torah révélée, pour le judaïsme, confrontée à celle de la place centrale de Jésus le Christ unique médiateur dans le christianisme. Et c'est à cette question que s'affronte également Chagall en acceptant de réaliser des œuvres mettant en scène l'un et l'autre testament.

La lecture qu'il met en œuvre dans les deux dernières œuvres monumentales de sa vie est analogique ; elle disqualifie également la théologie chrétienne de la substitution. A la question des théologiens : d'Israël ou de Jésus, qui accomplit les Ecritures, Chagall répond à Sarrebourg : il y a deux accomplissements, l'un en Jésus et l'autre en Israël. A la question : faut-il pratiquer la Torah ou faut-il suivre Jésus, Chagall répond à Mayence il y a deux voies de salut, celle qu'emprunte ceux qui sont fidèles à la Torah, et celle que suivent les disciples de Jésus. Aucune des deux ne disqualifie l'autre puisqu'elles sont deux voies de réalisation du dessein de Dieu.

Son interprétation de la Bible est celle d'un prophète et d'un visionnaire. Visionnaire, car elle devance les avancées faites, dans la fin des années 1980, par le travail de reconnaissance mutuelle des deux communautés juives et chrétiennes. C'est une lecture théologique et téléologique: dépassant les querelles exégétiques et théologiques des deux communautés, Chagall dévoile une lecture œcuménique de l'eschaton. Sous l'image de l'Arbre de Vie, il dévoile l'unique dessein de Dieu : le salut de tous les hommes. Ce Salut se réalise, dans le temps, à travers les figures humaines des hommes et des femmes de la Bible qui sont messagers de la Paix. Jésus le crucifié est un de ces messagers de la paix. Sa figure permet d'amorcer le dialogue entre juifs et chrétiens. Comme au temps de la Shoah, le crucifié sert d'outil de combat, mais c'est un combat pacifique dont l'image est l'arme et la Bible l'inspiration. Ce combat a pour objectif la réconciliation de tous les peuples et de toutes les religions par un retour à la source biblique, et à la promesse divine de salut universel.

Regardant donc en arrière à partir du terme nous pouvons conclure que le motif du crucifié dans l'art de Chagall n'est pas univoque. Il évolue constamment dans la vie de l'artiste, montrant la grande liberté et créativité de l'artiste qui refuse de se laisser enfermer dans le carcan d'une tradition, d'une religion ou d'une réception unique. Cette lecture du motif par Chagall est naturellement partielle, puisqu'incarnée. Elle est le témoin de l'évolution

constante d'un peintre qui, à l'instar de Kandinsky, considère que l'artiste est investi d'une mission prophétique. Cet itinéraire de toute une vie dévoile, à terme, une lecture midrashique et œcuménique du Salut.

Au cours de notre travail, et tout récemment encore, nous avons découvert de nouvelles œuvres qui nous interdisent de clore définitivement notre sujet. Nous espérons continuer notre travail de recherche, notamment par une consultation de tous les catalogues de vente, afin d'affiner encore notre connaissance du motif du crucifié chez Chagall. Il nous semble également important d'étendre ce travail à d'autres motifs empruntés à la tradition chrétienne, particulièrement celui de la Vierge à l'enfant, pour vérifier que nos conclusions se justifient également pour d'autres motifs.

BIBLIOGRAPHIE :

1. Monographies et autres études sur Chagall:

AARON Nikolaj, *Marc Chagall*, Hambourg, Rowohlt-Taschenbuch, 2003.

ALEXANDER Sydney, *Marc Chagall, a biography*, New York, Putman's Sons, 1972, 1978.

AMISHAI-MAISELS Ziva, *Tapestries and mosaics of Marc Chagall at the Knesset*, New York, Tudor, 1973.

AMISHAI-MAISELS Ziva, *Depiction and interpretation. The influence of the Holocaust on the visual Arts*, Oxford, New York, Seoul, Tokio, Pergamon Press, 2002.

AMISHAI-MAISELS Z., "The Jewish Jesus", *Journal of Jewish Art*, vol. IX, 1982, p. 84-104.

AMISHAI-MAISELS Z., "Origins of the Jewish Jesus", *Journal of Jewish Art*, vol. XI, 1985, p. 51-86.

AMISHAI-MAISELS Z., "Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings", *Journal of Jewish Art*, 21-22, 1995-96, p. 68-94.

AMISHAI-MAISELS Z., "Chagall und der Holocaust", *Catalogue d'exposition Chagall und Deutschland, verhehrt,verfemt*, Francfort sur le Main, Munich, Prestel, 2004.

ANCONA (d') Paolo, *Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin, aspetti dell'espressionismo*, Milan, Milione, 1952.

- APCINSKAJA Natalja, *Mark Sagal, Grafika*, Moscou, Sovetskij Hudoznik, 1990.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Galerie der Sturm Berlin, Marc Chagall*, Berlin, Der Sturm, 1914.
- ARCELUS Juana Mary, *Marc Chagall, les rêves d'amour*, Caracas, Sucre, 1976.
- ARLAND Marcel, *Maternité*, Argenteuil, Coulouma, 1926.
- ARLAND Marcel, *Chagall*, Paris, Maeght, 1964.
- AYRTON Michel, TOURAT Georges, *Chagall*, Paris, F. Nathan, 1953 ; New York, Pilman, 1950, 1953.
- BAAL-TESHUVA Jacob, *Chagall, a retrospective*, New York, Hugh Lauter Levin Associates, 1995.
- BAAL TESHUVA Jacob, "Jewish art and Jesus Christ", *Chagall, a retrospective*, New York, Hugh Lauter Levin Associates, 1995.
- BAAL-TESHUVA Jacob, *Marc Chagall, tapisseries*, Cologne, Londres, Paris, New York, Taschen, 1996.
- BAAL-TESHUVA Jacob, *Chagall, 1887-1985*, Cologne, Lisbonne, Londres, Taschen, 1998.
- BACHELARD Gaston, *Marc Chagall dessins pour la Bible*, Paris, Verve, 1960.

- BARRIERE Gérard, "Pour l'humour de Dieu. Sur quelques sources d'un imaginaire", *Catalogue d'exposition*, Martigny, 1991.
- BEKRIEV Hristo, *Sagal*, Sofia, Igarski pisatel, 1993.
- BERGGRUEN Paris, *Hommage à Marc Chagall pour ses quatre-vingts ans, 250 gravures originales. 1922-1967*, Paris, Berggruen, 1967.
- BIDERMANS Izis, MAC MULLEN Roy, LASSER Lillian, *Le monde de Chagall*, Paris, Gallimard, 1969.
- BOHM-DUCHEN Monika, *Marc Chagall 1887-1985*, Londres, Phaidon, 1998.
- BONNEFOY Yves, "La Religion de Chagall", *Derrière le miroir n° 132*, Paris, Maeght, 1962.
- BOURNIQUEL Camille, *Marc Chagall Céramiques*, Paris, Bouquinerie de l'Institut, 1999.
- BRION Marcel, *Chagall*, Paris, Somogy, 1959.
- CAIN Julien, MOURLOT Fernand, SORLIER, *Chagall lithographe, 1962-1968*, Monaco, Sauret, 1969.
- CAIN Julien, *Ecrivains et artistes*, Paris, CNRS, 1977.
- CARETTE Ingrid, *Het kruisigingsthema in het oeuvre van Marc Chagall*, Louvain, 1984.

CASSOU Jean, *Chagall*, Londres, Thames and Hudson ; Paris, Somogy, 1965, 1966, 1982.

CHAGALL Marc, "Tzu mein stat Vitebsk", *Einigkeit*, 15.02.1944.

CHAGALL Marc, *Cirque*, Paris, Teriade, 1967.

CHAGALL Marc, *Di Goldene Keyt*, 06.06.1967.

CHAGALL Marc, *Poèmes*, Genève, Kramer, 1975.

CHAGALL Marc, SORLIER Charles, SHEPLEY John, *Chagall*, Jérusalem, Steimatzky, 1979.

CHAGALL Marc, SORLIER Charles, SCHMALENBACH Werner, *Marc Chagall de Draeger*, Paris, Draeger Vilo, 1979.

CHAGALL Marc, MAYER Klaus, *Que ton amour a de charmes, Tableaux du "Cantique de Cantiques" dans le Musée national du message biblique Marc Chagall à Nice*, Würzburg, Paris, Echter, 1985.

CHAGALL M., " Allocution à Zurich ", cité in S. FORESTIER, *Chagall. L'œuvre monumentale : les vitraux*, Milan, Jaca Book, 1987.

CHAGALL Marc, MAYER Klaus, *Ich bin mit dir*, Würzburg, Echter, 1989.

CHAGALL Marc, MAYER Klaus, *In dir sind wir verborgen*, Würzburg, Mainz, Echter, 1991.

CHAGALL Marc, *Selbstbildnisse, die Liebenden und... Prospero Graphik in schwarz und weiß*, Siegburg, Stadtmuseum, 1993.

CHAGALL Marc, *Ma vie*, Paris, Stock, 1995.

- CHAGALL M., "Chagall on Jewish art", dans BAAL-TESHUVA J.,
Chagall, a retrospective, New York, Ed. Hugh Lauter Levin
Associates, 1995.
- CHAGALL Marc, *Derrière le miroir*, (2 tomes), Fac-similé des numéros de
Derrière le miroir publiés lors d'expositions à thèmes consacrées à
Chagall, Paris, Maeght, 1997.
- CHAGALL Marc, *Maquettes de vitraux*, Nice, Musées Nationaux,
Reconnaître, 2000.
- CHAGALL Marc, *Chagall*, Cologne, Taschen, 2003.
- CHATELAIN Jean, *Le message biblique, Marc Chagall*, Paris, Murlot,
1972.
- CHRIST Dorothea, *Marc Chagall*, Bern, Hallwag, 1973.
- CHRIST Yvan, *Chagall, dessins*, Paris, Les deux mondes, 1953.
- CLAY Jean, *Visages de l'art moderne, Entretiens avec Arp, Chagall, ...*
Lausanne, Rencontre, 1969.
- COGNIAT Raymond, *Chagall*, Paris, Flammarion, 1968.
- COLENO Nadine, MARINACCE Karine, *Petite tache au pays du cubisme*,
Paris, Regard, 1989.
- COLLECTIF, *Tra le due guerre, La libertà espressiva nella conquista del
vero*, Milano, Fabbri, 1969.

