

UNIVERSITE PARIS IV – SORBONNE

ECOLE DOCTORALE VI. HISTOIRE DE L'ART ET ARCHEOLOGIE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue publiquement par

ChanYoung PARK

Décembre 2008

**La Bible illustrée par Marc Chagall (1887-1985) :
un dialogue interculturel et son évolution**

Directeur de thèse : Monsieur Bruno FOUCART

JURY

M. François BÆSPFLUG, Professeur à l'Université Marc Bloc de Strasbourg

M. Pierre PROVOYEUR, Conservateur en chef du Patrimoine

M. Paul-Louis RINUY, Professeur à l'Université de Paris-VIII

M. François ROBICHON, Professeur à l'Université de Lille-III

Remerciements

Si j'ai le plaisir aujourd'hui de conclure un travail qui a duré de longues années et de présenter ces résultats, aussi modestes soient-ils, c'est entièrement grâce aux aides et aux soutiens de nombreuses personnes.

Je tiens à remercier de tout mon cœur Monsieur Bruno Foucart, Professeur émérite de Paris IV-Sorbonne et mon directeur de recherche, de m'avoir soutenue tout au long de ces années avec une grande patience et confiance. J'en suis infiniment reconnaissante et heureuse d'avoir eu la chance de bénéficier de ses enseignements.

J'adresse également mes remerciements les plus sincères au Professeur François Bœspflug, à Monsieur Pierre Provoyeur, Conservateur du patrimoine, au Professeur Paul-Louis Rinuy et au Professeur François Robichon qui ont accepté de lire ma thèse et de participer au jury.

Je voudrais exprimer toute ma gratitude aux enseignants et chercheurs qui ont porté leur intérêt à mes recherches et donné des conseils divers : Isabelle Saint-Martin, Maître de conférences de l'École des Hautes Études, Véronique David, Chercheuse du CNRS, François Bœspflug, Professeur à la faculté de théologie de Strasbourg, Philippe Kaenel, Professeur à l'Université de Lausanne, et Laurence de Finance, Conservateur du patrimoine. Je tiens tout particulièrement à remercier Marianne Jakobi, Chercheuse du CNRS, pour sa lecture et ses conseils pédagogiques.

Mes remerciements s'adressent aussi aux nombreuses institutions et personnes qui m'ont permis d'avoir accès à des documents divers et qui m'ont apporté une aide précieuse. Parmi elles, je tiens à remercier d'abord Elisabeth Pacoud-Rème, qui m'a accueillie avec beaucoup de bienveillance lors de mes recherches au Musée National Message Biblique Marc Chagall à Nice. Il m'est aussi agréable de remercier le maître verrier Benoît Marq, fils de Charles Marq qui a beaucoup collaboré avec Marc Chagall, pour son accueil chaleureux et son précieux témoignage dans son atelier à Reims. Je remercie également Myrtille Gillard du Comité Chagall, Nathalie Hazan et Rachel Koskas

du Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Sylvie Dubois et Marie-Cécile Bardez du Musée du Louvre pour leurs conseils et la mise à disposition de documents.

Je remercie très chaleureusement les amis qui m'ont constamment encouragée tout au long de ces années par leur amitié et leur prière : Andrea Pfeifer, Carolita et David Fraley, Ozouf Amedegnato, Marie-Agnès Bienvenu, Frère Jean-Marc Miele, Père Bernard Maës, Sœur Marie-Julien, Julie Huynh, Kyoung-Ah Chai, Ji-Yeon Han, Chantal Deleuze, Erin Smith, Sung-Yeon Kwon, Laure Piguet et Laurence Vasseur.

Toutes mes gratitudes à mes chers amis, sans qui cette thèse n'aurait pas vu le jour : Marie Planchot, Thi-Von Muong-Hane, Natacha Pernac, Léa Iacazio et Cécile Kaouane. Je n'oublierais jamais le grand amour dont ils ont témoigné par leur aide et soutien.

Que tous ceux et celles qui m'ont soutenue et aidée soient ici remerciés et associés au résultat de ce travail.

Je voudrais dédier cette thèse à mes chers parents.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Tables des matières.....	4
Introduction	12
Première partie. La naissance de la dualité – de l’intérieur et de l’extérieur chez Chagall	20
Chapitre I. L’enfant juif curieux plutôt que pieux	22
Quelques particularités autour de la naissance de Chagall.....	22
Etre Juif à Vitebsk, ville ordinaire	25
L’influence du hassidisme, est-elle déterminante ?	27
Un maigre souvenir de l’éducation religieuse	30
Chapitre II. La sortie au monde	32
1. Porté par sa vocation, la peinture	32
2. À Saint-Pétersbourg, le jeune artiste-poète découvre le christianisme.	34
Un regard « étrange » sur le sujet chrétien	37
Le Christ né déjà vieux.....	40

	L'enfant Christ sur la croix.	42
3.	À Paris, recherche d'une peinture nouvelle	45
	Soif de l'esprit dans la lumière parisienne	48
	La peinture religieuse comme expériences plastiques.	50
	Une synthèse de la peinture religieuse parisienne	53
Chapitre III.	Le retour malgré lui à son milieu.	56
1.	Entré dans l'histoire de la Révolution soviétique	57
2.	Le monde juif traduit en peintures.	59
2. 1.	L'image du peuple retracée par les portraits des Juifs.	60
	Juif et l'Écriture.	61
	Juif en prière	62
	Juif errant.	64
2. 2.	Des fêtes religieuses rappelant la mémoire collective.	67
	Sukkot, souvenir de la garde divine dans le désert	67
	Pourim : victoire contre la persécution	68
	Hanoucca : mémoire de la lumière dans le Temple.	69
2. 3.	Les lieux emblématiques de la communauté : la synagogue et le cimetière...70	

Chapitre IV. Le départ volontaire au pays des autres.	73
1. Le premier pas vers la gravure et les livres illustrés	73
2. Le début du travail sur la Bible	78
Chapitre V. La reprise de conscience de la judéité.	83
1. Un Juif à la recherche de la Terre Sainte : un pèlerinage ou un voyage d'artiste?	83
1. 1. Chagall réaliste ? – ses tableaux des sites historiques.	86
1. 2. Les premières œuvres en gouache pour la <i>Bible</i>	92
1. 3. Les illustrations de poèmes en yiddish : un autre travail sur le monde juif	95
2. L'ère sombre	98
2. 1. Face aux signes de la persécution des Juifs.	100
Poussé à l'exil par la guerre	103
2. 2. L'angoisse de l'artiste juif.	105
Le Juif à la <i>Torah</i> qui figure la mélancolie de tous les Juifs.	105
L'ange qui tombe, l'imminence du danger	109
La Crucifixion : Catastrophe !	110

Deuxième partie.	La <i>Bible</i> à l'eau-forte : une dynamique bivalente du monde intérieur et du monde extérieur de Chagall	118
Chapitre I.	L'héritage du monde d'origine	120
1.	La sélection des livres selon le canon judaïque.	120
2.	La question de la représentation divine et les solutions de Chagall	122
2. 1.	L'ange qui vient figurer Dieu	125
	Les divergences d'usages entre Chagall et les anciens	128
2. 2.	Le Tétragramme, une représentation puriste propre à Chagall	130
2. 3.	La main de Dieu : la tradition et la libre utilisation de l'artiste.	132
3.	Le symbolisme révisé des motifs et des objets traditionnels.	134
3. 1.	L'évocation de la présence divine : le chandelier et le rouleau de la Torah.	135
3. 2.	Le rappel de la relation entre Dieu et l'homme : le chofar et les phylactères.	139
3. 3.	La judéité confirmée : l'étoile de David, le châle de prière et l'écriture.	143
4.	Les interprétations et les représentations du texte propres aux Juifs.	148
Chapitre II.	Les traces du monde extérieur.	152
1.	Quelques souvenirs de l'art russe	153

2.	Des références visuelles à l'art occidental.	157
3.	Les affinités avec Rembrandt	161
Chapitre III. Chagall illustrateur. 166		
1.	Le langage de l'image analogue au modèle médiéval.	167
1. 1.	L'espace flexible : jeu de dimensions et de situations.	167
1. 2.	Le temps relatif : figuration anachronique et simultanée	171
1. 3.	Le langage du corps au travers des gestes.	174
2.	Les choix et les préférences de Chagall.	178
2. 1.	La sélection des thèmes : l'absence de la chute et la promesse divine . . .	178
2. 2.	L'intérêt premier porté aux êtres humains.	181
2. 3.	Les motifs chagalliens portant du message.	186
Troisième partie. De la dualité vers l'unité : l'évolution de l'art religieux chagallien après la <i>Bible</i> 191		
Chapitre I. En période de transition, l'art religieux devient personnel 193		
1.	La vie tumultueuse	193
	L'amour parti et l'amour trouvé : Bella et Virginia	196

	Le retour d'exil en France, pays d'adoption	200
2.	Les œuvres à thème chrétien intimement liées à la vie de l'artiste	203
2. 1.	Le Christ, de la Crucifixion à la Résurrection.	204
2. 2.	La Vierge à l'enfant comme une figure éternelle de la maternité.	210
Chapitre II.	Vers la dissolution de la dualité, par l'appropriation du monde étranger	213
1.	L'ouverture du monde des autres	214
	L'initiation scrupuleuse à l'art pour l'Église.	215
	Chagall n'ira pas vivre en Israël	218
	La rupture avec Virginia et la « mère » indispensable pour Chagall	220
2.	La <i>Bible</i> et les créations successives	224
2. 1.	Le cycle biblique et l'évolution de l'iconographie de la <i>Bible</i>	224
2. 2.	La <i>Bible</i> en céramique.	232
2. 3.	La publication tardive de la <i>Bible</i> à l'eau-forte.	234
	La version du livre : une édition de luxe.	234
	La version de la revue <i>Verve</i> et ses lithographies	235
	Les critiques unanimement favorables	238

2. 4.	<i>Dessins pour la Bible</i> : une Bible différente ou complémentaire	240
	Un style fluide et une diversité de matériaux	241
	Une Bible des femmes ?	242
	Quelques méthodes d'illustration propres à Chagall.	247
	Les nouveautés des <i>Dessins pour la Bible</i> , en comparaison à la <i>Bible</i> . . .	250
Chapitre III.	L'adaptation ou la conversion ? – les œuvres religieuses après la <i>Bible</i> . .	256
1.	Vers la grandeur	256
	Une philosophie biblique d'après Chagall : la paix universelle rétablie par l'amour.	263
2.	Les grandes œuvres bibliques recherchant un message universel.	266
2. 1.	<i>Message Biblique</i> , une Bible à portée de tous.	266
2. 2.	Les vitraux, pour un recueillement au-delà de toutes confessions	271
2. 2. 1.	Les vitraux de la synagogue de Jérusalem : juifs ou chagalliens ?	271
2. 2. 2.	Les vitraux pour l'Église : le mariage chagallien de l'Ancien et du Nouveau Testament.	277
	L'introduction du message biblique propre à l'artiste (Metz)	277
	Chagall chrétien ? L'adaptation aux commandes (Tarrytown, Tudeley, Zurich)	279

Le message réaffirmé (Reims)	282
2. 2. 3. Les vitraux dédiés au thème de la paix	283
Chapitre IV. L'union	287
1. Peindre jusqu'au dernier souffle	287
2. Les dernières illustrations bibliques sur deux ouvrages traditionnels juifs et chrétiens.	288
2. 1. <i>The Story of the Exodus</i> , une présentation de la symbolique juive en souvenir de la <i>Haggadah</i> ?	289
2. 2. <i>Psaumes de David</i> : un psautier joyeux.	295
L'appui de Chagall sur la tradition dans les représentations de David	297
L'illustration du texte selon la poésie chagallienne	299
Comme un messager d'amour et de paix	305
3. Le dernier hymne	307
Conclusion.	313
Bibliographie.	330
Sommaire.	353
Annexes.	354

Introduction

Qui ne sait pas tirer les leçons de 3000 ans vit seulement au jour le jour. (Goethe)

Pourquoi parlons-nous aujourd'hui de la *Bible* de Chagall ? De nos jours, alors que Dieu n'a plus la place qu'il occupait autrefois dans l'art, parler des personnages bibliques gravés par un artiste du siècle dernier semble loin de notre réalité. Déjà lorsque Chagall a travaillé sur sa *Bible*, illustrer ce vieil ouvrage n'était pas un enjeu majeur pour les artistes contemporains. En effet, si les livres étaient de plus en plus l'objet d'illustration de nombreux artistes renommés, ceux-ci s'intéressaient peu à la Bible. Peut-être trop vieille, trop usée, moins porteuse symboliquement, dépossédée donc de tout charme à force d'être utilisée depuis des siècles. Pour le goût des artistes du XX^e siècle à la recherche de choses nouvelles, inouïes, la Bible qui a été source d'inspiration durant deux mille ans devait signifier simplement la « tradition », contre laquelle tous les artistes modernes devaient s'efforcer de lutter. Cependant, des critiques s'élèvent à l'égard de cette stricte recherche des innovations techniques et plastiques. En 1943, Maurice Denis déclare : « Poussière de théories, paradoxales, divagations, volontés de style, scrupules de sincérité, fièvre de la découverte, fétichisme de la spontanéité, qu'est-ce que tout cela ? »¹. Fondateur des Ateliers d'Art sacré, il souhaitait lire dans l'art une inspiration spirituelle. Chagall, dans une conférence de la même année, s'élève lui aussi contre une certaine vision de l'Art à laquelle il manquerait une dimension spirituelle. Selon lui, en effet, « Les peintres d'il y a trente ans étaient absorbés par des recherches purement techniques. [...] Dans ces meilleures époques de découvertes techniques, les peintres semblaient se taire. L'âme était-elle silencieuse [...] ? »². Face à cette absence de l'âme, d'après Maurice Denis, il fallait donc aux artistes « restaurer la fonction monumentale de l'art, revenir au sujet » afin d'« élargir [leur] domaine, enrichir [leur] langage, [et] ouvrir [leurs] ailes ». Denis, en exprimant le besoin spirituel dans l'art, affirme que « L'art ne vit que de poésie ». À son tour Chagall précise qu'« Il est passé, le bon vieux temps où l'Art ne se nourrissait que des éléments du monde extérieur, de la forme, des lignes et des couleurs ». Selon lui, « Tout nous intéresse – [...] le monde intérieur, irréel, du rêve et de la fantaisie ».

Très longtemps, la Bible a été une source d'inspiration pour de nombreux artistes, qu'ils soient à la recherche d'un message biblique à illustrer, ou d'une simple histoire à

¹ Maurice Denis, « L'inquiétude spirituelle de l'art contemporain », *L'Art*, Paris, J. Peyronnet & Cie, 1943.

² Marc Chagall, « Quelques impressions sur la peinture française », *Renaissance : Revue trimestrielle publiée en langue française par l'Ecole libre des Hautes Etudes de New York*, II-III, 1944-1945, pp. 45-46.

représenter. En effet, même si on ôte à la Bible sa dimension symbolique et transcendante, elle reste malgré tout un ensemble d'écrits littéraires où tous les genres se rencontrent : poésie, proverbes, écrits narratifs, etc. Cet aspect littéraire et poétique de la Bible, pour certains artistes, donne à cet ouvrage une dimension intemporelle. C'est cette dimension qui intéresse tant Marc Chagall dans la Bible, et c'est sans doute pour cette raison qu'il en a fait son thème emblématique sans s'inquiéter d'aller à contre courant. Ses témoignages expliquent d'ailleurs cette façon de voir la Bible :

« À travers la sagesse de la Bible, je vois les événements de la vie et les œuvres d'art. Une vraie grande œuvre est traversée par son esprit et son harmonie »³ ; « La Bible pour moi c'est de la poésie toute pure, une tragédie humaine »⁴ ; « Je me suis référé au grand livre universel qu'est la Bible. Dès mon enfance, elle m'a rempli de vision sur le destin du monde et m'a inspiré dans mon travail. Dans les moments de doute, sa grandeur et sa sagesse hautement poétique m'ont apaisé. Elle est pour moi comme une deuxième nature »⁵.

Il est aisé de lire dans ces propos la double dimension de la Bible pour Chagall : la dimension spirituelle qui est tout aussi importante sinon plus que la dimension purement littéraire. Chagall fait, en effet, de la Bible le grand livre universel qui renferme, selon son expression, le destin du monde.

Cependant, nombreux sont les critiques à n'avoir retenu de ses illustrations de la Bible que le caractère poétique. Effectivement, depuis la publication de 1956, ces illustrations ont été louées pour sa qualité lyrique, décrites comme un « parfum humain »⁶ qui « témoigne de la valeur figurative du grand lyrisme d'Israël »⁷. Or, cette opinion valorisant le côté poétique de la Bible illustrée par Chagall, est une critique restrictive, car elle a en quelque sorte mystifié cet aspect jusqu'à ce qu'il devienne le caractère essentiel voire unique de ces illustrations. Le poids de cette critique est tel qu'il devient intimidant de proposer d'autres types d'analyses. Cette idée est bien présente dans l'analyse de Meyer Schapiro qui dit, à plusieurs reprises, que l'artiste « lisait par lui-même » la Bible « à sa manière », « se laissant aller à ses inclinations personnelles et à son imagination »⁸. Cette

³ Werner Schmalenbach et Charles Sorlier, *Marc Chagall de Draeger*, Paris, Draeger Editeur, 1979, p. 193.

⁴ *Ibid.*, pp. 198-199.

⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁶ Jean Cassou, « La Bible de Chagall », *Art et Style*, Paris, avril 1946, n.p.

⁷ Jacques Maritain, « Eaux-fortes de Chagall pour la Bible », *Cahiers d'Art*, 9^e année 1934, Paris, Editions « Cahiers d'Art », 1934, p. 84.

⁸ Meyer Schapiro, *Marc Chagall - Bible*, *Verve* (revue artistique et littéraire / directeur : Tériade) Vol. VIII, N^{os} 33 et 34, Paris, Editions de la revue Verve, 1956.

analyse, alors qu'elle est considérée jusqu'à nos jours comme une référence, a consolidé le point de vue d'après lequel la *Bible* de Chagall est « personnelle » et « sans référence ». Schapiro dit que « Chagall ne s'est pas inspiré de ses prédécesseurs »⁹ en représentant « ce qui l'a le plus ému, ce qui l'a le plus frappé dans ce livre énorme »¹⁰, et qu'il a « illustré les textes avec une liberté naïve »¹¹. Il en va de même dans les autres commentaires. En 1957, dans la préface du catalogue de l'exposition qui a eu lieu à la Bibliothèque Nationale sur l'œuvre gravé de Chagall, Julien Cain rejoint l'avis de Schapiro en précisant : « [L]e plan que Chagall a suivi, le choix de ses sujets, l'extrême liberté de leur composition et de leur facture, tout indique qu'il ne faut pas chercher à ce grand ensemble de référence dans le passé »¹². D'ailleurs, cette idée persiste encore : le catalogue de la dernière rétrospective parisienne, ayant pour titre « Chagall connu et inconnu », reprend entièrement l'article de Meyer Schapiro et définit les illustrations de Chagall comme littérales et dépourvues de références à l'iconographie antérieure¹³.

Chagall, était-il si spontané dans son travail et capable de s'appuyer sur sa seule imagination ? Ou au contraire, comme « peintre inconsciemment conscient »¹⁴, se souciait-il de la longue tradition liée à la Bible ? Le témoignage de Louis Stern nous oriente vers cette deuxième possibilité. Dans sa lettre adressée à Chagall, il rappelle leur conversation échangée au vernissage de l'exposition à la Bibliothèque Nationale. Or, parlant de la différence entre les planches des *Ames mortes* et celles de la *Bible*, Chagall lui a affirmé qu'en illustrant la Bible il avait 2000 ans de tradition à traiter, alors que pour les *Ames mortes* il était complètement libre d'utiliser, seules, sa connaissance et son imagination¹⁵. Sa conscience de la tradition biblique nous donne une raison de nous questionner : est-ce que sa *Bible* illustrée porte seulement la marque de son « cœur poétique et de sa fertile imagination »¹⁶ ou bien est-elle composée aussi d'autres éléments liés à la tradition ? Voir Chagall autrement est une tentative aussi intéressante que nécessaire, car les écrits sur cet

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Julien Cain, préface pour *Chagall L'œuvre gravé*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale, 1957, p. 6.

¹³ Jean-Michel Foray, « Premières œuvres bibliques, 1930-1935 », *Chagall connu et inconnu*, Catalogue d'exposition, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2003, p. 264.

¹⁴ Marc Chagall, « Quelques impressions sur la peinture française », *art. cit.*, p. 45. Chagall s'est, en effet, lui-même déclaré « peintre inconsciemment conscient ».

¹⁵ La lettre de Louis Stern à Marc Chagall du 12 novembre 1958 : « You said, in illustrating the Bible, you had a two thousand year tradition to deal with, whereas, in *Les ames mortes* you were completely free to use your knowledge and imagination » ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, Stanford, California, Stanford University Press, 2004, p. 864.

¹⁶ Meyer Schapiro, *Marc Chagall - Bible, Verve, op. cit.*

artiste sont surabondants mais les études universitaires sont très peu nombreuses. Autrement dit, on s'est longtemps contenté de beaux catalogues dans lesquels on reprend les mêmes idées. Les expositions ne cessent de rappeler au public les divers aspects de cet artiste mais elles ne présentent pas suffisamment de nouvelles approches analytiques et comparatives, en lien avec d'autres artistes et d'autres époques. D'où la nécessité d'oublier les stéréotypes construits autour de lui, artiste mondialement célèbre néanmoins mal connu, afin d'étudier son œuvre avec un nouveau regard et de le réévaluer. De même pour sa *Bible*, il faudrait se mettre à l'analyser de manière plus systématique pour mieux la comprendre et la définir. Quelle est la nature de la *Bible* illustrée par Chagall ? En quoi consiste-elle ? Comment peut-on la qualifier ? Outre sa qualité poétique et imaginaire, quelles sont ses autres caractéristiques qui méritent d'être étudiées ?

Ici, en essayant de répondre à ces questions, nous voulons construire une analyse complète de la *Bible* illustrée par Chagall. Cela concerne l'étude de toutes ses illustrations bibliques. Il faut d'abord noter que celles-ci sont constituées de quatre ouvrages aux caractères différents. Le premier, *la Bible*, comprend 105 planches gravées à l'eau-forte que Chagall a commencées aux alentours de 1930 et terminées en 1955. Toutes les citations des critiques mentionnées plus haut désignent cette *Bible* éditée en 1956. Riche en images et très élaborée, relevant d'un travail minutieux à l'eau-forte, elle est l'objet le plus important de notre corpus. Ensuite, Chagall a réalisé 96 dessins et 48 lithographies, publiés ensemble en 1960 sous le titre *Dessins pour la Bible*. Puis, 24 lithographies en couleurs sur le thème de l'Exode ont apparu en 1966 ayant pour titre *The Story of the Exodus*. Le dernier ouvrage, les *Psaumes de David*, a vu le jour en 1979 avec 30 eaux-fortes et aquatintes en couleurs. Il a été complété en 1980 avec deux planches supplémentaires. Nous allons donc étudier l'iconographie de tous ces livres illustrés, en les situant dans l'ensemble de l'art religieux de Chagall, et en utilisant différentes méthodes d'analyse pour chaque ouvrage. Notre attention s'est concentrée sur la première *Bible* en raison de son importance et de son influence sur les autres œuvres de Chagall. Mais l'étude des trois autres livres ne sera pas négligée. Ils méritent d'être étudiés avec d'autant plus d'attention qu'ils sont injustement méconnus ayant très peu de critiques. En observant les caractéristiques et les particularités de chaque ouvrage en les comparant, nous pourrions établir une vision globale de l'évolution du travail d'illustration biblique réalisée par Chagall.

Analyser ces illustrations de la Bible afin de découvrir leur richesse et leur importance dans l'ensemble de l'art religieux de Marc Chagall exige une étude

panoramique et une observation détaillée, qui s'appuient d'une part sur l'ensemble de la vie et de l'art de Chagall et, d'autre part, sur l'analyse iconographique de chaque illustration du corpus. Il est donc indispensable de suivre tout son parcours biographique et artistique pour analyser ses livres illustrés en les situant dans leur contexte de création. Nous avons organisé l'ensemble de notre étude en trois parties. Au cours de la première nous suivrons le parcours biographique et artistique de Chagall jusqu'à ses illustrations de la *Bible*, en vue d'en tirer un certain nombre d'éléments qui permettront d'analyser ces illustrations. La *Bible* sera donc examinée dans la deuxième partie, en fonction de ce qui aura été observé dans la première partie et de l'étude proprement dite des eaux-fortes. Enfin, la troisième partie sera consacrée à l'évolution de l'art religieux chagallien, notamment l'impact de la *Bible* dans les trois autres livres bibliques illustrés, certes, mais également dans les vitraux et les grands tableaux à sujets bibliques.

Dans l'ensemble de cette étude, nous nous intéressons à l'évolution de Chagall en tant que personne et artiste, et cela au regard de ses créations à sujet religieux. Cette évolution est le fil conducteur de notre recherche, qui essaie de trouver dans l'identité de l'artiste les éléments constitutifs de ses illustrations bibliques. En premier lieu, nous supposons que sa condition juive est l'un des facteurs déterminants de sa création. Tout d'abord Chagall s'attache à illustrer essentiellement l'Ancien Testament. Par ailleurs, nous savons que les Juifs sont restés réservés voire opposés aux représentations figurées, surtout quand elles touchaient le divin¹⁷. La Loi précisant la prohibition d'image est un grand dilemme pour les artistes juifs. Les chrétiens ont résolu le problème en s'appuyant sur la figure du Christ, qui est pour eux l'incarnation du divin. Une fois que Dieu s'est fait homme pour se manifester réellement devant les êtres humains, la matérialisation d'une idée quelle qu'elle soit n'est plus un risque à l'idolâtrie. Mais quant à Chagall, il avait un obstacle majeur à dépasser pour concilier sa vocation d'artiste et sa tradition judaïque. Il devient intéressant de noter comment Chagall respecte ou bien, au contraire, transgresse l'interdit présent dans la Loi hébraïque de représenter Dieu. Cependant, Chagall subit d'autres influences que le judaïsme du fait de ses expériences, ce qui entraîne une combinaison particulière de plusieurs cultures. Dès lors, il serait intéressant de voir de quelle manière sa judéité se confronte aux autres éléments culturels. S'oppose-t-elle à eux ? S'harmonise-t-elle avec eux ? Dans la première partie, nous observerons le parcours de Chagall dans lequel il expérimente plusieurs changements d'environnement qui

¹⁷ Bernhard Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1966, p. 9.

l'amènent à appréhender d'autres cultures que la sienne et à subir diverses influences. Nous pourrions d'ailleurs constater que son cheminement n'est pas linéaire, mais plutôt alternatif entre son monde d'origine et d'autres mondes. Si on définit le monde dont il est issu comme « intérieur » par rapport à toutes les autres réalités « extérieures » qu'il devait affronter, la confrontation de ces mondes intérieur et extérieur devait créer en lui un dynamisme particulier, qui le distingue des autres artistes. Et nous supposons que c'est sur ce dynamisme que la *Bible* de Chagall peut être analysée d'une manière réellement pertinente. Dès lors, en gardant la question de la confrontation de différentes cultures, autrement dit la dualité du monde intérieur et du monde extérieur qui existe chez Chagall, comme problématique principale, nous développerons nos questions et les analyses qui en découlent. En premier lieu, nous allons étudier comment cette question de la dualité s'impose à travers le parcours de Chagall durant sa première période. L'artiste réagira d'une manière distincte à son monde intérieur et à son monde extérieur, et nous allons voir comment ses différentes positions se reflètent dans ses œuvres à sujet religieux. Ensuite, nous allons observer dans la deuxième partie comment la dualité de ses deux mondes prend corps dans ses illustrations pour la *Bible*, les 105 eaux-fortes. Nous analyserons celles-ci en trois critères – l'héritage de la tradition juive, les influences d'autres cultures et les spécificités de l'artiste. Nous allons voir sous quels aspects ces éléments se présentent dans les planches à l'eau-forte pour la *Bible*, qui témoignent du mélange des différentes cultures abordées par l'artiste selon sa sensibilité, originale. Enfin, dans la troisième partie, nous verrons comment la question de la dualité du monde intérieur et du monde extérieur se résout et évolue vers l'unité durant la dernière partie de la vie de Chagall. Tout comme pour la première partie, nous suivrons là le cheminement de l'artiste dans sa vie et dans ses créations à sujet religieux. Après le retour en France, il se verra reconnu comme un des grands maîtres de l'art français. Un grand nombre de commandes publiques conduiront effectivement Chagall à avoir un autre langage pour ses œuvres, qui s'exposent désormais dans un autre cadre qu'auparavant. Nous essaierons de voir comment Chagall adapte son art religieux, dont la base s'appuie sur la tradition juïque, aux nouvelles conditions extérieures, et comment ses illustrations bibliques – trois ouvrages illustrés après la *Bible* – traduisent ce changement. Il serait d'ailleurs intéressant de chercher les différences apportées à ces livres par rapport à la première *Bible*. Comment changent le style et le concept ? Quelles sont les nouvelles problématiques, distinctes de celles de la *Bible* ? Leurs nouveautés signifient-elles un changement de l'artiste vis-à-vis

de son origine et de son pays adoptif ? En répondant à ces questions, nous espérons pouvoir déduire le schéma d'évolution de l'art biblique chagallien.

Cette recherche sur les illustrations de la Bible de Chagall, touchant sa vie entière et l'ensemble de ses créations religieuses, devient inéluctablement une étude panoramique et synthétique sur la question de « Chagall et l'art religieux ». L'observation de tout le vécu de l'artiste est ainsi considérée nécessaire pour cet objectif, qui implique parfois les mentions des éléments biographiques qui ne sont pas directement liés à la création religieuse. Mais nous n'envisageons pas là de construire une nouvelle biographie. Nous voulons y présenter le contexte englobant les éléments importants pour notre sujet. Nous allons tout de même essayer de relever les points controversables dans les biographies existantes de Chagall, remettre en cause les erreurs et combler une lacune. Par ailleurs, concernant Chagall et l'art religieux, nous voulons prononcer le terme « religieux » avec précaution. Car le mot art « religieux »¹⁸ suggère souvent le sens de « sacré »¹⁹, alors que les œuvres de Chagall traitant les sujets bibliques et juifs n'ont pas été créées à fin liturgique, sauf quelques œuvres comme les vitraux. L'artiste lui-même a tenu à préciser que sa création est loin d'appartenir à une religion. Par exemple, lorsqu'il a créé sa céramique murale pour l'Église du Plateau d'Assy, il y a laissé cette inscription qui résume sa position : « Au Nom de la Liberté de Toutes les Religions ». Nous préférons donc la plupart du temps parler de son « œuvre à sujet religieux » plutôt que de son « art religieux ». Cependant, ce terme est toléré selon l'usage commun pour désigner les œuvres de Chagall dont le sujet est relatif à la religion, comme la Bible, le judaïsme ou le christianisme.

Dans l'ensemble de cette thèse, nous mettons les titres des œuvres, ouvrages, et les mots hébraïques en italique. Quant à la Bible, nous n'appliquerons cette convention qu'au titre de l'ouvrage illustré de Chagall, afin de le distinguer du recueil de textes religieux.

¹⁸ Adjectif. Relatif à la religion. 1. Qui concerne les rapports entre l'être humain et un pouvoir surnaturel ; qui présente le caractère réservé et obligatoire d'une religion. 2. Consacré à la religion, à Dieu, par des vœux. 3. Qui croit en une religion, pratique une religion (Le Petit Robert de la langue française 2006).

¹⁹ Adjectif. 1. Qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable (par oppos. à ce qui est profane) et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse. 2. Qui est digne d'un respect absolu, qui a un caractère de valeur absolue (Le Petit Robert de la langue française 2006).

Première partie

La naissance d'une dualité – de l'intérieur et de l'extérieur chez Chagall

Introduction

Dans cette première partie de notre étude, nous allons suivre le parcours de l'artiste de ses débuts jusqu'aux illustrations de la *Bible*. Notre objectif est de savoir comment Chagall a été amené à réaliser ce travail, et quels étaient les éléments de base de sa vie et de son art à l'origine de ses illustrations. Ce questionnement exige d'étudier le cheminement de l'artiste et de s'attarder sur l'aspect spirituel et religieux de sa vie. Nous allons donc suivre Chagall en observant d'une part son évolution à la fois en tant que personne et artiste, et d'autre part ses créations à sujet religieux jusqu'à la *Bible*. Chagall entreprit cette œuvre depuis la fin des années 1920 jusqu'à la seconde guerre mondiale qui l'interrompit. L'étude de cette partie sera donc consacrée à la première période de la vie de Chagall, c'est-à-dire, de son enfance à Vitebsk jusqu'en 1941, l'année de son exil aux États-Unis à cause de la guerre.

Nous diviserons cette partie en cinq chapitres selon les nombreux déplacements géographiques décisifs que l'artiste opère tout au long de cette période. Pendant la première période ayant trait à sa jeunesse, nous allons étudier l'environnement dans lequel l'artiste grandit en nous concentrant particulièrement sur l'ambiance religieuse. Puis, nous suivrons le chemin du jeune Chagall, qui commence ses études d'art à Saint-Petersbourg et les poursuit à Paris. La troisième période sera marquée par son retour à Vitebsk et ses activités lors de la Révolution soviétique. La fin de son séjour en Russie clôturera cette période et en ouvrira une autre. Celle-ci commencera par son arrivée à Berlin, puis à Paris, la capitale de sa nouvelle patrie. Durant ce deuxième séjour parisien, nous allons voir l'artiste se faire reconnaître et réussir dans le monde artistique. Cette période sera marquée surtout par ses liens avec de nombreux artistes, écrivains et éditeurs, comme Ambroise Vollard qui lui commande plusieurs illustrations de livres, notamment celles de la *Bible*. Celle-ci ouvrira une autre phase dans la vie de Chagall, qui reprend conscience à ce moment là de sa judéité, tout aussi bien par ses voyages en Palestine et en Pologne que par la situation menaçante de l'époque concernant les Juifs. Enfin, la deuxième guerre mondiale qui ébranle le monde chasse aussi Chagall de l'Europe vers l'Amérique. Tout en suivant son évolution à travers ces cinq grandes étapes, nous étudierons ses œuvres à sujet religieux afin de relever leurs caractéristiques, représentatives et distinctives à chaque stade.

Chapitre I. L'enfant juif curieux plutôt que pieux

Afin de suivre l'évolution de Chagall, futur artiste de la *Bible*, il nous est nécessaire d'étudier l'environnement dans lequel il grandit et de discerner son influence religieuse. Qu'est-ce qui caractérise la personne Chagall ? Quels sont les éléments les plus importants dans la construction de sa personnalité ?

Quelques particularités autour de la naissance de Chagall

Marc Chagall²⁰ naquit le 7 juillet 1887. Date officiellement reconnue mais contestable, car personne ne connaît la date exacte de sa naissance, même Chagall lui-même. Bella, sa première femme, en témoigna dans son livre autobiographique *Lumières allumées*. À l'anniversaire de l'artiste, Bella voulut faire une visite surprise à son fiancé. Chargée de châles de couleur, d'une galette et de morceaux de poisson frits, ainsi que d'un bouquet de fleurs des champs à la main, elle frappa à la porte de son ami. Néanmoins, l'hôte ne comprit pas la nature de cette visite :

« Qu'est-ce que c'est ? [...] D'où arrives-tu ? »

« [...] Devine, quel jour sommes-nous ? »

« Pose-moi une question plus facile. Je ne sais jamais quel jour on est. »

« Non... pas cela... Aujourd'hui c'est ton anniversaire ! »²¹

Bella dit qu'elle avait oublié comment elle finit par apprendre la date de son anniversaire. Mais elle avait d'abord essayé en vain de la connaître par lui :

« Dis, quel âge as-tu ? » [...]

« Tu veux vraiment le savoir ? Je me le demande souvent. Mon père m'a raconté, qu'afin de dispenser mon frère David du service militaire, il me vieillit de deux ans. » [...]

« Finalement, quand es-tu né ? »

²⁰ C'est un nom francisé à sa guise. Son nom juif de naissance était *Móyshe Shagal*. Le certificat officiel de naissance en russe l'enregistrait comme *Movsha Khatskelev*. *Movsha* est l'équivalent de Moïse en russe. Chagall utilise le prénom *Marc* dès son premier séjour à Paris. D'après Benjamin Harshav, ce nouveau prénom de Chagall a été influencé par ses mécènes saint-petersbourgeois qui souhaitaient voir en lui « le second Marc Antokolsky » (1843-1902), éminent sculpteur russe. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 63.

²¹ Bella Chagall, *Lumières allumées*, Paris, Gallimard, 1973 pour l'édition française, p. 258.

« Si tu veux, nous allons le calculer. Je suis l'aîné. Niouta est la plus âgée des sœurs. [...] Alors, si Niouta a dix-sept ans, je dois en avoir tout au plus dix-neuf. »

« Quel est ton jour de naissance ? » [...]

« Qui le sait ! Sauf maman ! Et maman a certainement oublié, avec tant d'enfants. Mais, lorsque les sœurs se disputent avec moi, elles me jettent : “Tu es fou, toi, né au mois de Tammouz²²...” »²³

En fait, selon le certificat officiel de naissance, Chagall naquit le 24 juin 1887. Après la Révolution d'octobre en 1917, les bolcheviks abolirent le vieux calendrier pour adopter le nouveau, grégorien, généralement utilisé en Europe. En raison de treize jours de décalage entre deux calendriers, la date de la Révolution qui eut lieu le 25 octobre fut modifiée en 7 novembre, de même il semble que Chagall obtint le double numéro 7 (le 7 juillet) en ajoutant treize au 24 juin. Cependant au XIX^{ème} siècle quand il naquit, le décalage entre les deux calendriers n'étant que de douze jours, la date devait en effet être le 6 juillet²⁴. En ce qui concerne l'année, si Chagall avait raison de croire que son père l'avait vieilli de deux ans pour éviter le service militaire à son fils, il est possible qu'il soit né en 1889 et qu'il soit plus jeune comme il le souhaitait. Or, Benjamin Harshav, qui souligna beaucoup l'aspect du judaïsme dans sa biographie documentaire sur Chagall, remarqua que chez celui-ci beaucoup de dates sont peu fiables. Il dit que l'artiste avait souvent confondu les dates, qu'il avait ainsi antidaté plusieurs de ses œuvres en leur attribuant l'année durant laquelle il les conçut au lieu de celle d'exécution. Harshav chercha la raison de ces habituels « mensonges » de l'artiste concernant les dates et le temps en général dans la logique juive, selon laquelle une date n'est pas un point précis dans la suite chronologique mais un point de repère émotionnel. De même, dans cette mentalité folklorique, on conçoit des événements comme des situations parallèles les unes des autres dans un univers global, plutôt que comme des moments issus d'un enchaînement causal ou d'une conséquence narrative avec des chronologies précises et rationnelles²⁵. Nous verrons plus

²² Le mois de Tammouz correspond au mois de juin-juillet.

²³ Bella Chagall, *Lumières allumées*, *op. cit.*, pp. 253-254.

²⁴ Benjamin Harshav explique tous les détails sur la date de naissance de l'artiste. Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, pp. 64-67.

²⁵ Toujours selon Harshav, cette logique folklorique juive traditionnelle vient de la perception du judaïsme postbiblique, dans laquelle l'histoire est finie après la destruction de l'état juif et la fin de la Bible. De même, les Juifs restent toujours le peuple élu et la nation persécutée, indépendamment du changement de pouvoir et de politique et rien ne change jusqu'à l'arrivée du messie. La Bible n'est pas lue par eux comme une histoire

tard que cette notion flexible du temps constitue aussi une originalité de Chagall illustrateur de la *Bible*.

La deuxième singularité relative à la naissance de Chagall est son état mort-né à la sortie du ventre de sa mère. L'artiste lui-même expliqua :

« Mais avant tout je suis mort-né, je n'ai pas voulu vivre. Imaginez une bulle blanche qui ne veut pas vivre. Comme si elle était bourrée de tableaux de Chagall. On l'a piquée avec des épingles, on l'a plongée dans un sceau d'eau. Enfin, il rend un faible piaaillement. Pour l'essentiel, je suis mort-né. Je voudrais que les psychologues ne tirent pas de cela des conséquences inconvenantes. De grâce ! »²⁶

Sans aucune intention de jouer au psychologue maladroit, il nous faut toutefois reconnaître que, pour un mort-né, la mort précède la vie. Le fait que l'artiste l'ait lui-même souligné révèle qu'il en était bien conscient. Cet étrange lien entre la vie et la mort aurait construit une vision unique chez lui. De même, le thème de la naissance et de la mort apparaîtra continuellement sur le chevalet de l'artiste.

Pour Chagall, aîné de huit enfants, la naissance devait aussi être un événement familial. Quoi qu'il en soit, peut-être d'ailleurs en raison de sa légitimité de premier né, il reçut toute l'attention de ses parents, surtout celle de sa mère. Courageuse, en donnant cinquante roubles de pot-de-vin à un professeur, elle fit entrer son fils dans le collège de la ville où les Juifs étaient reçus avec restriction. C'est encore elle qui accompagna son fils qui désirait devenir artiste, chez Pen, professeur de l'école de peinture et de dessin. « Souveraine de la maison » selon l'expression de l'artiste, elle était dynamique dans tous les plans de la vie : déjà mère d'une grande famille, elle assumait également le rôle de mère pour ses propres frères et sœurs²⁷. En même temps, elle tenait une épicerie à côté de la maison. En revanche, le père de Chagall était un homme d'intérieur, très calme et réservé. En tant que commis dans un entrepôt de harengs²⁸, il travaillait dur : toujours fatigué, il s'endormait souvent à table. Il parlait peu, il passait du temps à prier et aller à la Synagogue. Chagall témoigna qu'il était « de nature apeurée, mais un homme doux et

narrative et chronologique, mais comme une source de légendes et de loi. Dans la Bible, il n'y a donc ni avant ni après ; toutes les histoires sont parallèles les unes aux autres.

²⁶ Marc Chagall, *Ma Vie*, Paris, Éditions Stock, 2003 (1^{ère} éd., 1931), p. 12.

²⁷ Étant l'aînée, elle s'occupa de ses frères et sœurs jusqu'à leur mariage.

²⁸ Pendant trente-deux ans, il y était simple ouvrier. Marc Chagall, *Ma Vie*, *op. cit.*, p. 15.

pacifique, religieux, ayant pourtant moins de ressemblance avec les Juifs « typiques » et rappelant un paysan de Russie Blanche »²⁹.

L'influence de ses parents dura tout au long de la vie de Chagall, surtout celle de sa mère³⁰, et se manifesta fortement dans la vie privée de l'artiste. Elle était constamment présente non seulement dans la personne de Chagall mais encore dans son art. Ses parents firent d'ailleurs partie des éléments iconographiques récurrents. Chagall avoua jadis : « Si mon art ne jouait aucun rôle dans la vie de mes parents, en revanche leur vie et leurs créations ont bien influencé mon art »³¹.