- COLEMAN J.A., "Mel Gibson meets Marc Chagall", *Commonweal*, 27 février 2004.
- COMPTON Susan, *Marc Chagall, Mein Leben-Mein Traum (1922-1940)*, München, Prestel, 1997.
- COQUIOT Gustave, *En suivant la Seine*, Paris, Delpeuch, 1926.
- COQUIOT Gustave, *Suites provinciales*, Paris, Delpeuch, 1927.
- COUTURIER Alain-Marie, "Tu ne feras pas d'images", *Art Sacré* n° 11/12, Juillet - août 1961.
- CRAMER Gérald, *Marc Chagall – Gérald Cramer, 30 ans d'amitié*, Genève, G. Cramer, 1968.
- CRAMER Patrick, MEYER Meret, *Marc Chagall, catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, Patrick Cramer, 1995.
- CRESPILLE Jean Paul, *Chagall, l'amour le rêve et la vie*, Paris, Presses de la Cité, 1969.
- DAMASE Jacques, *Marc Chagall*, New York, Barnes et Noble Inc. ; Paris, Larousse – Marabout, 1963 ; Verviers, Gérard et Cie, 1964.
- DAMPERAT Marie-Hélène, FORESTIER Sylvie, De CHASSEY Eric, *L'ABCdaire de Chagall*, Paris, Flammarion, 1995.
- DAÜBLER Théodore, *Marc Chagall*, Rome, Valori Plastici, 1922.
- DEBENEDETTI Elisa, *I Miti di Chagall*, Milan, Longanasi e Cia, 1962.

- DE LARMINAT Max-Henri, *Marc Chagall. Double portrait au verre de vin*, "Musée national d'art moderne et Atelier des enfants", Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.
- DEMARNE Pierre, *Muets chevalets, hommages à Marc Chagall, Max Ernst, Jacques Hérold, Félix Labisse, René Magritte, Henri Matisse*, Neuilly-sur-Seine, Librairie Variété, 1987.
- DEUTSCHER Isaac, "From Vitebsk to Eternity : The Jewish vision of Marc Chagall", *Jewish Observer and Middle East Review*, 31 December 1965.
- DIENER Marcus, "Erinnerungen an Marc Chagall", *Catalogue de l'exposition* à Linz, 1994.
- DI MARTINO Enzo, *Marc Chagall, la Bibbia*, Turin, Priuli et Verlucca, 1999.
- DOSCHKA Roland, DUMONT Françoise, MEYER Meret, *Marc Chagall. Sources et visions*, Prestel, Munich, 1998.
- EFROSS Abram - TOUGENHOLD J., *L'art de Marc Chagall*, Moscou, Gelikon, 1918.
- EHRENSTRÖM Annick, CRAMER Gérald, *Un éditeur genevois au fil de ses archives de 1942 à 1986*, Genève, G. Cramer, 1988.

- ELUARD Paul, JUIN Hubert, *Marc Chagall, Corps mémorable, Deux poètes d'aujourd'hui, A l'intérieur de la vue*, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1986.
- ERBEN Walter, *Marc Chagall, der Maler mit den Engelflügeln*, Munich, Prestel, 1957.
- ERPEL Fritz, *Marc Chagall*, Berlin, Henschel, 1981.
- ESTIENNE Charles, *Chagall*, Paris, Somogy, 1951.
- FABRIS Renzo, "Les crucifixions de Marc Chagall", *SIDIC*, vol. XIX, n° 1, Ed. Française, 1986 ; citation donnée sans référence, p. .
- FIERENS Paul, *Marc Chagall*, Mulhouse, Gris, 1929.
- FORAY Jean-Michel, ROSSINI-PAQUET Françoise, *Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Nice*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- FORAY J.M., "Die Bibel nach Chagall", *Catalogue exposition Chagall de Mythen der Bibel*, Vienne, Albertina, 2004.
- FORESTIER Sylvie, CHEVRILLON Olivier, MIQUEL André, Musée national du Message biblique Marc Chagall Nice, *Marc Chagall, l'œuvre gravé*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1987.
- FORESTIER Sylvie, *Les Chagall de Chagall*, Milan, Paris, Jaca book, 1987.

FORESTIER Sylvie, *Message biblique Marc Chagall*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.

FORESTIER Sylvie, DETTORI Giorgio, *Au cœur d'une œuvre, Résistance, Résurrection, Libération de Marc Chagall*, Rennes, Ouest France, 1990.

FORESTIER Sylvie, MEYER Meret, *Les céramiques de Chagall*, Paris, Albin Michel, 1990.

FORESTIER Sylvie, *Marc Chagall, l'œuvre monumental, les vitraux*, Milan, Jaca Brooks, 1987, 1996.

FORESTIER Sylvie, "Le pays qui se trouve en mon âme", in GUERMAN Mikhaïl, *Marc Chagall, le pays qui se trouve en mon âme*, Bournemouth, Saint-Pétersbourg, Parkstone, 1995.

GENAUER Emily, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1957.

GIRARDET Sylvie, MERLEAU-PONTY Claire, *Les toiles de Chagall*, Réunion des Musées nationaux, Paris, Seuil, 1995.

GIROU Jean, *Peintres du Midi*, Paris, Floury, 1939.

GOLDMANN Christoph, *Message Biblique Marc Chagall, der Bildmidrasch eines jüdischen Malers zur hebräischen Bibel*, Heidelberg, 1989.

GRASNICK Ulrich, *Liebespaar über der Stadt, Gedichte zu Bildern von Marc Chagall*, Berlin, der Nation, 1983.

GREENFELD Howard, *Marc Chagall*, New York, Abrams, 1990.

GRENIER Jean, *L'esprit de la peinture contemporaine, suivi de quelques études sur Braque, Chagall, Lhote, Jean Grenier*, Paris, Lausanne, Bâle, Vineta, 1951.

GUERMAN Mikhaïl, *Marc Chagall, le pays qui se trouve en mon âme*, Bournemouth, Saint-Pétersbourg, Parkstone, 1995.

GUTFELD Ludwig, *Jewish art, from the Bible to Chagall*, Frankfurt sur le Main, Ner-Tamid, 1963.

HAFTMANN Werner, ALLEGRET Eliane, *Marc Chagall*, Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1972.

HAFTMANN Werner, *Marc Chagall, gouaches, dessins, aquarelles*, Paris, Chêne, 1975.

HAFTMANN Werner, *Marc Chagall*, Paris, Cercle d'Art, 1975, 1984 ; Ars Mundi, 1986.

HAFTMANN W., "Über die Gouachen von Marc Chagall", *Catalogue d'exposition*, Linz, 1994.

- HARSHAV Benjamin, "Les vitraux de Jérusalem à la lumière de la poétique chagallienne.", *Catalogue d'exposition, Marc Chagall Hadassah*, Paris, Adam Biro, 2002,
- HARSHAV Benjamin, *Marc Chagall and His time*, Stanford, Stanford University Press, 2004.
- KAGAN Andrew, *Chagall*, New York, Abbeville Press, 1989.
- KAIRIS Pierre-Yves, *Le syndrome Picasso*, Liège, Yellow now, 1990.
- KAMENSKI Alexandre, *Chagall, Période russe et soviétique 1907-1922*, Paris, Regard, 1988.
- KAMPF Avram, *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, Massachussets, Bergin and Garvers, 1984.
- KAMPF Avram, *Chagall to Kitaj, Jewish Experience in 20th Century Art*, Londres, Praegers, 1990.
- KEKKÖ Marike, *Marc Chagall im Kunsthaus Zürich*, Zürich, Kunsthaus, 1980.
- KELLER Horst, *Marc Chagall, Leben und Werk*, Cologne, DuMont Schauberg, 1974.
- KINKEL Hans, *14 Berichte, Begegnungen mit Malern und Bildhauern*, Stuttgart, Goverls, 1967.
- KLOOMOK Isaac, *Marc Chagall, his life and work*, New York, Philosophical Library, 1951.

- KOPLOS Janet, BORKA Max, STOKVIS Willemine Leonore, JORIS Yvonne, *The unexpected artists' ceramics on the 20th century*, New York, Abramsco, 1998.
- KORNFELD Eberhard W., *Verzeichnis der Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte von Marc Chagall, Band I : Werke 1922-1966*, Bern, Kornfeld und Klipstein, 1970.
- KUTHY Sandor, MEYER Meret, *Marc Chagall (1907-1917)*, Bâle, Wiese, 1996.
- LASSAIGNE Jacques, *Chagall*, Paris, Genève, Skira, 1952 ; Paris, Maeght, 1957.
- LASSAIGNE Jacques, *Le plafond de l'Opéra de Paris par Marc Chagall*, Monte Carlo, Sauret, 1965.
- LASSAIGNE Jacques, *Chagall, dessins inédits*, Genève, Skira, 1968.
- LASSAIGNE Jacques, *Dessins et aquarelles pour le Ballet, Aleko, l'Oiseau de Feu, Daphnis et Chloé*, Paris, XX^{ème} siècle, 1969.
- LAVERGNE Sabine (de), PONNAU Dominique, *Emaux de Ligugé d'après Georges Rouault, Charles Ranc, Georges Braque, Alfred Manessier, André Marchand, Edouard Goerg, Jacques Villon, Antoni Clavé, Marc Chagall, Frère Pascal*, Nantes, Laval, Siloé, 1998.
- LECLERC Eloi, *Un vitrail pour la paix*, Paris, Mame, 2001.
- LENEMAN Léon, *Chagall, message biblique*, Paris, l'Arche, 1973.

- LENEMAN Léon, "Chagall, message biblique", *l'Arche*, n° 196, Paris, juin-juillet 1973.
- LENEMAN Léon, *Un Enfant juif de Vitebsk, Marc Chagall = A Yidis yingl fun Witebsq*, Paris, Imprimeries Populaires, 1984.
- LE TARGAT François, *Marc Chagall*, Paris, Albin Michel ; Barcelone, Poligrafia, 1985.
- LEYMARIE Jean, *Marc Chagall, monotypes 1961-1965, monotypes 1966-1975*, Genève, Cramer, 1966.
- LEYMARIE Jean, *Marc Chagall, work on paper, selected masterpieces*, New York, The Solomon R., Guggenheim Museum, 1975.
- LEYMARIE Jean, *Marc Chagall, vitraux pour Jérusalem*, Monaco, Sauret, 1962 ; Freiburg, Bâle, Vienne, Herder, 1975.
- LIEBELT Udo, *Marc Chagall und die Kunst der Ikonen*, Marburg, Fakultät Marburg, Lahn, 1971.
- LOUDMER Guy, POULAIN Hervé, *Estampes..., tableaux du 19^{ème}, tableaux modernes..., art contemporain*, Paris, 1977.
- MALRAUX André, *Marc Chagall et Ambroise Vollard*, Paris, Galerie Matignon, 1981.
- MARCHESSEAU Daniel, *Chagall, ivre d'images*, Paris, Gallimard, "Découvertes", n°241, 1995.

- MARITAIN Raïssa, *Chagall ou l'orage enchanté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965.
- MARITAIN Raïssa., "Chagall", *Cahiers Jacques Maritain*, n° 12, novembre 1985.
- MAKARIUS Michel, *Chagall*, Paris, Hazan, 1987 ; Londres, Studio, 1992.
- MARQ Charles, COCAGNAC Augustin-Marie, *Chagall*, Paris, Cerf, 1961.
- MARQ Charles, "Commentaire des lancettes de Chagall à Reims", *Catreims.free.fr.*, 2005.
- MARTEAU Robert, MARQ Charles, *Les vitraux de Chagall 1957-1970*, Paris, Mazo, 1972.
- MATHEY François, *Chagall, 1918-1939*, Paris, Hazan, 1959.
- MAYER Klaus, *Die Chagall-Fenster zu st Stephan in Mainz* (4 vol.), Würzburg, Echter, 1979-1980-1985.
- MEESSEN Olivier, *Marc Chagall*, Paris, Galerie Retelet, 2000.
- MEYER Franz, *Marc Chagall. Leben und Werk*, Cologne, DuMont Schauberg, 1961.
- MEYER Franz, *Marc Chagall, l'oeuvre gravé*, Stuttgart, Hatje, 1957 ; Paris, Calmann-Lévy, 1957 ; Paris, Flammarion, 1995.
- MEYER Franz, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1964, 1995.
- MEYER Franz, *Chagall's Engelsturz*, Stuttgart, Reclam jr, 1964.
- MIKI Tamon, *Chagall*, Tokyo, Zauho Press, 1977.

- MONSEL Philippe, *Chagall*, Paris, Cercle d'Art, 1995.
- MOURLOT Fernand, *Chagall lithographe 2, 1957-1962*, Monte-Carlo, André Sauret, 1963.
- NAGY Katalin S, DAVID Katalin, SCHEIBER Sandor, *Marc Chagall*, Budapest, Gondolat könyvkiadó, 1980.
- NEGRI Renata, *Marc Chagall*, Milan, Fratelli Fabbri, 1967.
- NEGRI Renata, COGNIAT Raymond, *Chagall*, Paris, Hachette, 1969.
- PACOUD-RÈME Elisabeth, FORESTIER Sylvie, Musée national du Message biblique Marc Chagall Nice, *Marc Chagall, maquettes de vitraux*, Paris, Réunion des musées nationaux - ADAGP, 2000.
- PASSERON Roger, *Chagall*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1984.
- PEACOK J., "Lights and Dark at all Saints Tudeley", *Chagall Glass at Chichester and Tudeley*, Chichester, Paul Foster, 2002
- PIEYRE DE MANDIARGUE André, *Chagall*, Paris, Maeght, 1969, 1975.
- PLAZY Gilles, *Chagall les chefs d'œuvre*, Paris, Adam Biro, 2003.
- POZZI Gianni, *Chagall le peintre du rêve*, Toassa de Mar, Hatier, 1997.
- PRAT Jean-Louis, *Marc Chagall, lithographies*, Paris, Enrico Navarra, 1989.

- PROKOF V.N., *Primitiv i ego mesto v hudozestvennoj kul'ture Novogo i Novejsego vremena*, Moscou, Nauka, 1983.
- PROVOYEUR Pierre, *Chagall, le message biblique*, Paris, Cercle d'Art, 1983.
- PROVOYEUR Pierre, *Les pastels du message biblique*, Paris, Cercle d'Art, 1985.
- PROVOYEUR Pierre, *Marc Chagall, die Bilder zur Bibel*, Stuttgart, Zürich, Belser, 1996.
- RABOFF Ernest, *Marc Chagall*, Bradley-Smith, 1970.
- RAKITIN Vasilij, AMISHAI-MAISELS Ziva, *Chagall, Bilder, Traüme, Theater, 1908-1920*, Vienne, Brandstätter, 1994.
- RIEDEL Ingrid, *Marc Chagalls grüner Christus*, Olten, Walther, 1985.
- RIFENSCHIED-WIEGEL Beate, *Chagall und die Bühne*, Bielefeld, Kerber, 1996.
- RODITI Edouard, *Chagall, Ernst, Miro. Propos sur l'art*, Paris, Sedimo, 1967.
- RODITI Edouard, *Propos sur l'art, Victor Brauner, Carlo Carra, Marc Chagall, Max Ernst*, Paris, Corti, 1987.
- RODITI Edouard, *Dialogues, conversations with European Artists at Mid-Century*, Londres, Lund Humphries, 1990.

- ROTERMUND Hans Martin, *Marc Chagall und die Bibel*, Munich, Lahr, 1970.
- RUGGERI Giorgio, *Marc Chagall, il riso fra le lacrime*, Bologne, Galleria Marescalchi, 1982.
- SALMON André, *Chagall*, Paris, Des chroniques du jour, 1928.
- SCHADE H., "Die religiöse Welt des Marc Chagall", *Stimmen der Zeit*, 09.1959.
- SCHMALENBACH Werner, *Marc Chagall*, Milan, Uffici Press, 1956, 1957 ; Paris, Draeger, 1979.
- SCHMIDT Georg, *Chagall*, Paris, Hazan, 1953.
- SCHMIED Wieland, "Das Mysterium im Werk Marc Chagall.", *Catalogue d'exposition - Marc Chagall 1887-1985*, Linz, 1994.
- SCHNEIDER Pierre, *Les dialogues du Louvre, Chagall*, Paris, Denoël, 1971.
- SCHNEIDER Pierre, MEYER Meret, *Chagall à travers le siècle*, Paris, Flammarion, 1995.
- SCHNEIDER Pierre, "Chagall et le vitrail", *Marc Chagall Hadassah, de l'esquisse au vitrail*, Catalogue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 30 avril au 15 septembre 2002.
- SCHNEIDERMANN S.L, "Chagall torn ?", *Arche*, n° 244, juillet 1977.
- SCHWOB René, *Chagall et l'âme juive*, Paris, Correa, 1929.

SELLIER Marie, *C comme Chagall*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995.

SHINICHI Segi, *Chagall, Dali, Ernst*, Tokyo, Zauho Press, 1966.

SOMMER Rainer, *Marc Chagall als Maler der Bibel*, Wuppertal, Brockhaus, v. 1990.

SORLIER Charles, MARQ Charles, *Message biblique Marc Chagall*, Paris, Mourlot, 1972.

SORLIER Charles, *Les céramiques et sculptures de Chagall*, Monaco, Sauret, 1972.

SORLIER Charles, MOURLOT Fernand, *Chagall lithographe, 4 : 1969-1973*, Monte Carlo, Sauret, 1974.

SORLIER Charles, *Les Affiches de Marc Chagall*, Paris, Draeger-Vilo, 1975.

SORLIER Charles, MARTEAU Robert, *Chagall lithographe, 5 : 1974-1979*, Monte Carlo, 1984.

SORLIER Charles, *Chagall, le patron*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

SOUVERBIE Marie-Thérèse, *Chagall*, Paris, Hazan, 1975.

SWEENEY James Johnson, MULLER Hannah, SCHNIEWIND Carl, *Marc Chagall*, New York, Museum of Modern Art, 1946 ; Chicago, Arno Press, 1969.

THOME Jules-René, *Vingt artistes du livre*, Paris, Cymboliste, 1950.

TILKOVSKY Voitech, *Marc Chagall*, Bratislava, Pallas, 1970.

TOBIEN Felicitas, CREVECOEUR Pierre, *Marc Chagall*, Paris, Arts et Manufactures, 1988.

USHIROSHOJI Masahiro, *Chagall by Chagall*, Tokyo, Nihon Keizai Shimbun, 1993.

VACLAV Zykmond, *Marc Chagall*, Prague, Statni nakl krasné literatury a umeni, 1965.

VENTURI Lionello, *Marc Chagall*, New York, P. Matisse, 1945, 1946, 1956; Genève, Skira, 1953, 1956, 1994.

VENTURI Lionello, BERTRAND Juliette, *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*, Paris, Michel, 1961.

VERDET André, *Marc Chagall*, Genève, Kister ; Francfort sur le Main, Limpert, 1956.

VERDET André, WYMAN Bill, *Chagall méditerranéen*, Paris, Lelong, 1983.

VERDET André, "Derniers entretiens", *Catalogue d'exposition - Années méditerranéennes*, MNMBMC, 1994.

VOGELSANGER-de-ROCHE Irmgard, *Les vitraux de Marc Chagall au Fraumünster de Zürich*, Zürich, Orell Füssli, 1970.

VOZNESENSKIJ Andrei Andreevic, *Chagall, collections russes et collections privées*, Paris, Larousse, 1989.

WALDEMAR Georges, *Marc Chagall*, Paris, Gallimard-Les peintres français nouveaux, 1928.

WALDBERG Patrick, *Marc Chagall*, Gallimard - NRF, 1928.

WALTHER Ingo, METZGER Rainer, *Marc Chagall 1887-1985, le peintre poète*, Cologne, Taschen, 1988, 1993, 2001, 2003.

WARSAWSKI Oser, *Marc Chagall, le shtetl et le magicien*, Paris, Lachenal et Ritter, 1995.

WERNER Alfred, *Chagall watercolors and gouaches*, New York, Watson-Gutpill Publications, 1977.

WITH Karl, *Marc Chagall*, Klinkhart und Bierman, 1923.

2. Judaïsme – Christianisme – Théories de l'Art.

ARON Robert, *Ainsi priait Jésus enfant*, Paris, Grasset, 1968.

ASCH Shalom, *What I Believe*, New York, Putnam, 1941.

ASCH Shalom, *Le nazaréen*, Paris, Nagel, 1947.

BACHARACH Z., "L'homme, la Providence, Auschwitz", *Zmanim*, 6, printemps, 1981.

- BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BAECK Léo, *L'essence du judaïsme*, Paris, PUF, 1994.
- BAECK Léo, *Les Evangiles, une source juive*, Paris, Bayard, 2002.
- BALICKA-WITAKOWSKA Ewa, *La Crucifixion sans crucifié dans l'art éthiopien*, Varsovie, Zes Pan, 1997.
- BARRAL I ALTET Xavier, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Art et Société, 2003.
- BATTISTINI Matilde, *Symboles et allégories*, Paris, Hazan, 2004.
- BEAUCHAMP Paul, *L'un et l'autre Testament, t.1, Essai de lecture, "Parole de Dieu"*, Paris, Seuil, 1980.
- BEAUCHAMP Paul, *L'un et l'autre Testament, t.2, Accomplir les Ecritures, "Parole de Dieu"*, Paris, Seuil, 1990.
- BEAUDE Pierre-Marie, *L'Accomplissement des Ecritures*, Paris, Cerf-Cogitation Fidei, 1980.
- BEAUDE Pierre-Marie (sous la direction de), *Le discours religieux, son sérieux, sa parodie, en théologie et en littérature*, Paris, Cerf, 2001.
- BEAUDE Pierre-Marie, "Judaïsme rabbinique et christianisme", *L'accomplissement des Ecritures*, Paris, Cerf, 1980.
- BEAUDE Pierre-Marie, "La Bible à plusieurs voies", *Le discours religieux, Actes du colloque international de Metz*, Université de Metz, Centre Pensée chrétienne, 1999.