Être Juif à Vitebsk, ville ordinaire

La ville natale de l'artiste³², Vitebsk se situe en Biélorussie, non loin de la frontière lituanienne, sur un grand fleuve, la Dvina occidentale, et à l'affluent de deux rivières, la Lutchos et la Vitba d'où vient le nom de la ville. Sa fondation remonte à l'an 974 et elle est devenue un centre administratif du Grand-Duché de Lithuanie à partir de 1101. La première trace de la présence des Juifs dans cette ville date de 1551 et leur séjour fut officiellement légalisé par un édit de Ladislas IV en 1634. Or, la ville fut bientôt prise par l'armée russe et à partir de 1772 elle fut intégrée dans l'empire. Mais il était défendu aux Juifs d'entrer en Russie en sortant de leur territoire originaire, qui devint désormais un ghetto géographique.

Alors que Vitebsk connut un certain déclin aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles à cause des guerres russo-polonaises, elle prit de l'essor avec l'arrivée du chemin de fer en 1886. Une ligne relia Vitebsk aux grandes villes importantes comme Moscou, Saint-Pétersbourg et Kiev et elle devint un centre commercial et industriel assez important. En 1897, Vitebsk comptait presque 35 000 Juifs qui constituaient 52,4 % de la population totale. Les pouvoirs russes n'ayant pas accordé aux Juifs le droit de pratiquer l'agriculture, ils s'occupaient principalement de commerce et d'artisanat, ainsi 80 % des artisans vitebskois

²⁹ Marc Chagall, « Curriculum vitæ de Marc Chagall » dans *Marc Chagall : les années russes*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 246. Ce curriculum vitæ de Marc Chagall est conservé dans le Département des manuscrits, Galerie d'État Trétiakov, Archives de P. I. Néradovski.

³⁰ « C'est à elle que je dois tout. Je ne peux pas dire de façon plus concise ce qu'était cette femme géniale » : témoignage de Chagall. Voir « Curriculum vitæ de Marc Chagall » dans *Marc Chagall : les années russes, op. cit.*, p. 246 ; « Je voudrais dire, que c'est en elle, quelque part, que s'était caché mon talent, que c'est par elle que tout m'était transmis, sauf son esprit » : Marc Chagall, *Ma Vie, op. cit.*, p. 23.

³¹ Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, p. 29.

³² Chagall décrit sa ville natale en ces termes : « [...] Vitebsk. Ce dernier est un pays bien à part ; une ville singulière, ville malheureuse, ville ennuyeuse ». *Ibid.*, p. 166.

étaient Juifs³³. En outre, le développement industriel de Vitebsk à la fin du XIX^{ème} siècle favorisa la croissance importante de la bourgeoisie, dont une partie de la population juive faisait partie puisqu'elle possédait la plupart des entreprises industrielles et artisanales de la ville³⁴.

Vitebsk, où Chagall grandit, n'était donc pas un petit village comme il est souvent faussement décrit dans de nombreuses biographies, mais une ville industrielle d'une envergure importante, par ailleurs capitale de la province. De plus, s'il est vrai que le milieu de l'artiste fut modeste³⁵ comme les professions de ses parents l'indiquent, il n'en était pas pauvre pour autant. Charles Sorlier, collaborateur de Chagall pour la lithographie, témoigna dans son livre que, contrairement à la légende véhiculée par certains biographes, Chagall lui avait toujours dit qu'il n'avait jamais connu, tout au moins dans l'enfance, une grande misère³⁶. L'artiste raconta d'ailleurs : « Beurre et fromage étaient toujours en abondance sur la table. Le pain au beurre, comme un symbole éternel, ne quittait jamais mes mains enfantines. [...] Avions-nous faim ? Du tout »³⁷.

La famille de Chagall était majoritairement composée de petits boutiquiers³⁸. Excepté un oncle qui vivait dans un véritable village, toute la famille de Chagall vivait à Lyozno, une petite ville près de la province de Mohilev. Un oncle y avait un salon de coiffure et son grand-père maternel y était boucher. Ce fut chez lui que le petit Chagall observa l'abattage des bêtes. Il est également probable qu'un certain Hajim Ben Isaac Segal, qui décora la synagogue de Mohilev au XVIII^{ème} siècle, soit un ancêtre de l'artiste³⁹. Pourtant il semble qu'il fût la seule personne de sa famille qui exécuta le métier d'artiste. En général, la profession d'artiste était étrangère aux Juifs pieux qui respectaient la Loi de la prohibition de l'image mentionnée dans l'Ancien Testament. Chagall dit que tous les siens négligeaient complètement son art, de même que son oncle Israël hésita à tendre la main à son neveu en apprenant que celui-ci était peintre⁴⁰.

³³ Tailleur, chapelier, peintre en bâtiment, vitrier, orfèvre étaient les professions les plus répandues dans la population juive.

³⁴ Claire Le Foll, *L'école artistique de Vitebsk (1897-1923)*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 41-45.

³⁵ Les parents de Chagall étaient tous les deux illettrés.

³⁶ Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 25. Sorlier ajoute que l'existence de nombreuses photos de famille de Chagall montre un bon niveau de vie car à cette époque, se faire photographier chez un professionnel témoignait déjà d'une relative aisance.

³⁷ Marc Chagall, *Ma vie*, op. cit., p. 40.

³⁸ Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, op. cit., p. 25.

³⁹ Franz Meyer, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1995, p. 19.

⁴⁰ Marc Chagall, *Ma vie*, op. cit., p. 28 et 35.

L'influence du hassidisme, est-elle déterminante ?

En ce qui concerne la religion des Juifs de Vitebsk, en particulier celle de la famille de Chagall, les exégètes ont tendance à tout expliquer par le mouvement hassidique, qui était très répandu à Vitebsk. Si nous commençons par regarder la définition du vocabulaire, nous apprenons que le terme « hassidisme » vient du mot *hassid*, qui veut dire dévot. L'origine de ce mouvement remonte au moyen âge, à une certaine famille Kalonymos qui vécut à Mayence durant la deuxième moitié du XII^{ème} et la première moitié du XIII^{ème} siècles. Les Kalonymos centraient leur enseignement sur l'amour de Dieu et sur une conception mystique de la prière. Les hassidim insistaient également sur la pratique stricte et assidue des vertus éthiques. En Ukraine, un mouvement religieux du même nom prit naissance au XVIII^{ème} siècle, dont l'initiateur fut le personnage légendaire Baal Shem Tov (1700-1760)⁴¹. On dit communément que le hassidisme est le mouvement populaire face à la rationalité rabbinique. Il prône l'exaltation mystique par la prière, le chant et la danse extatique et préconise la communion avec Dieu dans les actes les plus humbles de la vie quotidienne⁴². Ce mouvement compte encore de nos jours de nombreux adeptes en Europe de l'Est, aux États-Unis et en Israël. Cependant, Vitebsk à la fin du XIX^{ème} siècle était en pleine transition. Par son emplacement géographique, proche de la Russie et de ses capitales Moscou et Saint-Petersbourg, la ville de Vitebsk fut russifiée plus tôt que d'autres villes et fut imprégnée de la culture russe bien avant la Révolution. En outre, certains Juifs, riches pour la plupart, abandonnèrent la religion, et cette tendance se répandit de plus en plus dans la société⁴³.

C'est surtout Franz Meyer⁴⁴ qui mit en valeur la place du hassidisme, en le définissant comme l'esprit de la mystique juive, comme un élément fondamental de l'art de Chagall. Meyer expliqua que, pour le hassid, l'émotion spontanée comptait autant que la Loi ou le Rite. « Il se montre humble et soumis dans le quotidien ; mais vienne une fête, il laisse parler son cœur. La synagogue retentit alors du chant des voix et des instruments, même du pas des danseurs. L'âme monte vers Dieu comme une flamme »⁴⁵. Cette « extase de l'âme » se manifeste chez Chagall, toujours selon Meyer, comme une « naïveté » ou un

⁴¹ *Encyclopaedia Judaica* (seconde édition), éd. par Fred Skolnik et Michael Berenbaum, Detroit, New York, Londres, Thomson Gale, 2007, vol. 10, pp. 743-747.

⁴² Dominique Gagneux, « L'univers du *shtetl* », dans *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, pp. 126-129.

⁴³ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, p. 50.

⁴⁴ Il est l'auteur de l'importante biographie, *Marc Chagall*, qui est devenu un ouvrage de référence. Il a été également marié avec Ida, la fille de l'artiste.

⁴⁵ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 16.

« enthousiasme primitif » à l'encontre du comportement raisonnable. De même, l'esprit de l'artiste s'exprime dans « la mobilité des formes » et « la pulsation du flux coloré »⁴⁶.

Les biographes qui lui succédèrent suivirent tous plus ou moins l'idée de Meyer. La revue *XX^e siècle*, dans son numéro spécial Chagall de novembre 1969, approfondit ce lien entre l'univers hassidique et le monde de Chagall. Gilbert Lascault⁴⁷, un des auteurs de cette revue, parlant de la « joie »⁴⁸ hassidique, chercha dans cet esprit la vraie source de certaines iconographies typiquement chagalliennes comme les êtres humains, les objets, les maisons ou les montagnes bondissant, dansant et s'envolant. Or, il est désormais devenu banal de commencer l'analyse en mentionnant l'enfance nourrie de hassidisme de Chagall, et de considérer l'artiste comme une sorte de mystique. Jean Cassou, par exemple, identifia l'esprit de Chagall à celui du hassid. Il nous rappela que chez les hassids, c'était l'expérience religieuse individuelle qui primait et que tous les actes de la vie quotidienne concouraient vers la ritualisation voire la sanctification. Il affirma que, dans ce sens, pour Chagall, dont l'enfance fut baignée dans ce « dynamisme » qui est une perpétuelle mise en action de la pensée divine, peindre était une manière de vivre sa vie religieuse qui contribue à la sanctification du monde par ses propres moyens⁴⁹. Pierre Provoyeur, quant à lui, sans préciser les influences concrètes du hassidisme chez l'artiste, mentionna d'abord que ce mouvement mystique était populaire à Vitebsk et il décrivit ensuite l'ambiance générale de *Ma vie*, l'autobiographie de l'artiste, comme « une synthèse entre la mystique de la nature habitée par Dieu et le caractère éminemment populaire de la communauté »⁵⁰.

Ce n'est que très récemment que l'on a commencé à faire attention à ce regard qui met trop l'accent sur le hassidisme pour globaliser la personne de Chagall et son art. Benjamin Harshav⁵¹ conteste les influences du hassidisme sur l'artiste et critique de nombreux écrits qui, à son avis, sont trompeurs. Il affirme qu'alors le hassidisme était effectivement dominant dans la région, mais qu'à part quelques vagues généralisations sur la mentalité et le comportement, aucune influence particulière du hassidisme n'est décelable dans l'art de Chagall. Il atteste que Chagall était plutôt ignorant quant à la

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Gilbert Lascault, « Au pays d'Alice », *Hommage à Marc Chagall* – numéro spécial de la revue *XX^e siècle*, novembre 1969, pp. 110-112.

⁴⁸ Il cite Freud parlant de son grand-père qui disait : « Le Juif est fait pour la joie et la joie est faite pour le Juif ».

⁴⁹ Jean Cassou, « Chagall peintre religieux », dans *Chagall*, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1982, pp. 107-119.

⁵⁰ Pierre Provoyeur, *Chagall le message biblique*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1983, pp. 28-29.

⁵¹ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, pp. 25-30.

question religieuse et qu'il ne savait ni lire ni écrire l'hébreu, qui est la condition préalable pour aborder le hassidisme. En s'appuyant sur le propos d'un érudit, Isaac Deutscher⁵², Harshav avance l'idée que Chagall fût certainement imprégné du folklore juif, mais qu'il fût loin d'être instruit par la Kabbale⁵³ ou l'héritage théologique juif. D'après lui, ce « mythe » sur le rôle du hassidisme chez l'artiste fut construit à partir d'un romantisme religieux très en vogue parmi quelques populistes juifs et dans la littérature yiddish du début du XX^e siècle. Les intellectuels laïques admirèrent l'esprit hassidique car il était optimiste, émotionnel et spirituel, par opposition à la rationalité et à l'enseignement austère rabbiniques. Mais Harshav estime qu'en réalité le monde qui entourait la jeune génération vitebskoise, y compris Chagall, était peu religieux : la question de la religion et du rituel, qui appartenait plutôt à leurs parents, n'avait plus d'intérêt pour ces jeunes qui se tournaient vers le monde extérieur et la culture profane de la Russie et de l'Europe.

Au regard de ces nombreuses informations divergentes, il serait intéressant de connaître la position de l'artiste lui-même sur cette question. Dans un entretien qui eut lieu peu avant la mort de Chagall, Edouard Roditi lui demanda ce qu'il pensait de ceux qui voient en son œuvre des influences de la mystique hassidique. L'artiste répondit :

« Il est vrai que toute ma famille appartenait à une communauté hassidique. Nous avions même eu, à Vitebsk, un des célèbres Rabbins miraculeux du Hassidisme. Mais je ne crois pas que ma peinture soit essentiellement un acte de foi mystique ou même religieuse. La mystique et la religion ont joué un grand rôle dans le monde de mon enfance et laissent peut-être leur empreinte sur mon œuvre, comme tout ce qui fait partie de ce monde. Enfin, j'ai connu bien d'autres mondes depuis mon premier départ de Vitebsk »⁵⁴.

La réponse de Chagall, en effet, est peu satisfaisante selon nous car elle reste ouverte aux différentes interprétations. Elle affirme que le hassidisme était bien présent dans son enfance mais en même temps elle dénie sa primauté.

⁵² Ce savant marxiste, fils d'un rabbin, écrivit « From Vitebsk to Eternity : The Jewish Vision of Marc Chagall », *Jewish Observer and Middle East Review*, December 31, 1965. Il y critiqua la biographie de Franz Meyer.

⁵³ Le hassidisme se rattache à la Kabbale, l'interprétation mystique de la Bible.

⁵⁴ Edouard Roditi, « Entretiens avec Marc Chagall », dans *Propos sur l'art*, Paris, Librairie José Corti, 1987, pp. 41-60.

Un maigre souvenir de l'éducation religieuse

Si l'influence du hassidisme n'était pas dominante dans l'enfance de Chagall, il nous semble aussi nécessaire de remettre en question le rôle que l'éducation religieuse aurait exercé sur Chagall, enfant.

Dominique Gagneux, dans son écrit « L'univers du *shtetl* »⁵⁵, souligna que la société du *shtetl*⁵⁶ avait mis l'accent sur l'éducation et qu'elle était le facteur principal d'homogénéité de la culture juive d'Europe de l'Est. Elle reposait sur l'étude de la *Torah*, enseignée à presque tous les garçons dès leur plus jeune âge à l'école. Ils y apprenaient à lire, à psalmodier les prières et à balancer le corps drapé dans le châle rituel. La discussion des textes constituait l'activité principale des écoles rabbiniques où l'on enseignait la signification précise de certains gestes de la main comme par exemple le pouce en point d'interrogation. L'analyse approfondie du Talmud (commentaires de la *Torah*) se complétait à la *yeshiva*⁵⁷, l'académie rabbinique qui se situait à l'intérieur de la synagogue ou dans une salle la jouxtant.

Comme tous les autres garçons juifs, de l'âge de trois ou quatre ans jusqu'à sa *bar-mitzvah* à treize ans, Chagall reçut une éducation religieuse dans l'école primaire juive traditionnelle, la *Héder*⁵⁸. Il apprit des rabbins l'alphabet et la langue hébraïque d'après la Bible⁵⁹. Parmi ses dessins présentés dans son livre biographique *Ma Vie*, nous trouvons un de ces rabbins de l'école. Affirmant l'importance de cette éducation religieuse chez l'artiste, Franz Meyer commenta : « Pendant toutes ces années, Chagall grandit donc dans l'univers biblique, dont les personnages lui parurent bientôt aussi réels que les gens qu'il rencontrait. » Néanmoins, le témoignage de l'artiste lui-même démontre qu'il ne retint pas beaucoup de choses de cette éducation :

« De tels rabbis, j'en ai eu trois. Le premier, une petite punaise de Mohileff. Le second, rabbi Ohre (aucun souvenir). Le troisième, une personne imposante, morte prématurément, rabbi Djatkine. C'est lui qui m'enseigna ce discours fameux au sujet de « Tphylim », que, mes treize ans atteints, j'ai prononcé debout sur une chaise. Je

⁵⁵ Dominique Gagneux, « L'univers du *shtetl* », *art. cit.*, pp. 126-129.

⁵⁶ Le *shtetl* est la bourgade (et par extension le quartier juif d'une ville) située dans la zone de résidence imposée aux juifs par le régime tsariste.

⁵⁷ Une *yeshiva* est un centre d'étude de la *Torah* et du Talmud dans le judaïsme orthodoxe.

⁵⁸ *Héder* veut dire « chambre », l'enseignement ayant lieu dans une chambre chez l'enseignant.

⁵⁹ « Vers 13 ans, je récitais par cœur les *droche* (les sermons) durant une heure et demie. Sur les *tefilin* (bandelettes rituelles), j'ai complètement tout oublié » : témoignage de l'artiste dans « Curriculum vitæ de Marc Chagall », *Marc Chagall : les années russes, op. cit.*, p. 246.

l'avoue, j'estimais qu'il était de mon devoir de l'oublier une heure passée, et même avant »⁶⁰.

Un autre témoignage prouve que, enfant, Chagall était bien loin d'être touché par la pratique religieuse. Le sens des rituels lui échappait complètement :

« On m'éveillait à une ou deux heures du matin et je courais chanter à la synagogue. Pourquoi court-on ainsi dans la nuit sombre ? Je serais bien mieux dans mon lit. Moi, je me sauvais de la synagogue et courais vers la haie du jardin. À peine l'avais-je gravie, je cueillais une grosse pomme verte. Je la mordais, ce jour de jeûne. Seul le ciel bleu me regardait, pécheur que j'étais, et mes dents, tremblantes, absorbaient le jus et le cœur de la pomme. Je n'étais pas capable de jeûner jusqu'à la fin et le soir, à la question de maman : " As-tu jeûné ? ", je répondais comme un condamné : " Oui " »⁶¹.

Voici un autre exemple que Chagall donna pour préciser son attitude :

« À l'occasion de la fête du prophète Élie, la famille assemblée dresse le couvert et sert un verre de vin afin que le saint homme vienne honorer de sa présence ceux qui l'espèrent. J'étais fasciné par le verre de rouge. Il s'agissait d'un vin consacré, plus près de la piquette que d'un cru de Château Margaux ; pourtant la nuit, lorsque tout dormait, je me levais en cachette et je le buvais »⁶².

Nous penchons donc naturellement pour l'idée que l'inspiration dans les premières années de Chagall ne serait pas due à des sentiments religieux. En effet, dans un entretien filmé, Chagall confia à son interlocuteur :

« La plus grande influence, c'était ma mère, mon père, surtout. Les maisons, les toits, la lune qui tournait, les poules, les bêtes, les petits gens, les petits ouvriers, les pauvres... ça m'a fait le plus grand choc de ma vie. C'était mon école, c'était la plus grande école de ma vie. Quand je voyais mon père, sa main... »⁶³.

Voilà, ce qui attirait véritablement l'enfant : tout ce qui l'entourait réellement, toutes choses visibles et tangibles. À Vitebsk, du côté de chez Chagall, les gens habitaient dans

⁶⁰ Marc Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 68.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 59-60.

⁶² Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, *op. cit.*, p. 29.

⁶³ Témoignage de Chagall dans le film documentaire *Chagall, les années russes*, réalisé par Charles Najman en France, 1995.

des maisons en bois⁶⁴, et des animaux domestiques comme des poules, des chats ou même des chèvres occupaient l'arrière-cour. De la fenêtre du grenier, Chagall pouvait observer en détail le paysage de sa ville : des cabinets, des maisonnettes, des fenêtres, des portes cochères, une usine fermée, une église et une petite colline avec un vieux cimetière. Et il aimait les regarder : « Les bâtons et les toits, les poutres, les clôtures et tout ce qu'il y avait derrière, me ravissaient »⁶⁵. Mais Chagall était également fasciné par le monde rural car enfant, il passait souvent l'été chez son grand-père à Lyozno. Il y découvrit la campagne avec ses cabanes, ses écuries et ses foires. Il accompagnait son oncle Neuch chez les paysans pour acheter du bétail, et dans la boucherie de son grand-père, il assistait à la mort des bêtes. La vache, l'âne, le coq et le cheval vinrent ainsi désormais habiter son univers⁶⁶. Ces souvenirs d'enfance marquèrent profondément Chagall et nourrirent son œuvre tout au long de sa vie.

Chapitre II. La sortie au monde

C'est pour la peinture que le jeune Chagall sort de Vitebsk, en gardant les souvenirs de son univers d'origine. Il cheminera vers Saint-Pétersbourg puis à Paris, désireux de connaître la capitale des arts. Dans ce chapitre, nous allons observer comment le sujet religieux s'insère dans la peinture du jeune artiste et comment celui-ci l'interprète par ses créations audacieuses.

1. Porté par sa vocation, la peinture

Chagall entendit pour la première fois le mot « artiste » à l'école, lorsqu'il était « en cinquième »⁶⁷. Il trouva ce mot extraordinaire lorsqu'il l'entendit prononcé par un camarade qui observait ses dessins : « Écoute, tu es donc un vrai artiste ? – Qu'est-ce que c'est, artiste ? Qui est artiste ? Est-il possible que... moi aussi ?... » Il constata : « J'étais familier avec tout l'argot de la rue [...]. Mais un mot aussi fantastique, littéraire, un mot comme venu d'un autre monde, le mot artiste, oui, peut-être, je l'avais entendu, mais dans

⁶⁴ Les maisons en rondins constituèrent la majorité des constructions de Vitebsk.

⁶⁵ Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, p. 48.

⁶⁶ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, pp. 21-22.

⁶⁷ *Ma vie*, traduit en français par Bella Chagall, relate « cinquième » sans préciser l'âge de l'artiste. Voir Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, p. 78.

ma ville on ne l'a jamais prononcé »⁶⁸. De même, avant d'aller à l'école, il ne connaissait pas l'utilité des crayons : « J'ai découvert le dessin à l'école. Avant, je ne savais pas qu'est-ce qu'on pouvait faire avec des crayons. J'en étais rage ! »⁶⁹. Bien déterminé dans son choix, il confia un jour à sa mère sa vocation : « Maman... je veux être artiste »⁷⁰.

En ce qui concerne sa vocation d'artiste, nous pouvons nous demander quelle a été la position de ses parents, en leur qualité de Juifs. Selon Chagall :

« Mon père était un homme pieux. Il savait peut-être que notre religion nous interdit la reproduction de la figure humaine. Mais il ne lui venait jamais à l'idée que c'était précisément ce jeu d'enfant, je veux dire ces petits papiers où je m'étais amusé à copier ce que je trouvais imprimé sur d'autres feuilles de papier, que l'on nous interdisait si solennellement. Personne, dans ma famille, ne s'avisait encore du scandale de ma vocation d'artiste »⁷¹.

Si sa mère était réticente à l'idée de voir son fils devenir artiste, ce n'était sans doute pas à cause de la peur de désobéir à la Loi, mais parce qu'elle espérait que son fils possédât une profession plus sûre pour gagner sa vie. Elle disait : « Mon fils, oui je sais, tu as du talent, mais j'ai pitié de toi. Ne vaudrait-il pas mieux que tu sois comptable... »⁷². Malgré toutes ses réticences, elle fut le plus grand soutien de l'artiste, allant jusqu'à accompagner son fils chez Pen, un peintre de Vitebsk.

Chagall commença⁷³ ainsi sa première formation artistique dans l'atelier du peintre Yury (ou Yehuda) Pen (1854-1937). Celui-ci étudia à l'Académie saint-pétersbourgeoise avant de s'établir à Vitebsk où il se spécialisa dans les scènes de genre et le portrait. Chagall témoigna qu'il fit des dessins de plâtre dans son atelier. D'après Meyer, Chagall, possédant « déjà une conscience très claire de sa valeur, de sa vocation et de sa tâche propres, [...] il se défendit contre les corrections et les interventions de son

⁶⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁹ Témoignage de l'artiste dans le film documentaire sur lui, *Chagall, les années russes*, réalisé par Charles Najman, en France 1995.

⁷⁰ Marc Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 81.

⁷¹ Edouard Roditi, « Entretiens avec Marc Chagall », *art. cit.*, pp. 41-60.

⁷² Marc Chagall, « Curriculum vitæ de Marc Chagall », dans *Marc Chagall : les années russes*, *op. cit.*, p. 246.

⁷³ Parmi les sources consultées, aucune n'indique de manière fiable la date d'entrée de Chagall dans l'atelier de Pen. L'année 1906 est la plus couramment citée, et se base sur les dires de l'artiste. Il est écrit dans son autobiographie qu'il fréquenta l'atelier de Pen pendant un mois et demi. Cependant, Benjamin Harshav pense que Chagall minimisa considérablement la durée de sa formation, vu son sens confus du temps. Harshav considère que ce serait plutôt entre 1900 et 1907, ou au moins, entre 1903 et 1907. (cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, pp. 171-173)

maître »⁷⁴. Le jeune apprenti ne renonça jamais à « sa méfiance, bien que le maître s'efforçât de le faire progresser à son idée et lui eût même donné, au moins quelque temps, des leçons gratuites. Leurs rapports restèrent superficiels »⁷⁵. Malheureusement, le passage concernant cette période dans son autobiographie est si bref que nous ne pouvons pas savoir exactement ce qu'il a appris chez Pen. Mais nous nous apercevons que l'originalité de Chagall y était déjà marquée, ce que l'artiste lui-même confirma. Il confia que lui seul peignait avec la couleur violette dans l'atelier, et cela parut une réelle audace⁷⁶. Néanmoins, Chagall montra également son respect et son affection profonde envers son premier maître en disant : « J'aime Pène⁷⁷. [...] Il vit dans ma mémoire comme mon père. [...] Il ne me faut pas de gloire, mais être seulement un artisan silencieux comme vous »⁷⁸.

2. À Saint-Petersbourg, le jeune artiste-poète découvre le christianisme

En hiver 1906-1907, Chagall partit pour Saint-Petersbourg. C'était son ami Victor Mekler, un ancien camarade de l'école communale et un élève de Pen, qui lui en avait donné l'idée. Mekler, lorsqu'il se préparait à partir pour Saint-Petersbourg afin d'y continuer ses études artistiques, proposa à son ami de partir ensemble. Chagall, à qui son patron photographe⁷⁹ avait déconseillé de partir en lui promettant un bel avenir, était hésitant à l'idée de subvenir à ses besoins seul, d'autant plus qu'il ne pouvait attendre aucune aide financière de son père⁸⁰. En dépit de tous ces obstacles, il prit les quelques pièces d'argent jetées par son père et partit « vers une vie nouvelle dans une ville nouvelle ». Il choisit ainsi de poursuivre son rêve, le but de sa vie, c'est-à-dire de faire « l'art, la peinture, une peinture différente de celle que tout le monde fait »⁸¹.

En arrivant à Saint-Petersbourg, il loua d'abord une chambre qu'il partageait avec un sculpteur débutant. Il passa l'examen d'admission à l'école des Arts et Métiers du baron Stéglitz. Mais ayant échoué à l'examen, il entra dans une école plus accessible, celle de la

⁷⁴ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, pp. 24-25.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁶ Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, pp. 87-88.

⁷⁷ Cette orthographe est celle qui est utilisée dans la version française de l'autobiographie de l'artiste.

⁷⁸ Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, p. 88.

⁷⁹ À l'époque, Chagall travaillait comme apprenti-retoucheur chez un photographe.

⁸⁰ À l'annonce de son projet de départ, son père lui jeta quelques pièces d'argent en disant que c'était tout ce qu'il pouvait lui donner, et qu'il lui était impossible de lui en envoyer d'autres. Chagall ramassa cet argent en pleurant mais avec « fierté » : « À genoux sous la table, je pensais aux futurs soirs de famine, seul dans les rues pleines de gens rassasiés. Seul, moi, petit gosse, j'aurais envie de manger, d'être logé. Par moments, je pensais que rester là sous la table, ça ne serait pas mal non plus. » Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, pp. 95-97.

⁸¹ *Ibid.*, p. 97.

Société pour la Protection des Beaux-Arts. Se trouvant dans un cadre académique où on devait continuellement copier les têtes en plâtre des Grecs et des Romains, Chagall ne se sentit pas évoluer. Cependant, il fut élu comme pensionnaire de l'école et ce titre lui permit de recevoir quinze roubles par mois pendant un an⁸². Mais un an après, le jeune artiste rencontra de nombreuses difficultés pour se nourrir et se loger tout en faisant ses études. Il avait besoin de mécènes. Pour commencer, il obtint du sculpteur Guinzbourg une lettre de recommandation pour le baron David Guinzbourg. Mais celui-ci ne lui attribua une subvention mensuelle de dix roubles que pour quelques mois. En outre, les Juifs avaient besoin d'une autorisation particulière pour demeurer en dehors de leur zone de résidence. En se faisant domestique chez un avocat nommé Goldberg, Chagall trouva la solution pour rester à Saint-Pétersbourg. Bientôt, en dehors de Goldberg, le jeune peintre fit la connaissance de nombreux amateurs et collectionneurs. Parmi eux, Maksim Vinaver, député à la Douma, son beau-frère Léopold Sev, le critique N. G. Sirkine et l'écrivain Pozner, soutinrent Chagall avec conviction. Étant tous rédacteurs de la revue culturelle juive en langue russe *Voskhod* (Renouveau) et appartenant à l'élite des Juifs qui aspiraient à voir la renaissance de leur culture, ils attendaient de Chagall qu'il devînt un grand peintre⁸³.

Or, Chagall fut peu satisfait de l'enseignement de l'École de Protection des Beaux-Arts. En juillet 1908, après une dispute avec un professeur, il la quitta définitivement. Par contre, à cette époque, l'école de Bakst commençait à être renommée pour son style européen et Chagall voulut y entrer. Son talent « gâché mais pas complètement »⁸⁴ étant reconnu par Bakst (1866-1924), Chagall commença à travailler dans cette école et à s'orienter vers une peinture plus moderne et occidentale. Cependant, il se rendit vite compte qu'il ne pouvait pas être instruit par quelqu'un d'autre que lui-même : « Je ne saisis rien que par mon instinct »⁸⁵. Pendant trois mois, il fût l'atelier « pour [s]'orienter en liberté et pour essayer de secouer le joug qui [l]'embarrassait »⁸⁶. Cette attitude peut être une clé pour saisir le caractère de l'artiste, qui ne supportait aucun « joug », autrement dit, aucun cadre qui limiterait sa liberté et son potentiel créatif. Chez Bakst, il avait l'impression de ne pas progresser comme à l'École de la Protection des Beaux-Arts.

⁸² De septembre 1907 à septembre 1908.

⁸³ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 31.

⁸⁴ Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, p. 127.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁸⁶ *Ibid.* Alors que Chagall relate trois mois d'absence, Benjamin Harshav, d'après les dates de poèmes composés à Vitebsk et à Lyozno durant cette période, pense que cela dura un mois et demi, au mois de septembre et d'octobre 1909.

Chagall éprouva donc le besoin de partir et d'aller plus loin. Lorsque Bakst prépara son départ pour Paris, Chagall décida lui aussi d'aller dans cette capitale des arts.

Par ailleurs, la poésie était une autre passion de Chagall. Il confia jadis : « sitôt que j'ai commencé à savoir m'exprimer en russe, je me suis mis à écrire des vers »⁸⁷. Ses poèmes étant une autre expression de soi, il en écrivit continuellement durant son séjour saint-pétersbourgeois. Il avait eu envie à un moment de montrer ses vers à un vrai poète. Il demanda alors au sculpteur Guinzbourg s'il pouvait soumettre ses poèmes à un poète de ses amis. Mais le sculpteur refusa brutalement en disant qu'un peintre n'avait pas besoin d'écrire. Chagall fut « effrayé » et son désir en fut « calmé »⁸⁸. Plus tard, lorsque le peintre fit la connaissance d'Alexandre Block, poète de renom, il fut de nouveau saisi par l'envie de lui montrer ses vers mais il n'osa pas. Chagall dit : « Et j'ai rejeté, abandonné et perdu l'unique cahier de mes poésies enfantines »⁸⁹. Or, ce cahier de poèmes écrits en russe n'était pas « perdu ». En effet, Chagall l'avait gardé pendant son séjour à Paris et laissé dans son atelier lorsqu'il dut momentanément rentrer à Vitebsk. Mais la guerre le retint et son ami Blaise Cendrars, croyant que Chagall était mort, récupéra ses affaires et vendit les tableaux. Quand Chagall revint à Paris, il ne trouva pas ses œuvres et refusa dorénavant de parler à son ancien ami. C'est ainsi que quelques documents sont restés dans la collection de Cendrars. L'ouvrage documentaire que Benjamin Harshav⁹⁰ a récemment constitué relate le contenu de ce cahier inédit grâce à son contact avec la fille de Cendrars.

D'après la documentation de Harshav, les poèmes sont intitulés « 1909-910, mes poèmes de mon enfance, mon amour, mes rues et le ciel familier »⁹¹. La plupart furent écrits à Vitebsk et à Lyozno lorsque Chagall s'absentait de l'école de Bakst. Ces poèmes sont remplis de métaphores sur la nature et la religion, mais l'ambiance est assez décadente car ils parlent de mort et de suicide malgré quelques vers sur l'amour. Ces poèmes sont des documents très précieux car ils nous aident non seulement à mieux comprendre la personnalité du jeune Chagall, mais surtout ils nous indiquent son état d'esprit sur le sujet religieux. Très curieusement, plusieurs poèmes comprennent des vers sur le Christ et expriment l'identification de l'artiste avec le Crucifié.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, pp. 190-193.

⁹¹ Dans le texte de Harshav, la traduction anglaise est la suivante : « 1909-910, my poems of my childhood, my love, my streets and familiar sky ». *Ibid.*, p. 190.

I walk towards you [my beloved]
Through the thread of [your] yesterday's silence
On the path of momentary hesitations
Here I am sad.
The blue cupolas
As above Christ
I am his high pupil
[Hanging] in tandem, we are lonely
Forever.
From the morning I was assigned
My early destiny on the Cross.⁹²

Vu le manque d'informations sur la vie saint-pétersbourgeoise de Chagall, il est difficile pour nous de cerner quelle était sa position sur la religion pendant cette période. Était-il intéressé par la question religieuse ou par d'autres confessions quelconques en dehors du judaïsme ? Était-il en contact avec quelqu'un à ce sujet ? Que de questions sans réponse. Cependant, il est très intéressant de remarquer que Chagall se mit lui-même en parallèle avec le Christ dans ses poèmes. Nous n'avons jusqu'à maintenant aucune information sur la façon dont Chagall eut son premier contact avec le Christianisme, mais nous pouvons au moins affirmer que l'artiste était très sensible au Christ après son départ pour Saint-Pétersbourg. Sur cette période, dans *Ma vie*, Chagall raconte essentiellement ses difficultés matérielles et ses angoisses au sujet de la formation artistique. Cependant, nous supposons que durant ces premières années de recherches, le jeune artiste a passé du temps pour méditer et se poser des questions sur lui-même et sur le monde.

Un regard « étrange » sur le sujet chrétien

Les premières œuvres religieuses de Chagall, qui furent réalisées à Saint-Pétersbourg, montrent la confrontation de deux mondes, son monde d'origine et le monde extérieur, ainsi que sa réaction à cette problématique. Il commença d'abord par décrire le monde qui lui était familier : deux tableaux datés de 1909 représentent des instruments du culte domestique (*La table de prières*) et un rite (*La Circoncision*) de la religion juive. *La table de prières*⁹³ est un des tableaux réalisés à Narva, sur le golfe de Finlande, où le mécène Goldberg passait souvent l'été et il y amena une ou deux fois Chagall avec lui.

⁹² C'est une traduction en anglais, extraite de l'ouvrage de Benjamin Harshav. Le poème original étant en russe, nous le citons ici sans le traduire en français.

⁹³ *La Table de prières*, 1909, Huile sur toile, 45,7 x 60,9 cm, New York, Collection particulière ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 16.

Alors que ce tableau ne fut traité qu'en nature morte ordinaire, l'étoile de David et le titre prouvent que ce fut sans doute la première œuvre dont le sujet soit expressément religieux. *La Circoncision*⁹⁴ mérite plus d'attention. Elle représente une scène d'ablation rituelle que les Juifs pratiquent sur les jeunes garçons. Chagall y figure quatre personnages assis : deux hommes à gauche et une femme à droite prenant un enfant nu à ses genoux. Le vieillard barbu d'extrême gauche désigne de la main droite la femme et l'enfant, et la femme lève la main gauche dans un geste d'apaisement. L'homme au milieu, qui se penche sur un livre, semble chargé de la circoncision et de la lecture des prières rituelles. Tous ces personnages ont les yeux clos et un air grave. La force de ce tableau est concentrée sur cette ambiance austèrement religieuse, tout en évitant la description réaliste folklorique : les gestes des personnages étant symboliques ou énigmatiques et leur position assise étant illogique⁹⁵, la composition générale nous est peu explicite.

Or, le tableau contient un élément plus important à noter : l'enfant nu se tient sur les genoux de la femme. Alors que dans ce rite, le jeune garçon de huit jours est normalement tenu par son parrain, les rôles sont ici intervertis. Cette inversion fut interprétée par Henri Raczymow⁹⁶ comme une allusion à la Vierge à l'Enfant, en particulier aux tableaux de la circoncision du Christ. Raczymow vit dans cette scène symbolique un Chagall partagé entre le monde juif et le monde chrétien. Issu du premier, le jeune artiste confronta le dernier et son art d'une manière plus concrète qu'à Vitebsk, où il était plongé dans un milieu exclusivement juif. En effet, son arrivée à Saint-Pétersbourg marqua probablement sa rencontre avec le christianisme. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'en cette période Chagall exprima dans sa peinture une certaine confusion relative au sujet religieux, en particulier chrétien. Et ce trouble fut nettement marqué dans ses tableaux intitulés, *La Sainte Famille*.

Chagall créa d'ailleurs deux tableaux portant ce titre pendant son séjour à Saint-Pétersbourg. L'un, daté de 1909, est conservé à Paris⁹⁷, et l'autre, daté de 1910, à Zurich⁹⁸. Le premier, intitulé *La Sainte Famille ou Le couple*, est une peinture entièrement dominée par le ton ocre, à peine rehaussé par quelques touches de couleurs (ill. 1) : le blanc pour le carnet et l'horloge, le rose pour le bébé et le vert pour les fruits. Dans ce tableau, nous

⁹⁴ *La Circoncision*, 1909, Huile sur toile, 74 x 67 cm, Tampa, Tampa Museum ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. A8.

⁹⁵ On se demande, par exemple, où se trouvent les jambes du vieillard barbu et sur quoi il est assis.

⁹⁶ Henri Raczymow, « Chagall, peintre yiddish », *Chagall années russes 1907-1922*, numéro spécial de « Connaissance des Arts », H.S. n° 71, Paris, 1995, pp. 32-35.

⁹⁷ *La Sainte Famille ou Le couple*, 1909, Huile sur toile de lin, 91 x 103 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

⁹⁸ *Sainte Famille*, 1910, Huile sur toile, 76 x 63,5 cm, Zurich, Kunsthaus.

voyons au premier plan un couple assis sur le sol à l'intérieur d'une maison. La femme au regard inexpressif allaite l'enfant ; l'homme, en les montrant de son doigt, a l'air de vouloir dire quelque chose ou de simplement attirer notre regard vers la femme à l'enfant. À l'arrière-plan, il y a un berceau où un autre enfant est assis. Nous voyons encore une lampe, une horloge et deux pelles au fond, ainsi que des fruits et des légumes entre le couple. À part l'homme qui tente de communiquer quelque chose, tous les éléments du tableau semblent séparés les uns des autres et ceci nous donne l'impression qu'il s'agit d'un tableau de nature morte.

Cette peinture peut être lue dans le prolongement de *La Circoncision*. Ces deux tableaux ont des traits communs : l'enfant nu se tient sur les genoux de sa mère et l'homme à côté les désigne de la main. Le motif principal, dans les deux cas, est la femme à l'enfant. Mais, si *La Circoncision* traite d'un sujet juif tout en évoquant la Vierge à l'enfant, *La Sainte Famille* est construite à partir d'un thème typiquement chrétien, mis en scène dans un cadre juif ou plutôt vitebskois. La scène représente l'intérieur d'une maison en bois dont les planches sont ici bien précisées, et les objets éparpillés dans la maison sont ceux que l'on aurait pu voir dans n'importe quelle famille ordinaire de Vitebsk. À première vue, ce tableau semble être une peinture de genre tout comme dans le cas de *La Circoncision*, mais ces deux œuvres comprennent tout de même des éléments de la tradition iconographique religieuse qui nous révèlent leur véritable sujet. Par exemple, le geste de l'homme désignant quelque chose, qui se trouve dans les deux tableaux, est hautement symbolique. Il ne pourrait être lu sans rapport avec l'art de l'icône, dans lequel la main qui désigne est un des motifs les plus représentés. En effet, les icônes jouèrent un rôle⁹⁹ très important dans la peinture de Chagall à cette époque, et l'artiste exprima souvent son attachement à cet art. Il disait qu'il avait toujours aimé les icônes en Russie. « Il y a parfois quelque chose de magique ou d'irréel dans leurs qualités plastiques où les couleurs sont comme des éclats de lumière qui percent les ténèbres »¹⁰⁰. Si Chagall trouvait dans le langage plastique de l'icône quelque chose d'irréel, il l'exprima peut-être dans *La Sainte Famille* par une couleur irréaliste. Comme nous l'avons remarqué plus haut, ce tableau est très sombre¹⁰¹ et il est presque entièrement peint en couleur ocre. Cependant, seul l'enfant

⁹⁹ Une petite œuvre de Chagall, *La Résurrection de Lazare*, datée de 1911 (Encre de Chine et Gouache avec or et argent, 9, 6 x 22 cm, Berne, Collection E.W. Kornfeld), se rattache directement à des souvenirs d'icônes. Il prit une enluminure byzantine du XI^e siècle pour modèle iconographique. Chagall l'avait très probablement copiée à Saint-Petersbourg. Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. C3 pour l'enluminure et cat. ill. 131 pour l'œuvre de Chagall.

¹⁰⁰ Edouard Roditi, « Entretiens avec Marc Chagall », *art. cit.*, pp. 41-60.

¹⁰¹ La couleur sombre doit être une autre influence de la peinture russe. Au cours de l'entretien avec Edouard

nu est étrangement peint en couleur rose foncé et cette utilisation de couleur inhabituelle est sans doute très significative. Est-il un signe de la nature divine de l'enfant ? Si nous observons attentivement, nous comprenons vite que c'est en effet cet enfant que l'homme pointe du doigt. L'enfant est donc le centre du tableau et lui donne son véritable sens. Une dimension spirituelle est ainsi voilée dans cet étrange mélange de peinture religieuse russe et de peinture de genre vitebskoise.