- BESANÇON Alain, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Gallimard, 1994.
- BLOCK, *Œuvre en prose*, Lausanne, L'âge d'homme, 1974.
- BOESPFLUG François, SPIESER Jean-Michel, HECK Christian, DA COSTA Valérie, *Le Christ dans l'art, des catacombes au XX^{ème} siècle*, Paris, Bayard, 2000.
- BONAVENTURE Saint, *Œuvres*, t.1, "Les maîtres de la spiritualité chrétienne", Paris, Aubier, 1943. La pagination vient des Œuvres numérisées par l'Abbaye de Saint-Benoît-de-Port, 2005.
- BONSIRVEN Joseph, *Les Juifs et Jésus – Attitudes nouvelles*, Paris, 1937.
- BOSSUET, *Discours sur l'histoire universelle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- BRIEND J., "Le Dieu d'Israël reconnu par des étrangers signe de l'universalisme du salut", *Ouvrir les Ecritures*, sous la direction de Pietro Bovatti et Roland Meynet, Paris, Cerf, 1995.
- CHAMBERLAIN Houston Stewart, *Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Munich, Bruckmann, 1899.
- CHARBONNEAU - LASSAY Louis, *Le bestiaire du Christ*, Milan, Archè, 1998, [Ried, 2006](#).
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Manhecourt, Laffont-Jupiter, 1997.

- CERBELAUD Dominique, *Ecouter Israël. Une théologie chrétienne en dialogue*, Paris, Cerf, 1995.
- CERBELAUD Dominique, "Questions à la théologie chrétienne après la Shoah", *Théologiques*, 11/1-2, 2003.
- CLEMENS Thoma, *Théologie chrétienne et judaïsme*, "Essais de l'Ecole cathédrale", Paris, Parole et Silence, 2005
- COLLECTIF, *Apocalypse de Baruch*, "Sources chrétiennes", Paris, Cerf, 2001.
- COLLECTIF, *Hommage à Elie Wiesel*, Paris, Cerf, 1998.
- COLLECTIF, *Iconoclasme, vie et mort de l'image médiévale*, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Strasbourg, 2000.
- COLLECTIF, *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims de 1825 à 1975*, Paris, Somogy, 2001.
- COLLECTIF, *Ouvrir les Ecritures*, sous la direction de Pietro BOVATTI et Roland MEYNET, Paris, Cerf, 1995.
- COLLECTIF, *Atelier du peintre. Dictionnaire des termes techniques*, « Références Larousse », Paris, Larousse - Bordas, 1998.
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, « Points », Paris, Seuil, 1998
- COTHENET Edouard, *Le message de l'Apocalypse*, Mesnil-sur-l'Estrée, Mame/Plon, 1995.

COUSIN Hugues, *Vies d'Adam et Eve, des patriarches et des prophètes*,
Textes juifs autour de l'ère chrétienne, Supplément Cahiers Evangile
n° 32, Paris, Cerf, 1980.

DAHAN Gilbert, "*L'occident médiéval lecteur de l'écriture*", Supplément
Cahiers Evangile n° 116, Paris, Cerf, 2001.

DARMON Adrien, *Autour de l'art juif, peintres, sculpteurs et
photographes*, Cahors, Carnot, 2003.

DENTZINGER Heinrich, *Symboles et définitions de la foi catholique*, Paris,
Cerf, 1996.

DRAI Raphaël, "Mais que veut dire Paul Ricoeur ?", *Arche*, n° 511, 09.200.

ECO Umberto, *Lector in fabula*. Paris, Grasset, 1985

ECO Umberto, *L'oeuvre ouverte*. Paris, Seuil, 1995.

FACKENHEIM Emil, *God's Presence in History*, New York, University
Press, 1972.

FACKENHEIM Emil, *Penser après Auschwitz*, Paris, Cerf, 1986.

FAVREAU Robert, *Le Supplice et la Gloire*, Paris, Somegy, 2000.

FELLOUS, "Représentation d'archives et de bibliothèques dans les
monuments hébreux", *Aedilis.irht.cnrs.fr*, 2005.

FOUILLOUX Danielle, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Cerf - Nathan, 1990.

GILBERT Martin, *Jamais plus, une histoire de la Shoah*, "Historia", Paris, Tallandier, 2000.

GINZBERG Louis, *Les légendes des juifs*, " Patrimoines Judaïsme" Paris, Cerf, 1998 et suivantes.

GREENBERG U. Z., "In the Kingdom of the cross", in BAAL-TESHUVA Jacob, *Chagall, a retrospective*, 1924.

GREIMAS A. et COURTES O., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1969.

GRELOT Pierre, *Sens chrétien de l'Ancien Testament*, Paris, Tournai, Desclée - Bibliothèque de Théologie, Série I, Théologie dogmatique, vol. III, 1962.

GRELOT Pierre, *Les Targoums, textes choisis*," Supplément au cahier Evangile 54", Paris, Cerf, 1986.

GRIFFET Henri, *Histoire des hosties miraculeuses qu'on nomme le très saint sacrement de miracle*, Van Berghen, 1770.

GUYOT Adelin, RESTELLINI Pierre, *L'art nazi : un art de propagande, 1933-1945*, Bruxelles, Complexe, 1983.

- HARFENES Y., *Bekhaf hakela. Yomam mima'hanothahhashada*, Bnei Brak, 1981.
- HARNACK Adolphe (von), *Essence du christianisme*, Van Dieren, 2004.
- HARNACK Adolphe (von), *Marcion, l'évangile du Dieu étranger*, Cerf, "Patrimoines christianisme", Paris, 2003.
- HESCHEL Suzanna, *Abraham Geiger and the Jewish Jesus*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- HILLESUM Ety, *Une vie bouleversée, Lettres de Westerbork*, "Points n°59", Paris, Seuil, 1995.
- HUBERBAND S., *Kiddush Hashem : Jewish Religious and Cultural Life in Polan During the Holocaust*, New York, 1987.
- ISAAC Jules, *Jésus et Israël*, Paris, Albin Michel, 1948.
- INCONNU, *Ingetus Contardus, Disputation contra Judeos*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- JARASSE Dominique, *Existe-t-il un art juif ?*, Paris, Adam Biro, 8 février 2006.
- JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme*, Paris, Georg, 1953, 1957, 1989, 1993.

- KALFA Ariane, "Le temps des psaumes", *Hommage à Elie Wiesel*, Paris, Cerf, 1998.
- KAMPF Avram, *Chagall to Kitaj, Jewish experience, in 20th Century Art*, Londres, Humphries, 1990.
- KLAUSNER Joseph, *Jesus of Nazareth, His Life, Times, and Teaching*, New York, Bloch Publishing Company, 1989.
- KORABIEWIECZ W., *The Ethiopian cross*, Addis Ababa, Holy Trinity Cathedral, 1973.
- KOTEK J., KOTEK D., *Au nom de l'antisionisme. L'image des Juifs et d'Israël dans la caricature depuis la seconde Intifada*, Bruxelles, 2003, 2005.
- LANDSBERG Jacques (de), *L'art en croix, le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, Renaissance du Livre, 2001.
- LE GUILLOU Marie-Joseph, *Le Christ et l'Eglise, Théologie du Mystère*, Paris, Parole et Silence, 2005.
- LEVINAS Emmanuel, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1968.
- LEVINAS Emmanuel, *Quatre lectures talmudiques*, Paris, Minuit, 1968.
- LEVINAS Emmanuel, *Entre nous*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1991.
- LIBERMANN C., *The Christianity of Sholem Asch, An appraisal from the Jewish Viewpoint*, New York, Philosophical Library, 1953.
- LOHFINK Norbert, *Der niemals gekündigte Bund*, Fribourg en Breisgau, Herder, 1989.

- MARITAIN Jacques, *Frontières de la poésie et autres essais*, Paris, L. Rouart et Fils, 1935.
- MARITAIN Jacques, *Le mystère d'Israël et d'autres essais*, Paris, DDB, 1965.
- MARITAIN Raïssa, *Les grandes amitiés*, "Les Iles", Paris, DD, 1991.
- MARTINI Carlo M., *Auschwitz et le silence de la croix*, Saint Maurice, Saint Augustin, 1999.
- MICHMAN Dan, *Pour une historiographie de la Shoah. Conceptualisations, terminologie, définitions et problèmes fondamentaux*, Paris, In Press, 2001.
- MOLANUS, *Traité des saintes images*, Paris, Cerf, 1996.
- MOSES St, *Die Krise der Tradition. Kafka, Freud und die Frage der Väter*, Francfort sur le Main, 1994.
- NAGATSUKA Yashushi, *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV^{ème} siècle*, Tokyo, Presses de l'Université Tokai, 1979.
- NEHER André, *L'essence du prophétisme*, Paris, PUF, Epiméthée Essais philosophiques, 1955.
- ODELAIN Olivier ; SEGUINEAU Raymond, *Concordance thématique du Nouveau Testament*, Paris, Cerf, 1989.

OSIER Jean-Pierre, *Jésus raconté par les Juifs*, Condé sur Noireau, Berg International, 1999.

PASSELECQ Georges, SUCHECKY Bernard, *L'encyclique cachée de Pie XI. Une occasion manquée de l'Église face à l'antisémitisme*, Paris, La Découverte, 1994

PANOFSKY Erwin, *Essais d'Iconologie*, Gallimard, 1967.

PAYOT Daniel (sous la direction de), *Mort de Dieu. Fin de l'art*, Paris, Cerf/CERIT, 1991.

PELLETIER Anne-Marie., *D'âge en âge les Ecritures*, Bruxelles, Lessius, 2003.

PEREZ Nissan P., *Corpus christi, les représentations du Christ en photographie : 1885-2002*, Paris, Marval, 2002.

PERROT Charles., *Jésus et son histoire*, Paris, Desclée, 1979.

PIROT L., ROBERT A., *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzay et Ave, 1996, Tome 12.

PRIGENT P., *L'image dans le judaïsme, du II^{ème} au V^{ème} siècle*. Genève, Labor et Fides, *Le monde de la Bible* n° 24, 1991, p. 28.

PRIMO Lévi, *Le devoir de mémoire*, Paris, Mille et une Nuits, 1995.

QUERE France (réunis et présentés par), *Evangelies apocryphes*, Paris, Seuil, 1983.

REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, P.U.F., 1957, Tome II, vol. 1 et 2.

REHLINGER Geneviève, *Les vitraux de Marc Chagall à Metz*, maîtrise de théologie et de pédagogie religieuse, Metz, Université SHA, 2000.

REHLINGER Geneviève, *Les crucifixions dans l'œuvre de Marc Chagall*, D.E.A. de Littérature et Spiritualité, Metz, Université Paul Verlaine, 2001.

REMAUD Michel "Le Serviteur : Israël ou Jésus ?", *SIDIC*, Paris , Vol. XIX, n°1 1986.

REY Alain (sous la dir. de), *Dictionnaire historique de la langue française* (dictionnaires Le Robert), Paris, 1998, s. v.

RIAUD J., *Les paralipomènes du prophète Jérémie*, Angers, Université Catholique de l'Ouest, 1994.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RIX Daphna, "Literal and Exegetic Interpretations in Chagall's Song of Songs", *Journal of Jewish Art*, vol. VI, 1979, p. 118-126.

ROBBERECHTS Edouard, *Les Hassidim*, "Fils d'Abraham", Paris, Brepols, 1990.

- ROSKIE D.G., *Against the Apocalypse ; Responses to Catastrophe in Moderne Jewish Culture*, Harvard, University Press, 1984.
- ROUART Marie-France, *Le mythe du juif errant*, Paris, Corti, 1988.
- SAFRAN A., "Hassidisme et Kabbale", *Hommage à Elie Wiesel*, SAINT CHERON (de), Paris, Cerf, 1998.
- SAINT CHERON (de), *Hommage à Elie Wiesel*, Paris, Cerf, 1998.
- SAINT MARC GIRARDIN, *L'Evangile de Nicodème*, Genève, Arbre d'Or, 2005.
- SCHAEFER Mark, "Christology and Jewish-Christian Dialogue",
<<http://home.eartlink.net-revschaef/christology.html>>
- SCHILLER Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh Gerd Mohn, Tome 4,1, 1976.
- SED-RAJNA, *L'art juif*, Citadelles & Mazenod, Paris, 1995.
- SEPIERE Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Paris, Cerf, 1994
- SERS Philippe, *Kandinsky, Philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Paris, Skira, 2003.
- SHEM-TOV Baal, *Vivre en bonne entente avec Dieu*, Paris, Rocher, 1995.
- SHOLEM G., "Der Enge der Geschichte", *Die Krise der Tradition. Kafka, Freud und die Frage der Väter*, MOSES St, Francfort sur le Main, 1994.

- SIRAT René-Samuel, "Les religions du livre", *Hommage à Elie Wiesel*, SAINT CHERON (de), Paris, Cerf, 1998.
- SKUBISZEWSKI Piotr, *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, Geuthner, 2002.
- SORLIN Pierre, *La Croix et les Juifs (1880-1899). Contribution à l'histoire de l'antisémitisme contemporain*, Paris, Grasset, 1967.
- SOUED Albert, *Les symboles dans la Bible*, Paris, Grancher, 1993.
- STEG A., "Une enfance au shtetl", *Hommage à Elie Wiesel*, SAINT CHERON (de), Paris, Cerf, 1998.
- THOBY Paul, *Le Crucifix. Des origines au Concile de Trente. Etude iconographique*, La Roche sur Yon, 1959.
- THOMA Clemens, *Théologie chrétienne du judaïsme, Pour une histoire réconciliée des Juifs et des Chrétiens*, « Essais de l'Ecole Cathédrale », Paris, Parole et silence, 2005.
- THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, Paris, Cerf, 1984, 1997, 2004.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, "Poétique", Paris, Seuil, 1981.
- TRUNK I., *Lodzer Ghetto*, New York, 1962.
- URBACH Ephraïm., *Les sages d'Israël, conception de croyances des maîtres du Talmud*, Paris, Cerf, Patrimoines Judaïsme, 1996.

URECH Edouard, *Lexikon christlicher Symbole*, Constance, Christliche, 1979.

VAUCHEZ André, *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age*, Paris, Cerf, 1997.

VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte, XVIIIe – XXe siècles*, "CNRS langage ", Paris, CNRS Editions, 1994, 2005.

WIESEL Elie, *La nuit*, Paris, Minuit, 1958.

WIGODER Geoffrey, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Cerf, 1993.

WINLING R., "Judaïsme et christianisme d'après le Dialogue avec Tryphon de Justin", *Esprit et vie*, n° 134, Septembre 2005.

WIRTH Jean, *L'image médiévale, Naissance et développements (VI^{ème} – XV^{ème} siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999.

WIRTH Jean, "Faut-il adorer les images. La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente", Catalogue d'exposition *Iconoclasme, vie et mort de l'image médiévale*, Musée de l'œuvre Notre Dame, Strasbourg, 2000.

ZWEIG Arnold, *Herkunft und Zukunft*, Wien, Phäidon, 1929.

"Jésus au regard de l'histoire", *Dossiers d'archéologie*, n° 249, Décembre

1999 – Janvier 2000.

"Dossier Jésus", *La vie*, HS n°9, Avril 2000.

"Le Christ dans l'art" *Le monde de la Bible*, n°114-115, 1998.

"Christus in der Kunst", *Welt und Umwelt der Bibel*, n° 17-18, 2000

"Dieu a-t-il rejeté son peuple ?", *Biblia n°46*, février 2006.

EXPOSITIONS :

- 1914 BERLIN Galerie *Der Sturm*, 06 - 07.

Catalogue: Marc Chagall.
- 1943 NEW YORK Galerie Pierre Matisse, 13/04 – 01/05.

Catalogue: Chagall 30 years ago.
- 1946 CHICAGO Art Institute.

Catalogue: Marc Chagall.
- 1946 NEW YORK Musée d'Art moderne, 05.

Catalogue: Marc Chagall.
1947. PARIS Musée National d'Art moderne, 17/10 – 22/12.

Catalogue: Marc Chagall, Peintures 1908-1947.
- 1948 LONDRES *Tate Gallery*, 04/02 – 29/02.

Catalogue:
Marc Chagall, paintings, prints, book
illustrations and theatre designs 1908/47.
- 1951 BERN Kunstalle.

Catalogue: Chagall.
- 1951 JERUSALEM

Catalogue: Marc Chagall, Œuvres 1908-1951.
- 1952 NICE Galerie des Ponchettes, février-mars.

Catalogue: Chagall et la Provence niçoise.

1952 NEW YORK Galerie Curt Valentin, 18/11 - 13/12.

Catalogue: Marc Chagall, sculpture-ceramics-etchings for the Fables de la Fontaine.

1953 TURIN. Musée Civica, 04 – 06.

Catalogue: L'opera di Marc Chagall, dipinti-guazzi-acquarelli-disegni sculture-ceramiche-incisioni.

1954 LIEGE Salle de l'émulation, 24/04 – 06/05.

Catalogue: Marc Chagall.

1954 VERVIERS Société Royale des Beaux-Arts, 09/05 - 23/05.

Catalogue: Chagall.

1955 NEUSS Musée Clemens-Sels, 01/05 – 31/07.

Catalogue: Chagall.

1955 HANNOVRE Kestner-Gesellschaft, 15/05 – 19/06.

Catalogue: Marc Chagall.

1956 NICE Galerie des Ponchettes.

Catalogue: Collection des musées de Nice ; œuvres de Bonnard, Matisse, Chagall.

- 1956 BERN Galerie Gutekunst und Klipstein, 28/10 - 11/12
Catalogue: Marc Chagall, Graphik aus den Jahren 1950-1956.
- 1956 BERN Kunsthalle, 27/10 - 29/11.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1957 AMSTERDAM Musée Stedelijk, 07/12/1956 – 14/01/1957.
Catalogue: Chagall, 75 dessins 1907/27.
- 1957 BRUXELLES Palais des Beaux-Arts, 19/01 - 24/02.
Catalogue: Chagall.
- 1957 BALE Musée d'Art, 03/11 – 8/12.
Catalogue: Chagall Das graphische Werk.
- 1957 SALZBOURG Galerie Welz, été.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1957 PARIS Bibliothèque nationale, 06- 07.
Catalogue: Chagall l'œuvre gravé.
- 1957 HAIFA Musée d'Art moderne, 05 - 06.
Catalogue: Modigliani, Soutine, Pascin, Kisling, Chagall, Ecole de Paris.
- 1958 NEW YORK, Galerie Chalette.
Catalogue: Chagall.

- 1959 HAMBOURG Kunstverein, 06/02 – 22/03.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1959 GLASGOW University Print Room, 08/06 – 18/06.
EDIMBOURG Galerie Arts Council, 20/06 – 14/07.
- 1959 PARIS Palais du Louvre, Pavillon Marsan, 06 – 09.
Catalogue: Marc Chagall.
Catalogue: Marc Chagall lithographs.
- 1959 MUNICH Haus der Kunst, 07/04 – 31/05.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1960 COPENHAGEN Charlottenborg, 22/10 – 13/11.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1960 REIMS 06 – 07 – 08.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1960 BERN Galerie Klipstein et Kornfeld, 30/04 – 28/05.
Catalogue: Gouachen, Aquarellen, Zeichnungen, 1911-1959, Lithographien 1956-1960.
- 1961 KNOKKE Casino communal, 01/07-15/09.
Catalogue: Hommage à Marc Chagall.
- 1961 LONDRES Galerie O'Hana, 06 – 07.
Catalogue: Marc Chagall, oils, gouaches, watercolours

and lithographs.

- 1961 PARIS Musée des arts décoratifs, 16/06 – 30/09.

Catalogue: Chagall, vitraux pour Jérusalem.
- 1961 ROME 18/02 -15/03.

Catalogue: Chagall, il Segno.
- 1962 LE LOCLE Musée des Beaux-Arts, 09/09 - 28/10.

Catalogue:
Chagall, 300 œuvres originales 1923-1962.
- 1962 GENEVE Musée Rath, *Galerie Gérald Cramer*, 30/06 -
26/07.

Catalogue:
Marc Chagall et la Bible.
- 1962 CANNES *Galerie Madoura, 09.*

Catalogue:
Marc Chagall, céramiques.
- 1963 TOKYO *Musée National d'Art moderne, Galerie*
KYOTO *Chirokiya, 01/10 - 10/11.*

Musée Municipal d'Art, du 22/11 au 10/12.

Catalogue:
Chagall.
- 1963 LÜBECK Overbeck Gesellschaft, 23/06 - 11/08.

Catalogue:
Marc Chagall, Leben, Traum und Vision.

- 1964 LUNEVILLE *Musée de Lunéville, 06.*
- Catalogue:*
 Chagall, gravures.
- 1964 ROUEN *Musée des Beaux-Arts, 22/05 – 15/09.*
- Catalogue:*
 Marc Chagall et les vitraux de Metz.
- 1965 NEW YORK *Galerie Perls, 13/04 – 15/05.*
- Catalogue:*
 Marc Chagall, paintings.
- 1966 EDIMBOURG Institut français d'Ecosse.
- Catalogue:*
 Paintings from Nice.
- 1966 OSLO *Galleri Kaare Berntsen, 14/10 – 01/11.*
- Catalogue:*
 Hollandsk og fransk kunst, Chagall, Corneille,
 Leger, Picasso.
- 1966 MUNICH *Galerie Klihm.*
- Catalogue:*
 Marc Chagall, Lithografien und Radierungen.
- 1967 GENEVE *Galerie Gérald Cramer, 12/ 1967 – 01/1968.*
- Catalogue:*
 Marc Chagall, Estampes, monotypes,
 paravents, aquatintes.

- 1967 TOULOUSE *Musée des Augustins, 15/06 – 15/09.*
- Catalogue:*
Chagall et le théâtre.
- 1967 PARIS *Musée du Louvre, Galerie Mollien.*
- Catalogue:*
Donation Marc et Valentina Chagall.
- 1967 ZAGREB *Galerie d'art moderne.*
- Catalogue:*
Marc Chagall, Jean Bazaine, Georges Braque,
Alexander Calder, ...
- 1967 VENCE *Galerie Odile Harel, 24/06 – 31/07.*
- Catalogue:*
Marc Chagall, 40 affiches originales.
- 1967 COLOGNE *Musée Wallraf-Richartz, 02/09 – 21/10.*
- Catalogue:*
Marc Chagall, Werke aus sechs Jahrzehnten.
- 1967 SAINT PAUL de *Fondation Maeght.*
VENCE
- Catalogue:*
Hommage à Marc Chagall, œuvres de 1947-
1967.