Le Christ né déjà vieux

La Sainte Famille de 1910 est une œuvre emblématique de la période saint-petersbourgeoise de Chagall (ill. 2). Elle montre une composition plus complexe et plus vive que celle de 1909. Cette fois-ci, la scène se déroule dans la rue et les personnages sont groupés autour d'un banc posé en plein air. Au milieu de la scène, un homme assis regarde le ciel en faisant un geste parlant avec ses mains et ses bras. Sur ses genoux, se tient un enfant (petit homme ?) nu et barbu. À côté d'eux, une femme, vue de profil, est en train de lire un livret qu'elle tient dans ses mains. À la droite de l'homme, un petit personnage se tient debout. Tout en montrant le haut avec son doigt de la main gauche, il égorge avec l'autre main un cochon se trouvant à côté de lui. Par rapport aux personnages statiques et les couleurs sombres de *La Sainte Famille* de 1909, cette scène est nettement plus animée grâce à ces personnages expressifs et aux diverses couleurs vives. La majeure partie du tableau est colorée par des couleurs très claires comme le jaune pour le ciel, ainsi que le vert, le blanc et le rose pour les vêtements du couple.

Excepté le titre, le geste de l'homme nous rappelle immédiatement une icône. Il est beaucoup plus théâtral que celui des hommes des tableaux précédemment étudiés, avec un bras tendu vers l'extérieur et l'autre replié, ramenant sa main vers son menton. Cette attitude fut comparée par Franz Meyer avec celle d'un apôtre dans une icône russe de la 2^{ème} moitié du XIV^{ème} siècle, la *Transfiguration du Christ*¹⁰². Même si cette dernière œuvre n'était pas la source directe qui a inspiré à Chagall de donner une telle expression à son personnage, il y a sans doute un lien très fort entre cette *Sainte Famille* et la tradition de la peinture religieuse. La composition où l'artiste mit le Christ au centre du tableau découlerait d'une expression récurrente de l'icône dans laquelle l'enfant Christ trône dans le sein de la Vierge. Dominique Gagneux remarqua que Chagall retint également de l'icône

Roditi, Chagall dit : « Les peintres russes que je connaissais avaient d'ailleurs presque tous cette palette que vous trouvez si sombre ». *Ibid.*

¹⁰² Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 49, cat. ill. C2.

les distorsions d'échelle propres au système de représentation primitif, où la taille des personnages dépend de leur importance¹⁰³. Il est vrai que Joseph et Marie sont gigantesques par rapport au petit personnage d'en bas, mais dans ce cas, ne devrions pas nous nous demander pourquoi le Christ est peint si petit ? Par ailleurs, la présence du petit personnage qui représente certainement saint Jean, apparaissant si souvent auprès de l'enfant Jésus et de la Vierge dans l'iconographie chrétienne, confirme le lien¹⁰⁴. Ce compagnon du Christ y effectue d'ailleurs un geste canonique, avec son doigt désignant le haut.

En revanche, il est curieusement accompagné par un cochon, tandis que dans l'iconographie classique saint Jean s'occupe toujours d'un agneau, symbole du sacrifice de Jésus. Le remplacement de l'agneau par un cochon, animal impur par excellence aux yeux des Juifs, nous surprend. Faut-il y voir un sacrilège ou un sarcasme antichrétien de la part de Chagall ? Avant de proposer une réponse quelconque, nous pourrions peut-être examiner d'autres éléments singuliers dans ce tableau. Parmi eux, c'est sans doute sa description du physique du Christ qui tranche le plus avec les règles de l'iconographie chrétienne traditionnelle. En effet, le petit Jésus de Chagall porte la barbe. Il est nu comme un enfant, mais son physique n'est en rien celui d'un petit garçon. Il a plutôt l'air d'un adulte en pleine maturité, juste peint en minuscule. Comme tous les analystes de cette œuvre le mentionnent, il s'agit très probablement là de l'illustration d'un proverbe yiddish, « chaque enfant juif naît déjà vieux »¹⁰⁵. Fidèle à ce proverbe issu de sa culture juive, Chagall aurait figuré l'enfant Jésus comme un adulte. C'est donc une part de judéité que le peintre voulut y représenter. En outre, un autre élément original dans ce tableau se trouve sur le fond : l'environnement qui encadre les personnages reflète un paysage de Vitebsk avec ses maisons en rondins. C'est chez lui, dans une rue de Vitebsk que Chagall transféra les membres de la Sainte Famille. Nous comprenons que le souvenir de Vitebsk et les traces de ses racines se fondent ici afin de donner un caractère très personnel à ce tableau au sujet chrétien classique. Dans ce contexte, le cochon pourrait être interprété comme un autre souvenir marquant pour l'artiste : les animaux que Chagall voyait constamment à Vitebsk et à Lyozno.

¹⁰³ Marc Chagall : *Les années russes, 1907-1922*, op. cit., cat. n° 22, p. 56.

¹⁰⁴ Dans une autre version de *La Sainte Famille* (datée de 1911, gouache sur papier, 24 x 18 cm, collection particulière ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., cat. ill. 130), le saint Jean n'est pas représenté, et le Christ et Joseph sont auréolés. Alors que cette œuvre est datée de 1911, il nous semble qu'elle soit plutôt une étude pour *La Sainte Famille* de 1910. Dans ce cas, Chagall aurait supprimé leur auréole pour la version finale, en neutralisant le caractère religieux trop net du tableau.

¹⁰⁵ Alexandre Kamenski, *Chagall période russe et soviétique 1907-1922*, Paris, Éditions du regard, 1988, p. 67.

Or, le fait que le peintre ait mis tous ces éléments personnels dans cette œuvre nous semble révélateur. Chagall témoigna jadis dans une conférence¹⁰⁶ que l'art religieux orthodoxe russe lui restait étranger. En parlant de la tradition artistique en Russie, il affirma que « l'art raffiné de ce pays était l'art religieux, et que [lui-même] reconnut la qualité de quelques excellentes créations de l'icône, par exemple, des œuvres de Roublev. [Mais il ajouta que] ceci étant essentiellement un art religieux, orthodoxe, il [lui] restait étranger »¹⁰⁷. En réalité, Saint-Pétersbourg était la première ville étrangère que l'artiste devait affronter après avoir vécu uniquement dans la communauté juive. Il rencontra un nouveau monde, un autre système de pensée et il perçut dans cette vieille ville artistique russe bien d'autres expressions que les siennes. Tout devait lui paraître palpitant, mais aussi perturbant. Comme l'épisode de sa fugue pendant la formation chez Bakst nous l'indique, Chagall était en pleine période de recherche intérieure et de son langage artistique. Il était dans son esprit à la fois à Saint-Pétersbourg et à Vitebsk. Les œuvres religieuses de cette époque, que nous avons étudiées, sont toutes des exemples reflétant l'angoisse de se retrouver entre deux mondes différents. Elles manifestent non seulement la manière dont Chagall réagissait vis-à-vis de cette confrontation culturelle et spirituelle, mais encore l'équilibre qu'il a enfin trouvé entre les deux. Dans chaque œuvre, nous avons constaté les éléments étranges que Chagall glissait par son originalité et son audace. Ces éléments renversèrent l'ordre habituel de la tradition iconographique chrétienne, ainsi qu'ils effacèrent ou modifièrent le sens originel des symboles. Cette approche singulière, ignorant la convention mais la rendant chagallienne par sa propre interprétation, est certainement la façon dont Chagall appréhendait cette nouvelle culture et s'appropriait l'art religieux russe qui lui était toujours étranger.

L'enfant Christ sur la Croix

Le Christ, figure emblématique de l'art religieux occidental, est aussi paradoxalement le sujet qui relie Chagall à ce monde étranger. L'artiste trouve sa plus grande inspiration sur la question religieuse dans le motif du Christ, plus particulièrement du crucifié. Le premier grand tableau de Chagall sur le thème de la crucifixion, d'abord exposé sous le titre *Dédié au Christ* et maintenant dénommé *Golgotha*, fut réalisé en 1912

¹⁰⁶ Lecture effectuée le 5 mars 1946 à l'Université de Chicago.

¹⁰⁷ « The refined art of my native country was religious art. I recognized the quality of some great creations of the icon tradition – for example, the work of Rublev. But this was essentially a religious, a [Christian] Orthodox, art ; and as such, it remained strange to me ». Le texte traduit en anglais se trouve dans l'ouvrage de Benjamin Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 66 *et s.*

à Paris. Mais lors de son séjour saint-petersbourgeois, Chagall réalisa déjà un dessin¹⁰⁸ (ill. 3) qui servit de base au tableau. C'est une œuvre charnière, marquée par les deux périodes, saint-petersbourgeoise et parisienne. Cette dernière se manifeste essentiellement dans la construction chromatique, comme nous l'étudierons plus loin. Alors qu'il y a de légères modifications entre le dessin réalisé en Russie et le tableau définitif, la conception générale de l'œuvre est déjà présente dans le dessin, qui comprend tous les motifs principaux : le Christ sur la croix, saint Jean et la Vierge au pied du Christ, un homme ramant dans une barque et un porteur d'échelle. La présence de saint Jean et de la Vierge ainsi que le geste de leurs mains rappellent la peinture d'icône, par contre, le rameur et le porteur d'échelle posent plus de questions quant à leur origine et à leur signification. Ces deux personnages font partie des éléments singuliers et symboliques de ce tableau, avec le fait que le Christ sur la croix soit un enfant et que la scène se déroule au bord d'une rivière.

Nous nous rappelons que dans la *Sainte Famille* (1910), Chagall représenta l'enfant Christ comme un adulte en lui ajoutant une barbe. La situation est maintenant inverse, le crucifié étant un enfant. Devant ces interversions, nous pouvons chercher une même logique : à peine né, le Christ est destiné à mourir¹⁰⁹. Pierre Provoyeur vit ici que le presque-né et le presque-mort étaient résumés en une seule figure et que c'était symbolique du destin du Christ, voire de celui de l'homme¹¹⁰. En outre, Franz Meyer¹¹¹ voyait en l'enfant crucifié l'expression de l'innocence et de la force juvénile du sacrifice du Christ. Il rappela également que l'on pouvait trouver l'origine des représentations de l'enfant en croix dans des mythes primitifs. Meyer suggère aussi de voir les parents dans les deux personnages au pied de la croix. Est-ce une autre version de la Sainte Famille transposée autour de la croix ? L'idée de Meyer et celle de Provoyeur nous semblent compatibles et complémentaires. Chagall, avec son imagination, n'aurait-il pas ici représenté l'avenir de l'enfant Christ, destiné dès sa naissance à se sacrifier sur la croix, entouré par ses parents ?

Néanmoins, il est plus délicat de définir le sens spirituel de la présence du porteur d'échelle et du rameur. En ce qui concerne le porteur d'échelle, on l'associa souvent à la Descente de croix selon l'iconographie traditionnelle, mais Meyer proposa de le voir comme l'un des sbires qui viennent de clouer le Christ, ou bien comme l'incarnation du mauvais esprit opposé à la sainteté de saint Jean. Quant au rameur dans la barque, il nous fait penser au transporteur des âmes des morts dans l'au-delà dans la mythologie grecque,

¹⁰⁸ *La Crucifixion*, 1909-10 ?, Plume sur papier. Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁹ *Marc Chagall : œuvres sur papier*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 75.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 91.

mais Provoyeur¹¹² chercha sa signification dans l'ensemble de l'iconographie chagallienne où le rameur, passeur d'une rive à l'autre, apparaît comme le sujet principal dans le *Paysage avec fleuve*, une petite huile de 1924 et dans une des lithographies illustrant *La Tempête* de Shakespeare. Dans ce contexte, l'élément de l'île est purement poétique, évoquant un paradis à la fois visible et lointain.

Tous les éléments énigmatiques de ce tableau peuvent effectivement être lus de manière poétique aussi bien que symbolique. Benjamin Harshav¹¹³ voit cette œuvre comme une quasi-illustration d'un poème d'Aleksandr Blok qui a beaucoup influencé Chagall dans son identification avec le Christ sur la croix. Ceci est le poème de Blok qui servit, d'après Harshav, au modèle pour *Dédié au Christ* :

When above the leaden ripple of rivers,
In the humid and grey height,
Before the countenance of my terse homeland
I shall swing on the Cross, –
Then – far and wide
I look through the blood of tears before dying,
And I see : in a wide river
Christ sails to me in a boat.
Christ ! The homeland expanses are sad !
I grow faint on the Cross !
And your boat – will it moor
at my Crucified height ?¹¹⁴

Il est vrai que dans ce poème, le crucifié et le rameur sont bien les motifs principaux et il est possible que Chagall s'en soit inspiré pour son dessin. Cependant, le rôle de ces deux personnages étant complètement différent dans le poème et le dessin, il nous semble difficile de considérer *Dédié au Christ* comme une illustration du poème. Dans le dessin, le Christ est sur la croix et le rameur est inconnu, tandis que dans le poème, c'est le Christ qui s'approche en barque du crucifié. Néanmoins, nous ne pouvons pas lire cette œuvre sans penser à sa dimension poétique née de la sensibilité du jeune artiste. Le Christ et la crucifixion préoccupaient beaucoup le jeune Chagall lors de sa formation saint-petersbourgeoise, ainsi que nous l'avons déjà souligné en étudiant un de ses poèmes dans

¹¹² Marc Chagall : *œuvres sur papier*, op. cit., p. 75.

¹¹³ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., pp. 192-193.

¹¹⁴ *Ibid.*

lequel l'artiste s'identifiait au Christ sur la croix. Cette idée, peut-être renforcée par la lecture des poèmes de Blok, s'infiltra dans cette iconographie singulière pour attribuer un caractère complètement personnel à ce sujet « classique ». Aucun des éléments du tableau n'est tiré directement de l'iconographie classique de la Crucifixion, mais tout est reconstitué de manière chagallienne. Cependant, cette touche personnelle, due au renversement de l'ordre habituel, n'efface pas le sens originel du sujet mais elle y ajoute une originalité inattendue et mystérieuse.

3. À Paris, recherche d'une peinture nouvelle

Chagall, sûr de lui, prit la décision d'abandonner les cours qu'il jugeait insatisfaisants à Saint-Pétersbourg. Ayant obtenu de Vinaver, son mécène de l'époque, la promesse d'une subvention mensuelle qui lui permettrait d'habiter Paris, il partit vers un nouveau monde. Il arriva, ainsi, à Paris en août 1910 « comme poussé par le destin »¹¹⁵. À Paris, la capitale des arts à l'époque, le jeune artiste désirait voir de ses propres yeux tout ce dont il avait entendu parler. Les couleurs de cette ville le fascinaient complètement : « Il me semblait et il me semble jusqu'à présent qu'il n'y a pas de plus grande révolution de l'œil que celle que j'ai rencontrée en 1910, à mon arrivée à Paris »¹¹⁶. Sous le soleil de cette ville, tout rayonnait :

« Choses, nature, gens éclairés de cette "lumière-liberté" baignaient, aurait-on dit, dans un bain coloré. Jamais je n'avais vu auparavant de tels tableaux. Et c'était le couronnement d'une période unique dans l'Art de ce temps-là en cet unique pays du monde »¹¹⁷.

Quand sa ville natale qu'il venait de quitter lui manquait, Chagall se consolait au Louvre en regardant des tableaux :

« Seule la grande distance qui sépare Paris de ma ville natale m'a retenu d'y revenir immédiatement [...]. Je voulais même inventer des vacances quelconques, rien que pour pouvoir revenir. C'est le Louvre qui mit fin à toutes ces hésitations. [...] Faisant le tour

¹¹⁵ Marc Chagall, « Quelques impressions sur la peinture française », *art. cit.*, p. 46.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

de la salle ronde de Véronèse et des salles où sont Manet, Delacroix, Courbet, je ne voulais plus rien d'autre »¹¹⁸.

Chagall était captivé. Il était ébloui devant tous les chefs-d'œuvre des grandes époques, pourtant c'était la peinture contemporaine que le jeune artiste voulut pénétrer à tout prix. « Je ne voulais plus penser au néo-classicisme de David, d'Ingres, au romantisme de Delacroix [...] »¹¹⁹. Il cherchait d'autres choses que la norme, la convention. Il aspirait à la peinture révolutionnaire : « J'avais l'impression [...] que nous avons peur de plonger dans le chaos, de briser, de renverser sous nos pieds la surface habituelle »¹²⁰. Dès le lendemain de son arrivée, il alla au Salon des Indépendants. Il traversa toutes les salles du début en courant pour arriver à la peinture française de 1910. Puis, il resta fixé sur les œuvres et absorba tout ce qu'il pouvait : « Aucune académie n'aurait pu me donner tout ce que j'ai découvert en mordant aux expositions de Paris, à ses vitrines, à ses musées »¹²¹. Chagall était tellement impressionné qu'il en parla comme d'une révélation quasi mystique : « Ce n'était pas alors dans le métier seul que je cherchais le sens de l'art. C'était comme si les dieux s'étaient tenus devant moi »¹²². Il semble que la peinture était devenue sa véritable religion. Motivé et stimulé, Chagall n'arrêta pas de peindre. Il peignit comme s'il était cloué au chevalet dans son atelier pour « plonger dans le chaos » et « briser et renverser » la vieille peinture. Il le fit jour et nuit sur tous les matériaux qu'il trouva : les nappes, les draps, les chemises de nuit qu'il mettait en pièces. Il veilla ainsi des nuits entières.

Dès son arrivée, il fit connaissance avec des artistes et des écrivains. Plus particulièrement, à partir de l'hiver 1911-1912, il s'installa à « la Ruche » après avoir habité quelque temps dans un atelier de l'impasse du Maine. Il était alors en permanence avec des artistes. La Ruche regroupait déjà une centaine d'ateliers, où les artistes bohèmes de tous les pays habitaient. Ils se retrouvaient souvent, surtout entre les gens de même nationalité. « Chez les Italiens s'élevaient des chants et les sons de guitare, chez les Juifs des discussions, moi j'étais seul dans mon atelier [...]. Atelier comblé de tableaux, de toiles [...] »¹²³. C'était un lieu où les contacts entre les artistes se faisaient tout naturellement. Ainsi, Chagall se fit des amis avec nombre d'entre eux, en particulier Robert Delaunay. Il

¹¹⁸ Marc Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 144.

¹²² *Ibid.*, p. 143.

¹²³ *Ibid.*, p. 145.

rencontra également des poètes comme Blaise Cendrars, Riccardo Canudo et Guillaume Apollinaire.

Cendrars et Apollinaire écrivirent des poèmes sur Chagall et surtout, le premier lui en dédia une série, dont voici un extrait :

« Il dort,
Il est éveillé
Tout à coup, il peint
Il prend une église et peint avec une église
Il prend une vache et peint avec une vache
Avec une sardine
Avec des têtes, des mains, des couteaux
Il peint avec un nerf de bœuf
Il peint avec toutes les sales passions d'une petite ville juive,
Avec toute la sensualité exacerbée de la province russe
[...]
Le Christ
Le Christ c'est lui
Il a passé son enfance sur la Croix
Il se suicide tous les jours
Tout à coup, il ne peint plus
Il était éveillé
Il dort maintenant
Il s'étrangle avec sa cravate
Chagall est étonné de vivre encore »¹²⁴.

Il est intéressant de voir Cendrars comparer Chagall au Christ, tout comme l'artiste l'avait déjà fait dans ses propres poèmes. Tous les deux utilisèrent la figure du Christ comme métaphore du peintre destiné à se sacrifier pour son art. Est-ce une simple coïncidence ou bien Cendrars avait-il lu les vers de Chagall et en fut inspiré ? Or, en lisant *Ma vie*, nous trouvons un détail encore plus étonnant. Chagall, en parlant de Canudo, raconte ce que cet ami lui dit un jour : « Votre tête me rappelle celle du Christ »¹²⁵. Alors que Cendrars comparait son ami au Christ, Canudo aperçut même une ressemblance physique. Puisque Chagall mentionne cet épisode dans son autobiographie, nous pouvons nous demander si la remarque de Canudo lui était particulièrement plaisante. Quels que

¹²⁴ Poème de Blaise Cendrars « Portrait » (1913) ; Valentine Marcadé, *Le Renouveau de l'Art pictural russe*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1971, pp. 231-232.

¹²⁵ Marc Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 156.

soient ses véritables sentiments à ce sujet, il est notable que Chagall exprimait consciemment ou inconsciemment son assimilation avec le Christ d'une manière constante. Cependant, cette curiosité était toujours sous-jacente et elle ne semble guère liée aux véritables sentiments religieux. Ce que Chagall ressentait alors envers le Christ n'était probablement pas une religiosité ou une spiritualité. Celle-ci, il la cherchait plutôt dans l'art et il aspirait à la concrétiser d'une façon très personnelle et originale.

Soif de l'esprit dans la lumière parisienne

Chagall arriva à Paris durant « l'époque héroïque de l'art français »¹²⁶, et selon lui, « le soleil de l'Art ne brillait alors qu'à Paris »¹²⁷. Chagall raconta sa première impression de cette capitale des arts : « Les paysages, les figures de Cézanne, Manet, Monet, Seurat, Renoir, Van Gogh, le Fauvisme de Matisse et tant d'autres me stupéfièrent. Ils m'attiraient comme un phénomène de la nature »¹²⁸. Si cette époque était « héroïque », c'était sans doute par l'éclat de ses réalisations formelles qui duraient depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Les Fauves et les cubistes étaient encore en pleine activité, et les artistes de tous bords cherchaient à renouveler l'art, en révisant les procédés des générations précédentes dont, entre autres, l'art primitif.

Parmi les caractéristiques de l'art français de cette époque, la relation à la « lumière » fut le plus grand choc pour Chagall. Pour celui-ci, elle était même la leçon vivante que la ville entière lui offrait :

« À Paris, je ne visitais ni Académies, ni professeurs. Je les trouvais dans la ville même, à chaque pas, dans tout. C'étaient les commerçants du marché, les garçons de café, les concierges, les paysans, les ouvriers. Autour d'eux planait cette étonnante « lumière-liberté » que je n'ai jamais vue ailleurs »¹²⁹.

Chagall pensait que c'était cette « lumière-liberté » se reflétant dans la société qui avait fait naître cette époque exceptionnelle, remplie de « telles toiles scintillantes, où les révolutions de la technique sont aussi naturelles que le langage, le geste, le travail des passants dans la rue »¹³⁰.

¹²⁶ Marc Chagall, « Quelques impressions sur la peinture française », *art. cit.*, p. 49.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

En ce qui concerne cette lumière que Chagall exaltait, Pierre Schneider l'associa à la libération de son esprit qui lui permit d'extérioriser ses rêves :

« Cette lumière, Chagall l'a appelée ailleurs « lumière-liberté ». Quelque chose de très précis se cache sous l'heureuse imprécision de la formule : la mise en lumière, la libération de l'intériorité captive dans les tréfonds obscurs du moi. Paris offrait à Chagall ce dont son rêve bégayant avait besoin pour prendre corps : un langage pictural, une syntaxe du visible »¹³¹.

Certes, la lumière s'alliant avec la liberté aurait épanché l'esprit de l'artiste et lui aurait donné une issue pour concrétiser ses désirs. Mais outre cet éclaircissement psychologique, la peinture de Chagall reçut surtout de la lumière de Paris un éclat qui changeait désormais radicalement le ton chromatique de ses tableaux. Chagall l'affirma en disant : « J'étais très sombre en arrivant à Paris. J'étais couleur pomme de terre, comme Van Gogh. Paris est clair »¹³².

Pour les jeunes artistes étrangers, il paraissait que Paris avait tout accompli et qu'il n'y avait rien à ajouter. Cependant, Chagall s'aperçut bientôt que cette « lumière » resplendissante qui était aussi le fruit de la révolution d'ordre technique et réaliste, ne touchait en réalité que la surface. Selon lui, les peintres de l'époque étaient « absorbés par des recherches purement techniques »¹³³ et il voulait y introduire une autre dimension, qui se traduira comme un formalisme psychique. « Je suis enthousiasmé par eux et mon enthousiasme faisant pour ainsi dire le tour du monde revient à son point de départ »¹³⁴. Son point de départ était de peindre à partir de sa voix intérieure, pour montrer ce qu'il y a au-delà du visible. Et c'était sa façon d'attribuer la réalité à la peinture par un autre langage que le réalisme ou le naturalisme. Pour Chagall, ce n'était pas la technique réaliste qui donne la « réalité » à la peinture :

« Ce n'est ni la soi-disant couleur réelle, ni la couleur conventionnelle, qui colorent vraiment l'objet. Ce n'est pas ce qu'on appelle la perspective qui ajoute de la profondeur. Ce n'est pas l'ombre, ni la lumière, qui éclaire le sujet, et la troisième dimension des cubistes ne permet pas encore de voir le sujet de tous les côtés »¹³⁵.

¹³¹ Pierre Schneider, « Marc Chagall », dans *Les dialogues du Louvre*, Paris, ADAGP, 1991, p. 42.

¹³² *Ibid.*, p. 41.

¹³³ Marc Chagall, « Quelques impressions sur la peinture française », *art. cit.*, p. 45.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

C'est une autre dimension de la peinture qui fait le vrai Art, ceci n'est pas autre chose que « l'esprit » de l'artiste.

« Tout en m'enchantant de l'œil des peintres français [...], je ne pouvais m'empêcher de penser : peut-être qu'un autre œil, une autre vue, existent [...]. Peut-être, me semblait-il, d'autres dimensions existent [...]. Peut-être était-ce quelque chose de plus abstrait [...] »¹³⁶.

Chagall s'interrogea : « Peut-être parlais-je d'une certaine « vision du monde », d'une conception qui se trouverait hors du sujet et de l'œil ? »¹³⁷. Même s'il ne prononça pas volontairement le mot « spirituel »¹³⁸, ses recherches sur l'invisible et sur la vie intérieure dans un tableau avaient trait à la notion d'esprit. Car il dit également : « L'art me semble être surtout un état d'âme »¹³⁹. Et cette spiritualité qui s'est délibérément révélée en face de la peinture française de 1910 déterminera le caractère de l'art chagallien. Il évoluera par la suite vers un art de plus en plus spirituel, proche du religieux même.

Le séjour parisien fut ainsi décisif pour Chagall, qui y trouva son propre langage pictural parmi tous les artistes de toutes les époques. Il réalisa également de nombreux tableaux, y compris de multiples esquisses pour de grandes compositions postérieures. De plus, sa création et sa personnalité attirèrent beaucoup d'artistes et d'écrivains avant-gardistes. Des liens bénéfiques furent tissés pour son avenir. Apollinaire, qui qualifia la peinture de Chagall de « surnaturelle »¹⁴⁰, lui fit faire la connaissance de Herwarth Walden, un galeriste allemand. Ce dernier organisa dans sa galerie « Der Sturm » à Berlin la première exposition personnelle de Chagall en 1914.

La peinture religieuse comme expériences plastiques

Chagall peignit des tableaux au sujet religieux à Paris, dont les premiers exemples traitent des personnages de la Bible, en particulier de l'Ancien Testament, comme *Cain et Abel*¹⁴¹, *Joseph et la femme de Putiphar*¹⁴². Ces œuvres, peintes à la gouache et à l'aquarelle, sont assez simples. L'utilisation des couleurs est aussi sobre. Le côté narratif

¹³⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Chagall l'exprima plutôt avec le mot « psychique ».

¹³⁹ Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, p. 160.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴¹ *Cain et Abel*, 1911, Gouache sur papier, 22 x 28,5 cm, Paris, Collection particulière (Succession Ida Chagall) ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 59, p. 80.

¹⁴² *Joseph et la femme de Putiphar*, 1911, Aquarelle, gouache sur papier, 31,1 x 24,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art ; cf. *Ibid.*, cat. n° 53, p. 74.

est également réduit, il serait donc difficile de reconnaître le sujet sans regarder le titre. Dans *Caïn et Abel* (ill. 4) nous voyons deux hommes nus, l'un fait un geste d'attaque avec ses bras levés, l'autre semble s'enfuir. Le fond du tableau est divisé horizontalement en deux parties noire et blanche. La partie noire est en plus traversée par deux zigzags blancs. L'ambiance créée par ce motif zébré et les corps nus hachurés de blanc évoque le primitivisme. En revanche, c'est dans une chambre moderne que nous trouvons une femme nue dans *Joseph et la Femme de Putiphar* (ill. 5). Elle se tient debout devant le lit occupé par un homme, dont nous ne voyons que le visage et une partie du torse, mais le manteau accroché à côté du lit renforce l'hypothèse de sa nudité. À part la nudité des personnages et leur relation sous-jacente, il n'y a aucun élément qui puisse faire penser à l'épisode de Joseph dans la Bible. Alors que cette femme nue regardant l'homme peut rappeler la femme de Putiphar qui tenta de séduire Joseph, la présence de l'homme couché au lit ne correspond pas au récit original. Chagall déforma l'histoire en mettant l'homme au lit, alors que dans le récit biblique Joseph se refusa à la femme de Putiphar. D'ailleurs, cette interprétation personnelle est également visible dans certains détails : dans la chambre, nous voyons un samovar et une auge en bois, motifs liés à des souvenirs de Vitebsk. Cette scène mise dans un cadre vitebskois contemporain, loin de l'Égypte pharaonique, ressemble plutôt à une scène de la vie quotidienne.

Cette œuvre et *Caïn et Abel* font partie d'une série de nus que Chagall exécuta à Paris. Il réalisa de nombreuses variations sur le thème du nu dans des styles très divers. Ces œuvres témoignent d'une sorte d'études expérimentales avant-gardistes, tantôt par l'utilisation de couleurs propres au fauvisme, tantôt par celle de touches expressionnistes. Par ailleurs, la géométrie des formes et certaines tonalités rappellent le cubisme et s'approchent parfois d'un langage abstrait. En observant cette série de nus, nous voyons que Chagall était au carrefour de tous les mouvements artistiques du début du XX^{ème} siècle. Dans *Caïn et Abel* et *Joseph et la femme de Putiphar*, les corps sont loin d'être peints dans un souci de réalité anatomique : les lignes des corps sont souvent coupées, brisées ou superposées, créant des formes pointues ou angulaires. Quant aux couleurs, elles sont parfois irréalistes comme par exemple, la partie bleue du corps de la femme de Putiphar, voire expressionnistes comme pour la partie rouge du corps de Caïn. Dans l'ensemble de ces variations, Chagall expérimenta toutes les possibilités formelles et colorées. Ainsi, les épisodes bibliques tels que l'histoire de Caïn et celle de Joseph servirent peut-être de simples prétextes à la réalisation de nus.

Par ailleurs, dans cette ville de « lumière-liberté », Chagall réalisa également quelques tableaux sur des thèmes juifs. Ce sont des gouaches représentant des cérémonies religieuses comme *Schofar* et *La Veille du Grand Pardon*, et quelques toiles figurant des personnages juifs. Or, quand nous regardons ces œuvres, par exemple, *Schofar*¹⁴³ ou une *Étude pour La prisée*¹⁴⁴ (ill. 6) nous sommes frappés par leurs couleurs éclatantes. Le fond qui entoure le Juif d'*Étude pour La Prisée* est peint en jaune, vert et noir. Le jaune et le vert sont si purs et si éblouissants que le noir ne les obscurcit pas, au contraire, il renforce leur clarté par contraste. *Schofar* est peint avec plusieurs couleurs très vives, la scène est ainsi joyeusement animée. Les couleurs sont tellement marquantes dans ces œuvres que leur sujet et leur contenu religieux en deviennent plus ou moins secondaires.

Chagall continua ainsi ses recherches plastiques tout au long de son séjour parisien, et tendit vers une synthèse de ses découvertes. Certains tableaux à thème biblique comme la série d'*Adam et Ève* montrent cette évolution picturale. Le premier couple de l'humanité fut traité à plusieurs reprises et cette série constitua une des parties les plus importantes d'œuvres parisiennes. *Adam et Ève*¹⁴⁵, une aquarelle de 1910, est peut-être la première œuvre que Chagall fit sur ce sujet (ill. 7). Il y construisit une scène d'intérieur en figurant le premier couple de l'humanité comme un couple ordinaire de son village : ils sont assis autour d'une table sur laquelle une assiette de pommes est posée ; la femme porte une robe et se penche vers sa droite en tenant une pomme dans sa main ; l'homme porte une veste et un chapeau et pose sa tête dans sa main d'un air pensif. Cette représentation, certainement symbolique, mais présentée sous l'apparence d'une scène de la vie quotidienne, est sur le plan conceptuel plus proche de la période saint-pétersbourgeoise que de la parisienne.

En revanche, *Adam et Ève* de 1912¹⁴⁶ (ill. 8) montre que Chagall était en phase avec les nouveautés artistiques de l'époque. Le tableau est dominé par des formes géométriques de couleurs claires. Ce n'est qu'après une observation attentive que l'on arrive à discerner les deux grandes formes longitudinales découpées en de multiples

¹⁴³ *Le Schofar*, 1911, Crayon, aquarelle, gouache sur papier gris collé sur papier rouge, 26, 3 x 32, 7 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art Moderne.

¹⁴⁴ *Étude pour La Prisée*, 1912(?) - 15, Aquarelle et gouache sur papier, 29,5 x 20,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 70, p. 92.

¹⁴⁵ *Adam et Ève*, 1910, Aquarelle sur papier brun, 20 x 29 cm, New York, Collection Phyllis et Leonard Greenberg ; cf. *Marc Chagall : œuvres sur papier, op. cit.*, cat. n° 29, p. 45.

¹⁴⁶ *Adam et Ève*, 1912, Huile sur toile, 160,5 x 114 cm, Saint-Louis (Missouri, les États-Unis), The Saint-Louis Art Museum ; cf. Pierre Schneider, *Marc Chagall (Chagall à travers le siècle)*, Paris, Flammarion, 1995, p. 37.

facettes, qui construisent les corps d'Adam et d'Ève. L'arbre de la connaissance qui se trouve au milieu du couple est par contre plus facilement reconnaissable, car ses feuilles et ses fruits sont représentés d'une manière plus réaliste que les corps du couple. Le tronc d'arbre étant au centre, Adam se dirige vers la gauche, Ève à droite semble le suivre. Dans les expressions de ces corps, Franz Meyer releva une ressemblance avec les figures en mouvement du futuriste Umberto Boccioni ou avec des motifs de Fernand Léger de cette époque. Mais ce sont les influences du cubisme et de l'orphisme qui sont le plus visibles dans l'ensemble du tableau. Pour la composition, Chagall mit au centre le tronc d'arbre peint dans un ton rouge, à gauche le corps jaune d'Adam et à droite celui d'Ève en vert. Or, le corps d'Adam étant saillant vers la gauche et celui d'Ève étant courbe vers la droite, l'ensemble forme un grand cercle coloré, coupé en deux. Si la division de leurs corps en cercles, triangles et carrés s'inspire du cubisme de Picasso et de Braque, la correspondance entre les couleurs s'aligne sur l'orphisme de Delaunay. Le jaune du corps d'Adam et le vert de celui d'Ève s'accordent d'autant mieux que le rouge du tronc d'arbre accentue leur harmonie chromatique. De plus, le bas du corps d'Adam et la partie haute d'Ève, peints dans le même ton gris, se répondent en diagonales. Le fond du tableau est également gris, mais rehaussé par du violet et du brun foncé. C'est une véritable « orchestration des couleurs chaudes et froides où le clair et le foncé se côtoient avec les formes circulaires et rondes »¹⁴⁷. Les gestes du couple sont hautement significatifs en résumant le récit biblique : Ève tient le bras d'Adam d'une main et le fruit de l'autre, tandis qu'Adam cache son sexe de sa main droite. Finalement, cette œuvre n'est pas seulement une symphonie picturale chromatique, mais encore une illustration symbolique. Ce tableau fut certainement réalisé dans la continuité de la série de nus, mais son contenu symbolique et sa composition élaborée en font une œuvre plus complexe.

Une synthèse de la peinture religieuse parisienne

Désormais, les peintures religieuses de Chagall déployèrent de plus en plus de profondeurs non seulement par leur aboutissement pictural mais encore par leur hauteur spirituelle. Durant ses années parisiennes, Chagall fit plusieurs études pour un autre *Adam et Ève*, qui finit par devenir en 1911-1912 l'*Hommage à Apollinaire*¹⁴⁸ (ill. 9). Ce tableau

¹⁴⁷ C'est une expression de Robert Delaunay, définissant les peintures.

¹⁴⁸ *Hommage à Apollinaire*, 1911-1912, Huile, poudre d'or et argent sur toile, 109 x 198 cm, Eindhoven (Hollande), Stedelijk van Abbemuseum ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 65, p. 89.

qui présente une scène singulière nous paraît à la fois simple et complexe. Nous y voyons d'abord un grand cercle multicolore et un couple au milieu. Sur ce grand cercle, les numéros 9, 0, 11 sont visibles comme sur une horloge, et les corps du couple, unis en un, se situent à l'axe du cercle comme deux aiguilles. Leurs jambes – ils n'en ont qu'une paire – dont les pointes sont très aiguës renforcent cette impression. Le sujet du tableau n'est pas reconnaissable au premier coup d'œil. Mais quelques aquarelles et dessins précédents montrent que Chagall traitait alors le thème du premier couple humain, Adam et Ève. La forme curieuse de leur corps trouve dès lors son explication dans le verset biblique « l'homme s'attachera à sa femme et ils deviendront une seule chair » (*Genèse*, II, 24). La pomme dans la main de la femme est donc le symbole de la Chute. Chagall représenta d'abord le couple de façon encore relativement « naturaliste » dans le jardin d'Éden, avec le serpent et la pomme (*Étude pour Adam et Ève*, 1911-1912)¹⁴⁹ (ill. 10), mais il le saisit ensuite d'une manière plus abstraite (*Étude pour Adam et Ève*, 1912)¹⁵⁰ (ill. 11) et chercha à l'intégrer au grand contexte d'une spirale se fondant en un cercle (*Étude pour Adam et Ève*, 1911)¹⁵¹ (ill. 12). L'esquisse de la collection Edersheim (*Étude pour Adam et Ève*, 1912) témoigne d'une progression vers l'essentiel tout en contenant des éléments nouveaux (ill. 11) : le paysage de forêt de la première version est réduit à un simple tapis d'herbe parsemé de fleurs. Le fond bleu et blanc suggère un ciel et ses nuages. La forme circulaire et l'inscription des chiffres 9, 10, 11 et 12 sur le bord du cercle entourent la scène¹⁵². Dans l'étude suivante (*Étude pour Adam et Ève*, 1911), Chagall développa cette idée du cercle en en insérant trois plus petits à l'intérieur du premier. Il les divisa ensuite par deux diagonales et fixa son axe au centre du corps du couple. Cet ensemble nous rappelle immédiatement le célèbre dessin de Léonard de Vinci, *l'homme de Vitruve*. Néanmoins, l'objectif du cercle et des diagonales de Chagall est différent de celui du grand maître de la Renaissance italienne. Chagall ne vise pas à définir les lois d'une géométrie naturelle, comme les chiffres au bord du cercle pourraient le laisser penser. Son propos est purement symboliste. En transformant le couple originel en aiguilles, Chagall le place au cœur de l'horloge cosmique.

¹⁴⁹ *Étude pour Adam et Ève*, 1911-1912, Gouache sur papier, découpé au format ovale, 27,5 x 24 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. n° 64, p. 88.

¹⁵⁰ *Étude pour Adam et Ève*, 1912, Crayon, plume et encre, aquarelle sur papier, monté dans un passe-partout fermé, 24,8 x 20,3 cm, New York, Collection M. et Mme Hans S. Edersheim ; cf. *Marc Chagall : œuvres sur papier*, op. cit., cat. n° 31, p. 52, 70.

¹⁵¹ *Étude pour Adam et Ève*, 1911, Crayon sur papier blanc, 33,5 x 25,5 cm, Saint-Paul-de-Vence, Collection de l'artiste ; cf. *Ibid.*, cat. n° 32, p. 71.

¹⁵² *Ibid.*, cat. n° 31, p. 52, 70.

La toile finale couronne un effort constant dirigé vers l'abstraction dans le but de toucher l'essentiel et l'universel. Toute la scène, qui se déroulait dans un lieu paradisiaque a disparu, seul est resté le symbole du péché originel, la pomme. L'homme et la femme fusionnés dominant l'espace, et ne se séparent qu'au niveau de la tête et du sexe. Or, le point de séparation des sexes se place au centre du cercle où se croisent les diagonales qui sont la base de toute la construction. C'est de là que part aussi une spirale qui s'ouvre vers l'extérieur. Cette forme circulaire reprend le symbolisme du temps, tandis que les nuages, le bleu nocturne et le demi-astre suggèrent l'espace infini. Werner Haftmann donna une explication pertinente à ce symbolisme chagallien :

« Par le péché originel, l'homme quitta l'éternité où le temps n'existe pas ; son horloge du destin, le temps, commença à battre. Avec la séparation des sexes débuta aussi la suite des générations, scandée par la naissance et par la mort, comme la fuite du temps l'est par le tic-tac de l'horloge »¹⁵³.

En fin de compte, la représentation de l'union du couple et du déroulement du temps, qui engendrent la vie et la mort, est à la base de cette iconographie symbolique. En effet, le thème du destin humain était présent chez Chagall depuis le début de sa carrière. En peignant la *Naissance* à plusieurs reprises en 1910 et en 1911, le jeune artiste manifestait déjà sa préoccupation pour la création humaine. À cette époque, il réalisa également ses premières œuvres importantes sur la condition humaine comme la *Mort* ou le *Mariage*. Ainsi, les plus grands moments de la vie humaine, la naissance, l'union des époux et la mort, occupèrent toujours la première place dans son art.

Si *Hommage à Apollinaire* était un exemple qui présente le commencement de la vie humaine depuis la Création, le thème de la Crucifixion évoque l'autre côté du destin humain, la mort. Chagall commença à traiter ce thème depuis son œuvre *Dédié au Christ* (dénommé aussi *Golgotha*), dès lors la Crucifixion devint un des sujets les plus représentés chez lui. L'artiste acheva en 1912 le tableau *Dédié au Christ*¹⁵⁴ (ill. 13) dont la première préparation remonte à sa période saint-petersbourgeoise. La peinture finale est surtout une forte manifestation chromatique, dominée par le contraste puissant de deux couleurs. Le

¹⁵³ Marc Chagall, Texte de Werner Haftmann, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1972. Voir le catalogue pour l'*Hommage à Apollinaire*.