- 1967 NEW YORK *Galerie Beilin, 17/04 – 06/05.*
- Catalogue:*
Eightieth birthday exposition.
- 1967 LANDSKRONA
Kronsthall.
- Catalogue:*
Marc Chagall, Gravyeer och Lithografier,
1923-1967.
- 1967 NICE
Musée de Nice, Galerie de la Marine.
- Catalogue:*
Hommage à Marc Chagall, gouaches et lavis.
- 1967 LUCERNE
Galerie Rosengart.
- Catalogue:*
Chagall, lavis et aquarelles. Chagall, coloured
wash-drawings.
- 1967 ZURICH
Kunsthhaus, 06/05 – 30/07.
- Catalogue:*
Chagall, Zurich, 1967.
- 1967 NEW YORK
Galerie Pierre Matisse.
- Catalogue:*
Marc Chagall, recent paintings.
- 1968 CERET
Musée d'art moderne.
- Catalogue:*
Marc Chagall, œuvres graphiques.

- 1968 MENTON
Palais de l'Europe, 10/07 – 15/09.
Catalogue:
Septième biennale de peinture dédiée à Marc
Chagall.
- 1968 KAISERSLATERN
Pfalzgalerie.
Catalogue:
Marc Chagall. Druckgraphik aus der
Sammlung Kohl-Weigand.
- 1969 PARIS
Galerie Vision nouvelle.
Catalogue:
La Bible de Chagall.
- 1969 BREST
Musée, 17/01 – 04/03.
Catalogue:
Chagall, Lithographies.
- 1969 PARIS
*Galerie nationale du Grand Palais, 12/1969 –
03/1970.*
Catalogue:
Hommage à Marc Chagall.
- 1969 NEW YORK
Galerie Pierre Matisse, novembre – décembre.
Catalogue:
Marc Chagall, watercolors, gouaches,
drawings.

- 1970 MILAN
Galerie d'art Eunomia, 11.
Catalogue
Marc Chagall.
- 1970 BERN.
Galerie Kornfeld und Klipstein.
Catalogue:
Chagall, Graphik von 1922 bis 1966.
- 1970 NICE
Galerie des Ponchettes, 10/07 – 16/08.
Catalogue:
Chagall, Affiches, livres illustrés,
lithographies, 1970.
- 1970 PARIS
Bibliothèque Nationale, 01 – 03.
Catalogue:
Chagall, l'œuvre gravé.
- 1971 TOKYO
Galerie Fuji Television.
Catalogue:
Marc Chagall, *Tokyo, 1971.*
- 1970 ZURICH
Galerie Maeght.
Catalogue:
Chagall, peintures, gouaches, dessins, lavis,
Zurich, Maeght 1971.

- 1972 BERLIN
Galerie Nationale, 17/11/1972 – 22/01/1973.
- Catalogue:*
 Marc Chagall, Gouachen und lavis 1947 bis heute.
- 1972 BUDAPEST.
Mucsamok, 14/10 - 05/11.
- Catalogue:*
 Marc Chagall, kiállítás, Budapest, 1972.
- 1972 LUCERNE
Galerie Rosengart, été.
- Catalogue:*
 Chagall, Gouaches et lavis pour le livre „Cirque”.
- 1972 NEW YORK
Galerie Pierre Matisse, 05 – 06.
- Catalogue:*
 Chagall, paintings and gouaches.
- 1972 SALZBURG
Galerie Welz.
- Catalogue:*
 Marc Chagall.
- 1972 GENEVE
Musée de l’Athénée. 05/07 – 30/09.
- Catalogue:*
 Chagall, Dali, Picasso : œuvres gravées originales.

- 1973 DUISBOURG
Musée Wilhelm Lehmbruck.
- Catalogue:*
Marc Chagall.
- 1973 NEW YORK
Galerie Pierre Matisse, 11 – 12.
- Catalogue:*
Marc Chagall, paintings, gouaches, sculpture.
- 1973 LOS ANGELES
Musée d'Art.
- Catalogue:*
Marc Chagall, early graphic works.
- 1974 NICE
*Musée National Message Biblique Marc
Chagall, 07 – 09.*
- Catalogue:*
Marc Chagall, maquettes et esquisses pour
l'œuvre monumental.
- 1974 GENEVE
Galerie Gérald Cramer.
- Catalogue:*
Chagall, Masson, Meckseper, Miró, Moore,
eaux-fortes et lithographies, 1973-1974.

- 1974 LONDRES
*Galerie Lumley Cazalet, 23/11/1974 –
03/01/1975.*
- Catalogue:*
Marc Chagall, Couleur lithographs illustrating
the story of Daphnis and Chloe.
- 1974 TOSSA DE MAR
Sala de Exposicionnes del Ayuntamiento.
- Catalogue:*
Marc Chagall, gouaches, dessins, aquarelles.
- 1975 MARCQ en
BAROEUIL
*Fondation Prouvost Septentrion, 02/10 –
15/12.*
- Catalogue:*
Hommage à Marc Chagall.
- 1975 NEW YORK
Galerie Pierre Matisse, 05.
- Catalogue:*
Marc Chagall, the four seasons, gouaches-
paintings 1974-1975.
- 1975 NEW YORK
Musée Solomon Guggenheim, 08/06 – 28/09.
- Catalogue:*
Marc Chagall, works en paper, selected
masterpieces.

- 1975 GENEVE
Galerie Gérald Cramer, 20/06 - 04/10.
- Catalogue:*
Autour des poèmes de Marc Chagall, bois
gravés – eaux-fortes lithographies –
monotypes.
- 1976 DRESDE
Albertinum, 11/09 – 14/11.
- Catalogue*
Marc Chagall, Graphik, *Dresde, 1976.*
- 1976 GENEVE
Galerie Patrick Cramer, 27/09 – 20/11.
- Catalogue:*
Livres illustrés par Marc Chagall.
- 1976 TOKYO
Musée d'Art Moderne de Tokyo.
- Catalogue:*
Marc Chagall.
- 1976 NICE
Musée du Message Biblique Marc Chagall,
06/03 – 25/06.
- Catalogue:*
Lithographies de Marc Chagall pour la
Tempête de William Shakespeare.

- 1977 GENEVE
*Galerie Patrick Cramer, du 09.11.77 au
07.01.1978.*
- Catalogue:*
Marc Chagall, Gravures, Lithographies, livres.
- 1977 PALMA DE
MAJORQUE
Fondation Juan March, juillet-août.
- Catalogue:*
Marc Chagall, 18 pinturas y 40 grabados.
- 1977 PARIS
*Musée du Louvre, Pavillon de Flore,
07/10/1977 – 02/01/1978.*
- Catalogue:*
Marc Chagall, Peintures récentes 1967-1977.
- 1977 NICE
Musée Biblique Marc Chagall, 09/07 – 26/09.
- Catalogue:*
Marc Chagall, peintures bibliques récentes
1966-1976.
- 1977 LUCERNE
Galerie Rosengart, Été.
- Catalogue:*
Chagall, noir et blanc, lavis et sculptures,
Lucerne, 1977.

- 1977 PARIS
*Musée d'Art Moderne, Petit Palais, 26/06 -
30/10.*
- Catalogue:*
Marc Chagall et l'école de Paris.
- 1977 BERLIN
Musée Albertinum, du 11.09 au 14.11.
- Staatlichen Museen, Kupferstich-Kabinett, du
1.12.76 au 30.01.77.
- Catalogue:*
March Chagall, Graphik.
- 1978 CERET
Musée d'Art moderne, Eté.
- Catalogue:*
Marc Chagall.
- 1978 SAINT PAUL DE
VENCE
Fondation Maeght, 02/04 – 31/05.
- Catalogue:*
Marc Chagall. Livres. Gravures originales
pour Aragon et Malraux.
- 1978 MUNICH
Haus der Kunst, 05/08 – 15/10.
- Catalogue:*
Marc Chagall, ausgewählte Graphik.

- 1978 NEW YORK
Musée d'Art moderne, 13/04 – 30/05.
- Catalogue:*
Nine windows by Chagall.
- 1978 MAYENCE
Musée Mittelrheinisches Landesmuseum,
30/09 – 29/10.
- Catalogue:*
Marc Chagall, Illustrationen zur Bibel.
- 1978 BONN
Rheinisches Landesmuseum, 19/01 – 26/02.
- BOTTROP
Moderne Galerie du 12/03 - 15/04.
- BERLIN
Rathaus Schöneberg, 02/05 – 05/06.
- Catalogue:*
Hommage à Tériade, André Beaudin, Pierre
Bonnard, Henri Cartier-Bresson, Marc
Chagall.
- 1978 MULHOUSE
Galerie AMC, 19/05 – 11/06.
- Catalogue:*
3^{ème} Biennale de la gravure de Mulhouse.
- 1978 CHARLEROI
Musée des Beaux-Arts, 18/02 - 26/03.
- Catalogue:*
Tapisseries de Marc Chagall tissées dans les
ateliers de Yvette Cauquil-Prince.

- 1978 FLORENCE
Palazzo Pitti, du 05.06 au 30.09.
- Catalogue:*
Marc Chagall a Palazzo Pitti, dipinti 1967-
1977.
- 1979 CHICAGO
Musée d'art moderne, 22/04 - 01/07.
- Catalogue:*
Chagall in Chicago.
- 1979 NICE
Musée biblique Marc Chagall.
- Catalogue: Psaumes de David.*
- 1979 NEW YORK
Musée d'Art moderne, 22/11/79 – 28/01/80.
- Catalogue: Marc Chagall, prints, monotypes, illustrated
books.*
- 1979 GENEVE
Galerie Patrick Cramer, 22/11/79 – 20/01/80.
- Psaumes de David, Eaux-fortes originales de
Marc Chagall.*
- 1980 BERLIN
Galerie Nierendorf, 24/11/80 – 17/03/81.
- Catalogue: Marc Chagall, Originalgraphik, Radierungen,
Lithographien, Farblithographien.*

- 1980 GENEVE
Musée Rath, 02/10 – 16/11.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1981 ZÜRICH
Galerie Maeght, 10 – 12.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1982
NEW YORK
Galerie Pierre Matisse, 16/11 – 11/12.
*Catalogue: Marc Chagall, paintings 1980-1981, gouaches
1981, temperas 1979-1981, wash drawings
1979.*
- 1982 STOCKHOLM
Musée Moderne, 25/09 – 05/12.
Catalogue: Marc Chagall.
- 1982 VENCE
Château des Villeneuve, 07/07 – 30/07.
*Catalogue: Marc Chagall, aspects de l'œuvre gravé,
1949-1979.*
- 1983 BERN
Kunsthalle, 13/06 - 08/10.
Catalogue:
- 1983 MONTPELLIER
Musée Fabre, 02.
Catalogue: Chagall et l'illustration du livre.

- 1983 MEMPHIS
Galerie Dixon et Gardens, 01/05 – 05/06.
Catalogue: Marc Chagall, selected works, 1911-1981.
- 1983 GENEVE
Galerie Patrick Cramer, 03 – 04.
Catalogue: Songes, vingt eaux-fortes originales de Marc Chagall.
- 1984 SAINT PAUL de
VENCE
Fondation Maeght, 07/07 – 15/10.
Catalogue : Marc Chagall, rétrospective de l'œuvre peint.
- 1984 GENEVE
Galerie Patrick Cramer, 20/02 - 10/04.
Catalogue : Marc Chagall, 80 gravures et lithographies.
- 1984 BÄLE
Galerie Beyeler, 11/1984 – 02/1985.
Catalogue : Marc Chagall.
- 1984 NICE
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, 07/07 – 08/10.
Catalogue : Marc Chagall, vitraux et sculptures.
- 1984 ROME
Musée Capitolini, 06/11/84 – 13/01/85.
Catalogue : Marc Chagall, disgni, gouaches, dipinti 1907-1983.

- 1984 PARIS Musée national d'art moderne, Grande Galerie,
28/06 - 08/10.

*Catalogue : Marc Chagall oeuvres sur papier, Petit journal
de l'exposition.*
- 1984 MUNSTER *Musée d'Art du Land de Westphalen.*

Catalogue : Marc Chagall, Druckgraphik.
- 1985 LONDRES *Royal Academy of Arts, 11/01 - 31/03.*

Catalogue : Chagall.
- 1985 ZÜRICH *Kunsthhaus, 27/09 – 01/12.*

*Catalogue : Marc Chagall, Retrospektive, Arbeiten auf
Papier.*
- 1986 MUNICH *Musée Villa Stuck, 31/01 – 31/03.*

Catalogue: Marc Chagall, Druckgraphik, 1986.
- 1985 HANOVRE *Galerie Kestner Gesellschaft, 01/02 – 08/04.*

*Catalogue : Marc Chagall, Retrospektive, Arbeiten auf
Papier.*
- 1985 MALMÖ *Kronsthall, 14/06 – 17/07.*

Catalogue : Marc Chagall.

- 1985 PHILADELPHIE Musée d'Art Juif.
Catalogue: Chagall.
- 1986 CHICAGO *Rehabilitation Institute, 20/06/1986.*
Catalogue : Job, a tapestry designed by Marc Chagall and Woven by Yvette Cauquil-Prince.
- 1987 NICE Musée national du Message Biblique Marc Chagall, 04/07 – 05/10.
Catalogue : Marc Chagall, l'œuvre gravé.
- 1987 BALINGEN *Stadthalle.*
Catalogue : Marc Chagall, Zum 100. Geburtstag.
- 1987 LENINGRAD *Musée de l'Ermitage.*
Catalogue : Mark Sagal - kniznyj illûstrator, katalog vystavki iz sobraniâ Ermitaza.
- 1987 TOKYO Grande galerie Odakyu, 08/07 – 24/07.
SHIMONOSEKI Musée des beaux-arts, 28/07 - 28/08.
OSAKA *Musée Navio, 01/09 - 25/09.*
Catalogue : Marc Chagall l'œuvre gravé.

- 1988 NICE Musée national du Message Biblique Marc
Chagall, 02/07 - 03/10.
Catalogue : Marc Chagall, 147 oeuvres de la dation.
- 1988 TEL AVIV Musée, 11.
Catalogue : Marc Chagall, 100th anniversary of his birth.
- 1988 REYKJAVIK Galerie Nationale d'Islande.
Catalogue : Marc Chagall.
- 1989 HOKKAIDO Musée d'Art Moderne, 30/09 – 26/10.
SETAGAYA Musée d'Art, 03/11 - 20/12.
1990 HYOGO Musée d'Art moderne, 05/01 – 12/02.
Catalogue : Les Chagall de Chagall.
- 1989 BUENOS AIRES Musée National des Beaux-Arts, 23/06 –
13/08.
Catalogue : Marc Chagall, 112 obras de la dation.
- 1989 REGGIO EMILIA Sala Esposizioni Antico, de mars à avril.
Catalogue : Chagall illustratore.

- 1989 KASAMA *Musée Nichido, 03/12/89 – 21/01/90.*
Catalogue : Chagall.
- 1989 MONTEVIDEO *Musée National des Arts visuels, 09 – 10.*
Catalogue : Chagall.
- 1989 PARIS *Galerie Enrico Navarra.*
Catalogue : Marc Chagall, peintures, sculptures, temperas, oeuvres sur papier.
- 1990 BONN Bundeskanzleramt, 15/11/89 - 12/01/90.
Catalogue : Marc Chagall, die Bibel, Gouachen, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen.
- 1990 LUDWIGSHAFEN Musée Wilhelm-Hack, 07/04 – 03/06.
Catalogue : Marc Chagall, mein Leben, mein Traum, Berlin und Paris.
- 1990 HUMLEBAEK Musée d'art Moderne, 24/03 - 05/06.
Catalogue : Chagall, la dation.
- 1991 FRANCFORT /
MAIN Kunsthalle schirm, 16/06 - 08/09.
Catalogue : Marc Chagall, die russischen Jahre 1906-1922.

1991 SARREBOURG Musée du Pays de Sarrebourg, 10.05 - 15.06.

Catalogue : Les musiciens de Chagall.

1991 MARTIGNY Fondation Pierre Gianadda, 01.03 - 09.06.

Catalogue : Marc Chagall.

1991 MEXICO Centre culturel d'Art Contemporain, octobre
91 à février 1992.

Catalogue : Chagall en nuestro siglo.

1992
NEW YORK Musée Guggenheim, 23/09 – 17/01/93.

Catalogue: Marc Chagall and the Jewish theater.

1992 MOSCOU
Musée Poutine.

Catalogue: Neizvestnyj Sagal (Chagall méconnu).

1992 FERRARE Palazzo die Diamanti, 20/09/92 - 03/01/93.

Catalogue: Marc Chagall, 1908-1985.

1992 FLORENCE Museo Mediceo, Palazzo Medici Riccardi,
09/01 – 21/02.

Catalogue: Marc Chagall, gli anni russi, 1908-1922.

1992 S'HERTOHENBOS Musée Het Kruithuis, 19/01 – 12/04.

CH

Catalogue: Terra sculptura, terra pictura.

- 1992 SARREBOURG *Musée du Pays de Sarrebourg, 15/05 – 15/07.*
Catalogue: Marc Chagall et les Fables de la Fontaine.
- 1992 NICE *Musée national du Message Biblique Marc Chagall, 07 – 05/10.*
Catalogue: Adam et Eve, de Dürer à Chagall.
- 1993 PARIS *Exposition itinérante de La Baule à Saint Cloud, 07/1993 – 02/1994.*
Catalogue: Chagall, gravures, incisions.
- 1993 PARIS *Galerie Gérard Piltzer, 05/03 – 08/05.*
Catalogue: Chagall, Vitebsk, Saint Pétersbourg, Paris.
- 1993 TOKYO *Galerie Enrico Navarra.*
Catalogue: Marc Chagall, Noir et blanc, Lavis et sculptures.
- 1994 LINZ *Nouvelle Galerie de la ville de Linz, 10/03 – 05/06.*
Catalogue: Marc Chagall, 1887-1985.
- 1994 NICE *Musée national du Message Biblique Marc Chagall, 02/07 – 30/10.*
Catalogue: Marc Chagall, Les années méditerranéennes.

- 1994 ANDROS Musée d'Art Moderne, 26/06 – 18/09.
Catalogue: Chagall méditerranéen.
- 1994 MILAN Fondazione Antonio Mazzotta, 25/09/94 -
12/03/95.
Catalogue: Marc Chagall, il teatro die sogni.
- 1994 NICE Musée national du Message Biblique Marc
VENCE Chagall.
Fondation Emile Hugues, 02/07 – 30/10/1994.
*Catalogue: Marc Chagall, les années méditerranéennes
1949-1985,*
- 1994 BARI Castello Svevo, 30/09 – 20/11.
GENES Palazzo ducale, 01/12/94 – 29/01/95.
Chagall e il suo mondo.
- 1994 LIBOS Château Prieurat Fondation Maeght, 02/07 –
16/10.
Catalogue: L'oeuvre gravé de Marc Chagall.
- 1994 AOSTE Centre saint Bernin, 24/11/94 – 01/02/95.
Catalogue: Marc Chagall una bellezza manifesta.

- 1995 NICE Musée national du Message Biblique Marc Chagall, 01/07 – 02/10.
Catalogue: Marc Chagall, le ballet, l'opéra, Paris, RMN, 1994.
- 1995 PARIS Musée d'Art moderne, 13/04 – 17/09.
Catalogue: Chagall, les années russes, 1907-1922.
- 1995 BERNE Musée d'Art moderne, 31/03 - 04/08.
Catalogue: Marc Chagall, 1907-1917.
- 1995 SARREBOURG Musée du Pays de Sarrebourg, 01/07 – 17/09.
Catalogue: La Paix selon Marc Chagall, thèmes et variations.
- 1995 BRUXELLES Musée juif de Belgique, 13/10 - 31/12.
Catalogue: Huide aan Marc Chagall, la Bible de Chagall et son monde.
- 1995 PARIS Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 13/04 - 17/09.
Catalogue: Marc Chagall. Les années russes, 1907-1922.

- 1995 CERET *Musée d'Art moderne, 28/10/95 - 08/01/96.*
- NICE *Musée national de Message Biblique Marc Chagall, 13/01 – 25/03.*
- Catalogue : Marc Chagall, les fables de la Fontaine.*
- 1995 BERN *Musée des Beaux Arts, 16/12/95 - 28/02/96.*
- LOS ANGELES *County Museum of Art, 19/09/96 - 05/01/97.*
- Catalogue : Marc Chagall 1907-1917.*
- 1996 KARUIZAWA *Musée d'Art Mercian, 07.*
- Catalogue : Marc Chagall, peintures, sculptures, céramiques, 1920-1933.*
- 1996 HANNOVRE *Musée Sprengel, 08/12/96 - 16/02/97.*
- Catalogue : Marc Chagall, Himmel und Erde, Druckgraphik und andere Werke.*
- 1997 NICE Musée national du Message Biblique Marc Chagall, 14/06 - 01/09.
- Catalogue : A la Russie, aux ânes et aux autres, un chef d'œuvre de Marc Chagall.*

- 1997 CRACOVIE *Musée national, 05/09 - 27/11.*
- Catalogue Marc Chagall, oeuvres des années 1925-1983,*
Paris, ADAGP, 1997.
- 1997 HEIDENHEIM *Kunstmuseum, du 28/03 - 08/06.*
- Catalogue Marc Chagall, Fabeln, Exodus, Zirkus.*
- 1997 DARMSTADT *Institut Mathildenhöhe, 14/12/97 - 25/01/98.*
- Catalogue Marc Chagall, von Russland nach Paris,*
Zeichnungen und Aquarellen.
- 1998 NICE *Musée national du Message Biblique Marc*
Chagall, 27/06 - 05/10.
- Catalogue : Voyages et rencontres de Marc Chagall*
1923/39.
- 1998 DAVOS *Galerie Wazzau, 20/12/97 - 11/02/98.*
- Catalogue : Marc Chagall, Werke auf Papier.*
- 1998 STUTTGART *Galerie d'Etat, 19/09/98 - 10/01/99.*
- HAMBURG
Deichtorhallen, du 18/02 - 09/05.
- Catalogue : Marc Chagall: the lithographs : la collection*
Sorlier.