¹⁵⁴ *Dédié au Christ* ou *Golgotha*, 1912, Huile sur toile, 174 x 191,1 cm, New York, The Museum of Modern Art.

fond est coupé en deux horizontalement, la partie terrestre est baignée par le rouge sanguin tandis que la partie céleste est couverte par le vert foncé. Les personnages principaux, saint Jean et Marie, au pied de la croix sont entièrement imprégnés par ces deux couleurs jusqu'à fusionner avec le fond. L'enfant Christ seul, peint en bleu pâle, se détache du fond. Entre le ciel et la terre, une rivière polychrome – jaune et bleue, mais aussi rouge et verte – forme une longue bande horizontale, avec laquelle le rameur et le porteur d'échelle s'alignent. Parallèlement, l'ensemble du tableau est fractionné en différentes formes circulaires et triangulaires qui se recoupent et se lient en même temps. Nous y voyons, comme dans des œuvres précédentes, des empreintes du cubisme et de l'orphisme.

Or, ce tableau comporte un côté très décoratif : le tissu autour des reins du Christ, la robe de la Vierge et les jambes de saint Jean sont décorés de motifs floraux. La Vierge est même parée d'un collier. En revanche, par rapport au dessin qui servit de base au tableau, le panneau d'inscription sur la croix, le crâne au pied de ce pilier ainsi que les auréoles sur les personnages ont disparu dans cette peinture. Si la suppression de ces éléments renforce le caractère mystérieux et énigmatique du tableau en simplifiant la composition, l'ajout de motifs décoratifs met l'accent sur le côté plastique de cette peinture. Ceci est tout à fait caractéristique des peintures religieuses de Chagall de cette époque : le sujet ne prend pas le pas sur la composition picturale. Mais Chagall n'abandonna pas non plus le côté spirituel. Au contraire, comme nous l'avons déjà étudié dans la partie précédente, il interpréta d'une manière complètement originale et personnelle le sujet de la Crucifixion, en y introduisant un élément atypique comme l'enfant Jésus crucifié, mais en y apportant aussi une dimension poétique très large.

Chapitre III. Le retour malgré lui à son milieu

Durant l'été 1914, Chagall se rend à Berlin pour voir son exposition organisée dans la galerie « Der Sturm » de Herwarth Walden, puis il va ensuite à Vitebsk. Ce dernier voyage est sans retour car la guerre vient d'éclater et empêche Chagall de revenir à Paris. Se retrouvant de nouveau dans sa ville natale, l'artiste peint son entourage, et puise son inspiration dans tous les composants de son monde d'origine. Nous observerons ses œuvres traitant du monde juif, plus précisément celles relatives aux portraits, aux fêtes

religieuses et aux lieux emblématiques de la communauté, en vue de déceler le regard de l'artiste face à son monde originel.

1. Entré dans l'histoire de la Révolution soviétique

La guerre de 1914 était le premier grand obstacle auquel Chagall dut se confronter. Il était bloqué à Vitebsk, ville « singulière, malheureuse et ennuyeuse »¹⁵⁵, alors qu'il comptait y rester seulement trois mois avant de repartir pour Paris. Confus et embarrassé, Chagall ne savait pas trop où aller. Il hésitait entre rester à Vitebsk et s'installer à Petrograd. Comme les gens qui avaient toutes sortes de problèmes dans leur vie, Chagall voulut demander conseil à un grand rabbin. Celui-ci était très occupé par les innombrables requêtes, et peu intéressé par le choix de domicile de l'artiste. Chagall se retira sans pouvoir vraiment poser toutes ses questions. Cet épisode peut sembler être une anecdote, pourtant, quelques détails de ce récit méritent d'être mentionnés. Chagall dit :

« J'aurais voulu m'entretenir plus longtemps avec lui. Tant de questions brûlaient ma langue. Je voulais lui parler de l'art en général, et du mien en particulier. Peut-être m'insufflerait-il un peu d'esprit divin. [...] Et lui demander si le peuple israélite est bien l'élu de Dieu [...]. Et savoir, en outre, ce qu'il pensait du Christ, dont la blonde figure depuis longtemps me troublait »¹⁵⁶.

D'après ce passage, les questionnements qui le préoccupaient à l'époque peuvent se résumer en trois choses : son art, son identité juive et le Christ. Pourquoi celui-ci le troublait-il ? Nous avons déjà relevé à plusieurs reprises l'attachement de Chagall au Christ depuis sa jeunesse. Bien qu'il ne soit pas aisé de trouver l'origine de ces sentiments, cet épisode nous confirme encore une fois l'attention de Chagall à ce sujet. Nous garderons alors cette question en suspens et observerons comment elle évolue et s'intègre dans l'ensemble de sa création artistique religieuse.

À la suite de la guerre, la Russie vécut en octobre 1917 la Révolution soviétique, qui bouleversa la société ainsi que la vie du peuple, y compris celle de Chagall. Or, Anatoly Lunacharsky (1875-1933), critique littéraire, qui habitait à la Ruche et écrivit un article sur Chagall, fut nommé Commissaire du peuple à l'instruction par Lénine. Chagall

¹⁵⁵ Marc Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 179.

lui soumit comme proposition d'organiser une école artistique à Vitebsk. En acceptant ce projet, Lunacharsky nomma Chagall Commissaire des Beaux-Arts pour Vitebsk en septembre 1918. Sa mission – organiser des écoles artistiques, des musées, des expositions, des conférences, des leçons sur l'art et toutes autres initiatives artistiques – s'étendit sur toute la province de Vitebsk. C'est ainsi que Chagall fut chargé de sa première et unique fonction publique, qu'il assuma intensément pendant un an et demi.

Chagall bénéficia du nouveau statut donné aux Juifs depuis la Révolution, qui les avait libérés de l'exclusion et de la citoyenneté de seconde classe imposées par l'empire russe. Les jeunes Juifs pouvaient désormais participer à la construction du nouveau régime, au même titre que n'importe quel citoyen. La religion ayant été abolie, ils la rejetèrent pour ne plus rester coincés dans la catégorie « Juifs », mais pour devenir désormais « Russes »¹⁵⁷. Chagall partageait cette sensation. Il s'éloignait également délibérément de la tradition juive. Il était activement engagé dans sa fonction, allant jusqu'à négliger sa propre peinture. Mais malgré son dévouement pour sa mission, Chagall perdit bientôt de son enthousiasme, qui se transforma en frustration. En effet, Chagall avait invité de nombreux artistes renommés à enseigner à l'école, comme entre autres Pougny, Dobuzhinsky, Romm, Pen et Lissitzky. Ce dernier insista pour que Malevitch fût appelé comme professeur. Malevitch les rejoignit à l'automne 1919, et devint aussitôt le principal « ennemi » de Chagall. Malevitch organisa dans l'école une nouvelle partie, « UNOVIS (les Affirmatifs du Nouvel Art) », qui exigeait la création collective et présentait le Suprématisme comme la seule méthode correcte pour faire l'art. Chagall¹⁵⁸ ayant une conception de l'art très différente de Malevitch, l'école fut divisée par les partisans du côté de Chagall et du suprématisme, qui y gagna finalement la prééminence. Chagall fut obligé de démissionner et partit définitivement de sa ville natale, en mai 1920, après avoir accepté l'invitation de Granovsky et d'Efros à venir travailler à Moscou pour l'inauguration du nouveau théâtre juif. Plus tard, dans son autobiographie, Chagall se souviendra de cette expérience avec regrets :

« Je ne serai pas surpris, si après une longue absence, ma ville efface mes traces et ne se rappelle plus celui qui, abandonnant ses propres pinceaux, se tourmentait, souffrait et se donnait la peine d'y implanter l'Art, qui rêvait de transformer les maisons

¹⁵⁷ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 241.

¹⁵⁸ « Un triangle, affirma-t-il, n'était pas moins un objet qu'une chaise ; seuls d'autres moyens pouvaient donner à l'art l'espace *psychique* dont il avait besoin ». Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., p. 127.

ordinaires en musées et l'habitant vulgaire en créateur. J'ai compris alors que nul n'est prophète en son pays. Je suis parti pour Moscou »¹⁵⁹.

À Moscou, Chagall consacra son énergie à la décoration de scènes de théâtre, dont celle du Théâtre juif était la plus remarquable. Pour Chagall, elle était précisément « l'occasion de renverser le vieux théâtre juif, son naturalisme psychologique, ses barbes collées »¹⁶⁰. Il se disait : « Là, sur les murs, au moins, je pourrai me mettre à mon aise et projeter librement tout ce qui me semble indispensable pour la renaissance du théâtre national »¹⁶¹. Néanmoins, cet éveil de l'identité culturelle n'était pas bien reçu dans le contexte révolutionnaire et le Narkompross (le Ministère de l'Instruction publique dans la République des Soviets) ne paya jamais ce travail de Chagall. Le Ministère nomma par contre l'artiste Professeur des colonies des orphelins de guerre « Malakhovka » et « III^e Internationale ». Or, seulement classé par le comité¹⁶² dans la troisième catégorie de salaire, Chagall eut une condition matérielle de plus en plus pénible. Alors qu'il tenait beaucoup aux enfants des colonies, mais se trouvant dans une situation qui lui faisait subir l'incompréhension, l'animosité, le rejet et la famine, Chagall décida de s'exiler :

« J'en ai assez d'être professeur, directeur. Je veux peindre mes tableaux. [...] Je suis triste ici. La seule chose que je désire, c'est faire des tableaux et encore quelque chose. Ni la Russie impériale, ni la Russie des Soviets n'ont besoin de moi. Je leur suis incompréhensible, étranger »¹⁶³.

Finalement, il choisit de nouveau le chemin vers l'ouest.

2. Le monde juif traduit en peintures

Lorsque Chagall rentra de Paris, en 1914, comme un jeune artiste estimé, l'impossibilité de quitter la Russie devait être frustrante, d'autant plus que sa venue n'avait été envisagée que comme une visite passagère. Toutes ses belles perspectives semblèrent se dissiper du jour au lendemain avec l'arrivée de la guerre. Ainsi, se retrouvant de nouveau chez lui à l'encontre de sa volonté, il ne sortit guère, et peignit ce qu'il voyait à

¹⁵⁹ Marc Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Le comité était dirigé par les artistes de l'avant-garde russe comme Kandinsky, Malevitch, Rodtchenko, qui étaient également les « ennemis » de Chagall.

¹⁶³ Marc Chagall, *Ma vie*, *op. cit.*, pp. 246-247.

proximité¹⁶⁴. Une importante série représente Chagall lui-même avec Bertha¹⁶⁵ (appelée Bella plus tard) qu'il épousa en juillet 1915. Outre ce couple amoureux autobiographique, la famille et les objets de la maison, les passants et le paysage vus à travers la fenêtre furent ses principaux sujets de peinture durant les premières années de la deuxième période vitebskoise. Chagall replongea dans son monde d'origine et concentra son énergie pour le décrire¹⁶⁶. À part les siens, il fit plusieurs portraits de vieillards, peignit la synagogue et représenta des fêtes. Or, ces images étant des descriptions de la vie communautaire plutôt qu'individuelle, elles peuvent être vues à la fois comme des sources visuelles illustrant divers aspects de la religion juive et comme des analyses de Chagall sur l'identité de son peuple.

2. 1. L'image du peuple retracée par les portraits des Juifs

Dans un premier temps, nous étudierons l'image du Juif que Chagall donne à travers ses portraits. Dans *Ma Vie*, Chagall expliqua comment il avait demandé à des vieillards passant devant chez lui de poser pour sa peinture :

« “Alors, écoutez ; [...] passez, je vous prie, chez moi. Je ferai de vous... Comment dirai-je ?...” Comment lui expliquer ? J'ai peur qu'il ne se lève et ne s'en aille. Il est venu, s'est assis sur une chaise et s'est endormi aussitôt. Avez-vous vu le vieillard en vert, que j'ai peint ? C'est lui. Un autre vieillard passe devant notre maison. Cheveux gris, air maussade. Un sac sur le dos. [...] “Écoutez, – lui dis-je – reposez-vous un peu. Asseyez-vous. [...] Mettez seulement l'habit de prières de mon père et asseyez-vous.” Vous avez vu chez moi ce vieillard en prières ? C'est lui »¹⁶⁷.

Il fit ainsi une série de portraits de Juifs, dont l'intérêt n'est pas tant d'être des portraits d'individus, mais surtout de témoigner d'une certaine image du peuple juif. Parmi ces

¹⁶⁴ « Ce n'est que ma ville, la mienne, que j'ai retrouvée. J'y reviens avec émotion. C'est en ce temps-là que j'ai peint ma série de Witebsk de 1914. Je peignais à ma fenêtre, jamais je ne me promenais dans la rue avec ma boîte de couleurs. [...] Je me contentais d'une haie, d'un poteau, d'un plancher, d'une chaise ». *Ibid.*, pp. 166-167.

¹⁶⁵ Bertha (Bella) Rosenfeld est la jeune fille que Chagall a rencontrée à Vitebsk, et avec laquelle il s'est fiancé avant de partir pour la première fois à Paris.

¹⁶⁶ Lucien Goldmann, un sociologue, avança que cette attitude témoignait d'une sorte de repli sur soi de la part de l'artiste. Il alla jusqu'à l'assimiler à une « désadaptation sociale ». Lucien Goldmann, « Sur la peinture de Chagall – Réflexions d'un sociologue », *Chronique des sciences sociales*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1950, pp. 667-683.

¹⁶⁷ Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, pp. 166-167.

portraits, nous distinguons trois grands ensembles, sur les thèmes de la relation aux Écritures, de la prière et de l'errance.

Juif et l'Écriture

En ce qui concerne le premier, *La Prisée*¹⁶⁸ (ill. 14) est un exemple significatif d'un portrait de Juif en train de consulter un livre. La date indiquée sur la toile par l'artiste, 1912, est contestable¹⁶⁹, comme nous le verrons plus loin. Dans ce tableau, nous voyons un Juif portant un habit ainsi qu'une calotte (*yarmulke*) noirs, s'apprêtant à priser. Il est assis à table, un livre ouvert devant lui. Vu la présence d'une Arche sacrée – reconnaissable à son rideau brodé d'une étoile de David – et d'un chandelier – probablement à sept branches dont nous ne voyons qu'une partie – derrière lui, il est dans une synagogue ou une salle d'étude. Les lettres hébraïques à l'intérieur de l'étoile de David sont ם ן, *samec tav* qui signifient *Seyfer Torah*, c'est-à-dire « Rouleau de la *Torah* ». Dans le judaïsme, l'Arche sacrée contient en effet le Rouleau de la *Torah*. Il est intéressant de remarquer que, dans *l'Étude pour La Prisée*¹⁷⁰ (ill. 6), il était écrit ם ן, *hé yod*, une abréviation du nom de Dieu. Dans la version finale, peut-être que Chagall préféra préciser *Seyfer Torah*, afin de s'assurer que l'Arche sacrée soit identifiable par les Juifs pratiquants. La peinture finale se distingue également de l'étude par ses couleurs. Si cette dernière était éclairée par un jaune et un vert très lumineux, dans *La Prisée*, les couleurs dominantes devinrent le brun et le vert foncé, à la limite du noir. Ces tons rendent le tableau sombre et rigoureux. Étudier le livre religieux (*seyfer*) est en effet un devoir sacré pour un Juif, et il ne doit pas se laisser distraire. Le fait de priser est donc sans doute une manière de tenir l'esprit en éveil. Néanmoins, selon Benjamin Harshav, le livre ouvert devant ce Juif n'est pas un *seyfer* mais un *bukh*, un texte en langage séculier yiddish. Et les mots que nous pouvons lire n'ont aucune continuité, ne formant pas de phrases cohérentes¹⁷¹. Or, il est toujours intéressant de voir la façon dont Chagall écrivit le texte, même son contenu reste obscur. En effet, alors que la page de gauche est écrite dans le bon sens pour le Juif du tableau, la page de droite est écrite à l'envers pour lui, il s'adresse donc à nous spectateurs. De plus, le bas de

¹⁶⁸ *La Prisée*, 1912(?)–15, Huile sur toile, 132 x 93 cm, Krefeld (Allemagne), Collection particulière ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 71, p. 93.

¹⁶⁹ Cette date signifierait que ce tableau aurait été réalisé à Paris, or certains faits que nous allons examiner laissent penser qu'il a été exécuté plus tardivement à Vitebsk.

¹⁷⁰ *Étude pour La Prisée*, 1912(?)–15, Aquarelle et gouache sur papier, 29,5 x 20,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 70, p. 92.

¹⁷¹ *Ibid.*

cette page porte une signature en alphabet hébraïque : ה ש מ ל ג ס (SGL MShH)¹⁷² qui signifie « Segal Moyshe ». Moyshe est le prénom juif de naissance de l'artiste, et Segal est la forme originelle de Shagal qui a donné Chagall en version francisée. Découvrant que son nom Shagal était une déformation de Segal, car les Juifs de sa région prononçaient le S comme le Sh, l'artiste était fier de penser que Chaim Segal de Mohilev, peintre de synagogue du XVIII^{ème} siècle, était son ancêtre. Les peintures de la synagogue de Mohilev ont été découvertes en 1915-1916 par les peintres El Lissitzky et Nathan Rybak. Selon Benjamin Harshav, le fait de signer « Segal Moyshe » dans ce tableau prouve que Chagall connaissait l'existence de ces peintures, ce qui nous permet de réviser la date de 1912 inscrite par l'artiste en une date postérieure à 1915-1916¹⁷³. L'utilisation des lettres hébraïques dans un tableau n'est pas nouvelle chez Chagall. Déjà, lors de son premier séjour à Paris, il écrivit son prénom « M א ך C » en mélangeant les lettres romaines et hébraïques, dans *Hommage à Apollinaire*. Cependant, le fait qu'il ait écrit ici « Segal Moyshe » est plus significatif, car cela montre que l'artiste était revenu à son nom juif d'origine, allant jusqu'à l'inscrire en alphabet hébraïque. *La Prisée* n'est pas seulement un tableau illustrant un Juif à l'étude, mais elle témoigne de la judaïté retrouvée par l'artiste.

D'autres œuvres peuvent compléter le thème du Juif et l'Écriture, comme *L'homme à la Torah*¹⁷⁴, daté de 1914, et *L'Étude*¹⁷⁵ de 1918, deux dessins à l'encre de Chine. Si *L'homme à la Torah* (ill. 15) est un autre portrait d'un Juif religieux tenant un rouleau de la *Torah* dans ses bras, *L'Étude* (ill. 16) est le portrait d'un groupe étudiant la parole de Dieu. Ce dessin montre six Juifs autour d'une table, en train d'étudier. Alors que quatre personnes regardent leur texte, l'homme au centre semble exprimer son mécontentement, en levant un doigt et en montrant son texte à un autre personnage. Un homme vu de dos, faisant aussi un geste de la main, semble quitter l'endroit. L'attitude véhémement de la personne au centre et les gestes des mains de ces deux personnages suggèrent leur éventuelle dispute. Ce sont probablement des élèves de la *yeshiva* ou école rabbinique, où les jeunes étudient et discutent de la Bible et du Talmud, parfois assez violemment, comme le montre l'expression des personnages du dessin¹⁷⁶.

¹⁷² L'alphabet hébraïque ne comporte que des consonnes. L'hébreu moderne facilite la lecture en utilisant des points et des traits pour préciser les voyelles.

¹⁷³ *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁴ *L'Homme à la Torah*, 1914, Encre de Chine et aquarelle sur papier, 22,5 x 18 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 201.

¹⁷⁵ *L'Étude*, 1918, Encre noire sur papier crème, 24, 9 x 34, 3 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 165, p. 148.

¹⁷⁶ *Marc Chagall : œuvres sur papier, op. cit.*, p. 95.

Juif en prière

La deuxième thématique en relation avec le judaïsme que nous pouvons discerner est celle du Juif en prière. Chagall exécuta une toile qui s'intitule précisément *Juif en prière*¹⁷⁷. Dans ce tableau, l'homme incline la tête, en tenant un livre de prières dans ses mains. Derrière lui, une partie du rouleau de la *Torah* est visible, il est peut-être dans une synagogue. Les traits de son visage sont simplifiés à l'extrême, car l'artiste voulut peindre ici un acte – un homme en train de prier – et non pas une figure réaliste. Si ce personnage n'est pas spécialement habillé pour l'occasion, l'homme dans *Le Juif en noir et blanc*¹⁷⁸ (ill. 17) est représenté en vrai habit de prière. Vêtu en noir, il porte le *Talit* blanc et les *Téphillin*. Le *Talit* est un châle que les Juifs portent pendant la prière et lors de différentes cérémonies religieuses. De forme rectangulaire, il est généralement tissé en laine, en lin ou en soie. De couleur blanche, il est traversé par des rayures noires, bleues ou multicolores. Il possède quatre coins auxquels sont attachées des franges ou *Tsitsit*. Les *Téphillin* ou phylactères sont de petites boîtes en cuir que l'on maintient sur le bras gauche et sur le front à l'aide de fines lanières en cuir, et que l'on enroule autour du bras gauche en sept ou huit tours. Les *Téphillin* sont portés par les hommes pendant la prière du matin, sauf pendant le *chabbat* et les jours de fêtes. Dans les boîtes se trouvent des parchemins sur lesquels sont inscrits différents textes de la *Torah*¹⁷⁹. Dans ce tableau, Chagall reconstitua fidèlement cet habit traditionnel. Il est même très étonnant de voir avec quels soins minutieux Chagall le représenta, jusqu'aux moindres détails comme le montrent les franges attachées aux coins du *Talit* et les sept tours de lanières autour du bras. L'expression du visage de ce Juif est également attentive et naturaliste. Son air grave est renforcé par l'austérité du noir et du blanc qui le submergent. Comme Chagall l'expliqua dans son livre, il peignit ce tableau d'après un modèle vivant. Il invita un passant à mettre l'habit de prière de son père et à poser devant le chevalet. Et il le figura avec une remarquable exactitude sans aucune déformation. Il lui attribua simplement une expression sérieuse, l'atmosphère religieuse étant déjà rendue par les vêtements et le fond noir et blanc, qui enveloppent entièrement le personnage. De cette manière, ce portrait, qui aurait pu être celui de n'importe quel Juif ordinaire, devient l'archétype de tous les Juifs en prière.

¹⁷⁷ *Juif en prière*, 1912-1913, Huile sur toile, 40 x 31 cm, Jérusalem, Musée d'Israël ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. A62.

¹⁷⁸ *Juif en noir et blanc*, 1914, Huile sur carton, 100 x 81 cm, rentoilé, Genève, Im Obersteg, Fondation Karl und Jung.

¹⁷⁹ Marc-Alain Ouaknin, *Symboles du Judaïsme*, Paris, Éditions Assouline, 1995, pp. 14-20.

Juif errant

Le troisième type de portrait est relatif à la figure du Juif errant. Le contexte historique de l'époque contribua probablement à l'émergence de ce thème dans la peinture de Chagall. En effet, en août 1914, la Première Guerre mondiale éclata, et les Juifs russes furent soupçonnés d'espionnage au profit des Allemands. L'armée russe ordonna donc de vastes expulsions, exécutables en vingt-quatre heures, de Juifs des régions frontalières. De 1914 à l'été 1915, le cœur du monde juif russe fut arraché, des centaines de villages furent vidées ou tombèrent sous occupation allemande. En mai-juin 1915, 200 000 Juifs, expulsés des provinces lituaniennes de Kurland et Kovno, partirent vers l'est et Vitebsk accueillit beaucoup de réfugiés. Les Juifs de la ville se mobilisèrent massivement pour leur venir en aide, des milliers d'entre eux furent logés dans les synagogues et chez des particuliers¹⁸⁰. L'expulsion et l'exil furent de nouveau au rendez-vous pour les Juifs, et plusieurs peintures de Chagall de cette époque reflètent ce sujet. Entre autres, *Au-dessus de Vitebsk* fut l'objet d'un grand nombre d'esquisses et de variantes. Or, toutes les variantes représentent la même scène¹⁸¹ (ill. 18) : un vieux Juif portant un chapeau et un sac sur le dos, et tenant une canne à la main¹⁸², plane au-dessus d'un paysage de Vitebsk où l'on voit une rue enneigée et une cathédrale à droite. Ce personnage barbu, à l'air pensif et triste, qui flotte dans la rue avec tout son fardeau sur les épaules, semble porter aussi la mémoire de son peuple, perpétuellement chassé.

*Le Juif rouge*¹⁸³ est sans doute un autre portrait de Juifs en exil (ill. 19). Dans ce tableau, nous voyons un Juif à barbe rousse, vêtu de noir, assis sur un banc. L'air fatigué, il baisse les yeux. Son dos est tourné vers une maison rouge, derrière laquelle nous voyons encore une succession de maisons. Est-ce une allusion à sa maison et à son village qu'il a été contraint de quitter ? S'il semble vraiment abattu, Alexandre Kamenski¹⁸⁴ proposa pourtant d'aller au-delà de ce visage empreint de tristesse pour lire un message d'espoir dans des détails du tableau. L'artiste porta en effet une attention particulière à ces derniers, ce qui en fait une peinture très riche. Il peignit un petit arbre fleuri à l'entrée de la maison, et un énorme encrier et une plume posés sur le toit. Ces instruments d'écriture renvoient au

¹⁸⁰ Marc Chagall : *Les années russes, 1907-1922*, op. cit., p. 38.

¹⁸¹ *Au-dessus de Vitebsk*, 1914-1921, Gouache sur carton, 28, 9 x 38, 7 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. n° 130, p. 130.

¹⁸² L'image du Juif portant un chapeau, un sac et une canne est une représentation typique du Juif errant dans la tradition iconographique. Cf. *Le Juif errant, un témoin du temps*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2001.

¹⁸³ *Le Juif rouge*, 1915, Huile sur carton, 100 x 81 cm, Saint-Pétersbourg, Musée national russe ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922*, op. cit., cat. n° 139, p. 136.

¹⁸⁴ Alexandre Kamenski, *Chagall période russe et soviétique 1907-1922*, op. cit., p. 217.

message inscrit au fond du tableau. Sur un cercle jaune, l'artiste écrivit un passage de la Bible en caractères hébraïques d'imprimerie. Le texte étant partiellement coupé dans les parties repeintes comme le cadre jaune supérieur et les bords des maisons, il manque des mots, ce qui n'empêche pas pour autant de comprendre les passages cités. Le texte du côté droit, selon Benjamin Harshav¹⁸⁵, parle de l'ordre de Dieu donné à Abraham de quitter son pays, de la promesse de lui donner une grande nation et de la circoncision comme signe de l'alliance. Le texte complet est le suivant :

« Le Seigneur dit à Abraham : “Pars de ton pays, de ta famille et de la maison de ton père vers le pays que je te ferai voir. Je ferai de toi une grande nation et je te bénirai. Je rendrai grand ton nom. Sois béni. Je bénirai ceux qui te béniront, qui te bafouera, je le maudirai ; en toi seront bénies toutes les familles de la terre.” » (*Genèse*, XII, 1-3.) ; « Abraham avait quatre-vingt-dix-neuf ans quand fut circoncise la chair de son prépuce, et Ismaël avait treize ans quand fut circoncise la chair de son prépuce. C'est le même jour qu'Abraham et son fils furent circoncis ; toute sa maisonnée, les esclaves nés dans la maison ou achetés à prix d'argent d'origine étrangère furent circoncis avec lui. » (*Genèse*, XVII, 24-27.)¹⁸⁶

Toujours d'après l'explication de Harshav, le cercle du côté gauche relate l'histoire d'Isaac qui retourne dans la plaine d'Aram pour se marier : son épouse, autrefois stérile, tombe enceinte. Le texte décrypté par Harshav est le suivant :

« Voici la famille d'Isaac, fils d'Abraham (...). Isaac (...) prit pour femme Rébecca, fille de Betouël, l'Araméen de la plaine d'Aram, et sœur de Laban l'Araméen. Isaac implora le Seigneur pour sa femme, car elle était stérile. / **MShH SGL** / Le Seigneur eut pitié de lui, sa femme Rébecca devint enceinte. » (*Genèse*, XXV, 19-21.) ; « Or Jacob avait obéi à son père et sa mère et il était parti en plaine (d'Aram). » (*Genèse*, XXVIII, 7.)¹⁸⁷

Selon Harshav, le dernier passage pourrait faire écho au retour de Chagall à Vitebsk, à son mariage et à la naissance de sa fille. En effet, vers la fin du texte biblique Chagall glissa son nom juif Moyshe Segal (משה סגל) en alphabet hébraïque, comme s'il faisait partie du texte. Mais indépendamment de cet éventuel lien autobiographique, ce passage de la Bible est surtout un message d'espoir à travers la promesse que les Hébreux reçurent de Dieu. L'artiste écrivit ce passage sur le fond du tableau dans une intention évidente : c'est

¹⁸⁵ Marc Chagall : *Les années russes, 1907-1922*, op. cit., p. 136.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

un rappel de l'avenir promis par Dieu au peuple juif, malgré la situation néfaste de l'époque. Dans ce sens, c'est peut-être la raison pour laquelle le petit arbre devant la maison est fleuri et que le juif à la barbe rouge flamboyante est imposant malgré sa fatigue. En effet, son corps paraît immense par rapport aux maisonnettes, presque gigantesque comme s'il reflétait sa force intérieure. Son visage semble alourdi par le poids des pensées mais il reste solide. Et sa barbe s'embrase comme si elle manifestait l'ardent désir du peuple juif de parvenir à la promesse.

Le rappel de l'engagement de Dieu envers son peuple se manifeste aussi dans le tableau *Le Juif en vert*¹⁸⁸. Chagall y représenta un autre Juif à l'air affligé, sous le trait d'un vieillard ayant un visage vert et une barbe jaune. Ziva Amishai-Maisels expliqua qu'en yiddish l'expression « vert et jaune » signifie que la personne en question est « très malade »¹⁸⁹. Chagall dit en effet : « J'avais l'impression que ce vieillard était vert, peut-être une ombre, sortie de mon cœur, tombait-elle sur lui »¹⁹⁰. Sans doute, Chagall projeta sur la figure de ce vieillard le chagrin qu'il ressentait pour son peuple sans cesse expulsé. De plus, il laissa autour du personnage des inscriptions qui révéleraient le fond de son cœur. Selon le décryptage d'Amisahi-Maisels, le texte que Chagall écrivit à droite du tableau est basé sur les prières quotidiennes des Juifs :

« Le prêcheur de Slouzk : Vous [nous] avez choisis parmi tous les peuples, Vous nous avez aimés et Vous nous avez pré[servés] de l'impureté. Et Vous n[ous] avez donné, Ô Seigneur notre Dieu, la [sainte] *Torah* et les justes lois sur le mont Sinaï, ce saint engagement et Vous nous avez commandé, Ô Seigneur notre Dieu... Et donc, que Ta volonté soit faite, Ô Seigneur notre Dieu et D[ieu de] nos pères que... nous avons dit que nous allions apprendre ce soir »¹⁹¹.

De même, la dernière partie des inscriptions du tableau finit par une formule traditionnelle de prières juives : « [Celui qui crée] la paix à son hauteur céleste, qu'il crée la paix pour nous et pour tous... »¹⁹². Ainsi, à travers ces prières évoquant l'alliance de Dieu avec le peuple juif, l'artiste invoque la paix.

¹⁸⁸ *Le Juif en vert*, 1914, Huile sur carton, 100 x 80 cm, Genève, Im Obersteg, Fondation Karl und Jung ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. A85.

¹⁸⁹ Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Jewish in-jokes », *Journal of Jewish Art*, Volume five 1978, Chicago, Spertus College of Judaica Press. p. 90.

¹⁹⁰ Werner Haftmann, *Chagall*, Paris, Ars Mundi, 1991, p. 72.

¹⁹¹ Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Jewish in-jokes », *art. cit.*, p. 90. Comme l'article original est en anglais, nous le traduisons ici en français.

¹⁹² *Ibid.*

2. 2. Des fêtes religieuses rappelant la mémoire collective

Dans un deuxième temps, nous abordons les fêtes religieuses « dé-peintes » par Chagall pendant cette période : *Sukkot*, *Pourim* et *Hanoucca*.

Sukkot, souvenir de la garde divine dans le désert

La fête des Tabernacles – appelée également fête des Cabanes ou des Tentes –, *Sukkot*, est la fête de la moisson. On remercie Dieu pour la bonté envers le peuple hébreu manifestée pendant leurs quarante ans d'errance dans le désert, de leur sortie de l'Égypte jusqu'à leur arrivée en Terre Promise. On construit une cabane en plein air en commémorant le séjour des Hébreux dans le désert du Sinaï, où ils vécurent dans des cabanes. Pendant sept jours, on y prend les repas, et on termine la semaine par la fête de la clôture et de la réjouissance de la Loi, durant laquelle on promène les rouleaux de la *Torah* dans la synagogue¹⁹³.

Le tableau *Le rabbin au citron* (appelé aussi *Jour de fête*)¹⁹⁴ fait référence à cette fête. Mais son style nous rappelle plutôt un des portraits de Juifs religieux que nous avons précédemment étudiés. Le Juif de ce tableau est soigneusement représenté, d'une manière très réaliste (ill. 20), contrairement au personnage schématisé de *La fête de Hanoucca* (ill. 21)¹⁹⁵ que nous verrons plus loin. Il est entièrement vêtu de noir, mais couvert de son châle de prière blanc, et se trouve debout devant une entrée. Il tient un citron et une branche de palmier dans ses mains. Alexandre Kamenski¹⁹⁶ expliqua que l'on devait tenir des plantes dans les mains pendant la prière, et que le citron symbolisait la sagesse, et le palmier la richesse et la force. Même si le sens religieux s'avère évident, ce tableau garde tout de même une part de son mystère : le personnage est double, il porte sur la tête un autre rabbin minuscule. Celui-ci est aussi enveloppé dans son châle, mais il est tourné dans la direction opposée. Est-il l'incarnation d'un autre soi-même de ce rabbin ? Devant l'impossibilité de trouver une réponse, nous nous contentons de reconnaître que ce détail rend le tableau *Le rabbin au citron* énigmatique.

¹⁹³ *Encyclopaedia Judaica* (seconde édition), éd. par Fred Skolnik et Michael Berenbaum, *op. cit.*, vol. 19, pp. 299-302.

¹⁹⁴ *Le rabbin au citron*, 1914, Huile sur carton, 100 x 80,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

¹⁹⁵ *La fête de Hanoucca*, 1914, Huile sur carton, 43,5 x 35 cm, Collection particulière.

¹⁹⁶ Alexandre Kamenski, *Chagall période russe et soviétique 1907-1922*, *op. cit.*, pp. 211-217.

Chagall réalisa un peu plus tard une autre représentation de cette fête des Tabernacles. Mais cette fois-ci, c'est une illustration plus fidèle au déroulement de la fête. Dans *La fête des Tabernacles*, datée de 1916¹⁹⁷, nous voyons une cabane dans laquelle deux hommes à table sont en train de manger (ill. 22). Une femme, à l'entrée de la maison, leur passe un plat par une petite fenêtre de la cabane. Un homme, qui se trouve à l'extérieur, tient dans sa main une branche de palmier. Au coin droit, un petit garçon chasse une poule. Si traditionnellement la cabane devait comporter quatre murs, Chagall en supprima un pour nous laisser voir ce qui se passe à l'intérieur. Par contre, en peignant le toit en vert, il fit référence aux feuillages et aux branchages recouvrant le toit dans la coutume. La représentation générale est de style naïf, comme une peinture d'enfant un peu maladroite. Mais, en réalité, au départ cette composition fut conçue comme une préparation¹⁹⁸ pour la peinture murale de l'école juive se trouvant dans l'enceinte de la grande synagogue de Saint-Pétersbourg. Pour cette commande, Chagall créa trois peintures dont deux d'entre elles concernent deux fêtes juives, la fête des Tabernacles et *Pourim*, mais ce projet de décoration murale ne fut jamais réalisé. Pour ces peintures murales, Chagall fit des esquisses sur papier, puis quelques tableaux avec les mêmes compositions, comme par exemple *La fête des Tabernacles* que nous venons d'analyser. La présence d'un petit garçon dans le tableau et le style naïf furent probablement adoptés intentionnellement par Chagall, qui avait gardé à l'esprit le lieu de destination de l'œuvre.

Pourim : victoire contre la persécution

*Pourim*¹⁹⁹, un dessin à la plume, fut aussi réalisé comme une étude pour la décoration murale de l'école juive (ill. 23). *Pourim* est une fête commémorant l'action d'Esther, une grande figure féminine de la Bible. Fille d'une famille juive déportée à Babylone, elle fut choisie comme épouse par le roi des Perses, Assuérus, après le détronement de la reine. Or, Haman, le Premier ministre, qui haïssait les Juifs complota leur extermination. Au péril de sa vie, Esther demanda au roi le salut de son peuple, qu'elle réussit à obtenir avant de vaincre les ennemis des Juifs. *Pourim* est donc une fête très joyeuse, qui célèbre la victoire du peuple sur les oppresseurs. La veille de la fête, on jeûne

¹⁹⁷ *La fête des Tabernacles* ou *Soukkoth*, 1916, Gouache sur papier, 33 x 41 cm, Lucerne, Collection particulière ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 141, p. 147.

¹⁹⁸ *La fête des Tabernacles* (esquisse d'une peinture murale), 1916, Encre de Chine et aquarelle sur papier, 46,5 x 36 cm, Collection particulière ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 257.

¹⁹⁹ *Pourim* (esquisse d'une peinture murale), 1916-17, Encre de Chine et aquarelle sur papier, 47,5 x 64,5 cm, Paris, Collection particulière (Succession Ida Chagall) ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 146, p. 146.

et le lendemain, on lit des passages du Livre d'Esther (la *Meguilah*). Chaque fois que le nom de Haman est prononcé, les enfants font du bruit en tapant des pieds ou en agitant des crécelles pour effacer son nom. On donne de l'argent aux pauvres et on échange des cadeaux, qui sont essentiellement de la nourriture prête à être consommée. Les enfants se déguisent et participent à la distribution de ces cadeaux. Son ambiance proche de celle du Carnaval fait de Pourim une fête très appréciée des enfants²⁰⁰.

Le dessin (ill. 23) de Chagall représente justement des petits enfants en train de porter de la nourriture, cadeau échangé pendant la fête. Le garçon du premier plan est étrangement gigantesque. Il se dirige vers une maison, de la nourriture à la main, et un autre garçon fait de même. À droite, nous voyons une table autour de laquelle une dame et deux enfants s'agitent : ils semblent partager des friandises se trouvant sur la table. Alors qu'un autre tableau également intitulé *Pourim*²⁰¹, daté de 1916-1918, représente des adultes échangeant de la nourriture, les acteurs principaux de ce dessin sont des enfants. Ils sont peints de façon naïve, comme dans *La fête des Tabernacles*. Cependant, cette œuvre est surtout intéressante par son jeu d'échelles, qui annonce les futures réalisations murales de l'artiste, notamment celles de Moscou. Le personnage central est peint démesurément grand, à l'échelle monumentale, occupant ainsi tout le premier plan. En revanche, le garçon à gauche est minuscule à peine visible, et les autres personnages sont un peu plus grands que lui. Ces figures de tailles diverses sont dispersées dans l'espace, construisant alors des perspectives multiples. Cette composition libre dut être conçue pour correspondre à celle d'une peinture murale. En outre, il est particulièrement intéressant de remarquer que l'artiste signa deux fois en bas, à droite en russe et à gauche en hébreu (מ ש ג א ל), signifiant « M. ShAGAL »), insistant ainsi sur sa double culture.

Hanoucca : mémoire de la lumière dans le Temple

La fête des lumières, *Hanoucca*, est la seule fête d'origine non-biblique car elle commémore la victoire des Maccabées sur les Syriens et la reconquête de Jérusalem après trois ans de combat. Ils démolirent l'autel profané pour en élever un nouveau et fabriquèrent des objets rituels, entre autres un chandelier à huit branches. Celui-ci devait commémorer le miracle de la lampe à huile, qui resta allumée huit jours durant et qui purifia le temple de Jérusalem. Cette reconsécration du Temple est fêtée en hiver par « huit

²⁰⁰ *Encyclopaedia Judaica* (seconde édition), éd. par Fred Skolnik et Michael Berenbaum, *op. cit.*, vol. 16, pp. 740-741.

²⁰¹ *Pourim*, 1916-18, Huile sur toile, 48 x 69, 5 cm, Brooklyn Museum of Art, legs Louis E. Stern ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, *op. cit.*, cat. ill. 260.

jours de lumière » : chaque soir on procède à l'allumage de chacune des huit mèches de la lampe de *Hanoucca*²⁰². Le tableau de Chagall, *La fête de Hanoucca*²⁰³, représente précisément le moment de l'allumage (ill. 21). Un Juif entièrement vêtu de noir s'apprête à allumer une troisième bougie alors qu'il fait nuit. L'ensemble du tableau est assez schématique, en particulier dans la représentation du personnage : la forme de son bras et de son dos courbé est arrondie à l'extrême ; le profil de son visage est également réduit au minimum. De plus, la chambre est dépouillée avec pour tous détails une fenêtre carrée et une table ovale. Seul le contraste, créé par la partie obscure occupée par l'homme et la partie éclairée par les bougies, attire le regard. Le vêtement noir de l'homme trouve un écho dans la nuit, visible à travers la fenêtre. Cette sobriété formelle et chromatique semble refléter la volonté de l'artiste de montrer l'essentiel de la fête des lumières.

2. 3. Les lieux emblématiques de la communauté : la synagogue et le cimetière

Dans le troisième et dernier temps, nous analyserons les scènes de la synagogue et du cimetière juif. En ce qui concerne l'église et la synagogue, Pierre Provoyeur²⁰⁴ constata que parmi les premiers paysages de Vitebsk peints par l'artiste, le sanctuaire majeur représenté était toujours l'église orthodoxe²⁰⁵. Or, elle n'est vue que de l'extérieur avec ses ailes, sa coupole, son lanternon et sa croix, tandis que les synagogues sont presque toujours vues de l'intérieur²⁰⁶. Alors que Provoyeur se servit de cette observation pour souligner l'importance de l'art de l'icône et de Byzance pour Chagall, celle-ci nous révèle également la position fondamentale de l'artiste au sujet de l'Église, voire de la religion. Le fait de décrire l'église de l'extérieur et la synagogue de l'intérieur reflète sûrement sa vision de ces deux lieux. Chagall connaissait bien la synagogue même s'il a cessé de la fréquenter après un certain âge, tandis que l'église orthodoxe n'existait pour lui que comme élément du paysage. Ce lieu lui resta toujours étranger, il semble alors normal qu'il ne le décrive que de l'extérieur.

²⁰² Marc Chagall : *Les années russes, 1907-1922*, op. cit., p. 129.

²⁰³ *La fête de Hanoucca*, 1914, Huile sur carton, 43, 5 x 35 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. n° 126, p. 132.

²⁰⁴ Pierre Provoyeur, « Le thème biblique : religieux ou poétique? », dans *Chagall le message biblique*, op. cit., p. 30.

²⁰⁵ Voir *L'église verte*, 1911, *Paysage à l'église et le Peintre devant l'église*, 1914.

²⁰⁶ Voir *La synagogue*, 1917, *Dans la synagogue*, 1931 et *Synagogue à Vilna*, 1935.

En revanche, c'est avec un regard très intime que Chagall représenta l'intérieur de la synagogue. Dans un tableau de 1917, *La synagogue*²⁰⁷, Chagall restitua une scène se déroulant dans cet édifice religieux (ill. 24). Nous y voyons un personnage lisant la *Torah* sur une estrade (*bima*), et le rideau rouge décoré d'une étoile de David, derrière lequel la Sainte Arche se trouve. À droite, il y a un relief représentant un chandelier à sept branches, et à gauche un lustre comportant lui aussi sept bougies. L'homme qui lit la *Torah* sur l'estrade a l'air un peu perdu, et personne ne semble prêter attention à sa lecture : les deux hommes à droite sont préoccupés par autre chose, et les gens se trouvant en bas à gauche sont en pleine discussion. De plus, les deux enfants au bord de l'estrade semblent également ne pas être à leur place. Benjamin Harshav²⁰⁸ dit que Chagall, qui s'était éloigné de la religion depuis l'adolescence alors qu'il était chantre à la synagogue dans son enfance, ne retrouva son intérêt pour ce lieu que dans un but profane. Harshav expliqua que l'artiste transforma le monde religieux en expressions de folklore et d'art populaire, en focalisant son attention sur les personnes dans la synagogue plutôt que sur les rituels et les coutumes. Certes, cette synagogue restituée par le pinceau de Chagall dégage très peu l'ambiance d'un lieu sacré. Cependant, dans la réalité, les synagogues ne servent pas seulement au culte, mais également aux diverses activités communautaires, y compris la formation des adultes et l'enseignement de l'hébreu pour les enfants. Ainsi, le yiddish utilise le mot « école » (*shul*) pour désigner la synagogue. Chagall qui avait fréquenté ce lieu pendant son enfance, et comprenant bien la multifonction de l'endroit, représenta peut-être une scène vraisemblable dans une synagogue.

En cette même année 1917, Chagall fit un autre tableau relatif à un autre endroit emblématique juif, le cimetière²⁰⁹. Dans *Les portes du cimetière* (ill. 25), sous le ciel fractionné par des formes géométriques, s'érigent deux piliers liés par un fronton, constituant ensemble une entrée imposante. Les portes s'ouvrent vers l'intérieur du cimetière où l'on entrevoit des pierres tombales. Chaque pilier, ainsi que le fronton, porte des inscriptions en lettres hébraïques. L'étoile de David au-dessus du fronton est l'unique signe symbolique reconnaissable pour les personnes ignorant la langue. Nous avons déjà remarqué que Chagall de retour chez lui inséra souvent des inscriptions en caractères

²⁰⁷ *La synagogue*, 1917, Gouache, aquarelle, crayon sur papier, 40 x 35 cm, Bâle, Collection Marcus Diener ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 148, p. 149.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 148.

²⁰⁹ *Les portes du cimetière*, 1917, Huile sur toile, 87 x 68, 5 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne; cf. *Ibid.*, cat. n° 150, p. 167.

hébraïques dans ses tableaux, notamment dans ses portraits de juifs. En ce qui concerne cette utilisation de l'écriture et des inscriptions, Pierre Schneider²¹⁰ expliqua que les formes de l'alphabet hébraïque, qui sont l'incarnation matérielle de l'esprit, sont juste là pour « insuffler un peu » de sacré dans le tableau, et qu'il est donc inutile de les lire ou de savoir les lire. Même l'artiste dit qu'il n'avait introduit des caractères hébraïques dans ses toiles que pour des raisons formelles. Cependant, nous ne pouvons pas négliger les informations que la lecture des inscriptions nous permettrait d'avoir, ouvrant sur d'autres voies d'interprétation de l'œuvre. C'est pourquoi nous suivons avec attention le décryptage de Benjamin Harshav sur les inscriptions des portes du cimetière²¹¹. Selon lui, de grandes lettres au sommet des deux piliers donnent les dates suivantes : 1812-1890, qui sont les dates de naissance et de mort du grand-père paternel de Chagall. L'étoile de David sur le fronton montre la même date, 1890. En outre, les phrases inscrites sur le fronton viennent du passage biblique relatant la vision du prophète Ézéchiel dans la vallée des ossements desséchés. Harshav dit que le texte hébreu est correct mais les deux phrases écrites en diagonale sont placées à l'envers²¹², c'est-à-dire de gauche à droite, dans le sens russe et celui des autres langues européennes. Le texte sur le portail commence au milieu du verset XXXVII, 12, d'*Ézéchiel* avec les paroles de Dieu : « Je vais ouvrir vos tombeaux[x] ; Je vous [ferai remonter] de vos tombeaux, ô mon peuple, je vous ramènerai sur la Terre²¹³. [Je mettrai] mon souffle en vous pour que vous viviez ». Pourtant, ce rappel de la résurrection ne concerne pas seulement le grand-père de l'artiste. En effet, Chagall changea un mot dans le texte biblique en écrivant « *eretz* », qui veut dire « la Terre », au lieu de « *admat Israel* », « le sol d'Israël ». Or, « *eretz* » étant une appellation familière que les sionistes utilisaient pour désigner la Palestine, Harshav pensa que c'était dans une démarche sioniste que Chagall fit allusion à la résurrection du peuple juif dans ce passage. De même, toujours selon Harshav, le fond du tableau montrant « un fort mouvement ascendant du bleu et du blanc » représenterait les couleurs nationales sionistes. Il est vrai que l'année 1917, au cours de laquelle Chagall peignit ce tableau, fut marquée par la déclaration de Lord Balfour. Celui-ci annonça le 2 novembre de cette année-là que les Juifs devaient trouver une patrie en Palestine, qui était alors sous mandat britannique. Cette peinture témoigne-t-elle donc de la sympathie de Chagall envers son peuple et de son soutien à la construction de la nation juive ? Si cette œuvre fut exécutée après la

²¹⁰ Pierre Schneider, *Marc Chagall (Chagall à travers le siècle)*, op. cit., pp. 63-65.

²¹¹ *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922*, op. cit., p. 166.

²¹² L'hébreu se lit en effet de droite à gauche.

²¹³ Le verset 13 manque à cet endroit et une partie du texte est effacée.

déclaration de Balfour, il serait vraisemblable que Chagall y fit référence. Mais, au-delà du contenu des inscriptions et de l'actualité de l'époque, cette œuvre interpelle de toute manière par sa symbolique juive. Parce que, sans connaissance de la langue, ces inscriptions sont incompréhensibles, les lettres deviennent des signes purement symboliques qui ne sont principalement accessibles qu'aux Juifs. Ainsi, que cela soit volontaire ou non de la part de Chagall, ce tableau *Les portes du cimetière* reste comme une de ses œuvres les plus judaïques.

Chapitre IV. Le départ volontaire au pays des autres

Après avoir définitivement quitté son pays natal, Chagall gagne Berlin en 1922, puis Paris en automne 1923. Cette démarche s'avère décisive pour son avenir, car l'artiste se fait vite reconnaître dans le milieu artistique occidental, qui l'amène d'ailleurs vers la gravure et l'illustration des livres. Durant cette période, avec le travail sur la Bible il entame sa longue carrière d'artiste illustrateur de cet ouvrage.

1. Le premier pas vers la gravure et les livres illustrés

Après son départ de Russie en mai 1922, en passant par la Lituanie, Chagall arriva à Berlin, où sa famille le rejoignit quelques mois plus tard et ils y restèrent jusqu'en août de l'année suivante. Chagall voulut retrouver Herwarth Walden, qui avait organisé en 1914 dans sa galerie « Der Sturm » sa première exposition personnelle, afin de récupérer ses « deux cents peintures »²¹⁴ et de toucher de l'argent que Walden lui devait depuis l'exposition. Effectivement, Walden continua à utiliser les œuvres de Chagall pendant son absence, en organisant une autre exposition en 1917, et en en vendant même à sa femme et à d'autres collectionneurs. En réalité, Chagall passait pour mort dans le monde artistique à cause de l'absence de correspondance entre la Russie et l'Europe occidentale, conséquence de la guerre et de la Révolution soviétique. Ainsi à Paris et à Berlin, les gens vendirent les œuvres qu'ils avaient gardées. Or, le montant de la vente chez Walden, déposé chez un avoué depuis huit ans, n'avait plus aucune valeur à cause de l'inflation. De plus, les œuvres

²¹⁴ Remarque de Chagall dans l'entretien avec Jacques Guenne pour *L'Art vivant*, 15 décembre 1927, 3, No. 72, pp. 999-1011. Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., pp. 322-323.

vendues furent dispersées et introuvables pour l'artiste. Les multiples et longues altercations avec Walden ne lui permirent finalement de récupérer que trois tableaux²¹⁵ et dix gouaches.

Malgré tous ces désagréments, le séjour berlinois de Chagall fut aussi marqué par des rencontres bénéfiques, entre autres celle de Paul Cassirer et du directeur de sa galerie, Walter Feilchenfeldt. Ils proposèrent à Chagall de publier son autobiographie, *Ma vie*, avec ses propres illustrations. Alors que la publication traînait à cause du texte qui restait inachevé et qui devait en plus être traduit du russe à l'allemand, ce fut tout de même l'occasion pour l'artiste de se mettre à la gravure. Feilchenfeldt mit Chagall en rapport avec Hermann Struck²¹⁶, qui lui apprit les éléments indispensables des techniques de la gravure telles que l'eau-forte, la pointe-sèche, la lithographie en noir et blanc et la gravure sur bois. Pour l'artiste, ce fut une découverte d'un nouveau monde, ce qui lui fit dire : « Le trait dessiné et le trait gravé sont essentiellement différents »²¹⁷. Il se passionna pour cette nouvelle technique jusqu'à négliger la peinture pendant son séjour à Berlin. Ainsi, pour *Ma vie*, il réalisa une vingtaine de planches gravées à l'eau-forte et à la pointe sèche. Cassirer réunit ces gravures et en publia un portefeuille, *Mein Leben*.

L'art de Chagall fut immédiatement reconnu dans le monde artistique berlinois. Ainsi, ses 164 œuvres furent exposées dans la galerie Lutz (galerie Van Diemen) en janvier 1923. Néanmoins, le séjour de Chagall à Berlin prit bientôt fin. L'artiste choisit de s'installer en France, et le 1^{er} septembre 1923, les Chagall arrivèrent à Paris. Chagall dit dans un entretien pour *L'Art vivant*²¹⁸ que pendant qu'il était en Russie, il eut la nostalgie de Paris et qu'il comprit que son art ne pouvait pas se développer ailleurs qu'en France. Il y avait en plus une grande ouverture pour son avenir dans ce pays : en effet, l'ancien ami Blaise Cendrars envoya une lettre, en lui disant : « Viens vite. Tu es connu ici et Vollard t'attend »²¹⁹.

²¹⁵ *À la Russie, aux ânes et aux autres, Moi et le village, Le Poète*. Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 146.

²¹⁶ Artiste allemand d'origine juive (1876-1944), auteur du livre *Art de graver*. Il était spécialiste de l'eau-forte sur cuivre et d'autres techniques de gravure. Il les transmet à des artistes comme Liebermann, Corinth, Israel et Chagall.

²¹⁷ Daniel Marchesseau, *Chagall ivre d'images*, Paris, Gallimard / Paris-Musées, 1995, p. 65.

²¹⁸ *L'Art vivant*, 15 décembre 1927, 3, No. 72, pp. 999-1011. Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, pp. 321-326.

²¹⁹ Témoignage de Chagall dans le film documentaire *Chagall – À la Russie, aux ânes et aux autres*, réalisé par François Lévy-Kuentz en France, 2003.

Celui qui motiva le plus Chagall à revenir en France, Ambroise Vollard (1865-1939), était un grand marchand d'art et éditeur qui contribua à la nouvelle prospérité du livre d'art au XX^e siècle, qui était jusqu'alors en pleine déchéance. De même, exceptionnel découvreur de talents, il fut un des premiers marchands à s'intéresser à Van Gogh et à Gauguin. Il organisa la première exposition Cézanne en 1895 dans sa galerie et il exposa pour la première fois des œuvres du jeune Picasso qui était alors totalement inconnu. Il soutint aussi Rodin, Pissarro, Renoir, Degas, Derain et Matisse. Il commanda en particulier des illustrations de livres et des estampes à de grands artistes qui n'étaient pas graveurs professionnels. C'est ainsi que Cézanne, Renoir, Redon, Lautrec, Sisley, Bonnard, Vuillard exécutèrent des planches²²⁰. Quant à Chagall, Vollard vit ses petites œuvres chez le critique et collectionneur Gustave Coquiot, achetées à Blaise Cendrars qui gardait les affaires de l'artiste laissées à la Ruhe. Selon Daniel Marchesseau²²¹, Vollard dut voir aussi quelques planches d'essai imprimées à Berlin que Cassirer lui soumit. Suffisamment convaincu, ce connaisseur arriva à entreprendre une collaboration avec Chagall, revenu à Paris. L'artiste confia un souvenir de sa première période parisienne où il se mit devant la vitrine de la galerie de Vollard sans oser y entrer. Ayant un respect particulier pour « ce contemporain et ami de Cézanne et Renoir »²²², Chagall dut ressentir une grande joie à travailler avec lui.

Selon Marchesseau, sur le conseil de Cendrars, Vollard proposa à Chagall d'illustrer *Le Général Dourakine* de la comtesse de Ségur, mais l'artiste refusa, lui préférant *Les Âmes mortes* de Nicolas Gogol, l'un des sommets de la littérature épique russe. Chagall se mit aussitôt au travail et réalisa cent sept grandes planches à l'eau-forte qu'il acheva en 1925. Vollard exprima sa satisfaction en disant : « Chagall a su rendre, avec quelle vérité, cet aspect un peu louis-philippard qui caractérise la Russie de l'époque de Gogol »²²³. Néanmoins, le livre ne fut pas publié immédiatement par Vollard, qui avait une autre idée en tête avant même la fin de ce projet. Il voulait une édition des *Fables* de La Fontaine avec des illustrations en couleurs, à la manière des gravures du XVIII^e siècle. Il engagea des graveurs professionnels pour cela et donna des instructions à Chagall pour

²²⁰ Charles Sorlier, *Marc Chagall : le livre des livres*, Monaco, Éditions André Sauret et Éditions Michèle Trinckvel, 1990.

²²¹ Daniel Marchesseau, *Chagall ivre d'images*, op. cit., p. 66.

²²² Dans l'entretien pour *L'Art vivant*, art. cit., Chagall dit qu'il tremblait toujours de peur quand il apportait son travail à Vollard. Puis il ajouta : « Comment pourrais-je vraiment oublier qu'il était contemporain et ami de Cézanne et Renoir ? ».

²²³ Daniel Marchesseau, *Chagall ivre d'images*, op. cit., pp. 66-67.

qu'il préparât des gouaches à reproduire²²⁴. En 1927, Chagall finit *les Fables* en réalisant plus de cent gouaches éblouissantes. Cependant, il s'avéra évident que la couleur de Chagall était trop complexe pour le procédé d'impression envisagé au début par Vollard. L'artiste décida donc de faire lui-même ses eaux-fortes en noir et blanc. De 1928 à 1931, Chagall transcrivit chacune de ses illustrations. Il usa de taille et de contre-taille, de la pointe mais aussi du pinceau, du vernis comme de la gouache. Avec une virtuosité et aussi grâce à la collaboration de nombreux assistants placés sous la direction du taille-doucier Maurice Potin, les planches réalisées en noir et blanc semblèrent contenir de subtiles nuances en clair-obscur. Mais Chagall ne fut pas satisfait du tirage et chacune des huit mille cinq cents épreuves des exemplaires fut finalement rehaussée de sa main au pinceau, de gouache ou d'aquarelle²²⁵. Vollard, conquis, devint un grand défenseur²²⁶ de l'artiste, en lui assurant désormais des revenus réguliers et lui soumit une autre commande : un ensemble de planches sur le thème du cirque²²⁷. La confiance était en plus réciproque. Chagall témoigna²²⁸ de la sienne envers son éditeur, dans un entretien avec Jacques Guenne, en disant que s'il avait eu autant de plaisir à faire les gravures pour *Les Âmes mortes*, c'était grâce à Vollard, qui lui avait donné la possibilité de s'exprimer en toute liberté. Il ajouta que sa confiance en lui l'encouragea beaucoup et elle lui permit de finir les centaines de gouaches sur *les Fables* de la Fontaine.

En outre, dans le dialogue avec Guenne, l'artiste conclut en disant que c'était en France qu'il était rené. Comme il le dit très justement, depuis son arrivée à Paris et tout au long de cette période de préparation des planches, la vie de Chagall en France fut comblée de bonheur. Son art étant reconnu, il acquit une certaine aisance matérielle. Le succès de nombreuses expositions et la pleine reconnaissance de son statut d'artiste lui permirent enfin de se consacrer en toute liberté à son travail, mais aussi à la découverte de la France²²⁹. Au début de l'année 1924, les Chagall qui restaient jusqu'alors dans une

²²⁴ *Le Monde de Chagall*, photographies d'Izid Bidermanas ; texte de Roy McMullen, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 106.

²²⁵ Daniel Marchesseau, *Chagall ivre d'images*, op. cit., pp. 75-78.

²²⁶ Face au choix d'un peintre d'origine russe pour illustrer *les Fables*, un texte de la littérature classique française, de violentes critiques s'élevèrent dans le pays. Vollard répondit : « Tout ce qu'il y a de spécifiquement oriental dans les sources du fabuliste [...] m'a amené à penser que, mieux que personne, pourrait en donner une transcription plastique appropriée, un artiste à qui ses origines ont rendu familier et comme naturel ce prestigieux Orient ». Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., pp. 163-165.

²²⁷ Daniel Marchesseau, *Chagall ivre d'images*, op. cit., pp. 78-79. Chagall et Vollard étaient tous les deux fascinés par le cirque, ainsi ce dernier avait sa loge au Cirque d'Hiver où il invita l'artiste et sa famille. Chagall créa dix-neuf gouaches, regroupées sous le titre *Cirque Vollard*.

²²⁸ *L'Art vivant*, art. cit.

²²⁹ Elisabeth Pacoud-Rème, « À Paris, à la France », dans *Voyages & rencontres de Marc Chagall 1923-1939*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, p. 48.

chambre d'hôtel, s'installèrent dans l'ancien atelier d'Eugène Zack sur l'avenue d'Orléans, ce qui démontrait déjà le début de la réussite. Les expositions se multiplièrent à Paris, chez Katia Granoff, Bernheim-Jeune, au Portique. Chez Barbazanges-Hodebert, eut même lieu sa première exposition rétrospective regroupant ses œuvres de 1908 à 1924. En plus, il renoua avec ses anciens amis et tissa de nouvelles relations : il retrouva Robert et Sonia Delaunay, André Salmon, Marcoussis, et il fit connaissance avec les critiques d'art Florent Fels et Gustave Coquiot, le poète Ivan Goll et sa femme Claire, l'écrivain Marcel Arland, René Schwob, le philosophe Jacques Maritain et sa femme Raïssa et les éditeurs des *Cahiers d'art* Christian et Yvonne Zervos²³⁰.

Cette période du retour en France fut aussi très marquée par de nombreux voyages dans le pays. En avril 1924, Chagall fit un séjour avec sa famille au bord de la mer à Ault en Normandie, puis un autre en juin dans l'île de Bréhat en Bretagne. En 1925, il se rendit chez les Delaunay à L'Isle-Adam, situé entre la Seine et l'Oise. Chagall loua un atelier à Montchauvet, près de Mantes, et dans ce village il acheva les planches de gravures pour *Les Âmes mortes*. En 1926 et 1927, l'artiste passa un long moment en voyage loin de Paris. Au printemps 1926, il alla au Mourillon, près de Toulon et de là, il se rendit à Nice. Il habita ensuite quelques mois en Auvergne, au bord du lac de Chambon. Chagall peignit beaucoup le village de Chambon-sur-Lac, dont les animaux, les paysans et les églises furent souvent représentés dans les gouaches de cette année. Il y réalisa également une grande partie²³¹ des gouaches préparatoires à l'illustration des *Fables*²³². En été 1926, il se rendit à Châtelguyon, station thermale du Puy-de-Dôme dans laquelle Bella fit une cure. À l'automne de la même année, accompagné de Robert Delaunay, Chagall se rendit à Limoux pour rencontrer Joseph Delteil. Les voyageurs passèrent ensuite par Albi et Montauban avant de se rendre à Collioure, chez Maillol. Or, tous ces voyages devaient donner à Chagall, qui n'était resté qu'à Paris pendant son premier séjour, un sentiment de réussite, tout en lui apportant repos et sérénité. En effet, sa peinture à cette époque reflète ces moments de bonheur personnel et intime : les toiles furent occupées par des amoureux, des fleurs, des paysages, des portraits intimistes de Bella et de sa fille Ida, et des scènes champêtres. De même, ces voyages furent probablement un moyen ou une occasion pour

²³⁰ Daniel Marchesseau, *Chagall ivre d'images*, op. cit., p. 70.

²³¹ Selon Meyer, Chagall y peignit environ trente gouaches pour les *Fables*. Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., p. 166.

²³² Certains ont affirmé que la nature et le paysage français laissèrent leurs empreintes dans les *Fables*. Par exemple, Gérard Tisserand et Mireille Mentré remarquèrent que le passant dans *Le Satyre et le Passant* arborait une écuelle paysanne et un chapeau auvergnat, dans *Chagall et le vitrail « De la pierre à la lumière »*, catalogue d'exposition, ville de Clermont-Ferrand, musée des Beaux-Arts, 1993, p. 10.

l'artiste de s'approprier le pays dans lequel il vivait désormais. Les paysages de France lui devinrent petit à petit familiers, et l'artiste mit ses découvertes à contribution dans son travail. Ainsi, ce fut à Limoux qu'il trouva l'inspiration pour ses dernières gouaches des *Fables*. La vie de Chagall fut renouvelée par la découverte du paysage français et du travail d'illustration :

« Je me jetais sur des thèmes nouveaux comme je n'en avais jamais vu à Vitebsk, les fleurs du Midi, les paysans de Savoie, les bêtes bien nourries. Après la Révolution, la misère et la faim, je donnais libre cours à mon appétit. Dans le fantastique que je voyais, je ne pouvais oublier la terre d'où nous sortons. La rencontre avec Vollard qui me commandait alors de grands livres illustrés devait aussi contribuer à m'orienter dans une autre voie »²³³.

Outre le lien étroit avec Vollard, les rencontres de Chagall avec des écrivains et les liens amicaux noués avec eux menèrent l'artiste à illustrer de nombreux ouvrages contemporains. *Les Feuilles libres* (1924) de Philippe Soupault, Darius Milhaud, Marcel Arland ; *Poèmes d'amour* (1925) de Yvan et Claire Goll ; *Journal d'un cheval* (1926) également de Claire Goll ; les *Sept péchés capitaux* (1926) de Jean Giraudoux et divers auteurs ; *En suivant la Seine* (1926) et *Suite provinciale* (1927) de Gustave Coquiot ; *Maternité* (1926) et *Étapes* (1927) de Marcel Arland ; *Ouvert la nuit* (1927) de Paul Morand ; *Une Mélodie silencieuse* (1929) de René Schwob etc. furent ainsi illustrés par des dessins et des eaux-fortes de Marc Chagall. Celui-ci garda également contact avec des écrivains de la littérature yiddish. En 1924, Chagall rencontra le poète Perets Markish et le romancier Oyzer Varshavsky. Ils traduisirent *Ma vie* de Chagall, du russe au yiddish, et Chagall illustra leurs journaux d'avant-garde : *Khalyastre*, No. 2 (1924) édité par Markish et *Pariz revu* (1926) de Varshavsky²³⁴.

2. Le début du travail sur la Bible

À la suite de ses illustrations des deux livres majeurs que sont *les Âmes mortes* et les *Fables*²³⁵, Chagall entama le travail sur son troisième livre également commandé par Vollard, la Bible. Les opinions des biographes sont divisées quant à savoir qui des deux

²³³ Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard*, Paris, Éditions Galerie Matignon, 1981, p. 17.

²³⁴ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 319.

²³⁵ Par rapport aux illustrations des *Âmes mortes* et des *Fables*, les contributions de Chagall à des textes contemporains cités précédemment sont moins conséquentes.

décida du sujet. Werner Haftmann dit que Vollard, « ressentant très subtilement les réactions intimes de son ami artiste »²³⁶, lui avait proposé ce thème. Monica Bohm-Duchen²³⁷ écrivit même que Vollard avait officiellement (« formally ») commandé à Chagall des illustrations de l’Ancien Testament. Or, beaucoup d’autres avancèrent que c’était Chagall lui-même qui avait choisi le thème. Par exemple, selon Franz Meyer, Vollard soumit à l’artiste diverses propositions, mais celui-ci avait déjà fait son choix, étant familier avec la Bible depuis l’enfance²³⁸. Cette idée est généralement la plus répandue, ainsi on affirme souvent aujourd’hui que ce fut Chagall qui proposa ce projet à Vollard²³⁹. Puisque ce dernier avait laissé l’artiste libre de choisir les ouvrages précédents, il est très probable que cela en fut encore ainsi pour le troisième. Alors qu’aucun document ne confirme que Chagall lui-même imposa son choix, il est tout de même certain que les sujets sélectionnés étaient toujours en accord avec sa personnalité et son univers : *Les Âmes mortes* sont un reflet de l’esprit russe dans lequel l’artiste baignait, et les *Fables* témoignent de son affection pour les animaux. De même, *le Cirque Vollard* met en scène un des divertissements favoris de Chagall. Quant à la Bible, Chagall devait sans doute être l’artiste le mieux choisi pour l’illustrer, étant donné ses origines juives. Un jour, il exprima ses sentiments sur la Bible en ces termes :

« Depuis ma première jeunesse, j’ai été captivé par la Bible. Il m’a toujours semblé et il me semble encore que c’est la plus grande 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 transmettre »²⁴⁰.

Or, quelle que soit la personne qui fut à l’initiative de ce choix, il faut néanmoins noter que Chagall commença le travail sur la Bible bien plus tôt qu’on ne le pense. Alors que beaucoup d’auteurs comme Meyer²⁴¹ écrivirent que l’artiste se lança dans le nouveau livre en 1931 lorsqu’il finit ses *Fables*, en réalité, Chagall commença ses recherches sur la Bible dès 1925 quand il termina *les Âmes mortes*. Dans une lettre adressée à son ami Leo

²³⁶ Werner Haftmann, *Chagall, op. cit.*, p. 26.

²³⁷ Monica Bohm-Duchen, *Chagall*, Londres, Phaidon Press Limited, 1998, p. 209.

²³⁸ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 179.

²³⁹ Par exemple, Jean-Michel Foray écrit : « after all it was he who had proposed the project to Vollard » dans « The Bible according to Chagall », dans *Chagall e la Bibbia*, catalogue d’exposition, Milan, Mondadori Electa S. p. A., 2004, p. 26.

²⁴⁰ Werner Schmalenbach et Charles Sorlier, *Marc Chagall de Draeger, op. cit.*, p. 187.

²⁴¹ Meyer écrit : « L’événement capital de 1930 fut, à la suite de la commande d’une Bible par Vollard, la première confrontation de Chagall peintre avec les Écritures. Chagall travaillait aux dernières gravures des *Fables* – la toute dernière date du début de 1931 –, et Vollard désirait commencer aussitôt un nouveau livre. » ; Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 179.

Kenig en juillet 1925, Chagall écrit : « J'ai fini *les Âmes mortes* de Gogol – 100 gravures ; je commence les Prophètes »²⁴². Le 21 septembre 1925, il ajouta :

« Je dois réaliser les Prophètes (pour l'éditeur Vollard, Paris) malgré le fait que « l'ambiance » tout autour ne soit pas prophétique... au contraire, il est mauvais... Mais nous devons nous y opposer »²⁴³.

Dans une de ses lettres à Leo Kenig, il mentionna par ailleurs l'envoi d'une Bible en yiddish : « Opatoshu m'écrit de Varsovie qu'il a réussi à avoir la Bible en yiddish et qu'il va probablement me l'envoyer. En attendant, je te remercie de courir partout en quête de la Bible »²⁴⁴. Ne comprenant pas l'hébreu, Chagall avait besoin d'une traduction en yiddish, sa langue maternelle, pour l'illustration de la Bible. Il demanda donc à certains amis de lui en trouver une. Ainsi, il en reçut deux, l'une de Leo Kenig de Londres et l'autre de Opatoshu de Varsovie. Ce dernier continua d'ailleurs de lui envoyer plusieurs volumes de la Bible traduite en yiddish moderne par Yehoash, poète américain²⁴⁵. En septembre 1926, l'artiste était déjà occupé par le travail sur la Bible : « [...] Je suis pris par d'autres projets, en partie donnés par Vollard (la Bible, les Prophètes, et La Fontaine – en couleurs, 50-60 grandes aquarelles) »²⁴⁶. Puis, dans une lettre de décembre 1926 ou de janvier 1927, Chagall expliqua à un ami :

« Qu'est-ce que je fais maintenant ? Des peintures qui disparaissent à peine signées. Et un livre de Prophètes pour Vollard avec 100 gravures. Et plus de 100 grandes aquarelles pour La Fontaine et plus de 100 dessins pour le *Cirque*. Tout pour Vollard »²⁴⁷.

En 1929, Chagall dit : « Jusqu'à maintenant, j'ai fait Samson et Dalila. C'est là où j'en suis »²⁴⁸. Le fait que Chagall commença ses illustrations de la Bible en 1925, et non en 1931 comme on le pense généralement, n'est pas insignifiant. Cela veut dire que Chagall s'en soucia depuis bien plus longtemps et qu'il avança son travail même avant son voyage en Palestine de 1931. En effet, Chagall dit de son voyage :

²⁴² Lettre de Chagall à Leo Kenig en juillet 1925 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 335.

²⁴³ Lettre de Chagall à Leo Kenig en septembre 1925 ; *Ibid.*, p. 337. Nous traduisons.

²⁴⁴ Lettre de Chagall à Leo Kenig en juillet 1925 ; *Ibid.*, p. 335. Nous traduisons.

²⁴⁵ L'artiste en remercia son ami Yosef Opatoshu dans une lettre de novembre 1928, puis de juin 1930.

²⁴⁶ Lettre de Chagall à Pavel Ettinger en septembre 1926 ; *Ibid.*, p. 344. Nous traduisons.

²⁴⁷ Lettre de Chagall à Pavel Ettinger en décembre 1926 – janvier 1927 ; *Ibid.*, p. 346. Nous traduisons.

²⁴⁸ Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu en 1929 ; *Ibid.*, p. 349. Nous traduisons.

« Je ne travaille jamais de tête. Quand j'ai dû illustrer la « Bible » pour Vollard, celui-ci m'a dit : « Allez place Pigalle ». Mais j'ai voulu voir la Palestine, j'ai voulu toucher la terre »²⁴⁹.

Or, cette affirmation de l'artiste a alimenté les malentendus. Certains en ont conclu que l'artiste fit ce voyage spécialement pour les illustrations et que ce fut seulement à son retour qu'il se mit au travail²⁵⁰. Il est certain que l'artiste voulut voir la Palestine, mais le voyage ne fut pas effectué « pour » l'illustration de la Bible, il fut réalisé pour une autre occasion.

Chagall fut invité à venir en Palestine par Meir Dizengoff (1861-1937), sioniste, co-fondateur et premier maire de Tel Aviv, qui était la première ville juive après deux mille ans d'exil. Celui-ci invita l'artiste à passer quelque temps chez lui, aussi longtemps qu'il le voudrait, lui cédant même une partie de sa maison. Dizengoff avait en effet un projet : la construction d'un musée juif dans la nouvelle ville. Et lors de sa visite à Paris, il contacta probablement Chagall, qui était alors président d'un comité artistique, pour avoir des conseils. Selon Benjamin Harshav, Chagall n'était pas sioniste, mais il se sentait concerné par le destin des Juifs en Palestine et par la construction de villes juives sur cette terre. De même, il pensait depuis plusieurs années à créer un musée juif. Ainsi, en 1929 il soumit cette idée au centre culturel yiddish, le YIVO (Institut Scientifique Yiddish (Juif)) à Vilna²⁵¹. C'est pourquoi lorsque Dizengoff lui fit part de son projet, Chagall fit d'autant plus volontiers ce voyage en Palestine. Dans un entretien, il raconta :

« [...] Monsieur Dizengoff est venu à Paris et il m'a demandé de l'aider à construire un musée. J'ai eu du mal à croire que cet homme avait soixante-dix ans, ses yeux brillaient et il était tout excité par son idée. Alors que j'avais décidé de rester éloigné de toute fonction publique et que j'avais planifié plusieurs voyages en terre d'Israël, que j'ai

²⁴⁹ Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard*, *op. cit.*, p. 18.

²⁵⁰ En effet, la plupart des écrits sur ce point répètent cette erreur : par exemple, Charles Sorlier écrit : « Pour réaliser ce nouveau livre l'artiste voulut voir les lieux où vécurent les Prophètes. Il se rendit en 1931, avec sa femme et sa fille, en Palestine [...] ». *Ibid.* De même, Françoise Rossini-Paquet écrit : « Alors que Marc Chagall termine les gravures des Fables – la toute dernière sera achevée en 1931 – Ambroise Vollard commande l'illustration du Livre des Prophètes. [...] Pour ce travail colossal, le peintre veut voir les lieux historiques de la Bible. », dans « Vers l'exil... » dans *Voyages & rencontres de Marc Chagall 1923-1939*, *op. cit.*, p. 58.

²⁵¹ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, pp. 362-363 et pp. 351-353.

annulés à chaque fois – cette fois-ci, l’enthousiasme de Monsieur Dizengoff m’a influencé. J’ai fait mes bagages et décidé d’aller lui donner un coup de main »²⁵².

En ce qui concerne l’idée selon laquelle ce fut à l’initiative de Vollard que son voyage fut conçu, Chagall donna une précision :

« Pendant les cinq dernières années j’ai porté en moi l’idée de peindre le livre des Prophètes que Vollard m’a invité à faire. [...] J’aurais bien sûr pu faire ces peintures en étant à Paris. En plus, j’ai fait les illustrations pour *les Âmes mortes* de Gogol sans connaître la vie de cette période (le début du XIX^e siècle). J’ai aussi préparé les dessins pour les *Fables* de La Fontaine alors que je n’ai pas vécu au XVIII^e siècle »²⁵³.

À une autre occasion, il souligna de nouveau que son voyage n’avait aucun but documentaire pour ses illustrations :

« Est-ce une question de cocotier ou de montagne ? Les mêmes cocotiers, presque les mêmes montagnes, les mêmes Arabes et les chameaux, vous pouvez aussi les trouver à quelques centaines de kilomètres de la Palestine. Pour cela, il suffit d’aller en Algérie ou au Maroc... »²⁵⁴ ; « Au contraire, j’ai pensé que mon souhait de visiter la terre d’Israël était assez naturel, tout Juif doit ressentir la même chose face à son passé. Mais je pense que ce n’est pas nécessaire de copier la vie du pays sur le papier »²⁵⁵.

Malgré tout ce que Chagall dit, certains comme Franz Meyer véhiculèrent tout de même l’idée que l’artiste avait eu besoin d’affronter le monde biblique « réel » pour « détacher de lui le monde biblique [rêvé], pour en faire un véritable monde »²⁵⁶. Si cela en avait été réellement ainsi, il aurait fait ce voyage avant de commencer ses illustrations sans attendre 1931. S’il est vrai que Chagall était en train de travailler sur la Bible, il n’avait pas choisi de partir en Palestine pour faire des recherches artistiques, mais plutôt pour des raisons personnelles. En effet, lorsque Chagall dit : « Je suis venu vérifier certains sentiments, sans appareil photographique, sans pinceau même »²⁵⁷, cela ne signifiait

²⁵² *Ibid.*, pp. 363-364. Nous traduisons.

²⁵³ Benjamin Harshav pensa que Chagall mentionna Vollard comme une excuse quand il parlait aux non-Juifs pour dissimuler sa motivation « sioniste ». *Ibid.*, p. 364. Nous traduisons.

²⁵⁴ Entretien avec Ben-Tavriya pour *Razsvet*, vol. XXVII, No. 24, Paris, 14 juillet 1931 ; *Ibid.*, p. 364. Nous traduisons.

²⁵⁵ *Ibid.* Nous traduisons.

²⁵⁶ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 180.

²⁵⁷ Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard, op. cit.*, p. 18.

nullement qu'il y était allé vraiment les mains vides, mais il soulignait juste la dimension émotionnelle de son voyage.

Chapitre V. La reprise de conscience de la judéité

Chagall vérifie son origine et son identité en Terre Sainte. Le contact avec le sol de son peuple motive l'artiste pour ses créations, particulièrement pour ses illustrations de la Bible. Dans ce chapitre nous allons étudier les œuvres que Chagall réalise, en Palestine puis à son retour en France, relatives au monde d'Israël – du passé au présent, et de l'imaginaire au réel. Celui-ci devient la vraie préoccupation de Chagall avec l'arrivée de la persécution des Juifs en Europe.

1. Un Juif à la recherche de la Terre Sainte : un pèlerinage ou un voyage d'artiste ?

En mars 1931, Chagall s'embarqua sur le *Champollion* pour le Proche-Orient avec sa famille et les poètes juifs Edmond Fleg (1874-1963) et Chaim-Nachman Bialik (1873-1934). La présence de ces personnes sur le bateau dut être à la fois agréable et constructive pour l'artiste. Fleg était membre du comité artistique à Paris, présidé par Chagall lui-même. Étant juif français, Fleg exprima sa judéité et ses espoirs messianiques à travers des pièces de théâtre et des vers. Il étudia aussi de grandes figures de l'Ancien Testament, tels que Salomon et Moïse²⁵⁸. Quant à Bialik, le « poète national » hébreu qui écrivit des poèmes à partir du Livre Saint, Chagall l'avait rencontré à Berlin en 1922. Avec ce poète, qui avait aussi écrit des poèmes en yiddish et qui aimait parler cette langue, l'artiste put avoir des conversations dans sa langue maternelle durant le voyage. Après avoir visité le Caire et Alexandrie, ils arrivèrent à Beyrouth. De là, les Chagall voyagèrent en train jusqu'à Haïfa pour voir Hermann Struck, l'artiste berlinois qui avait appris à Chagall les techniques de gravure à Berlin en 1922 et qui avait émigré en Palestine en 1923. À la gare de Tel Aviv, les Chagall furent chaleureusement accueillis par le maire Dizengoff. En l'honneur de Chagall, furent organisés de nombreux événements comme une exposition

²⁵⁸ Françoise Rossini-Paquet, « Vers l'exil... », *art. cit.*, p. 58

d'artistes palestiniens, et même des courses de chevaux sur la plage²⁵⁹. Chagall était très ému de se trouver en Terre Sainte, réalisant ainsi le rêve de tout Juif de la diaspora. Il exprima son bouleversement dans le discours qu'il donna lors de la réception du 5 avril 1931 à Tel Aviv :

« Vous devez sûrement attendre de moi un mot poignant... Mais de toutes les choses que j'ai vues de mes yeux, je suis tellement stupéfait, infiniment stupéfait... que je pousse seulement des soupirs... Cela serait mieux d'exprimer mes sentiments sur une toile. Mais même pour exprimer la moindre petite chose que j'ai vue de mes yeux, j'aurais besoin d'une grande force, du courage et de la pureté de cœur de nos Prophètes, mais nous sommes en Exil depuis deux mille ans...»²⁶⁰.

Chagall resta presque trois mois en Palestine, ce fut donc le plus long séjour de l'artiste à l'étranger. À la suite de Haïfa et Tel Aviv, il voyagea à travers tout le pays, visita Jérusalem et Safed. Il raconta les émotions qu'il ressentit dans ces lieux en ces termes :

« Là, dans les rues en escaliers, des milliers d'années avant marchait Jésus. Là, au loin, vont et reviennent vers le mur des Lamentations, des Juifs barbus vêtus de bleu, de jaune, de rouge, coiffés de bonnet de fourrure. Nulle part vous ne serez si désolés et si heureux en voyant cette masse millénaire des pierres et de la poussière de Jérusalem, de Safed, des monts où sont enterrés Prophètes sur Prophètes »²⁶¹.

Pendant son séjour, Chagall réalisa bien quelques tableaux, mais peindre ne fut sans doute pas sa préoccupation première, comme il le précisa dans un entretien²⁶² peu de temps après son retour :

« Est-ce que la Palestine m'a attiré en tant qu'artiste ? Vous savez, j'y suis allé comme un Juif. Je voulais tout voir de mes propres yeux – comment ils ont construit le pays. Chez moi c'est toujours pareil – l'homme précède l'artiste. Par ailleurs, tout l'exotisme de l'Est [...] me semble inutile»²⁶³.

²⁵⁹ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., pp. 364-365.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 374. Nous traduisons.

²⁶¹ Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard*, op. cit., p. 18.

²⁶² Entretien avec Ben-Tavriya pour *Razsvet*, vol. XXVII, No. 24, Paris, 14 juillet 1931.

²⁶³ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 375. Nous traduisons.

Chagall ne voulut donc voir la Palestine ni comme voyageur, ni comme artiste, mais comme Juif. Or, dans cette terre portant l’empreinte de l’histoire de son peuple depuis le temps des patriarches, Chagall remarqua également les efforts des Juifs du présent, consacrés à la construction de ce nouvel état. Il reconnut que ce dynamisme communautaire fut l’un des deux éléments qui l’avaient le plus marqué :

« En Palestine, j’étais impressionné par la présence constante en tout lieu de la confrontation de deux éléments : d’une part, l’enthousiasme pour le futur, la lutte pour le nouveau – de l’autre, la gloire du passé fossilisé il y a longtemps ; tous les deux sont forts et passionnants »²⁶⁴.

Chagall, qui ne se pensait « ni sioniste, ni nationaliste »²⁶⁵, ne dissimula pas pour autant la fierté qu’il avait ressentie, en sa qualité de simple « Juif », auprès de son peuple :

« Depuis que les Juifs se sont installés dans ce pays ensoleillé, ils ont acquis une nouvelle qualité [...] – c’est un calme spécial, une confiance en soi. Un Juif marche là-bas d’un air assuré et travaille – ce petit groupe de 170 000 personnes a l’intention de continuer ce qu’ils ont commencé, malgré l’atmosphère politique et économique. [...] Ils ont tous cet enthousiasme : les marchands et les citoyens de la ville aussi bien que les gens des *kibboutzim* où la vie est beaucoup plus dure [...]. Ils ont investi là-bas toute leur force, ils ont construit, créé »²⁶⁶.

Cependant, malgré son admiration pour l’enthousiasme du peuple, l’artiste dut éprouver une déception en ce qui concerne le projet de musée à Tel Aviv, qui était tout de même l’objet premier de son voyage. En effet, Chagall ne voulait que des originaux réalisés par de grands artistes juifs, alors que Dizengoff était prêt à exposer tout l’art juif, y compris des objets ethnographiques et folkloriques, voire même des moulages et des reproductions. Chagall, qui rêvait de créer un « vrai musée », se rendit compte qu’il était peut-être trop exigeant.