- 1998 LONDRES Royal academy of Arts, 02/07 - 04/10.
Catalogue : Chagall, love on the stage 1914-1922.
- 1998 BALINGEN
LIEGE Stadthalle, 13/06 - 13/09.
Musée d'Art moderne et contemporain, 25/09 -
20/12.
Catalogue : Marc Chagall, Ursprung und Wege.
- 1998 HAMBOURG Kunsthalle, 09/10/98 - 10/01/99.
*Catalogue : Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die
russische Avantgarde.*
- 1998 STUTTGART Staatsgalerie.
Catalogue : Graphische Sammlung.
- 1998 MUNICH Landgalerie Thomas, 02/10 - 04/11.
Catalogue : Graphische Sammlung.
- 1998 VIENNE Kunstforum, 03/09 – 29/11.
Catalogue : Rot in der Russischen Kunst.
- 1998 MADRID Fondation Juan March, 15/01 - 11/04.
Catalogue : Marc Chagall, tradiciones judias.

- 2000 JOHANNESBURG *Galerie Banque Standard, 18/10 - 25/11.*
- CAPE TOWN *Galerie Nationale d'Afrique du Sud, du
19/10/00 - 14/01/01.*
- Catalogue Marc Chagall, 1887-1985, the lights of
origins.*
- 2000 PARIS Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
*L'école de Paris 1904-1929 – La part de
l'Autre.*
- 2000 BRUXELLES *Galerie Pascal Polar, 09/11 - 30/12.*
Marc Chagall, Last Works.
- 2001 LUGANO *Musée d'Art moderne, 08/03 - 01/07.*
Catalogue Marc Chagall.
- 2001 VIANDEN *Centrale de Vianden, 01/09 - 04/11.*
Catalogue Marc Chagall.
- 2001 NICE *Musée national du Message Biblique Marc
Chagall, 22/09/01 - 07/01/02.*
Catalogue Chagall surréaliste.

- 2001 REIMS Cathédrale de Reims, été-automne 2001.
Catalogue Mythes et réalités de la cathédrale de Reims.
- 2001 NEWYORK Musée Juif.
Catalogue Chagall Marc, 1887-1985.
- 2001 BUDAPEST *Musée et Archives Juifs de Hongrie, 11/07 – 14/10.*
Catalogue Chagall, les paysages de la mémoire.
- 2001 GERONE 11/2001 – 03/2002.
SEGOVIE
Catalogue Chagall et la Bible.
- 2002 LODÈVE Musée de Lodève, 30/11/01 - 03/03/02
Catalogue Chagall, dessins, gravures.
- 2002 COLOGNE Galerie Boisserée.
Marc Chagall, Arbeiten auf Papier.
- 2002 MONACO *Salle d'exposition du quai Antoine 1^{er}, 22/02 – 14/04.*
Catalogue Chagal, cirque.

- 2002 PESCARA *Musée d'Art moderne Vittoria Colonna, 29.06 - 15/10.*
Catalogue Marc Chagall, oeuvres sacrées, oeuvres profanes.
- 2002 KYOTO *Musée d'Art Métropolitain.*
OKAYAMA *Musée départemental, 19.07 - 18.08.*
FUKUOKA *Musée départemental d'Art Moderne, 19/07 – 23/09.*
MYAGI *Musée d'Art Moderne de la Préfecture, 04.10 - 15.12.*
HIROSHIMA *Catalogue: Marc Chagall.*
- 2002 PARIS *Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 29/04 – 15/09.*
Catalogue: Hadassah, de l'esquisse au vitrail.
- 2002 CHAMBERY *Musée Savoisien, 10/2002 – 01/2003.*
Catalogue: Chagall, l'Ancien Testament.
- 2002 NOGENT SUR SEINE *La Ruche, 26/06 - 30/08.*
Catalogue: Centenaire de la Ruche.

- 2002 DONJON DU VEZ Château du Vez, 08/06 – 03/10.
- Catalogue: Animal Fantastique de Chagall à Louise Bourgeois.*
- 2002 MINSK Musée des Beaux-Arts du Bélarus,
09/07 - 30/08.
- Catalogue: Marc Chagall pour le 115ème anniversaire de sa naissance.*
- 2002 RECHBERHAUSEN 20/07 - 29/09.
- Catalogue: Marc Chagall et la méditerranée.*
- 2002 AMSTERDAM Musée du judaïsme, 12/10/02 -
12/01/03.
- Catalogue: Marc Chagall and the Jewish Theatre.*
- 2003 BREMEN Neues Museum Weserburg, 06/03 -
26/10.
- Catalogue: Die Fondation Maeght.*
- 2003 PARIS Grand Palais, du 10.03 au 23.06.
- SAN FRANCISCO Musée d'Art moderne, du 26/07 - 11.
- Catalogue: Chagall, connu et inconnu.*

- 2003 VANCOUVER Galerie d'Art de Vancouver,
16/10/03 - 08/02/04.
Catalogue: Chagall, storyteller.
- 2003 NICE Musée national du Message Biblique
Marc Chagall, juillet à novembre.
*Catalogue: Chagall en sa demeure, collections
du Musée de 1973 à 2003.*
- 2003 MAINZ Landesmuseum, 23/09 - 05/10.
*Catalogue: Marc Chagall. The story of the
Exodus.*
- 2003 WUPPERTAL Clemens-Sels-Museum, 31/07 -
04/11.
Catalogue: Russisch Paris.
- 2003 VIENNE Kunstforum, 04/09 - 30/11.
Catalogue: Picasso, Chagall, Jawlensky.
- 2003 KOBLENZ Ludwig Museum im
Deutschherrenhaus, 05/09 - 29/11.
Catalogue: Treffpunkt Paris.
- 2003 BOCHUM Museum, 21/09 - 04/01/04
*Catalogue: Das Recht des Bildes – Jüdische
Perspektiven in der modernen Kunst.*

- 2003 BERN
*Galerie Kornfeld, 23/09/03 -
29/11/03.*
*Catalogue: Die Geschichte der Graphik von
1430 bis 1990.*
- 2003 BALINGEN
Stadthalle, 21/06 - 28/09.
Catalogue: Les céramiques de Chagall.
- 2003 LUBLIN
Musée de la ville.
GDANSK
Musée de Vitebsk.
Catalogue: Chagall, scènes bibliques.
- 2004 AHLEN
Kunstmuseum, 30/11/03 - 22/02/04.
Catalogue: Chagall und La Ruche.
- 2004 LINZ
*Lentos Kunstmuseum, 11/12/03 -
29/02/04.*
*Catalogue: Feminin, Frauenbildnisse aus
Privatbesitz.*
- 2004 CHEMNITZ
Kunstsammungen, 25.01 - 29/02.
*Catalogue: Feminin, Frauenbildnisse aus
Privatbesitz.*

- 2004 FRANCFORT/
 MAIN

Musée du judaïsme, 02/02 – 18/04.

*Catalogue: Verehrt und verfemt, Chagall und
Deutschland.*
- 2004 FRANCFORT/
 MAIN

Musée des icônes, 31/01 - 25/04.

Catalogue: Als Chagall das Fliegen lernte.
- 2004 BALE

Kunstmuseum, 02/02 - 18/04.
*Catalogue: Picasso, Chagall, Jawlowsky,
Soutine.*
- 2004 BERLIN

Neue Nationalgalerie, 20/02 - 19/09.

Catalogue: Das MoMa in Berlin.
- 2004 GENES

Musée hébraïque, 23/04 - 25/06.

Catalogue: Chagall et la Bible.
- 2004 AUCKLAND

Art Gallery, 08/03 - 20/06.

*Catalogue: 20th Century modern: Picasso,
Chagall, Moore, ...*

- 2004 WÜRZBURG
Museum im Kulturespeicher, 04/04 – 27/06.
Catalogue: Auf den Spuren Marc Chagalls.
- 2004 ORCHIES
Hôtel de Ville, 06/04 - 26/04.
Catalogue: Autour de Marc Chagall.
- 2004 TURIN
Galerie Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 25/04 - 04/07.
Catalogue: Marc Chagall un Maestro del novencento.
- 2004 SEOUL
 Musée d'Art Moderne, 07 - 10.
- BUSAN
Musée municipal, 13/11/2004 – 16/01/2005.
Catalogue: Chagall.
- 2004 BERN
Galerie Henze et Ketterer, 06/04 - 26/04.
- 2004 ROTTERDAM
Kunsthalle, 25/09/04 – 09/01/05.
Catalogue: Painters in Paris: From Monet to Picasso.

2004 VIENNE

Albertina, 02/12/04 - 28/03/05.

Catalogue: Der späte Chagall.

2005 NICE

MNMBMN, 02/07 – 03/10.

*Catalogue: Saltimbanques. Les cirques de
Chagall.*

TABLE DES MATIERES :

| | |
|--|------------|
| <i>INTRODUCTION</i> | 9 |
| I. LE CHAGALL DES MONOGRAPHIES..... | 35 |
| A. LA LECTURE SECULIERE. | 35 |
| B. LECTURE ISSUE DES MILIEUX CULTURELS JUIFS..... | 48 |
| C. LECTURES "CHRETIENNES"..... | 57 |
| II. LES HERITAGES CULTURELS D'UN PEINTRE..... | 74 |
| A. LA TRADITION BIBLIQUE JUIVE ET L'IMAGE..... | 75 |
| B. L'ICONOGRAPHIE DE CHAGALL ET L'ART CHRETIEN OCCIDENTAL..... | 98 |
| C. UN DEBAT RECURRENT AUTOUR DE JESUS DANS LE MILIEU JUIF..... | 123 |
| III. LE JESUS DE CHAGALL..... | 158 |
| A. UN CORPUS DE 363 ŒUVRES..... | 158 |
| B. CHAGALL ET SES CONTRADICTEURS..... | 163 |
| C. LE MOTIF DU CRUCIFIE..... | 175 |
| IV. LE MATERIAU ICONIQUE DE CHAGALL EN DEFINITION..... | 235 |
| A. UN MOTIF "SANS MOTIF"..... | 235 |
| B. LES MOTIFS D'ACTUALITE..... | 254 |
| C. LES MOTIFS DEPORTES..... | 263 |
| V. LE PEINTRE DU DEPASSEMENT..... | 294 |
| A. CHAGALL ET L'EXEGESE BIBLIQUE..... | 293 |

| | |
|--|------|
| B. UNE HERMENEUTIQUE DE LA PAIX..... | 338 |
| C. UNE LECTURE CHAGALLIENNE DE LA BIBLE..... | 354 |
| | |
| <i>CONCLUSIONS</i> :..... | 369 |
| <i>BIBLIOGRAPHIE</i> :..... | 369 |
| <i>EXPOSITIONS</i> :..... | 369. |