« Peut-être que j’en demande trop, et peut-être que cela suffit aux Juifs de voir des bateaux juifs, et que cela soit de l’art ou pas, ils s’en moquent. [...] mais ça ne m’intéresse pas de ramasser les déchets de toutes les Juives et de tous les Juifs »²⁶⁷.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 376. Nous traduisons.

²⁶⁵ Dans la lettre de Chagall à Yosef Opatoshu en juin 1931 ; *Ibid.*, p. 374.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 375-376. Nous traduisons.

²⁶⁷ Lettre de Chagall à A. Z. Ben-Yishay en août 1931 ; *Ibid.*, pp. 378-379. Nous traduisons.

Face aux nombreuses divergences entre Dizengoff et lui, Chagall se retira définitivement de la responsabilité du comité.

1. 1. Chagall réaliste ? – ses tableaux des sites historiques

Les peintures que Chagall réalisa lors de son séjour en Palestine représentent quelques sites et monuments. *La tombe de Rachel*²⁶⁸ illustre un monument du même nom près de Bethléem, et *Jérusalem*²⁶⁹, *Le mur des lamentations*²⁷⁰ et *L'enceinte de Jérusalem près du portail de la Grâce*²⁷¹ représentent le paysage autour du Temple de Jérusalem. *Synagogue* ou *Intérieur de la Synagogue de Safed*²⁷², *Dans la Synagogue*²⁷³ et *Dans la Synagogue à Safed*²⁷⁴ montrent tous des intérieurs de synagogues à Safed. En dehors de ces dernières peintures, Chagall peignit ses tableaux à l'extérieur, portant son chevalet sur le terrain, ce qui était exceptionnel chez lui.

Tous ces tableaux nous frappent par leurs représentations réalistes, voire naturalistes. En premier lieu, le tableau *La tombe de Rachel* nous présente un monument dans un paysage de plaine où nous voyons un grand arbre au premier plan, de loin une colline et un petit chameau à droite. Or, cette composition (ill. 26)²⁷⁵ nous surprend quand nous la comparons avec une photographie du site (ill. 27). Celle-ci représente une scène fortement ressemblante à la peinture de Chagall : le paysage du fond, la forme du monument et surtout la présence réelle d'un grand olivier nous prouvent que l'artiste

²⁶⁸ *La tombe de Rachel*, 1931, Huile sur toile, 73 x 92 cm, Genève, Collection Jan Krugier ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 580.

²⁶⁹ Il y a deux tableaux portant le titre de *Jérusalem* : l'un représente le mur des lamentations (*Jérusalem*, 1931, Huile sur toile, 100 x 82 cm, Collection particulière), et ressemble au tableau *Le mur des lamentations*. L'autre montre le paysage devant l'enceinte de Jérusalem (*Jérusalem*, 1932-1937 ?, Huile sur toile, 82 x 78 cm, Collection particulière), sa composition est très proche de *L'enceinte de Jérusalem près du portail de la Grâce*. Cf. Catalogue d'exposition *Voyages & rencontres de Marc Chagall, 1923-1939, op. cit.*

²⁷⁰ *Le mur des lamentations*, 1932, Huile sur toile, 73 x 92 cm, Israël, Musée de Tel-Aviv ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 581.

²⁷¹ *L'enceinte de Jérusalem près du portail de la Grâce*, 1931, Huile sur toile, 71 x 65, 5 cm, Collection particulière ; cf. *Voyages & rencontres de Marc Chagall, 1923-1939, op. cit.*

²⁷² *Intérieur de la Synagogue de Safed*, 1931, Huile sur toile, 73 x 92 cm, Jérusalem, The Israel Museum ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 583.

²⁷³ *Dans la Synagogue*, 1931, Huile sur toile, 55, 8 x 72, 3 cm, New York, Fondation Max Cottin ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 584.

²⁷⁴ *Dans la Synagogue à Safed*, 1931, Huile sur toile, 50 x 66 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum ; cf. *Voyages & rencontres de Marc Chagall, 1923-1939, op. cit.*

²⁷⁵ *Le Monument du sépulcre de Rachel, sur le chemin d'Ephrata* (pl. XVII), 1931-1934, Eau-forte, 24, 1 x 30, 9 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 193.

transposa fidèlement sur sa toile le paysage en face de lui. Cette ressemblance avec le paysage réel est en effet le point commun de tous les tableaux réalisés en Palestine. Une autre photographie (ill. 28)²⁷⁶ est aussi intéressante : celle de Bella et de Chaim-Nachman Bialik devant une vue de Jérusalem, qui montre le même paysage que celui de *L'enceinte de Jérusalem près du portail de la grâce* (ill. 29)²⁷⁷. Nous y reconnaissons les mêmes éléments disposés dans la même perspective : une colline et le mur de Jérusalem au dernier plan, et des cactus et des cailloux au premier. Les tableaux *Jérusalem* de 1931 et *Le mur des Lamentations* illustrent également des scènes fidèles à l'aspect réel – l'ampleur du mur et la petitesse des gens qui prient devant le monument. Quant aux synagogues de Safed, Chagall peignit aussi tous les détails à l'intérieur de chaque lieu. Grâce à cette fidélité visuelle, nous arrivons même à identifier les différentes synagogues de Safed que Chagall illustra : l'Ari Séfarade (*Dans la Synagogue à Safed*), Bima-Abuhav Synagogue (*Synagogue ou Intérieur de la Synagogue de Safed*) et Avrutch Synagogue (*Dans la Synagogue*).

Nous nous demandons pourquoi Chagall peignit tous ces tableaux avec un tel réalisme. Pour celui qui connaît un peu le style de l'artiste, ces peintures paraîtront atypiques. Chagall annonça alors : « Je suis venu vérifier certains sentiments, sans appareil photographique, sans pinceau même »²⁷⁸. Cependant, il nous semble que ce propos contredise les œuvres, qui sont non seulement quasi-naturalistes, presque comme de la documentation touristique, mais aussi qui n'évoquent aucune émotion. Pour nous éclairer, il faut probablement examiner de plus près les tableaux en question et leur sujet. Comme nous l'avons déjà remarqué, ces tableaux représentent des sites et des monuments. Or, tous ces lieux semblent être dotés d'une signification particulière pour les Juifs. D'abord, le Tombeau de Rachel, situé à côté de la ville de Bethléem, est considéré comme le troisième lieu saint du judaïsme, après le Mont du Temple et le Tombeau des Patriarches. C'est le lieu où fut enterrée Rachel, la matriarche biblique, femme de Jacob et mère de Joseph et de Benjamin. Au fil des ans, ce site est devenu un lieu de pèlerinage pour les Juifs, en particulier pour les femmes qui n'arrivent pas à enfanter. De plus, la tradition juive

²⁷⁶ Bella et Chaïm Bialik devant Jérusalem en 1931, photographie. Voir *Voyages & rencontres de Marc Chagall, 1923-1939, op. cit.*

²⁷⁷ *L'enceinte de Jérusalem près du portail de la Grâce*, 1931, Huile sur toile, 71 x 65, 5 cm, Collection particulière ; cf. *Voyages & rencontres de Marc Chagall, 1923-1939, op. cit.*

²⁷⁸ Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard, op. cit.*, p. 18.

enseigne que Rachel pleure²⁷⁹ pour ses enfants, et qu'elle pleura quand les Juifs furent exilés à Babylone car ils passèrent devant son tombeau sur le chemin. Alors que tous les autres patriarches et matriarches furent inhumés à Hébron, seule Rachel fut enterrée au bord d'une route. Les Juifs pensent que ce n'est pas par hasard si Rachel, qui ne pouvait demeurer en paix tant que ses enfants étaient absents du pays d'Israël, fut inhumée en un lieu où ces derniers allaient passer à leur retour. Au cours des générations, le peuple juif a maintenu la croyance que son âme attendait là que ses fils et ses filles reviennent de leur exil en Terre promise²⁸⁰. Nous comprenons alors pourquoi ce lieu est tant vénéré par les Juifs. La Bible relate que Jacob érigea une stèle sur la tombe de sa femme. Le tombeau actuel consiste en un rocher surmonté de 11 pierres, chacune pour les 11 enfants de Jacob qui étaient vivants quand Rachel mourut en donnant naissance à Benjamin. Le rocher est couvert d'un dôme supporté par 4 arches²⁸¹. Le tableau de Chagall montre bien le bâtiment carré surmonté par un dôme. En ce qui concerne son voyage, Chagall insista fortement sur le fait qu'il y était allé « comme un Juif » et pour « vérifier certains sentiments ». Il s'avère alors possible que Chagall reproduisit fidèlement sur sa toile ce lieu hautement symbolique – le tombeau de Rachel, mère des Juifs, qui attend indéfiniment le retour de ses enfants –, non pas comme un artiste mais comme un simple Juif exilé.

Le Temple de Jérusalem, qui fut le sujet de trois tableaux, est sans doute le monument le plus connu de la Palestine pour les non Juifs. Il y eut deux temples de Jérusalem. Selon la Bible, c'est Salomon qui bâtit le premier, autour de l'an 950 av. J.-C. Ce temple fut détruit en 587 av. J.-C. par le roi babylonien Nabuchodonosor qui assiégeait la ville. Ensuite, l'empire perse succéda aux Babyloniens. Or, les autorités perses avaient une politique différente envers les peuples conquis et les autres religions. Ils permirent aux exilés de rentrer en Palestine vers l'an 538 av. J.-C. La suite des événements n'est pas très claire, mais on bâtit un second temple, beaucoup plus modeste que le précédent en raison des moyens limités. Ce second temple aurait été consacré en 515 av. J.-C. Puis, au tournant du I^{er} siècle de notre ère (à partir de 20-19 av. J.-C.), ce temple fut restauré de façon grandiose par Hérode le Grand. Roitelet soumis au pouvoir romain, Hérode qui n'était pas Juif mais Nabatéen, voulut se concilier les Juifs. C'est ce second temple qui fut détruit par les armées romaines de Titus en 70 de notre ère, lors de la révolte contre l'empire romain.

²⁷⁹ « Voici ce que déclare l'Éternel : On entend à Rama une voix qui gémit et des sanglots amers : Rachel pleure ses fils et elle ne veut pas se laisser consoler, car ses fils ne sont plus. » dans *Jérémie XXXI*, 15.

²⁸⁰ *Encyclopaedia Judaica* (seconde édition), éd. par Fred Skolnik et Michael Berenbaum, *op. cit.*, vol. 17, p 48.

²⁸¹ *Ibid.*

Dès lors, le temple ne fut jamais reconstruit. À son emplacement, les musulmans y construisirent deux mosquées que l'on peut encore voir. De l'enceinte du second Temple, il ne reste aujourd'hui qu'une portion du mur occidental, que l'on appelle le Mur des Lamentations²⁸². Les Juifs y vont prier en déposant des vœux (ill. 30). Chagall restitua justement dans ses peintures *Jérusalem* de 1931 (ill. 31)²⁸³ et *Le mur des Lamentations* les Juifs qui prient contre ce mur immense, symbole de leur gloire passée et de leur Exil. À propos de la ville de Jérusalem, Chagall dit effectivement :

« On sent quelle culture puissante a germé ici dans le passé... Si elle est destinée à être ressuscitée, elle sera une des plus riches sur la terre – Je dis cela, alors que je ne suis pas du tout chauvin... Cependant, tout le reste de Jérusalem – la Mosquée Omar et des endroits saints – malgré mon grand intérêt pour le Christ comme poète et figure prophétique – m'est resté indifférent... »²⁸⁴.

Ce discours nous prouve que Jérusalem, lieu saint pour les trois monothéismes, n'avait pas d'autres significations pour lui qu'une ville juive évoquant une immense gloire passée. Chagall, qui n'était peut-être pas nationaliste comme il le précisait, nous semble tout de même être foncièrement Juif, et c'est vraisemblablement avec son regard de Juif qu'il restitua des monuments d'*Eretz Israël*²⁸⁵ sur ses toiles. D'ailleurs, ces scènes furent encore toutes illustrées avec un grand réalisme, et c'est sans doute la raison pour laquelle Franz Meyer affirma que « ces œuvres [étaient] des “documents” »²⁸⁶. Néanmoins, Chagall précisa bien que la motivation de son voyage était purement personnelle et non pas artistique²⁸⁷, en ajoutant même :

« Tout l'exotisme de l'Est, après lequel les gens courent normalement, toute cette ethnographie, que certains artistes se dépêchent de transposer sur leurs toiles, me

²⁸² Hervé Tremblay, « Le Temple de Jérusalem et sa reconstruction », *À la découverte du monde biblique*, http://www.interbible.org/interBible/decouverte/comprendre/2005/clb_050617.htm ; *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, sous la direction de Geoffrey Wigoder et adapté en français sous la direction de Sylvie Anne Goldberg, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, pp. 780-781.

²⁸³ *Jérusalem*, 1931, Huile sur toile, 100 x 82 cm, Collection particulière.

²⁸⁴ Entretien avec Ben-Tavriya pour *Razsvet*, vol. XXVII, No. 24, Paris, 14 juillet 1931. Voir Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 376. Nous traduisons.

²⁸⁵ *Eretz* veut dire « la Terre ». Selon Benjamin Harshav, *eretz* est une appellation familière que les sionistes utilisaient pour désigner la Palestine. Chagall utilisa aussi ce mot, par exemple, dans une lettre il écrivit : « Rentré d'Eretz Israël ». Cf. Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu en juin 1931 ; *Ibid.*, p. 374.

²⁸⁶ Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., p. 181.

²⁸⁷ « J'y suis allé comme un Juif. Je voulais tout voir de mes propres yeux – comment ils ont construit le pays. Chez moi c'est toujours pareil – l'homme précède l'artiste ». Voir Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 375. Nous traduisons.

semble inutile. [...] Non, les critères européens ne vous apporteront rien. Cela change tout si vous regardez tout cela avec votre regard intérieur, vous comprenez ? »²⁸⁸.

Ces tableaux ne devraient donc être ni documentaires, ni artistiques, même s'il nous semble qu'ils le soient, tout paradoxalement. Si Chagall réalisa des tableaux fidèles à la nature sans aucun but documentaire, cela fut peut-être une manière pour lui de garder ses souvenirs, comme certains se dépêcheraient d'écrire leurs émotions dans leur journal avant qu'elles ne disparaissent.

Les trois tableaux représentant trois synagogues de Safed sont probablement les exemples qui nous permettent de mieux comprendre la position de Chagall comme Juif. Il faut d'abord noter que Safed est une des quatre villes religieuses d'Israël avec Jérusalem, Tibériade et Hébron. C'est une ville très ancienne et d'une grande richesse. D'après une légende, c'est ici que Sem et Héber, fils et petit-fils de Noé, établirent leur *yeshiva*²⁸⁹. Selon d'autres sources, la ville fut fondée en 70 de notre ère. Cette ville était surtout en pleine prospérité au XVI^e siècle, lorsque de nombreux savants juifs religieux et mystiques qui s'enfuirent d'Espagne, s'y installèrent. Safed devint ainsi le centre spirituel du monde juif, et la kabbale²⁹⁰ en particulier y atteignit le sommet de son influence. Le mouvement hassidique, qui imprégnait Vitebsk, la ville natale de Chagall, dérive de cette mystique juive. Aujourd'hui, Safed est reconnue pour être une ville possédant complètement une âme juive et l'endroit idéal pour l'étude de la *Torah*²⁹¹. Cette petite ville d'environ 27 000 habitants compte pourtant 8 synagogues dans le vieux quartier, et Chagall en peignit trois.

Chagall ne fréquentait plus la synagogue depuis son enfance, ce lieu n'était d'ailleurs apparu qu'une fois dans sa peinture. *La Synagogue*²⁹², réalisée en 1917 lors de son retour à Vitebsk, fut traitée comme une peinture presque folklorique, dénuée d'ambiance religieuse. Le tableau présente une scène qui se passe à l'intérieur où les gens sont tous distraits. En revanche, à Safed, les synagogues furent toutes représentées de manière très réaliste et austère. Aucune d'entre elles n'est occupée, elles ne se résument

²⁸⁸ Entretien avec Ben-Tavriya pour *Razsvet*, vol. XXVII, No. 24, Paris, 14 juillet 1931 ; *Ibid.* Nous traduisons.

²⁸⁹ Centre d'étude de la *Torah* et du Talmud dans le judaïsme orthodoxe.

²⁹⁰ Le mot « kabbale » désigne « les mystères de la tradition mystique juive ». La kabbale est à la fois une philosophie théorique et une pratique proche de la méditation. Cf. Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la kabbale*, Paris, Éditions Assouline, 2001.

²⁹¹ www.safed.co.il/ ; *Encyclopaedia Judaica* (seconde édition), éd. par Fred Skolnik et Michael Berenbaum, *op. cit.*, vol. 17, pp. 658-660.

²⁹² *La Synagogue*, 1917, Gouache, aquarelle, crayon sur papier, 40 x 35 cm, Bâle, Collection Marcus Diener ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922*, *op. cit.*, cat. n° 148, p. 149.

qu'à des éléments architecturaux, décoratifs et mobiliers, spécifiques à cet endroit religieux. La représentation des détails est si fidèle à la réalité qu'elle nous permet d'identifier les endroits par de simples comparaisons avec des photographies. Le tableau *Intérieur de la Synagogue de Safed*²⁹³ représente la Synagogue Bima-Abuhav (ill. 32), construite au XVI^e siècle. Cette synagogue possède le rouleau de la *Torah* le plus ancien de Safed²⁹⁴. Comme le nom du lieu l'indique, la *bima* (estrade où on lit la *Torah*) occupe la première place dans cette synagogue. C'est pourquoi Chagall la mit en valeur dans sa peinture en peignant une grande *bima* au centre de la scène. Derrière, sur la gauche, nous pouvons voir la Sainte Arche. Le tableau *Dans la Synagogue à Safed*²⁹⁵ (ill. 33) représente également une partie de *bima* et le mur abritant la Sainte Arche. Il s'agit très probablement de l'intérieur de l'Ari Séfarade, ou encore de la Synagogue Bima-Abuhav, vue sous un autre angle. L'Ari Séfarade a une importance historique puisqu'elle est la plus ancienne synagogue de Safed, datant de 1522. Le nom du lieu vient d'Ari, célèbre rabbin de l'époque, qui aimait venir dans cette synagogue pour prier et étudier. De nos jours, il reste peu de choses de la synagogue originelle, dont une grande partie fut détruite par les séismes de 1759 et de 1837²⁹⁶. Chagall reconstitua ici l'intérieur de la synagogue et mit l'accent sur les ornements religieux, en les baignant d'une lumière pâle, créant ainsi une ambiance calme. Par ailleurs, il insista encore davantage sur l'aspect cultuel de l'endroit dans un autre tableau, *Dans la Synagogue*²⁹⁷. Le peintre peignit une vue frontale du tabernacle, entouré de différents meubles et accessoires, et reproduisit jusqu'aux moindres détails cette partie centrale de la synagogue. La Synagogue Avrutch (ill. 34), qui servit de modèle pour ce tableau, n'est pas ancienne, mais elle a une belle légende : quatre ans après l'arrivée du Rabbi Avraham Dov d'Avrutch, à qui la synagogue doit son nom, la ville de Safed souffrit d'un terrible séisme en 1837. Or, juste avant le tremblement de terre, le rabbi rassembla les fidèles et cria : « Quiconque tient à sa vie, qu'il vienne et porte le rouleau de la *Torah* ! ». Les gens se précipitèrent vers l'Arche aussitôt que le séisme commença. La partie ouest de la synagogue fut détruite, mais les alentours de l'Arche restèrent intacts,

²⁹³ *Intérieur de la Synagogue de Safed*, 1931, Huile sur toile, 73 x 92 cm, Jérusalem, The Israel Museum ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 583.

²⁹⁴ <http://www.safed.co.il/Synagogues/Abuhav.html>

²⁹⁵ *Dans la Synagogue à Safed*, 1931, Huile sur toile, 50 x 66 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum. Cf. *Voyages & rencontres de Marc Chagall, 1923-1939, op. cit.* ; Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 582.

²⁹⁶ <http://www.safed.co.il/Synagogues/Ari%20Sepharadi.html> ; *Encyclopaedia Judaica* (seconde édition), éd. par Fred Skolnik et Michael Berenbaum, *op. cit.*, vol. 17, p. 660.

²⁹⁷ *Dans la Synagogue*, 1931, Huile sur toile, 55, 8 x 72, 3 cm, New York, Fondation Max Cottin ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 584.

ainsi que tous ceux qui étaient à proximité²⁹⁸. Peu importe si Chagall entendit parler de cet épisode ou non, l'artiste mit de toute façon l'accent de son tableau sur cette partie de la synagogue comprenant l'Arche Sainte. Il représenta l'imposant tabernacle au centre de l'espace, en en faisant ainsi l'objet principal et le sujet réel de la peinture. C'est une véritable peinture religieuse, illustrant exclusivement des objets de culte. De plus, avec son atmosphère quelque peu intime, mais aussi calme et sérieux, il n'y a plus ici aucune touche humoristique comme dans *La Synagogue* de 1917. Cette solennité caractérise les trois tableaux de synagogue réalisés à Safed par Chagall, ainsi que l'absence de personnages, comme nous l'avons déjà remarqué. Chagall ne représenta donc plus la synagogue comme un endroit où les gens se réunissent et discutent, mais comme un lieu de recueillement, de prière et de culte, qui évoque la paix et le silence. Ces synagogues bien retranscrites jusque dans leur ambiance témoignent peut-être du respect de l'artiste envers ces endroits saints, et de sa volonté de les garder intactes dans sa mémoire.

1. 2. Les premières œuvres en gouache pour la Bible

Il semble que la Terre d'Israël (*Eretz Israël*²⁹⁹) offrit de l'inspiration à l'artiste. Même si son voyage fut effectué sans but documentaire, son travail dut probablement être nourri par le souffle de la Terre Sainte. À son retour, Chagall reprit avec ferveur son travail sur la Bible qui était déjà commencé avant le voyage. De 1930 à 1931, l'artiste peignit d'abord 40 gouaches préparatoires pour les gravures, qu'il réalisa par la suite et termina au début de l'année 1934. Néanmoins, Chagall écrivit à plusieurs reprises³⁰⁰ à son ami Yosef Opatoshu qu'il était triste car le travail sur la Bible était arrêté à cause de la crise [économique] et qu'il souhaitait que la situation changeât afin de reprendre ce travail. Dans une autre lettre de l'année 1935 adressée à Hilla Rebay, la directrice du Musée Guggenheim à New York, Chagall mentionna le fait que Vollard avait interrompu le projet d'édition de la Bible à cause de la dépression économique, alors qu'il avait déjà fait 40 gravures sur la *Genèse* et sur l'*Exode*. Dans cette lettre, l'artiste expliqua qu'il avait beaucoup aimé ce travail et qu'il avait pénétré si profondément dans l'univers biblique

²⁹⁸ <http://www.safed.co.il/Synagogues/Avrutch.html>

²⁹⁹ Chagall utilisa cette expression dans sa lettre à Opatoshu après son retour du voyage. Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 374. Or, Harshav dit que « Eretz » était une appellation familière que les sionistes utilisaient pour désigner la Palestine. Cf. *Marc Chagall : Les Années russes, 1907-1922*, op. cit., p. 166.

³⁰⁰ Lettres de Chagall à Yosef Opatoshu en janvier 1934 et au début de l'année 1935 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 434 et p. 440.

qu'il ne pouvait pas s'arrêter au premier³⁰¹ livre. Chagall cherchait le moyen de continuer sa *Bible* auprès de cette directrice new-yorkaise : après avoir écrit qu'il y avait beaucoup de choses intéressantes à illustrer comme les livres des *Prophètes* et des *Rois* ou le *Cantique des Cantiques*, Chagall demanda à Hilla Rebay s'il lui était possible de lui trouver un grand éditeur ou n'importe qui d'autre aux États-Unis, qui serait intéressé par l'édition de cette *Bible*³⁰². Ensuite, Chagall écrivit en février 1936 que les gravures qu'il avait faites pour Vollard dormaient dans la réserve, et qu'il ne savait pas comment le « secouer » pour les faire publier³⁰³. Le travail pour la *Bible* stagnait, néanmoins l'artiste était continuellement « en contact avec la *Bible* », et en mars de l'année 1936 il écrivit qu'il « mourait d'envie » de finir³⁰⁴. En août de cette année, Chagall montra l'intention de « finir avant tout [les illustrations] pour Vollard » y compris celles de « la *Bible* commencée depuis longtemps et qui était encore en cours... »³⁰⁵. Chagall ne délaissa donc pas ce travail, même s'il avait peu d'avenir en perspective, et continua à avancer dans sa création. En décembre 1937³⁰⁶, il affirma avoir déjà fait 70 planches. Néanmoins, ses mentions sur ce sujet s'arrêtèrent là dans ses lettres, ce qui nous laisse croire que Chagall ne put continuer ce travail plus longtemps, à la suite des événements désastreux.

Ces gouaches³⁰⁷ sont essentiellement consacrées à la *Genèse* et à l'*Exode*, ainsi qu'à leurs personnages importants³⁰⁸. 24 gouaches traitent d'épisodes de la *Genèse* : la création d'Adam et Ève, l'alliance de Dieu avec Noé et Abraham, l'histoire de Jacob et de Joseph. 15 gouaches sont sur l'*Exode* : l'histoire de Moïse et la sortie d'Égypte des Hébreux. La dernière gouache représente Josué. Parmi ces gouaches, quelques-unes ne seront pas choisies pour les gravures : *La Création d'Ève*, *Noé recevant l'ordre de construire l'Arche*, l'une des deux gouaches de *L'Arc-en-ciel, signe d'alliance entre Dieu et la Terre*, *Abraham se prosterne devant les trois Anges*, *Abraham et Isaac en route vers*

³⁰¹ Chagall travaillait avec la Bible traduite en yiddish moderne par le poète américain Yehoash. Dans cette version de la Bible qui comportait plusieurs volumes, la Genèse et l'Exode étaient réunis dans le premier volume. C'est pourquoi Chagall dit « le premier livre » pour désigner les gravures réalisées pour les deux premiers livres de la Bible.

³⁰² Lettre de Chagall à Hilla Rebay en mars 1935 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., pp. 441-442. Nous traduisons.

³⁰³ Lettre de Chagall à Pavel Ettinger en février 1936 ; *Ibid.*, p. 447.

³⁰⁴ Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu en mars 1936 ; *Ibid.*, p. 448.

³⁰⁵ Lettre de Chagall à Pavel Ettinger en août 1936 ; *Ibid.*, p. 450.

³⁰⁶ Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu en décembre 1937 ; *Ibid.*, p. 473.

³⁰⁷ Pour les illustrations, voir le catalogue *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections*, op. cit., pp. 176-182.

³⁰⁸ Création d'Adam (1), Création d'Ève (1), Noé (6), Abraham (7), Lot (1), Rébecca (1), Joseph (4), Jacob (3), Moïse (10), Aaron (1), Sortie d'Égypte (4), Josué (1). Le chiffre entre parenthèse désigne le nombre des gouaches.

le lieu du sacrifice, Moïse répand la mort chez les Égyptiens. Le reste des gouaches sera transposé sur les planches d'eau-forte, et les compositions resteront identiques sur le nouveau support.

En ce qui concerne l'iconographie de ces gouaches, étant donné qu'elle est la même que celle des gravures, nous allons l'étudier au chapitre suivant, dans le cadre de l'analyse des 105 illustrations finales pour la *Bible*. Nous allons simplement nous concentrer ici sur l'usage de la couleur dans les gouaches qui les distinguent des gravures.

À propos des caractéristiques chromatiques de ces gouaches, nous pouvons tout d'abord remarquer l'utilisation du clair-obscur qui crée un jeu de lumière dans certaines d'entre elles. C'est sans doute une mesure prise consciemment par l'artiste qui devait ensuite les transposer en eaux-fortes noires et blanches. L'esthétique du clair-obscur est présente dans les gouaches suivantes : *Dieu crée l'homme, Noé reçoit l'ordre de construire l'Arche, L'Arc-en-ciel, signe d'alliance entre Dieu et la Terre* et *Aaron devant le Chandelier*. Le contraste des couleurs claires et foncées met efficacement en valeur les éléments principaux de la scène. Dans la gouache *Aaron devant le Chandelier* (ill. 35)³⁰⁹, le prêtre Aaron, peint en blanc, et le chandelier en or, ressortent distinctement sur le fond brun foncé. Quant aux autres exemples mentionnés, ce sont les anges peints en blanc étincelant sur le fond sombre du ciel nocturne qui construisent de beaux contrastes chromatiques. Or, dans ces exemples, le contraste du noir et du blanc semble également symboliser l'opposition entre les ténèbres du monde et la lumière incarnée par l'ange. Ce contraste distingue ainsi deux mondes, ou désigne l'affrontement de deux éléments antagonistes. Dans *L'arc-en-ciel, signe d'alliance entre Dieu et la Terre* (ill. 36)³¹⁰, le blanc immaculé du corps de l'ange, messenger de Dieu, répond au noir des vêtements de Noé, élu des êtres humains. De même, dans les gouaches *Abraham et les Anges. Descente vers Sodome* et *Moïse brise les Tables de la Loi* (ill. 37)³¹¹, se manifeste la confrontation de deux mondes opposés par le clair-obscur : d'un côté celui des hommes corrompus et de l'autre celui des justes comme Abraham et Moïse, séparés distinctivement par une diagonale et le contraste des couleurs.

³⁰⁹ *Aaron devant le Chandelier*, 1931, Huile et gouache, 62 x 49 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections, op. cit.*, p. 182.

³¹⁰ *L'Arc-en-ciel, signe d'alliance entre Dieu et la Terre*, 1931, Gouache, 63, 5 x 47, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; *Ibid.*, p. 176.

³¹¹ *Moïse brise les Tables de la Loi*, 1931, Huile et gouache, 62 x 48, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

En outre, ces gouaches préparatoires comportent un autre exemple intéressant au niveau chromatique. Pour l'épisode de Joseph et l'interprétation des rêves de pharaon, Chagall représenta le moment où Joseph se trouve devant le pharaon (**ill. 38**)³¹² : les yeux fermés, celui-ci écoute les explications de Joseph. Or, étrangement, son visage est peint en vert. Souvenons-nous du portrait du Juif dont le visage était également vert³¹³. Nous avons déjà mentionné qu'en yiddish l'expression « vert et jaune » signifie que la personne en question est « très malade »³¹⁴. Est-ce que Chagall aurait encore utilisé ici la couleur verte pour signifier l'état maladif du pharaon, angoissé par son rêve énigmatique ? Quelle que soit la raison de cette coloration, elle nous permet de percevoir l'originalité de l'artiste³¹⁵, qui s'efforça de manifester pleinement son imagination et sa créativité à travers les couleurs, même si ce travail était destiné à être transposé en gravure en noir et blanc.

1. 3. Les illustrations de poèmes en yiddish : un autre travail sur le monde juif

Par ailleurs, en parallèle du travail pour la *Bible*, Chagall entreprit les illustrations des poèmes de Lyesin (pseudonyme d'Abraham Walt, 1872-1938). Celui-ci, né en Biélorussie, mais installé à New York, était socialiste, poète et éditeur du journal littéraire et culturel yiddish *Di Tsukunft* (« Le futur »). L'autobiographie et le long poème en yiddish de Chagall furent publiés dans ce journal en 1925 et en 1937, et l'artiste garda longtemps le contact avec Lyesin. Leur relation amena le premier à illustrer des poèmes du dernier. En décembre 1928, Chagall écrivit à Lyesin que même s'il était débordé et qu'il refusait beaucoup de commandes, il ferait avec plaisir les illustrations pour le livre du poète, et « cela pour montrer [son] respect pour [lui] et pour [son] activité »³¹⁶. En 1930, le projet commença à se concrétiser, Chagall prépara des esquisses en lisant des poèmes. Il dit : « Dans votre poésie, je sens la sincérité, l'authenticité, et nombre d'entre eux sont proches de moi dans l'esprit, car nous sommes de la même patrie »³¹⁷. Et dans la lettre suivante, il insista encore sur le fait qu'il faisait ce travail « par respect », et parce qu'ils venaient « de

³¹² *Joseph explique les songes de Pharaon*, 1931, Huile et gouache, 62 x 49 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall. Cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections*, *op. cit.*, p. 179.

³¹³ *Le Juif en vert*, 1914, Huile sur carton, 100 x 80 cm, Genève, Im Obersteg, Fondation Karl und Jung.

³¹⁴ Ziva Amishai-Maisels, « Chagall's Jewish in-jokes », *art. cit.*, p. 90.

³¹⁵ Ce visage expressif n'est pas sans nous rappeler un tableau fauve de Henri Matisse, *Portrait de Madame Matisse à la raie verte*, 1905, Huile sur toile, 40 x 32 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst (**ill. 39**).

³¹⁶ Lettre de Chagall à A. Lyesin en décembre 1928 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, p. 347. Nous traduisons.

³¹⁷ Lettre de Chagall à A. Lyesin en 1930 ; *Ibid.*, p. 360. Nous traduisons.

la même terre »³¹⁸. Chagall conçut 25 à 30 dessins pour le livre, et travailla sur ce projet jusqu'en 1936. C'est en 1938, après la mort de l'auteur, que les poèmes furent publiés sous le titre *Chants et Poèmes* en trois volumes avec 34 dessins³¹⁹ de Chagall. Les poèmes de Lyesin décrivant essentiellement le monde juif – aussi bien sur le plan religieux traditionnel qu'historique, y compris les persécutions subies – ils ont dû particulièrement inspirer l'artiste qui était déjà complètement plongé sur le sujet suite au voyage en Palestine et grâce aux illustrations sur la Bible. Pour Chagall, les deux travaux – les illustrations des poèmes et celles de la Bible – réalisés simultanément ayant un sujet similaire, le monde juif, devaient se stimuler et se compléter mutuellement. Nous trouvons ainsi des ressemblances iconographiques entre les deux.

Dans une illustration pour les poèmes, Chagall dessina le mur des Lamentations de Jérusalem, probablement comme une empreinte de son voyage en Palestine. De même, le lien entre les deux séries d'illustrations – celles de la *Bible* et des poèmes de Lyesin – s'avère évident dans plusieurs exemples. Parmi les dessins pour les poèmes, nous trouvons une illustration du sacrifice d'Abraham (ill. 40)³²⁰. Pour cette scène, Chagall représenta Isaac allongé que son père Abraham retient d'une main. De l'autre main, Abraham tient un couteau, et il regarde l'ange qui descend du ciel. L'ange tend ses bras et désigne d'une main l'animal à côté du buisson. Nous retrouvons cette scène parmi les illustrations pour la *Bible* : l'artiste utilisa la même représentation pour la version gouache et pour la gravure (ill. 41)³²¹. Nous y remarquons les mêmes éléments dans une composition identique, sauf que l'ange de la version gravure est dépourvu de bras.

En outre, certains dessins pour les poèmes de Lyesin préfigurent quelques illustrations pour la *Bible*. Par exemple, pour le poème « L'Exil » (ill. 42)³²², Chagall représenta un homme accroupi : vêtu de noir, assis avec l'air fatigué ou déprimé. Planant

³¹⁸ Lettre de Chagall à A. Lyesin en février 1931 ; *Ibid.*, p. 371.

³¹⁹ Nous pouvons voir quelques-uns de ces dessins dans des ouvrages comme *Marc Chagall : œuvres sur papier*, *op. cit.*, cat. no. 110-128 ; Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, pp. 396-431, et dans le Catalogue en ligne de la Collection du Musée National d'Art Moderne.

³²⁰ *Le sacrifice d'Abraham* (dessin n° 30 pour *Chants et Poèmes* de Lyesin), 1931, Encre sur papier vergé filigrané, 28 x 22 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne ; cf. Catalogue en ligne de la Collection du Musée National d'Art Moderne.

³²¹ *Abraham prêt à immoler son fils selon l'ordre de Dieu* (pl. X), 1931-1934, Eau-forte, 31 x 24, 2 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections*, *op. cit.*, p. 192. L'ensemble des 105 cuivres (planches gravées à l'eau-forte) pour la Bible est conservé au Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice.

³²² *Job* (dessin n° 33 pour *Chants et Poèmes* de Lyesin), 1931, Encre sur papier vergé filigrané, 23 x 16 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Cf. Catalogue en ligne de la Collection du Musée National d'Art Moderne ; *Marc Chagall : œuvres sur papier*, *op. cit.*, cat. no. 120.

au-dessus de cet homme, un ange semble lui dire quelque chose. L'image de cet homme accroupi réapparaîtra plus tard dans les eaux-fortes pour la *Bible* sous les traits de prophètes : Élie sur le mont Carmel (ill. 43)³²³ et Isaïe recevant l'inspiration divine. Pour celui-ci la position est inversée³²⁴. Le dessin, qui fut réalisé à l'encre noir et avec multitudes de petits traits et de points, ressemble d'ailleurs beaucoup aux eaux-fortes pour la *Bible*. Cette ressemblance entre les dessins et les eaux-fortes se trouve également dans d'autres exemples. L'illustration pour le poème « N'aie pas peur, Ô Jacob, mon serviteur » (ill. 44)³²⁵ nous présente l'échelle de Jacob, sur laquelle les anges montent et descendent. Nous voyons trois anges sur l'échelle et Jacob, en bas à gauche, représenté en Juif errant, un sac sur le dos et une canne à la main. Pour la *Bible*, Chagall figura seulement deux anges sur l'échelle et Jacob endormi par terre, mais la composition générale et surtout l'usage de petits points autour de l'échelle pour représenter la lumière restent identiques (ill. 45)³²⁶. Même constat en ce qui concerne l'image du roi David en train de jouer d'un instrument à cordes. La couronne sur la tête, vêtu d'une longue robe et un instrument dans les mains, le roi se dresse sur le sol et fixe son regard vers le haut. Cette représentation (ill. 46)³²⁷ apparaît aussi bien dans le recueil de poèmes que dans la *Bible* (ill. 47)³²⁸, sans aucune différence. Chagall utilisa sans doute la même image pour les deux illustrations. L'artiste représenta également Moïse de manière semblable pour les poèmes et pour la *Bible*. Dans le recueil, ce personnage est dessiné soit avec un rouleau de la *Torah*, soit avec les tables de la Loi. Mais il est toujours représenté avec une longue barbe et des traits sur la tête. Dans un premier temps, ces traits symbolisant la lumière qui se dégage de Moïse, étaient nombreux dans un dessin pour les poèmes (ill. 48)³²⁹. Mais dans un autre, ils furent

³²³ *Élie, du haut du mont Carmel, annonce la pluie prochaine avant qu'un seul nuage paraisse dans le ciel* (pl. LXXXVI), 1952-1956, Eau-forte, 29, 1 x 25 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections, op. cit.*, p. 205.

³²⁴ *Le Prophète Isaïe sous l'inspiration divine* (pl. XCIX), 1952-1956, Eau-forte, 30 x 23, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; *Ibid.*, p. 207.

³²⁵ *L'échelle de Jacob* (dessin n° 23 pour *Chants et Poèmes* de Lyesin), 1931, Encre noire et rehauts de gouache blanche sur papier vergé crème, 23 x 15, 9 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Cf. Catalogue en ligne de la Collection du Musée National d'Art Moderne ; *Marc Chagall : œuvres sur papier, op. cit.*, cat. no. 121.

³²⁶ *Jacob voit en songe une échelle touchant le ciel, où montent et descendent les Anges de Dieu* (pl. XIV), 1931-1934, Eau-forte, 30 x 23, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections, op. cit.*, p. 193.

³²⁷ *Le Roi David* (dessin n° 31 pour *Chants et Poèmes* de Lyesin), 1931, Crayon, encre sur papier vergé filigrané mis au carreau, 23 x 16 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne ; cf. Catalogue en ligne de la Collection du Musée National d'Art Moderne.

³²⁸ *Ayant appris la mort de Jonathan, son ami le plus cher, tué dans le combat contre les Philistins, David le pleure et chante un cantique funèbre* (pl. LXVI), 1952-1956, Eau-forte, 32 x 24 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections, op. cit.*, p. 201.

³²⁹ *Moïse et les Tables de la Loi* (dessin n° 9 pour *Chants et Poèmes* de Lyesin), 1931, Encre sur papier vergé

réduits à quatre, deux de chaque côté de la tête, dessinant deux cornes. Ces quatre traits resteront fixes et deviendront le premier attribut de Moïse, non seulement dans les illustrations pour la *Bible* (ill. 49)³³⁰ mais encore dans toutes les représentations de ce personnage chez Chagall.

2. L'ère sombre

Depuis 1931 environ, la situation en Europe commença à se modifier. D'une part, la crise économique et politique des pays européens étant de plus en plus lourde, elle toucha aussi le travail des artistes, y compris Chagall. Celui-ci mentionna effectivement, dans ses lettres des années 1934 et 1935, le fait que la crise économique empêchait la publication de ses livres illustrés chez Vollard. D'autre part, l'antisémitisme se manifestait de plus en plus fortement jusqu'à prendre une forme systématique en Allemagne nazie. En 1933 à Mannheim, les nazis brûlèrent³³¹, dans un sinistre autodafé, trois œuvres de Chagall appartenant au musée de cette ville. Ses toiles furent décrochées des musées allemands, voire vendues à bas prix. D'autres figurèrent à l'exposition *Entartete Kunst*³³², l'« Art dégénéré », à Munich en 1937³³³.

En sa qualité de Juif, Chagall ne pouvait pas s'empêcher de redouter les persécutions. En 1932, Chagall se rendit en Hollande à l'occasion des expositions de ses œuvres qui eurent lieu dans plusieurs villes principales de ce pays. Pendant son voyage, Chagall put visiter le Rijksmuseum et le Mauritshuis à Amsterdam, où les Rembrandt le marquèrent particulièrement. Or, ce séjour lui donna aussi l'impression d'être en « danger ». À son retour à Paris, Chagall écrivit à son ami Pavel Ettinger que son cœur était très lourd pendant la cérémonie d'inauguration³³⁴. Il en précisa la raison à Yosef Opatoshu :

filigrané, 22, 6 x 13, 2 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne ; cf. Catalogue en ligne de la Collection du Musée National d'Art Moderne.

³³⁰ *Josué reçoit la bénédiction de Moïse* (pl. XLII), 1952-1956, Eau-forte, 32, 9 x 21, 9 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections, op. cit.*, p. 197.

³³¹ On estime à 4 829 le nombre de peintures, sculptures ou dessins détruits sur ordre de Goebbels à la veille de la guerre.

³³² Ce terme fut forgé par Goebbels pour désigner toutes les productions artistiques qui ne correspondaient pas aux critères esthétiques des nazis. Une première exposition prit place en 1935 à Nuremberg, suivie par une seconde à Munich en 1937. Les nazis tentèrent toutefois de tirer profit de leur politique culturelle, en organisant à Lucerne en 1939 une vente d'œuvres saisies dans les musées allemands. *La maison bleue* de Chagall fut ainsi sauvée.

³³³ Daniel Marchesseau, *Chagall ivre d'images, op. cit.*, p. 88.

³³⁴ Lettre de Chagall à Pavel Ettinger en avril 1932 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A*

« Nous venons juste de rentrer de Hollande, où j'étais invité par la Société de l'Art néerlandais qui avait organisé ma grande exposition. À l'inauguration, le Prince Consort (le mari de l'Impératrice) est venu, et le maire d'Amsterdam a fait un discours, et il y avait une conférence, et ils ont parlé de ma judéité... Je ne savais pas si ça ne finirait pas par un pogrom... »³³⁵.

Harshav remarqua que cette dernière phrase reflétait une croyance typiquement juive, selon laquelle si un Juif se faisait trop remarquer, cela finissait toujours en pogrom. Cette idée étant bien ancrée dans la mémoire collective juive, ainsi que dans l'esprit de Chagall, il suffit d'une mention de son identité juive par des dirigeants étrangers pour lui inspirer l'horreur des persécutions, qu'il avait réellement vécues en Russie. En mai 1933, en évoquant l'autodafé des nazis, Chagall écrivit : « En ce qui concerne le pays appelé l'Allemagne, je (comme tous les Juifs) ne peux pas y penser calmement. Ils vont probablement brûler... »³³⁶. Néanmoins, en 1934, dans sa lettre adressée à Dizengoff, le maire de Tel Aviv, Chagall dit :

« La confusion de la politique, les persécutions des Hitlériens, peuvent presser notre corps (nous en avons l'habitude), mais notre esprit est vivace et impénétrable, comme il l'a été et comme il le sera toujours. Cependant, nous ne sommes pas encore compris. Et il me semble que plus ils nous humilient, plus nous possédons « la seule vérité », et que, avec le temps, d'autres gens vont peut-être la toucher »³³⁷.

Fier de sa judéité, Chagall manifesta ainsi fortement sa résistance à la barbarie de l'époque, qui visait son peuple.

En 1935, Chagall visita Vilna en Pologne à l'occasion de la conférence du 10^{ème} anniversaire du YIVO (Institut Scientifique Yiddish), célébrant les accomplissements scientifiques de l'institut. Chagall y inaugura le nouveau Musée pour l'Art Juif, dont le projet de construction lui revenait. Il exprima sa joie sur le fait que « les Juifs aient finalement un musée »³³⁸. Il y exposa les 116 gravures qu'il avait faites pour *les Âmes*

Documentary Narrative, op. cit., p. 387.

³³⁵ Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu en avril 1932 ; *Ibid.*, p. 388. Nous traduisons.

³³⁶ Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu en mai 1933 ; *Ibid.*, p. 390.

³³⁷ Lettre de Chagall à Meir Dizengoff en 1934 ; *Ibid.*, p. 436. Nous traduisons.

³³⁸ Lettre écrite en mars 1936 à Otto Schneid, à qui le YIVO avait proposé de devenir directeur de ce musée. Chagall émit tout de même un doute : « malheureusement notre peuple est pauvre et il ne vit pas dans l'esprit de l'art. Il nous manque non seulement des « leaders » pour la vie, mais des gens jeunes, nouveaux, modernes pour l'art ». *Ibid.*, p. 448.

mortes, les *Fables*, la *Bible* et *Ma vie*. En effet, Vilna, appelée « Jérusalem de la Lituanie » par les Juifs, était considérée comme la capitale culturelle des Juifs de l'Europe de l'Est. Étant située près de la Biélorussie, cette ville rappela fortement à l'artiste sa ville natale, Vitebsk. Il dit : « La ville est comme Vitebsk »³³⁹. Cependant, ce voyage à Vilna ne lui redonna pas seulement espoir quant à l'organisation de l'art juif et ne lui rappela pas seulement sa ville natale. Il révéla également la misère des Juifs qui subissaient la discrimination et l'antisémitisme alentour. L'artiste y fit la connaissance de Doubnov, le célèbre historien du judaïsme. Franz Meyer raconta que Chagall vit le fils de cet érudit se faire insulter dans la rue³⁴⁰. À son retour, Chagall dit : « L'humanité d'aujourd'hui est très loin de l'art et de l'humanité. [...] Et après mon voyage en Pologne, lorsque j'ai vu des Juifs mourant presque de faim, j'étais encore plus triste »³⁴¹.

2. 1. Face aux signes de la persécution des Juifs

La visite de Vilna, qui offrit à Chagall un contact direct avec la culture yiddish et une réflexion sur la souffrance des Juifs, réveilla en lui le besoin et le désir de s'exprimer dans sa langue maternelle par la poésie, une autre passion de l'artiste. Il rédigea alors un long poème autobiographique en yiddish, qu'il acheva en 1937. Chagall le data pourtant de 1935. Benjamin Harshav pensa que l'artiste avait mis l'année de son voyage à Vilna en signe de redécouverte de sa culture d'origine, selon son habitude de dater par logique « émotionnelle ». En effet, ce poème composé de quatre grandes parties parle essentiellement de sa ville, de sa famille et de son peuple. Il fut publié sous différentes versions à New York et à Moscou, puis, des extraits parurent plus tard comme des poèmes indépendants, dans différentes langues. La partie qui nous intéresse est la dernière, qui est une « lamentation » sur le destin du peuple juif. Alors qu'elle fut découpée en deux poèmes différents dans la version française, *Sans larmes* (les trois premiers paragraphes) et *À terre* (les quatre derniers paragraphes), elle doit être lue comme un ensemble. Voici le passage en question :

Mon peuple, tu es sans larmes

³³⁹ La carte postale adressée à Yosef Opatoshu (le 12 août 1935 à Vilna) ; *Ibid.*, p. 445.

³⁴⁰ Franz Meyer, *Marc Chagall*, *op. cit.*, p. 191.

³⁴¹ Lettre de Chagall à Otto Schneid en octobre 1936. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, p. 450. Nous traduisons. À Vilna, Chagall vit également des enfants mal nourris dans la Colonie pour les Enfants Faibles.

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 promise

Les derniers Prophètes sont muets
Ils sont enroués de crier pour vous
On n'entend plus le bruit de leurs paroles
Qui ont coulé de leur bouche comme un fleuve

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

On chasse de partout mon peuple
Sa couronne est à terre
À terre le signe de David
Où est son auréole, son honneur

De ses mains il condamne le ciel
Il piétine son exil
Un éclair consume sa misère
Il s'avance avec l'épée

Si tu dois être détruit
Pour expier le Temple en ruine
Se lèvera une autre étoile
Et de tes yeux volera une colombe

Je voudrais exaucer ton rêve
Montrer une autre vérité
Prendre à ta lumière
Mes couleurs ³⁴²

Quand nous lisons ce poème, nous comprenons aussitôt qu'il parle de l'actualité de l'époque, des événements liés au peuple juif. Avec un langage franc et quelque peu naïf, il exprime sans détour ses sentiments d'amertume : il commence par une lamentation sur le

³⁴² Marc Chagall, *Poèmes*, Gravures originales sur bois de Marc Chagall, Genève, Cramer Éditeur, 1968.

malheur (« mon peuple, pauvre³⁴³ peuple ») et sur l'absence de secours divin (« Ni la nuée, ni l'étoile ne nous guident plus ») en référence à l'épisode biblique de l'*Exode*³⁴⁴. Il accuse ensuite « le monde » qui persécute le peuple (« Un monde "coupable" veut voler ta force »), et il dénonce son inhumanité (« On chasse de partout mon peuple »³⁴⁵, « ne plus te laisser de place que sous la terre »). Il rappelle tout de même qu'un autre avenir est possible (« Si tu dois être détruit [...] se lèvera une autre étoile »), et finit par exprimer son espoir (« Je voudrais exaucer ton rêve / Montrer une autre vérité »).

En septembre de la même année (1937) que Chagall finit d'écrire ce poème, le Premier Congrès Mondial de la Culture Yiddish eut lieu à Paris. Quelques centaines d'écrivains, artistes, musiciens, docteurs et scientifiques venant du monde entier se réunirent à l'occasion de ce rassemblement, afin de manifester leur existence et leur unité culturelle. Chagall, en revanche, était à ce moment-là à Venise, pris par « les Tintoret et les Michel-Ange qui font tourner la tête »³⁴⁶. Mais il envoya un mot au Congrès pour exprimer son soutien et ses encouragements. De plus, il insista sur la situation de l'époque, dans laquelle la vie et la culture des Juifs étaient menacées de disparaître :

« J'entends un homme crier, un homme qui se prend pour dieu et qui veut dévorer les Juifs. [...] Personne ne sait qu'un os est coincé dans notre gorge et ils veulent quand même nous couper la gorge. Ce serait bien si l'un de nos prophètes émergeait d'un coin de la ville et grondait le monde. [...] Et maintenant, ils veulent étouffer l'esprit de notre vie, notre culture et notre jeune art »³⁴⁷.

Bien qu'à ce moment-là Chagall fût lui-même à l'abri – lui et sa famille obtinrent la nationalité française le 4 juin 1937 –, et qu'il fût très épanoui – il exposa plusieurs de ses œuvres à l'Exposition internationale à Paris en 1937 et il passa quelque temps à Villeneuve-lès-Avignon, puis en Italie³⁴⁸ –, les malheurs des Juifs assombrirent l'artiste.

³⁴³ Alors qu'ici la traduction en français est : « Mon peuple, tu es sans larmes », la traduction littérale devrait plutôt être : « Mon peuple, pauvre peuple, tu n'as plus de larmes ». Benjamin Harshav traduit en effet du yiddish à l'anglais : « My people, poor people, you have no more tears ». Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 466.

³⁴⁴ Dans l'*Exode*, après la sortie de l'Égypte, le peuple hébreu est guidé par la nuée et l'étoile pendant qu'il marche dans le désert.

³⁴⁵ La traduction en anglais de cette phrase fut comme « They pursue, they beat my people from all sides ». Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 466. En supprimant une partie (« On frappe » mon peuple), la traduction en français diminua encore le degré d'expressivité.

³⁴⁶ Dans la lettre à Yosef Opatoshu en 14 septembre 1937 ; *Ibid.*, p. 471. Nous traduisons.

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 471-472. Nous traduisons.

³⁴⁸ Il séjourna en Toscane, à Venise et à Florence.

Dans une lettre de décembre 1937, Chagall, plein d'amertume, confia à son ami Opatoshu sa compassion face à la souffrance de son peuple :

« Plus le temps avance, plus quelque chose de bizarre se passe dans ton cœur... Tu as envie de travailler, tu as envie de pleurer, et souvent, non seulement sur toi-même, mais aussi sur notre peuple. Alors qu'il semble que je suis très loin d'eux, seul dans mon appartement, dans mon cœur je suis toujours "trop" lié à nos Juifs »³⁴⁹.

De nature, Chagall n'était pas militant, mais il n'était jamais indifférent à la société, à l'actualité de l'époque, et surtout à la réalité de son peuple. Il avoua effectivement un jour à Opatoshu :

« [...] tu as une « perspective historique », et si elle imprègne mon art intuitivement – je pense – elle me manque *dans la vie*... Et donc, je plonge dans la tristesse, en particulier ces derniers temps quand je vois la terrible injustice [envers les Juifs] »³⁵⁰.

En outre, Chagall soutenait moralement Abraham Lisner, un résistant juif, combattant de la guerre civile en Espagne contre le Fascisme. Dans leur correspondance en 1938, Lisner exhorta Chagall à participer à la lutte contre l'antisémitisme par son art, l'artiste l'approuva en disant que « la résistance juive contre l'ennemi paraissait déjà biblique » et que « les nouveaux motifs "bibliques" méritaient d'être immortalisés, comme les anciens l'avaient été »³⁵¹.

Poussé à l'exil par la guerre

En été 1939, Chagall resta avec sa femme dans une ferme de la Loire. Lorsque la guerre fut imminente, Chagall crut qu'il y était en danger. Il se pensait menacé par le paysan chez qui il logeait et déménagea à Saint-Dyé-sur-Loire. Il y transporta ensuite toutes les toiles de son atelier parisien. Le 1^{er} septembre, la deuxième guerre mondiale fut déclenchée par l'invasion de la Pologne par l'Allemagne, et le surlendemain la France et l'Angleterre déclarèrent la guerre à l'Allemagne. Mais au début de l'évènement, la vie continua comme auparavant, ainsi, à Paris les expositions eurent lieu normalement,

³⁴⁹ C'est la même lettre (du 15 décembre 1937, à Yosef Opatoshu) que celle dans laquelle il avait parlé aussi de l'avancement de son travail pour la *Bible*. (Chagall dit : « le travail avance petit à petit, j'ai déjà fait environ 70 planches ».) ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 473. Nous traduisons.

³⁵⁰ Dans la lettre à Yosef Opatoshu en octobre 1938 ; *Ibid.*, p. 475. Nous traduisons.

³⁵¹ Lettre de Lisner à Chagall et la réponse de l'artiste, en juillet 1938 ; *Ibid.*, pp. 474-475. Nous traduisons.

comme entre autres celle de Chagall au début de l'année 1940. En mai de cette année, Chagall, encouragé par son ami André Lhote, acheta une maison à Gordes, un petit village près d'Avignon, en Provence. Le même jour (le 10 mai), les Allemands entrèrent en Belgique et en Hollande, et deux jours plus tard en France. Avec la situation qui se dégradait, Chagall chercha³⁵² à quitter le pays où il n'était plus en sécurité. Le gouvernement de Vichy lança une loi sur les Juifs, évinçant les Juifs français de toutes les institutions publiques et leur interdisant le professorat à tous les niveaux. La loi leur défendit également de travailler et les soumit à l'internement. Les amis de Chagall à New York et le Fonds pour les Auteurs Juifs Réfugiés (The Fund for Jewish Refugee Writers) organisèrent une collecte d'argent et collaborèrent à l'obtention du visa pour les Chagall. Ils contactèrent Alfred J. Barr, le directeur du Musée d'art moderne (the Museum of Modern Art, MOMA) à New York, pour que Chagall puisse avoir un visa grâce à son invitation. Et en effet, Barr établit une liste des artistes³⁵³ d'Europe à sauver, étant considérés par les nazis comme les auteurs de l'« Art dégénéré ». Sous couvert de les inviter à une exposition au MOMA, il fit venir ces artistes aux États-Unis afin de les faire échapper à la catastrophe. Le 8 mars 1941, Chagall eut ainsi la visite de Varian Fry, directeur de l'Emergency Rescue Committee, et de Harry Bingham, Consul général des États-Unis à Marseille, munis de l'invitation de Barr. Chagall hésita, mais fut assez vite persuadé par Fry, et fit ses bagages. D'ailleurs, en avril, le département des affaires juives du gouvernement de Vichy priva les Chagall de la nationalité française. L'artiste et sa femme Bella s'installèrent ensuite à Marseille pour préparer leur départ. Or, une rafle eut lieu, tous les Juifs, y compris Chagall, qui étaient dans des hôtels marseillais furent arrêtés par la police. L'artiste fut relâché grâce à l'intervention immédiate de Varian Fry. Le 7 mai, Chagall et Bella quittèrent enfin Marseille et franchirent la frontière espagnole en train. Ils arrivèrent le 11 mai à Lisbonne, où ils attendirent leur fille Ida et leur beau-fils Michel Rapaport, ainsi que toutes les œuvres envoyées d'avance à Lisbonne mais qui restèrent bloquées à la douane espagnole durant cinq semaines. Grâce à la collaboration d'amis français, américains et espagnols sollicités par Ida, ils purent finalement dégager les

³⁵² Franz Meyer écrivit que Chagall « se défendait de toutes ses forces » de vouloir quitter la France et qu'« il ne se faisait aucune idée de l'étendue du danger ». cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 204. En revanche, Benjamin Harshav contesta cette idée en se basant sur les lettres de l'artiste, et il affirma que les Chagall comprenaient très bien la situation et qu'ils avaient hâte de partir. Selon Harshav, l'expression « Nous voulons te voir ! » utilisée dans une des lettres doit être interprétée dans ce contexte, comme un code yiddish qui veut dire « Fais nous sortir ! ». cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, pp. 480-481.

³⁵³ Jean Arp, Max Ernst, Louise Strauss Ernst, André Masson, Jacques Lipchitz, Marc Chagall, Wilfredo Lam, Brauner, Matisse, Freundlich, Reder, Man Ray, Kandinsky, Klee, Maillol, Picasso.

colis. Ainsi, l'œuvre de Chagall put s'embarquer avec son créateur pour traverser l'Atlantique³⁵⁴.

2. 2. L'angoisse de l'artiste juif

Durant la deuxième période française de Chagall, de son arrivée en 1923 jusqu'à sa fuite en 1941, outre les préparations pour la *Bible* et les illustrations des poèmes de Lyesin, nous trouvons peu d'autres œuvres au sujet religieux. Avant son voyage en Palestine, l'artiste reprit seulement quelques tableaux préexistants comme *la Prisée* ou *Au-dessus de Vitebsk* et en fit des variantes³⁵⁵. Si la composition reste la même, leur différence se trouve essentiellement dans le choix des couleurs³⁵⁶. Or, si Chagall profitait de son succès dans son nouveau pays d'adoption durant les années 20, peignant des paysages et des bouquets de fleur, les différents événements successifs réveillèrent bientôt sa sensibilité à la judaïté. Le travail sur la Bible et le voyage en Palestine, suivis par les illustrations des poèmes de Lyesin et la visite à Vilna, mais surtout l'avènement de la crise en Europe et la montée du nazisme, devaient sensibiliser l'artiste à la question juive et aiguïser son inquiétude. Plusieurs tableaux en sont témoins.

Le Juif à la *Torah* qui figure la mélancolie de tous les Juifs

En 1933, Chagall peignit *La Solitude*³⁵⁷ (ill. 50) qui figure un Juif songeur. Le tableau nous présente un rabbin enveloppé d'un châle de prière, assis dans la nature. Appuyant sa tête sur une main, d'un air mélancolique ou pensif, il fixe son regard vers le bas en tenant un rouleau de la *Torah* sur son cœur. Auprès de lui, une vache blanche agenouillée l'accompagne d'un doux regard. Un violon est posé à côté d'elle comme s'il

³⁵⁴ Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, pp. 204-205 ; Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, pp. 477-505.

³⁵⁵ *La Prisée*, 1923-1924, Aquarelle, 42, 7 x 35 cm, Milwaukee, Collection M. B. Katz. Cf. *Marc Chagall : œuvres sur papier*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, cat. n° 100 ; *La Prisée*, 1923-1926, Huile sur toile, 117 x 89, 5 cm, Bâle, Offertliche Kunstsammlung Basel. Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 358 ; *Au-dessus de Vitebsk*, 1923-1926, Gouache sur papier, 41, 5 x 49, 5 cm, New York, Collection Mme Stephen Keller. Cf. *Ibid.*, cat. ill. 361.

³⁵⁶ Par exemple, pour *La Prisée*, Chagall réalisa une variante à l'aquarelle – *La Prisée*, 1923-1924, Voir *Marc Chagall : œuvres sur papier, op. cit.*, cat. n° 100 – avec un étonnant contraste chromatique du jaune éclatant et du noir profond. En réalité, cette expression colorée était déjà apparue dans l'*Étude pour La Prisée* de 1912(?)–15 – *Étude pour La Prisée*, 1912(?)–15, Aquarelle et gouache sur papier, 28, 9 x 20, 3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art ; cf. *Marc Chagall : Les années russes, 1907-1922, op. cit.*, cat. n° 70, p. 92. –, mais cette fois-ci la touche est plus nette et la couleur est plus claire et pure.

³⁵⁷ *La Solitude*, 1933, Huile sur toile, 102 x 169 cm, Tel-Aviv (Israël), Musée de Tel-Aviv.

lui appartenait. De loin, un ange plane dans le ciel, nimbé de lumière. Des tours et des maisons sont visibles à l'arrière-plan. Ce village ou cette ville a l'air paisible et rien n'indique un drame. Pourtant, il semble que le rabbin est profondément en détresse, et que seule la vache le console avec son violon. L'ambiance mélancolique du tableau est renforcée par la limpidité du blanc immaculé de la vache et du châne du rabbin. En raison de l'absence dans le tableau d'éléments précis qui rendent explicite le sujet, cette solitude fut souvent interprétée comme intérieure et symbolique, voire métaphysique. Franz Meyer dit : « Véritable îlot de méditation arraché aux ténèbres, il est assis dans un paysage qui n'est plus qu'un décor. [...] Solitude est l'image du Juif en exil, séparé de son vrai monde »³⁵⁸. Michel Makarius, rappelant que ce tableau fut donné par l'artiste au musée de Tel-Aviv, expliqua que « Chagall a voulu sans doute indiquer symboliquement que la rêverie de son personnage était toute tournée vers la Terre Promise »³⁵⁹. Selon lui, la solitude naît donc d'une attente perpétuelle du peuple juif. Gilles Plazy, soutenant l'idée de Makarius, avança que la solitude du rabbin était liée à sa relation avec Dieu, qui ne s'empressait pas de répondre à l'appel des hommes. Il rapprocha alors cette solitude de celle du prêtre à qui Dieu ne répond pas ou de celle de l'homme qui médite sur sa condition³⁶⁰. Monica Bohm-Duchen replaça plutôt cette œuvre dans son contexte historique, ce qui nous paraît adéquat. L'année 1933 fut en effet marquée par l'accession au pouvoir de Hitler, mais aussi par la destruction des tableaux de Chagall par les nazis à Mannheim. De plus, la demande de nationalité française de l'artiste fut refusée cette année en raison de ses activités de commissaire à Vitebsk. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Chagall fut renvoyé à sa position de Juif. Bohm-Duchen³⁶¹ remarqua également que le violon était souvent considéré comme un instrument essentiellement juif et que la Bible comparait Israël à une génisse. Elle ajouta que Chagall s'identifia longtemps à la souffrance du bétail innocent. Alors, cette peinture est-elle un reflet de son état d'âme ? Quoi qu'il en soit, la vague tristesse et la mélancolie que ce Juif solitaire dégage évoquent le tourment de l'époque où les Juifs étaient exposés.

Nous trouvons une expression semblable dans une autre œuvre, *L'homme à la Torah dans la neige*³⁶². Très probablement réalisée à la même période que *La Solitude*, cette gouache représente au premier plan un Juif tenant un rouleau de la *Torah* dans ses

³⁵⁸ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 186.

³⁵⁹ Michel Makarius, *Chagall*, Paris, Fernand Hazan, 1987, p. 110.

³⁶⁰ Gilles Plazy, *Chagall, les chefs-d'œuvre*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2003, p. 70.

³⁶¹ Monica Bohm-Duchen, *Chagall, op. cit.*, pp. 223-224.

³⁶² *L'homme à la Torah dans la neige*, autour de 1930, Gouache sur papier, 63 x 49 cm ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 573.

bras. Comme le rabbin de *La Solitude*, il est assis dans la nature, mais sa condition est encore moins enviable, car il est seul dans le froid et la neige. La tristesse, qu'évoquent sa situation solitaire et la blancheur de la neige, est clairement visible sur son visage. À travers la figure du Juif solitaire à la *Torah*, Chagall exprimait certainement l'inquiétude et l'angoisse que les Juifs ressentaient. La *Torah* est le chemin de vie pour les Juifs, et quant au rouleau lui-même, c'est un emblème de leur communauté. Chez Chagall, le Juif tenant un rouleau de la *Torah* n'est donc pas qu'un Juif religieux orthodoxe, mais il représente sans doute tous les Juifs. Dans *Le suppliant ou le prieur*³⁶³ des années 1935-36, Chagall figura de nouveau un Juif à la *Torah*. Tenant le rouleau dans ses bras, il est assis, seul, mais non pas en plein air comme le rabbin de *La Solitude* ou comme *L'homme à la Torah dans la neige*, mais dans une synagogue. Derrière lui, nous voyons le rideau qui couvre la Sainte Arche conservant le rouleau de la *Torah*. Dans ce cadre, la signification fut rendue plus précise. Dans cette synagogue, le premier lieu de la communauté, un Juif seul, ayant l'air abattu, serre le rouleau de la *Torah* contre son cœur comme s'il voulait la protéger : il représenterait l'existence des Juifs qui est en danger, mais aussi la volonté de préserver leur identité. Pour un poème de Lyesin, Chagall représenta une scène de pogrom dans laquelle les persécuteurs détruisent un magasin et tuent les gens avec des haches, tandis que d'autres s'enfuient horrifiés (ill. 51)³⁶⁴. Chagall dessina au premier plan un Juif portant une calotte noire, sous le pied d'un homme brandissant sa hache devant la porte du magasin. Tombé à terre, son visage crispé exprimant la douleur, le Juif tend tout de même ses mains pour attraper le rouleau de la *Torah*, lui aussi tombé par terre. Dans cette image de pogrom à caractère générique, nous comprenons que l'agression contre l'homme à la *Torah* signifie en effet la persécution sur tous les Juifs et la judaïté en péril.

Cette association entre l'homme mélancolique à la *Torah* et la judaïté en danger apparaît dorénavant très fréquemment dans l'œuvre de Chagall. Parmi les illustrations pour les poèmes de Lyesin, un dessin³⁶⁵ nous montre deux images parallèles, séparées par une verticale : le mur des Lamentations d'un côté et un homme accroupi dans une synagogue de l'autre (ill. 52). Il se peut qu'il s'agisse d'un autre endroit, mais la présence de l'Arche Sainte reconnaissable à son étoile de David soutient cette idée. Il fait nuit, et l'homme se trouve seul devant l'Arche, ce qui semble être encore une évocation de la solitude et de la

³⁶³ *Le suppliant ou le prieur*, 1935-1936, Gouache sur papier, 52 x 64, 3 cm, Genève, Fondation à la mémoire Georg Waechter ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 622.

³⁶⁴ *Le Pogrom* (dessin n° 26 pour *Chants et Poèmes* de Lyesin), 1931, Encre, retouches à la gouache sur papier vergé filigrané, 23 x 16 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

³⁶⁵ *Le mur de l'ouest à Jérusalem* (dessin n° 29 pour *Chants et Poèmes* de Lyesin), 1931, Encre sur papier vergé filigrané, 28 x 21, 8 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

mélancolie liées à la judaïté. L'image à gauche, représentant des gens qui prient et pleurent devant le mur à Jérusalem, renforce cette idée. Dans un autre dessin³⁶⁶ (ill. 53) pour les poèmes, l'artiste figura encore un homme assis sur des marches devant l'Arche Sainte. La synagogue est occupée par beaucoup de monde, mais l'homme est isolé des autres. Un animal s'approche de lui comme dans *La Solitude*, semblant vouloir le consoler, mais cette fois-ci il s'agit d'un coq. Cette image dont l'ambiance est aussi mélancolique que dans les exemples précédents comporte tout de même un élément nouveau, qui nous intrigue. Devant la fenêtre, un ange tombe : le bras tendu, secouant les pieds, son corps bascule vers les gens qui ne réalisent pas encore la situation. La chute d'un ange dans une synagogue, chose inhabituelle et inquiétante, serait-elle l'annonce d'un grave danger qui arrive dans la communauté ?

Comme nous l'avons mentionné plus haut, en 1935, Chagall visita Vilna en Pologne, à seulement 320 km de Vitebsk. Ce voyage fut pour lui une occasion de percevoir les menaces qui pesaient sur les Juifs et de mesurer la réalité de l'antisémitisme. Là-bas, l'artiste peignit l'intérieur d'une synagogue³⁶⁷, comme il l'avait fait à Safed en Palestine quatre ans auparavant. Avec le même réalisme qu'à Safed, peut-être avec plus de précision, Chagall représenta tous les détails d'une synagogue, ses piliers, ses colonnes, ses lustres, ses balustres et son tabernacle somptueusement décorés (ill. 54). En ce qui concerne cet étonnant style réaliste que l'artiste adopta pour ces peintures, nombreux biographes affirmèrent que « Chagall essayait de préserver une réalité menacée de disparaître »³⁶⁸. Cette idée vient probablement du fait que Chagall écrivit plus tard un poème en yiddish sur cette synagogue après sa destruction par la guerre³⁶⁹. Intitulé « La Synagogue à Vilna »³⁷⁰, ce poème, reflétant le souvenir de sa visite, exprime la tristesse et le regret de l'artiste devant cette synagogue détruite par la barbarie humaine. Néanmoins, ce style réaliste par lequel Chagall représenta la synagogue à Vilna n'est pas nouveau : nous l'avons déjà vu l'utiliser dans les tableaux de synagogues à Safed en Palestine. Nous avons également

³⁶⁶ *Dans la Synagogue* (dessin n° 28 pour *Chants et Poèmes* de Lyesin), 1931, Encre noire et rehaut de gouache blanche, 23 x 16 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne ; cf. *Marc Chagall : œuvres sur papier, op. cit.*, cat. no. 112.

³⁶⁷ *Synagogue à Vilna*, 1935, Huile sur toile, 83 x 65,5 cm, Collection particulière ; *Synagogue à Vilna*, 1935, Huile sur toile, 62,2 x 72,3 cm, New York, Fondation Max Cottin. Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 624 et 625 ; *Chagall connu et inconnu*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, cat. ill. 79.

³⁶⁸ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 191. Ce propos de Meyer se référant à Lionello Venturi et à Jacques Lassaïgne fut repris par plusieurs auteurs postérieurs.

³⁶⁹ Extrait du poème (traduit en anglais) : « The old shul [synagogue], the old street / I painted them just yesteryear / Now smoke rises there, and ash / And the parokhet [ark curtain] is lost ».

³⁷⁰ Pour l'intégral du poème traduit en anglais, voir Monica Bohm-Duchen, *Chagall, op. cit.*, p. 225.

remarqué que même sans menace extérieure, mais avec beaucoup d'émotion, l'artiste avait dépeint des synagogues et d'autres monuments historiques en Israël tels qu'il les voyait. Le voyage à Vilna, tout près de Vitebsk, était aussi bouleversant que celui en Palestine pour Chagall. Il nous semble encore une fois que l'artiste reconstitua fidèlement ces sites sur ses toiles, à la manière d'un journal intime, avec l'intention de les graver dans sa mémoire et dans son cœur.

L'ange qui tombe, l'imminence du danger

L'inquiétude grandissante de l'artiste quant à la situation menaçante se manifeste également dans le tableau *La Chute de l'Ange*. À partir d'un petit tableau au crayon et à l'aquarelle de 1924³⁷¹, Chagall développa une représentation apocalyptique. Ce tableau nous présente un Juif, portant un rouleau de la *Torah* dans ses bras, qui esquive l'ange tombant du ciel. Comme dans le dessin pour le poème de Lyesin, la chute de l'ange à côté d'un Juif portant un rouleau de la *Torah* est nettement symbolique, voire prémonitoire. Autour des années 1933-34, l'artiste fit un autre tableau sur le même sujet, ainsi que des études avec des variantes. La deuxième version³⁷² du tableau montre de nouveaux éléments comme une horloge et un homme portant une canne à la main, qui tombent aussi du ciel. Le ciel est également occupé par le soleil et la lune. Au bas du tableau, une vache et un violon surgissent, ainsi qu'un cierge allumé. Au loin, nous voyons un village. Tous ces constituants resteront jusqu'à la dernière version³⁷³ de l'œuvre (ill. 55). Cependant, les études de 1934 apportent encore quelques éléments nouveaux et une modification majeure : les figures de la mère à l'enfant et du crucifié sont ajoutées, et l'ange est désormais sexué, féminin. De plus, dans une³⁷⁴ de ces études, l'ange est coloré en rouge, couleur qui restera jusqu'à la version finale de 1947, comme s'il était démoniaque ou embrasé. Or, l'image de la mère qui porte son enfant dans ses bras nous semble être une autre représentation du Juif à la *Torah* : avec le même geste que celui-ci qui porte le rouleau de la *Torah* comme s'il voulait le protéger, la mère garde l'enfant du danger extérieur. Françoise Rossini-Paquet remarqua que l'image de la mère à l'enfant était une

³⁷¹ *La Chute de l'ange*, 1924, Crayon, Dessin à la plume et à l'aquarelle sur papier, 25 x 33 cm, Paris, Collection particulière, ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 369.

³⁷² *La Chute de l'ange*. Deuxième état, 1923-33, Huile sur toile, 148 x 166 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 613.

³⁷³ *La Chute de l'ange*, 1923-1933-1947, Huile sur toile, 148 x 166 cm, Bâle, Collection particulière ; cf. *Chagall connu et inconnu, op. cit.*, cat. ill. 125.

³⁷⁴ Étude pour *la Chute de l'ange*, 1934, Huile et encre de Chine sur carton, 49, 5 x 63 cm, Paris, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 123.

des représentations typiques du réfugié juif chez Chagall. Cette figure sera développée surtout pendant la guerre et apparaîtra toujours dans les scènes d'évènement malheureux.

Quant au crucifié, il ne cessera pas également d'apparaître dans les années suivantes. Dans une étude, Chagall le peint vêtu du *Talit*, le châle de prière, et dans une autre³⁷⁵ (ill. 56) portant les *Tépillin*, les phylactères, comme des signes de judaïté. Ainsi, l'œuvre *La Chute de l'Ange* est finalement chargée de nombreux motifs symboliques. Dans le tableau, le ciel est ténébreux malgré la présence du soleil, l'ange enflammé tombe du ciel. Le temps et le monde basculent, c'est ce que révèlent l'horloge et l'homme tombant du ciel. Devant ces menaces, la mère veut protéger l'enfant, et l'homme sa *Torah*. Cependant, la crucifixion du Christ enveloppé du châle de prière juif annonce l'imminence du sacrifice des Juifs. Seul l'animal joue du violon comme s'il voulait consoler le monde, à peine éclairé par un cierge.

La Crucifixion : Catastrophe !

Outre l'homme mélancolique à la *Torah* et la chute de l'ange, les prémonitions de l'artiste devant les menaces de l'époque prirent leur forme ultime dans l'image de la crucifixion. Réalisée au seuil de la guerre, en 1938, *La Crucifixion blanche*³⁷⁶ (ill. 57) est une synthèse de tous les éléments représentatifs de l'anxiété du peuple juif durant cette situation désastreuse. Au centre de ce tableau, nous voyons le Christ sur la croix, illuminé par un rayon de lumière venant du ciel. Son identité est doublement soulignée par les inscriptions sur la croix : « INRI », l'abréviation latine de « Jésus de Nazareth, roi des Juifs », et sa traduction en araméen. Contrairement aux représentations singulières dans des tableaux antérieurs comme *La Sainte Famille*³⁷⁷ de 1910 ou *Dédié au Christ*³⁷⁸, le Christ est peint ici sous son aspect traditionnel, c'est-à-dire adulte et barbu. Ses yeux sont fermés, et sa tête penchée vers le bas. Son corps jauni est très pâle, il a peut-être déjà expiré. Au pied de la croix, un chandelier à six branches est resté allumé. Le ton général du tableau dominé par le blanc gris glacial renforce l'ambiance rude et tragique. Autour du Christ, les images de catastrophes se multiplient : la synagogue est en flammes et un soldat se jette sur les rouleaux de la *Torah* ; de nombreux objets sont dispersés tels que des livres, une chaise, un chandelier, ainsi qu'un rouleau d'où part de la fumée blanche ; une bande portant des

³⁷⁵ Étude pour *La Chute de l'ange*, 1934, Lavis d'encre de Chine, 37, 5 x 48 cm, Paris, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 124.

³⁷⁶ *La Crucifixion blanche*, 1938, Huile sur toile, 155 x 139, 5 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 127.

³⁷⁷ *La Sainte Famille*, 1910, Huile sur toile, 76 x 63,5 cm, Zurich, Kunsthaus.

³⁷⁸ *Dédié au Christ* ou *Golgotha*, 1912, Huile sur toile, 174 x 191,1 cm, New York, Museum of Modern Art.

drapeaux s'avance à proximité de maisons brûlées, détruites et renversées ; les gens s'enfuient dans tous les sens – des réfugiés sont dans une barque, un homme court avec son rouleau de la *Torah*, une mère porte son enfant, et un homme fuit avec son sac sur les épaules. Ces dernières figures sont des symboles typiquement chagalliens représentant les Juifs réfugiés. Le monde est renversé pour les Juifs, qui sont chassés, effrayés, et tués. Devant cette scène tragique, on ne peut rien que se lamenter : en haut du tableau, quatre personnages – trois hommes et une femme – planent au-dessus du crucifié. Les hommes sont tous barbus et vêtus de l'habit religieux, et deux d'entre eux sont couverts du châle de prière. Représentent-ils des prophètes ou des anciens qui se lamentent sur le sort de leur peuple ? En levant et écartant les bras, ils manifestent leur choc. L'un d'eux ferme les yeux, un autre cache son visage dans ses mains, comme s'il était trop douloureux d'assister à ce drame.

Or, ces scènes autour du Christ sur la croix éclairent le sens réel de ce tableau qui fait référence au contexte historique. C'est une réponse ou un cri d'alarme face à la situation et aux événements de l'époque. Dans une esquisse qui est plus explicite, nous voyons nettement à quoi l'artiste fit allusion : le drapeau en haut à droite de la composition porte la croix gammée des nazis³⁷⁹ (ill. 58). De plus, dans l'esquisse, sur le plastron de toile que porte un personnage en bas, il est inscrit en allemand : « Ich bin Jude (Je suis Juif) ». Depuis la prise du pouvoir de Hitler en 1933 la situation s'était vite dégradée pour les Juifs. L'année 1938 fut cruciale. Le 15 juin, 1 500 Juifs furent envoyés en camps de concentration, et la synagogue de Munich et celle de Nuremberg furent détruites le 9 juin et le 10 août. Les Juifs polonais furent déportés à la fin du mois d'octobre, et les 9 et 10 novembre virent la « Nuit de Cristal (*Kristallnacht*) »³⁸⁰. Ce terme désigne le violent pogrom qui eut lieu les 9 et 10 novembre 1938 à l'initiative des dirigeants du parti nazi et des S.A. (sections d'assaut) dans toute l'Allemagne et les territoires récemment annexés (Autriche et Sudètes). Cet événement doit son nom au nombre incalculable de vitres brisées des synagogues, des magasins, des centres communautaires et des maisons appartenant à des Juifs, qui furent mis à sac et détruits à cette occasion³⁸¹. Dans le tableau,

³⁷⁹ Esquisse pour *La Crucifixion blanche*, 1937, Crayon et encre de Chine sur papier Canson ; taches de gouache et d'encre, traces d'une mise au carreau au crayon, 46 x 40, 7 cm, Saint-Paul-de-Vence, Collection de l'artiste. Voir *Marc Chagall : œuvres sur papier*, op. cit., cat. n° 106, pp. 140-141.

³⁸⁰ Ziva Amishai-Maisels, « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Volume Nine 1982, Jérusalem, Center for Jewish Art of The Hebrew University Jerusalem, p. 101.

³⁸¹ *Encyclopaedia Judaica* (seconde édition), éd. par Fred Skolnik et Michael Berenbaum, op. cit., vol. 12, pp. 362-363 ; Encyclopédie multimédia de la Shoah : <http://memorial-wlc.recette.lbn.fr/article.php?lang=fr&ModuleId=58> sur « la Nuit de Cristal ». Les vitrines de 7 500 établissements commerciaux appartenant à des Juifs furent brisées, et leurs marchandises pillées. On estime

c'est la mort du Christ qui incarne cette tragédie. Le fait que son rein soit enveloppé d'un châle de prière juif nous indique que Chagall voulait insister sur la judéité du Christ. Comme le dit l'inscription sur la croix, il est le roi des Juifs, le représentant du peuple. Victime innocente, sa mort symbolise la persécution injuste du peuple, et sa crucifixion celle des Juifs et leur souffrance.

La Crucifixion blanche inspire à Chagall une longue série de peintures sur le thème de la crucifixion qui se poursuivra jusqu'à la fin de sa carrière. Pendant la période de l'avènement de la guerre et peu avant son départ aux États-Unis, l'artiste intériorisa ce sujet. Dans une gouache, il représenta *Le peintre et le Christ*³⁸², un autoportrait de l'artiste peignant le Christ sur la croix : seul dans son atelier, il est assis devant un chevalet, sa palette à la main. La tête posée dans l'autre main, il est pensif. La peinture sur le chevalet figure le Christ, dont le rein est enveloppé par un châle de prière comme dans *La Crucifixion blanche*, à côté duquel se tient un vieux Juif avec une canne. Évoquant toujours la persécution du peuple juif, cet autoportrait précise les préoccupations de l'artiste à cette époque. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Chagall confia à un ami la désolation qu'il ressentait pendant cette période : « Alors qu'il semble que je sois très loin d'eux, seul dans mon appartement, dans mon cœur je suis toujours "trop" lié à nos Juifs »³⁸³. L'angoisse devait lui sembler d'autant plus grande qu'il était à l'abri, contrairement aux innombrables Juifs persécutés. Cette peinture reflète sans doute cette double tristesse de Chagall. Ensuite, la souffrance de l'artiste se manifeste de manière amplifiée sous une autre forme, *Le peintre crucifié*³⁸⁴. L'artiste ne se contente plus de rester simple spectateur ou témoin, il s'identifie au Christ et s'approprie sa douleur. Dans le tableau, le Christ tient dans sa main des pinceaux et une palette comme un peintre. Comme dans *La Crucifixion blanche*, à ses pieds brûlent les cierges d'un chandelier, et son rein est toujours enveloppé par un châle de prière en signe de judéité. Au-dessus de la croix, deux mains, très probablement celles de Dieu, surgissent du ciel. Ce Christ représenté comme peintre ou ce peintre crucifié nous invite à regarder le tableau posé sur le chevalet, c'est une *Mise au*

aussi de 2 000 à 2 500 (en incluant les morts dans les camps de concentration) le nombre de morts liées directement ou indirectement à « la Nuit de Cristal ».

³⁸² *Le peintre et le Christ*, 1938-1940, Gouache sur papier, 56 x 44 cm ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 687.

³⁸³ Dans la lettre du 15 décembre 1937, adressée à Yosef Opatoshu, que nous avons déjà citée dans le passage concernant son travail sur la Bible. Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, p. 473.

³⁸⁴ *Le peintre crucifié*, 1938-1940, Gouache sur papier, Collection particulière ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 689.

*Tombeau*³⁸⁵. Monté lui-même sur la croix, le peintre incarne ainsi le Christ, symbole de la souffrance et de la mort innocente des Juifs. Nous voyons là une manière tout à fait personnelle à Chagall d'exprimer son attachement au Christ, ainsi que sa souffrance profonde relative au sort des Juifs. Or, dans des chapitres précédents, nous avons remarqué à plusieurs reprises le positionnement de Chagall vis-à-vis du Christ. L'artiste mentionna plusieurs fois le Christ dans son autobiographie, se mettant en parallèle avec lui de diverses manières dans ses poèmes et en citant les remarques de ses amis. Néanmoins, jusqu'à *La Crucifixion blanche*, le Christ occupait très peu de place dans son œuvre : seules les peintures *La Sainte Famille* et *Dédié au Christ* firent du Christ la figure centrale, mais il n'y apparaissait d'ailleurs que sous l'apparence d'un enfant. Ce n'est qu'avec le tableau *La Crucifixion blanche* – autrement dit, à l'avènement de la persécution systématique du peuple juif – que le Christ trouve son statut d'adulte et de symbole de la souffrance des Juifs, ainsi que sa place prépondérante dans l'art de Chagall.

Or, l'utilisation du motif de la passion du Christ comme symbole de la souffrance de l'humanité est fréquente dans l'art, surtout en temps de guerre. Mais l'usage par Chagall du motif de la crucifixion dans ses peintures de cette période fut directement lié à la souffrance du peuple juif, plutôt qu'à celle de l'humanité entière. *Le Martyr*³⁸⁶ (ill. 59), un autre tableau relatif à ce sujet que Chagall réalisa en 1940, confirme cette idée. Si le Christ dans *La Crucifixion blanche* était avant tout un Christ juif, cette fois-ci, il devient un simple Juif. Nous voyons dans le tableau un homme attaché au pilori. Le *Talit* enveloppe de manière encore plus démonstrative son corps que dans les exemples précédents : *La Crucifixion blanche*, *Le peintre et le Christ*, et *Le peintre crucifié*. La composition est semblable à celle de *La Crucifixion blanche* : le personnage central est entouré de scènes sinistres. Un village est saccagé, détruit et incendié. Nous y retrouvons aussi des motifs familiers à Chagall comme les animaux consolateurs, ici un coq et une vache tenant un chandelier, et la mère portant son enfant, représentation du Juif réfugié³⁸⁷. Le tableau montre également un violoniste et une jeune femme ressemblant à une mariée qui déplore la mort de l'homme martyrisé. Une profonde tristesse se dégage de cet homme qui est sans doute la figure générique du martyr juif. Or, par rapport à *La Crucifixion blanche*, le ton de ce tableau peint en brun foncé est très sombre, rendant ainsi l'ambiance plus grave. Cela

³⁸⁵ Cette peinture rappelle la *Mise au tombeau* du Titien, de 1525, conservée au Louvre. Chagall fit également un dessin, *La Déposition de croix* de 1939, à partir de cette composition du Titien. Cf. *Marc Chagall : œuvres sur papier*, op. cit., cat. no. 107.

³⁸⁶ *Le Martyr*, 1940, Huile sur toile, 164,5 x 114 cm, Zurich, Kunsthaus.

³⁸⁷ Franz Meyer vit dans les personnages de l'angle du tableau les parents de Chagall et l'artiste lui-même, mais ce n'est pas évident à reconnaître. Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., p. 207.

est probablement dû à la guerre qui était déjà commencée avant la création de l'œuvre. À partir de ce moment-là, chez Chagall la crucifixion ne symbolise plus l'inquiétude, étant donné que sa peur s'est concrétisée, elle signifie désormais la mort des Juifs.

Conclusion

Notre premier objectif dans cette partie était de savoir quels étaient les éléments de la vie et de l'œuvre de Marc Chagall qui pouvaient caractériser les illustrations de la *Bible*, notre objet d'étude principal. Pour répondre à cette question, nous avons suivi le cheminement de l'artiste depuis sa naissance jusqu'à ses illustrations de la *Bible* en observant également ses importantes œuvres à sujet religieux. Nous l'avons étudié dans l'ordre chronologique, marqué par les cinq étapes que nous avons distinguées selon les déplacements géographiques importants de l'artiste.

Par cette observation, il nous est possible de voir la première phase de la vie de Chagall comme une succession de va-et-vient. Né dans une famille juive modeste de Vitebsk, petite ville d'une province russe, il grandit dans un milieu assez religieux, bien que non oppressant. Chagall a témoigné qu'il était très attaché à tout ce qui l'entourait – ses parents, les maisons, les petites bêtes, les gens etc. –, et que c'était cela qui l'avait le plus influencé dans sa vie³⁸⁸. L'aventure de Chagall commença par son départ de son milieu vitebskois. Pour la peinture, qui dès sa découverte à l'école devint essentielle, il quitta sa ville natale et prit le chemin pour Saint-Pétersbourg vers 1907 puis pour Paris en 1911. Chagall rentra à Vitebsk en 1914 pour une visite de court terme, mais il fut retenu par la première guerre mondiale qui venait de se déclencher, ensuite par la Révolution soviétique de 1917. Sous le régime communiste, Chagall fut nommé Commissaire des Beaux-Arts pour Vitebsk et chargé de toutes les initiatives artistiques dans la province de Vitebsk. Cependant, le désaccord entre les professeurs au sein de l'école des Beaux-Arts l'amena à démissionner de son poste de directeur et à décider de quitter définitivement sa ville en 1920. Après avoir passé deux ans à Moscou dans des situations difficiles, Chagall choisit l'exil et regagna de nouveau le chemin vers l'ouest. Ainsi, en 1922, il arriva à Berlin, puis à Paris en automne 1923. Cette deuxième période en France ouvrit une

³⁸⁸ « La plus grande influence, c'était ma mère, mon père, surtout. Les maisons, les toits, la lune qui tournait, les poules, les bêtes, les petits gens, les petits ouvriers, les pauvres... ça m'a fait le plus grand choc de ma vie. C'était mon école, c'était la plus grande école de ma vie. » : Témoignage de Chagall dans le film documentaire *Chagall, les années russes*, réalisé par Charles Najman en France, 1995.

nouvelle phase dans la vie de l'artiste. Contrairement à la Russie, Chagall fut très vite reconnu dans le monde artistique de Berlin et de Paris, il devint désormais un artiste très sollicité par de grandes galeries. Cette période est aussi marquée par de multiples rencontres qui l'amènèrent à illustrer plusieurs ouvrages contemporains et classiques. En particulier, sa collaboration avec Ambroise Vollard le conduisit à créer de nombreuses illustrations à l'eau-forte, dont la *Bible*. Avec ce travail, Chagall replongea dans le monde juif, imaginaire d'abord par ses œuvres mais aussi de façon bien réelle par son voyage en Palestine. En 1931, Chagall se rendit en Terre Sainte sur l'invitation de Meir Dizengoff, le premier maire de Tel Aviv, et y resta presque trois mois. Le travail des illustrations de la *Bible* s'accéléra après son voyage en Palestine, mais le problème financier de l'éditeur lié à la crise économique survenue en Europe empêcha l'artiste de le continuer. De plus, la montée du nazisme et la prise du pouvoir d'Hitler chassa Chagall de la France. En 1941, il dut se réfugier aux Etats-Unis.

Si nous simplifions ce parcours, celui-ci peut se résumer en cinq étapes, regroupées ainsi dans nos chapitres : 1^{ère}. l'enfance à Vitebsk ; 2^{ème}. le départ pour Saint-Pétersbourg et Paris ; 3^{ème}. le retour à Vitebsk ; 4^{ème}. le nouveau départ pour l'ouest, l'installation à Paris ; 5^{ème}. la visite de la Terre Sainte. De même, il nous est possible de schématiser ce cheminement de l'artiste comme un va-et-vient entre son univers d'origine et le monde extérieur : Chagall sort du monde juif où il grandit, il expérimente d'autres réalités, puis il rentre dans sa ville natale où il reste bon gré mal gré, enfin, il repart définitivement pour l'ouest, et retourne à ses origines ancestrales. La Terre Sainte étant la source de tous les Juifs, la cinquième étape – le voyage en Israël – est une prise de contact avec l'origine. Elle peut ainsi être considérée comme un retour chez soi. Si, par rapport à ce « chez soi », tous les autres environnements étaient le monde « extérieur », nous pouvons appeler le monde juif comme le monde « intérieur » de Chagall, car il s'agit du monde originel de l'artiste dans lequel il naquit, grandit et vécut, fait de valeurs et de traditions religieuses. Dans ce sens, le parcours de Chagall que nous avons retracé peut être considéré comme un continuel va-et-vient entre son monde intérieur et le monde extérieur.

Considérer la première phase de sa vie comme une alternance de ces deux mondes nous permet de dégager un critère intéressant, surtout en ce qui concerne l'analyse de ses œuvres. Nous pouvons voir comment Chagall s'exprimait vis-à-vis de ces deux mondes. Ses premières œuvres au sujet religieux commencent à apparaître à Saint-Pétersbourg avec les grands thèmes classiques chrétiens comme la Sainte Famille et la Crucifixion. Or, la manière dont il traite ces sujets est très singulière et même audacieuse. Il bouleverse

l'iconographie traditionnelle en renversant l'ordre et effaçant le sens originel des symboles : l'enfant Jésus barbu, l'emplacement du cochon à la place de l'agneau, et l'enfant crucifié sur la croix sont des exemples typiques de ce détournement du sujet par l'artiste. Par cette attitude Chagall montrait sa position – étranger – par rapport au monde chrétien. En effet, Chagall témoigna plus tard qu'il avait « reconnu la qualité des créations dans la tradition de l'icône, mais cet art religieux orthodoxe [lui] restait étranger »³⁸⁹. Ce dernier terme semble décrire justement le positionnement de Chagall vis-à-vis de l'art chrétien à Saint-Petersbourg. L'artiste l'aborda comme un jeune peintre ambitieux, mais en tant qu'étranger, il l'interpréta à sa manière. Ses représentations comme l'emplacement de la Sainte Famille dans un cadre vitebskois et l'évocation du proverbe yiddish étaient un moyen de s'approprier l'art religieux chrétien – le monde nouveau, extérieur et étranger. Par ailleurs, à Paris, ses œuvres au sujet religieux furent réalisées comme des études picturales expérimentales. Elles traitent les personnages bibliques traditionnels comme à Saint-Petersbourg, mais cette fois-ci le travail sur les formes et les couleurs est plus recherché que l'interprétation des récits. Les thèmes religieux n'étaient, très probablement, que des prétextes, et l'intérêt principal de l'artiste était d'essayer les différents styles des mouvements artistiques en vogue.

En comparaison de l'étrangeté qu'il exprimait vis-à-vis du monde extérieur, Chagall aborda différemment le sujet relatif au monde juif. Lorsqu'en 1914 Chagall rentra à Vitebsk, étant obligé d'y rester involontairement, il peignit principalement son entourage. L'artiste plongea le regard dans son propre monde, et les sujets de ses œuvres à caractère religieux furent ainsi essentiellement juifs. En représentant des vieux Juifs avec des éléments traditionnels, il construisit une sorte d'archétype de son peuple. Par des fêtes religieuses, il rappela la mémoire collective des Juifs. À travers ses peintures sur la synagogue et le cimetière, lieux emblématiques de leur communauté, il exprima ses sentiments patriotiques à l'égard de sa tradition. L'ensemble de ces peintures révèle ainsi ses réflexions personnelles profondes sur le peuple juif, leur culture et leur identité qui constituent son monde intérieur. Chagall retrouva ensuite les mêmes sentiments lorsqu'il se rendit à la Terre Sainte en 1931. Il confia qu'il y était allé comme un Juif pour « vérifier

³⁸⁹ Cf. « The refined art of my native country was religious art. I recognized the quality of some great creations of the icon tradition – for example, the work of Rublev. But this was essentially a religious, a [Christian] Orthodox, art ; and as such, it remained strange to me ». Lecture de Chagall dans une conférence effectuée le 5 mars 1946 à l'Université de Chicago. Le texte traduit en anglais se trouve dans l'ouvrage de Benjamin Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, op. cit., p. 66 et s.

certains sentiments »³⁹⁰ plutôt qu'en artiste. Les tableaux des sites et des monuments qu'il y peignit directement en extérieur, exceptionnellement à son habitude, témoignent de ses grandes émotions ressenties sur place. En outre, ces peintures, d'un style étonnamment réaliste, sont très fidèles à la vue, comme si elles avaient été créées pour être préservées intactes dans la mémoire de l'artiste. Nous retrouvons d'ailleurs le même style naturaliste dans son tableau de la synagogue de Vilna qu'il visita en 1935. Après le voyage en Palestine, Chagall plongea complètement dans le sujet du monde juif avec ses illustrations sur la Bible et sur les poèmes de Lyesin. Or, dans ces ouvrages ainsi que dans les tableaux ayant trait à la judaïté, l'angoisse et l'inquiétude apparaissent peu à peu. Elles deviennent dominantes au fur et à mesure que la situation politique s'aggrave en Europe. L'anxiété de l'artiste sur le sort des Juifs se reflète dans ses portraits de Juifs solitaires, ainsi que dans ses anges chutant du ciel qui figurent le danger imminent. Au seuil de la catastrophe, Chagall s'exprima d'une manière plus grave et plus directe : en peignant la Crucifixion, il adopte le sujet chrétien pour déplorer la mort innocente du peuple juif. Le tableau emblématique de cette période, *La Crucifixion blanche* est une lamentation de l'artiste sur la souffrance des Juifs, y compris la sienne. Nous n'y trouvons aucun détournement du sujet – comme dans ses tableaux bibliques à Saint-Pétersbourg et à Paris –, que ce soit sur le plan théologique ou sur le plan plastique. En revanche, en représentant le Christ juif, il s'approprie le sujet pour lui et son peuple. Complètement intégré à l'œuvre, l'artiste démontre ainsi sa propre douleur, incarnée par la Crucifixion.

Pour résumer, nous dirons donc que Chagall en tant que jeune artiste cosmopolite réagit fort différemment au monde extérieur et à son monde intérieur. D'un côté, il se montre clairement comme étranger, en traitant les sujets religieux des autres comme des tentatives expérimentales. De l'autre, concernant le monde juif, il dépeint fidèlement ses éléments – personnes, fêtes, temples, monuments etc. – sans détourner les sujets et leurs significations. Sa prise de position s'avère nette – il prend de la distance ou non selon la nature du monde qu'il représente –, et à partir de cet indice nous allons voir dans la partie suivante comment cette dialectique du monde intérieur et extérieur compose une base de ses illustrations bibliques.

³⁹⁰ « Je suis venu vérifier certains sentiments, sans appareil photographique, sans pinceau même ». Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard, op. cit.*, p. 18 ; « Vous savez, j'y suis allé comme un Juif. Je voulais tout voir de mes propres yeux – comment ils ont construit le pays. Chez moi c'est toujours pareil – l'homme précède l'artiste ». Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, p. 375.

Deuxième partie

**La *Bible* à l'eau-forte : une dynamique bivalente du monde intérieur et
du monde extérieur de Chagall**

Introduction

Dans la première partie, nous avons étudié le parcours personnel que Chagall fit depuis sa naissance jusqu'à ses illustrations pour la *Bible*. De cette observation sur sa vie et sur son art, nous avons pu constater un fait qui semble constituer le cœur de la création artistique de Chagall : l'alternance constante des cultures, autrement dit, la dualité du monde intérieur et du monde extérieur. Le jeune Juif vitebskois, en choisissant la vie d'artiste, se lança dans une perpétuelle confrontation entre son univers d'origine et l'univers des autres. Par rapport à la tradition juive, l'art religieux chrétien qu'il connut à Saint-Petersbourg puis à Paris appartenait à un monde nouveau, extérieur et étranger. Mais la première guerre mondiale et la Révolution soviétique qui retinrent l'artiste dans sa ville natale le firent replonger dans sa culture juive. Ensuite, après avoir regagné la France, l'artiste travailla peu sur le sujet juif et le sujet russe, et s'efforça d'assimiler la culture du monde occidental. Néanmoins, différents événements qui survinrent après la commande des illustrations de la *Bible*, entre autres, le voyage en Palestine et les persécutions des Juifs, ramenèrent Chagall à ses origines. Le judaïsme devint ainsi le sujet majeur de ses préoccupations et de ses créations.

Ainsi, l'alternance de différents mondes et cultures que l'artiste connut fit naître chez lui une sorte de dualité culturelle. Celle-ci peut être entendue comme une coexistence de l'élément juif et des autres éléments issus des cultures occidentales. C'est cette coexistence que l'on retrouve dans son art religieux dont les 105 eaux-fortes consacrées à la *Bible*. Dans cette deuxième partie, nous allons donc observer comment ces éléments, juifs et occidentaux, se croisent, se heurtent et s'harmonisent dans ces illustrations pour y créer une dynamique particulière.

Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, ces illustrations pour la *Bible* furent réalisées par l'artiste à partir de la fin des années 1920 jusqu'aux années 1930. Elles furent malheureusement interrompues par la situation économique et politique particulièrement difficile à l'époque. Ces planches d'eaux-fortes restèrent alors pendant longtemps inachevées jusqu'à ce que l'éditeur Tériade, successeur de Vollard, ait pris en charge leur publication en 1956. Les planches furent reprises et remaniées par l'artiste pour cette publication, plus de 15 ans après leur création. Elles furent ainsi le fruit d'un long travail de remaniements. Il y a donc des différences de temporalité : décalage artistique entre les premières planches des années 30 et quelques-

unes ajoutées dans les années 50. Mais l'essentiel ayant été créé durant les années 1930, ces 105 planches d'eaux-fortes gardent une certaine unité qui nécessite une analyse dans leur ensemble.

Chapitre I. L'héritage du monde d'origine

Lorsque un artiste d'origine juive illustre l'Ancien Testament, il serait normal que nous trouvions dans son ouvrage quelques éléments issus du judaïsme. Ainsi, signes, symboles, motifs et interprétations juives du texte seront bien évidemment des objets d'étude que nous traiterons dans ce chapitre. Mais relever ces traces de la tradition juive n'aura de sens que si nous les analysons dans le contexte où elles sont représentées par l'artiste. Alors nous permettront-elles de découvrir quels usages Chagall fait de la tradition.

1. La sélection des livres selon le canon judaïque

Dans cette analyse, il semble indispensable de commencer par préciser que la *Bible* de Chagall fut avant tout établie à partir de livres issus du canon judaïque. Pour les 105 planches de gravures, en effet, Chagall traita des épisodes tirés exclusivement des livres de l'Ancien Testament tels que *la Genèse, l'Exode, le Lévitique, le Deutéronome, Josué, les Juges, Samuel, les Rois, Isaïe, Jérémie, et Ézéchiel*. Cette sélection cependant nous échappe car si tous ces livres appartiennent à l'Ancien Testament, ils ne le couvrent pas entièrement. Sur ce choix de l'artiste, Meyer Schapiro dit :

« Il portera sur quelques grandes figures : les patriarches [...] les prophètes [...]. Maints épisodes pittoresques, exquis et touchants particulièrement familiers à l'imagination juive seront laissés de côté. Chagall ne dit rien de l'histoire d'Adam et Ève [...], rien du crime du Caïn, de la Tour de Babel [...]. Les histoires romanesques de Ruth et d'Esther sont écartées. Absents également Daniel, Jonas, Job, les Psaumes, le Cantique des Cantiques, les livres dits de la Sagesse, les récits apocryphes de Judith, de Tobie et des Macchabées »³⁹¹.

³⁹¹ L'article sans titre de Meyer Schapiro publié dans *Marc Chagall - Bible, Verve, op. cit.*

Comme le remarque Schapiro, beaucoup de livres manquent dans la *Bible* de Chagall. Faut-il donc en penser que Chagall a choisi ses livres préférés ? Comme pour confirmer cette idée Schapiro affirma : « Chagall [...] a choisi selon un plan. Je n'entends pas par là qu'il ait suivi un plan théologique préétabli, mais ses préférences, toutes personnelles qu'elles puissent être [...] »³⁹². Néanmoins, si nous observons la composition des livres dans la Bible hébraïque en la comparant avec celle des Bibles chrétiennes, nous pouvons finalement rendre compte de l'approche de Chagall. Si le choix de ses livres n'est pas fortuit, il n'est pas non plus complètement personnel, car il, en fait, suit l'ordre de la Bible hébraïque.

Il faut se rappeler que le canon biblique hébraïque et la succession des livres diffèrent des Bibles chrétiennes³⁹³. En effet, la Bible hébraïque se compose des trois parties suivantes : *Torah*, *Nevi'im*, et *Ketouvim*. D'abord, *Torah* qui signifie littéralement « doctrine », « enseignement » et « loi », désigne les cinq premiers livres de Moïse³⁹⁴. *Nevi'im* qui veut dire les « prophètes » contient les livres des prophètes et les livres historiques. Et *Nevi'im* peut se diviser encore en trois parties : « antérieurs »³⁹⁵ (*Josué*, *Juges*, *Samuel 1 et 2*, *Rois 1 et 2*), « postérieurs »³⁹⁶ (*Isaïe*, *Jérémie*, *Ézéchiel*) et « les douze » (*Osée*, *Joël*, *Amos*, *Abdias*, *Jonas*, *Michée*, *Nahum*, *Habacuc*, *Sophonie*, *Aggée*, *Zacharie*, *Malachie*)³⁹⁷. Pour finir, *Ketouvim* signifie les « écrits » et rassemble tous les autres livres³⁹⁸. Au regard de cette division tripartite, il est aisé de comprendre que Chagall ne traite dans sa *Bible* que les deux premières parties, *Torah* et *Nevi'im*, et dans cette dernière il ignore les douze. Or, au cours de la partie précédente, nous avons vu que Chagall a travaillé sur les livres selon la répartition de sa propre Bible³⁹⁹ qui suit le canon de la Bible hébraïque. Cependant, la crise économique, la seconde guerre mondiale, entre autres, l'ont empêché de poursuivre ce travail d'illustration. Chagall n'a donc pas illustré autant de livres qu'il aurait voulu⁴⁰⁰. Et, lorsque plus tard il fut en mesure de réaliser un

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Par exemple, dans la Bible hébraïque les livres de la *Sagesse* n'existent pas, ainsi que les récits de Judith, de Tobie et de Macchabées dont Meyer Schapiro parle dans son commentaire. Il est donc normal que les illustrations de Chagall ne les couvrent pas.

³⁹⁴ La *Torah* comprend *Béréchit* (*Genèse*), *Chemot* (*Exode*), *Vayikra* (*Lévitique*), *Bemidbar* (*Nombres*) et *Devarim* (*Deutéronome*).

³⁹⁵ Les prophètes antérieurs à la chute du Premier Temple et l'exil.

³⁹⁶ Les prophètes postérieurs à l'exil.

³⁹⁷ Dominique Jarassé, « La Bible hébraïque », dans *L'Europe et la Bible*, dir. par Mireille Mentré et Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale et Interuniversitaire, 1992, pp. 63-64.

³⁹⁸ *Psaumes*, *Proverbes*, *Job*, *Cantique des cantiques*, *Ruth*, *Lamentations*, *Ecclésiaste*, *Esther*, *Daniel*, *Ezra-Néhémie*, *Chroniques 1 et 2*.

³⁹⁹ Chagall, ne sachant pas lire l'hébreu, travailla avec sa Bible en yiddish.

⁴⁰⁰ Nous nous souvenons que Chagall écrivit à Hilla Rebay, la directrice du Musée Guggenheim à New York,

autre livre biblique illustré, *Dessins pour la Bible*, il y représenta des épisodes de la *Torah* non traités dans sa première *Bible* et tous les autres livres, c'est-à-dire « les douze » de *Nevi'im* et *Ketouvim*, en entier. Ainsi l'artiste a-t-il consacré ses premières illustrations aux premières parties de la Bible, essentielles. C'est seulement dans un second temps qu'il put illustrer les dernières parties, et cela afin de réaliser un ouvrage qui, à ses yeux, soit complet.

2. La question de la représentation divine et les solutions de Chagall

Représenter Dieu est sans doute la question la plus difficile dans l'art juif. Le problème fut clairement posé par la Loi qui interdit toutes les images. Les mentions concernant ce sujet sont nombreuses dans la Bible⁴⁰¹. Par exemple, il est dit dans *l'Exode* (XX, 4) : « Tu ne te feras pas d'idole ni de représentation quelconque de ce qui se trouve en haut dans le ciel, ici-bas sur la terre, ou dans les eaux plus bas que la terre ». La description de *Deutéronome* est encore plus détaillée et explicite :

« N'allez pas vous corrompre en vous fabriquant des idoles, des figures ou des représentations quelconques, d'après le modèle d'un homme ou d'une femme, ou le modèle de quelque animal vivant sur la terre, celui d'un oiseau volant dans le ciel ou celui d'un animal qui se meut à ras de terre ou encore d'un poisson nageant dans les eaux plus bas que la terre »⁴⁰².

Cette interdiction d'images qui est avant tout contre l'idolâtrie serait en rapport avec un des caractères de Dieu, sa transcendance. Contrairement à des idoles, divinités plastiquement représentables et tangibles, l'Éternel se distingue par son infinité transcendante qui échappe à l'emprise humaine et donc à toute forme de représentation. Même son Nom est imprononçable. C'est pourquoi dans la tradition juive la représentation divine fut défendue. C'est aussi une des raisons pour laquelle, on a pendant longtemps pensé que l'art figuratif, surtout la peinture, était totalement absent dans la civilisation juive.

en mars 1935. « Et ma Bible, que Vollard interrompit. J'ai fait la Genèse et l'Exode pour lui en 40 gravures. Je pense que vous les avez vu. J'aime ce travail tant et je l'ai pénétré si profondément que je ne peux pas m'arrêter à ce premier livre. Je cherche un moyen de le continuer. Un livre sur les Prophètes, Rois, les Cantiques des Cantiques – tellement des choses intéressantes ». Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., pp. 441-442.

⁴⁰¹ Les principaux passages bibliques du Pentateuque condamnant l'idolâtrie sont les suivants : Ex 20 : 4, 34 : 17 ; Lv 19 : 4, 26 : 1 ; Dt 4 : 15-18, 5 : 8 ; 27 : 15.

⁴⁰² *Deutéronome*, IV, 16-18.

Cependant, la découverte des fresques de la synagogue de Doura-Europos⁴⁰³ en 1932 nous permet d'apprendre que les Juifs antiques ont développé leur peinture à un haut niveau de perfectionnement. Ces fresques datées du milieu du III^e siècle représentant des scènes bibliques méritent une analyse approfondie en raison de la richesse des peintures, non seulement sur le plan théologique mais encore artistique et pictural. De plus, outre ce précieux et exceptionnel témoin de la peinture juive, nous possédons également des livres enluminés par des Juifs médiévaux. Après la diaspora, l'union spirituelle du peuple juif fut maintenue par la Bible. À travers l'étude des textes bibliques le peuple dispersé dans le monde a conservé ses traditions et ses coutumes⁴⁰⁴. Parmi ses livres bibliques les *Haggadot* sont les plus illustrés. Les *Haggadot*, dont les plus anciens remontent au XIII^e ou au XIV^e siècle, sont des manuscrits juifs relatant principalement le rituel pascal. Ils sont abondamment illustrés par des miniatures qui, pour la plupart, correspondent au texte. Certaines, cependant, sont consacrées à d'autres scènes bibliques⁴⁰⁵. Parmi elles, nous intéressent principalement les images qui représentent des histoires de l'Exode. Dans la famille juive, la *Haggadah* relatant le récit du départ d'Égypte est lu à la Pâque, et Chagall confia qu'il avait beaucoup aimé ce livre dans son enfance : « Pendant les fêtes de la Pâque, ni le pain sans levain, ni le raifort ne [me] touchaient autant que les images des Haggadot »⁴⁰⁶. Il serait donc intéressant d'étudier si des liens existent entre ces images qui ont tant impressionné Chagall et les illustrations mêmes du peintre. Dans cette partie où nous allons étudier la façon dont l'artiste créa ses illustrations comprenant la représentation de Dieu, nous recourrons souvent à ces sources juives antérieures et nous verrons s'ils se trouvent des parallèles entre les expressions de Chagall et celles de ses ancêtres.

Si Dieu interdit de matérialiser la divinité, de lui attribuer une forme, ceci ne veut pas dire qu'Il ne se montre jamais aux humains. Ce commandement traduit plutôt son

⁴⁰³ La cité de Doura Europos se situe à l'extrême Est de la Syrie, au-delà de Palmyre. Elle se dresse sur la rive occidentale de l'Euphrate qui forme la frontière actuelle avec l'Irak. Fondé par Séleucos I^{er} Nicator au III^e siècle avant J.-C., Doura Europos fut une colonie militaire des Séleucides. Sur un passage de l'Euphrate, elle fut non seulement une cité de garnison et un poste clé entre Parthes et Grecs, puis Romains, mais aussi un relais commercial important. C'était l'une des deux principales villes marchandes de la Syrie romaine. Les fouilles révélèrent une multitude d'édifices publics et religieux, dont divers temples qui furent dédiés aux dieux palmyréniens. Mais on compte aussi un baptistère chrétien, un mithraeum et une synagogue. La découverte fortuite des fresques de Doura Europos se situe en mars 1921. Puis en 1922 on entreprit des fouilles scientifiques, qui continuèrent en 1932, époque où l'ensemble des peintures de la synagogue fut révélé. Voir Henri Stierlin, *Cités du Désert – Pétra, Palmyre, Hatra*, Fribourg (Suisse), Seuil, 1987, p. 121 et s.

⁴⁰⁴ Cf. Marek Halter, *Le judaïsme raconté à mes filleuls*, Paris, Éditions Robert Laffont, S. A., 1999.

⁴⁰⁵ Pierre Prigent, *L'image dans le Judaïsme – Du II^e au VI^e siècle*, Genève, Éditions Labor et Fides, 1991, p. 213.

⁴⁰⁶ *Le Monde de Chagall*, Photographies d'Izid Bidermanas ; Texte de Roy McMullen, *op. cit.*, pp. 36-37.

infinité qui n'est jamais reproductible. Cela signifie aussi qu'Il peut se manifester de façons infiniment variées. Les Juifs en effet se questionnèrent beaucoup au sujet des manifestations diverses de Dieu. Au lieu de « Qui est Dieu ? », les Juifs se demandent « Quelle est la manière dont il s'est révélé ou se révèle aux hommes ? ». Pour eux, chercher à comprendre Dieu, c'est chercher à comprendre la manière spécifique, le mode original par lequel l'infini entre en contact avec le fini, par lequel le divin a voulu se révéler aux hommes. Le judaïsme possède donc de nombreuses façons de dire le divin, car même si Dieu est unique, la manière dont Il se révèle aux hommes est multiple⁴⁰⁷. Tout de même, ses révélations ne sont jamais directes. L'un de ses noms, *Chaddai* (חַדַּי)⁴⁰⁸ peut expliquer ce fait. Selon une explication du Talmud qui repose sur l'étymologie du nom, la racine *Chad* signifiant le sein de la femme, *Chaddai* signifie littéralement « mes seins ». C'est la parole d'une femme qui parle de son propre corps. Mais quel est le rapport entre Dieu et la femme qui parle de ses seins ? Selon le Talmud (Yoma 54a), les seins dont il est fait mention ne sont pas exposés dans une nudité pure, directe, mais ils sont recouverts par un voile, non pour les cacher mais pour les faire apparaître visibles et invisibles à la fois. Alors, l'érotisme est défini ici comme ce qui se manifeste et se cache à la fois, jeu du « visible-invisible » qui fait obstacle à une manifestation totale. Marc-Alain Ouaknin explique que cette modalité érotique, visible et invisible, fut mise en parallèle avec la façon dont Dieu apparaît aux hommes. Il se manifeste aux hommes mais jamais complètement, car Dieu entièrement dévoilé serait une idole, et entièrement voilé, Il serait absent⁴⁰⁹.

Or, une planche dans la *Bible* de Chagall, *Le Pardon de Dieu annoncé à Jérusalem* (pl. XCVI), rappelle cette idée de *Chaddai*. En effet, les versets bibliques concernés parlent de l'amour de Dieu envers son peuple comparé à celui de l'époux qui fait revenir son épouse répudiée⁴¹⁰. Pour cette parole, l'artiste représente un ange qui fait un mouvement singulier : un bras levé et un autre plié il se penche vers sa droite comme s'il portait quelque chose, une masse, dans ses bras (ill. 60)⁴¹¹. Cette masse est enveloppée par un voile ou une robe mais elle laisse voir à travers le voile transparent sa forme arrondie, et

⁴⁰⁷ Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la kabbale*, op. cit., pp. 377-379.

⁴⁰⁸ Selon une explication du Talmud, ce nom *Chaddai* peut être découpé en *Ché-dai*, abréviation d'une expression plus complète : *Mi-chéamar leolamo dai*, « Celui qui a dit à son monde ça suffit ». Dieu régulant l'entropie du monde, introduisant des limites dans la réalité des choses.

⁴⁰⁹ Cf. Marc-Alain Ouaknin, *Symboles du Judaïsme*, op. cit., pp. 20-37.

⁴¹⁰ « Car l'Éternel t'a rappelée comme l'époux rappelle la femme abandonnée, affligée, la compagne de sa jeunesse qu'il avait répudiée. Je t'ai abandonnée, dit ton Dieu, pour un instant ; mais avec beaucoup de compassion, je te recueillerai. Je t'ai caché ma face un moment dans le déchaînement de mon courroux ; mais dans ma miséricorde éternelle, j'ai eu compassion de toi, dit ton rédempteur, l'Éternel » (*Isaïe*, LIV, 6-8).

⁴¹¹ *Le Pardon de Dieu annoncé à Jérusalem* (pl. XCVI), 1952-1956, Eau-forte, 33 x 22, 8 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

semblable à un nu féminin. Visible mais très floue, nous n'arrivons pas à bien distinguer s'il s'agit du corps nu de l'ange ou d'un autre qu'il prend dans ses bras. Pour Meyer Schapiro, c'est « Dieu, vu sous la forme d'un ange qui se cache dans les plis de sa robe, robe qui prend un peu la forme d'une femme qu'il serrerait entre ses bras. La métaphore et son objet ont été condensés en une seule figure »⁴¹². Le corps d'une femme visible et invisible fusionné au corps d'ange, ne serait-il pas une allusion du Dieu *Chaddai*? Même si nous n'arrivons pas à clairement définir la nature de cette image, il nous semble qu'ici l'artiste suggère le caractère insaisissable et mystérieux de la divinité.

2. 1. L'ange qui vient figurer Dieu

Si Chagall avait une conscience large de son métier, il n'outrepassa pas ses droits en tant que Juif. Contrairement aux artistes occidentaux qui attribuent à Dieu d'une apparence humaine, Chagall, selon sa tradition juive, évita de représenter un Dieu anthropomorphe. Comme ses prédécesseurs, il chercha à le figurer de diverses manières, mais toujours indirectement. Nous allons étudier ici les solutions trouvées par Chagall pour régler le problème de la représentation de Dieu et nous allons les comparer avec celles de ses prédécesseurs.

La première planche de la *Bible* de Chagall représentant la *Création d'Adam* est mystérieuse (ill. 61)⁴¹³ : dans un espace vague et brumeux se trouve un être ailé. Portant un homme nu dans ses bras, il se dirige vers la droite. Ses ailes, superposées l'une sur l'autre comme des bannières étendues par le vent, nous confirment qu'il est bien un ange, mais son visage barbu et son long pantalon nous intriguent toujours. En gardant à l'esprit cet aspect singulier, concentrons-nous sur le rôle de l'être ailé, sur sa mission. Au-dessous d'un globe sur lequel le nom de Dieu est écrit en hébreu, l'ange transporte un homme. Dans les bras de cet ange, l'homme est immobile mais le corps raide, les yeux fermés et la tête en arrière nous indiquent qu'il est inerte. L'ange, va-t-il le réanimer? Alors que la nature de son geste reste énigmatique, nous supposons qu'il prend soin de ce premier être

⁴¹² Meyer Schapiro dans *Marc Chagall - Bible, Verve, op. cit.*

⁴¹³ *Dieu crée l'homme et lui donne le souffle de la vie* (pl. I), 1931-1934, Eau-forte, 31 x 23, 1 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

humain. Ceci nous permet de penser que cet ange n'est donc pas un simple messager⁴¹⁴, mais qu'il exerce le pouvoir de Dieu.

Parmi les *Haggadot* illustrant les premiers chapitres de la *Genèse*, une image de la *Haggadah* catalane nous permet de comparer une illustration hébraïque à celle de Chagall en ce qui concerne cet épisode dit la *Création d'Adam*. Dans le panneau supérieur du folio 1 v de cette *Haggadah*⁴¹⁵ (ill. 62) nous trouvons Adam, dont le corps est nu et rigide, flanqué de trois anges de chaque côté⁴¹⁶. À droite, l'ange du premier plan est agenouillé et tient le bras d'Adam. L'ange en arrière-plan touche la tête de l'homme et le troisième lève une main. Toujours à droite, à l'extrémité, apparaît une autre figure sans ailes et sans rôle précis. À gauche, les gestes des anges concordent avec ceux de droite : l'ange agenouillé tient le bras de l'homme, l'ange debout étend la main vers la tête d'Adam, l'ange à l'extrémité gauche se tient comme le troisième ange à droite. L'apparence de la personne nue qui est debout au milieu de la scène nous rappelle vaguement la peinture de Botticelli représentant *La Naissance de Vénus*⁴¹⁷. Alors que dans cette peinture les vents poussent la déesse vers la terre, sur le panneau du folio de cette *Haggadah* un verset de la *Genèse* (II, 7) est inscrit : « Et il insuffla dans ses narines un souffle de vie ». Ce verset nous révèle ainsi la signification de cette image : les anges ici prennent le rôle de Dieu qui anime sa créature par le souffle de vie. Leur geste tâtonnant le corps d'Adam ne sont autre chose que le don de la vie au premier homme⁴¹⁸. Bien qu'il y ait des différences au niveau du nombre d'anges et de leur geste, Chagall et le peintre de la *Haggadah* catalane semblent avoir eu la même conception de l'image en attribuant à l'ange le rôle d'animateur de vie à la première créature humaine. Ainsi ce transfert de l'acte créateur aux anges dispensait ces artistes de représenter directement de Dieu.

En outre, nous avons remarqué tout à l'heure la singularité de l'apparence dans l'ange créateur de Chagall. Contrairement à l'homme nu, il porte un pantalon mais le fait qu'il soit barbu est plus extraordinaire encore, car une barbe n'est certainement pas un attribut fréquemment donné aux anges. Cependant, dans l'iconographie religieuse occidentale Dieu le Père est systématiquement représenté sous l'apparence d'un vieil

⁴¹⁴ Le mot « ange » vient de la langue hébraïque, « mal'ak », qui veut dire « messenger » et que nous traduisons en grec par « anghelos », en latin par « angelus », d'où le mot « ange » en langue française. Cf. Gilles Jeanguenin, *Les Anges Existent !*, Paris, Éditions Salvator, 2005, p. 41.

⁴¹⁵ Londres, British Library, Or. ms. 2884, folio 1 v, a.

⁴¹⁶ Gabrielle Sed-Rajna, *La Bible hébraïque*, Fribourg (Suisse), Office du Livre S. A., 1987, pp. 11-12.

⁴¹⁷ Vers 1484, Galerie des Offices, Florence.

⁴¹⁸ Gabrielle Sed-Rajna explique que les trois anges sont ici en train d'accomplir les trois opérations pour la création de l'homme : l'attouchement du bras correspond à la formation, celui de la tête à l'animation, la levée d'une main comme un geste d'interpellation au don du souffle.

homme barbu. Il semble donc que Chagall, en se souvenant peut-être de cette tradition iconographique occidentale, adopta cette physionomie originale pour attribuer à son ange un aspect plus proche de l'image du Dieu Créateur. Un autre exemple vient confirmer cette idée. Dans la planche IV *L'arc-en-ciel*, Chagall dessina non seulement Noé et l'arc-en-ciel qui est le symbole de l'alliance entre Dieu et sa créature, mais encore une silhouette d'ange au ciel (ill. 63)⁴¹⁹. Le visage de l'ange est invisible mais à son profil nous devinons qu'il est barbu. Qu'est-ce que Chagall aurait voulu représenter par cette figure ? Dans la Bible, Dieu dit à Noé : « Je mettrai mon arc en la nuée, lequel sera pour signe de l'alliance entre moi et la terre »⁴²⁰. Si c'est un ange, aisément identifiable au moyen de ses ailes, que l'artiste illustra, le texte nous permet de penser que cet ange est une incarnation de Dieu Lui-même plutôt qu'un ange mandataire ou messenger. Son aspect de vieil homme barbu, même s'il n'est suggéré que par la silhouette, serait, dans ce contexte, le moyen utilisé par Chagall afin de représenter une image, même indirectement, de Dieu : celle caractérisée par l'apparence d'un vieil homme barbu, traditionnelle dans la peinture religieuse chrétienne. Néanmoins, même en adoptant cet attribut connu dans l'iconographie occidentale, Chagall resta réticent à dessiner plus distinctement le visage divin.

Dans la *Bible*, Chagall représente fréquemment les anges comme un signe de la présence divine. C'est là une manière de transgresser la Loi tout en se protégeant. Le plus souvent, l'artiste met simplement l'ange à la place de la figure de Dieu pour lui faire endosser son rôle. Les exemples en sont nombreux : dans les planches *Josué armé par l'Éternel* (pl. XLIII) et *Josué devant Jéricho* (pl. XLVI), c'est l'ange qui guide Josué et lui donne des conseils, tandis que dans la Parole c'est l'Éternel qui agit⁴²¹. La planche LIX *Samuel appelé par Dieu* en est un autre exemple : dans la Bible⁴²², l'Éternel appela Samuel qui dormait, alors que dans cette image c'est un ange « classique » que nous voyons à la place de l'Éternel. Puis, dans *L'homme guidé par l'Éternel* (pl. XCVII) nous trouvons encore un ange qui dirige un homme barbu vers la gauche. Dans la *Vocation de Jérémie* (pl. C), c'est également un ange qui vient toucher la bouche du prophète pour accomplir cette parole : « Voici, j'ai mis mes paroles en ta bouche » (*Jérémie* I, 9). Or, à la base du bras de l'ange qui atteint la bouche de Jérémie se trouve un halo lumineux dont on

⁴¹⁹ *L'Arc-en-ciel, signe d'alliance entre Dieu et la Terre* (pl. IV), 1931-1934, Eau-forte, 30, 7 x 23, 3 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁴²⁰ *Genèse*, IX, 13.

⁴²¹ *Josué*, I, 1-6 ; VI, 3-5.

⁴²² *I Samuel*, III, 1-4.

pourrait penser qu'il évoque particulièrement le caractère divin de cet ange. Dans *Le repas de la Pâque* (pl. XXXII), l'ange à l'épée survole le pays d'Égypte et frappe tous les premiers nés. Pareillement, dans la *Prise de Jérusalem* (pl. CI) c'est encore un ange qui exécute la tâche de frapper Jérusalem, en brandissant un flambeau au-dessus de la cité que le roi et les habitants quittent.

La planche XXXIII *Le peuple d'Israël quittant l'Égypte* est un exemple particulièrement explicite quant à l'identification faite par Chagall de l'ange à Dieu. C'est une scène illustrant les Israélites qui sortent du pays d'Égypte. Dans l'*Exode* il est écrit :

« L'Éternel marchait à leur tête, le jour dans une colonne de nuée pour leur montrer le chemin, et la nuit dans une colonne de feu pour les éclairer, afin qu'ils puissent marcher de jour et de nuit. La colonne de nuée ou la colonne de feu se trouvait en permanence à la tête du peuple »⁴²³.

L'eau-forte de Chagall représente exactement cette scène en dessinant la foule israélite marchant et une nuée au-dessus de leur tête (ill. 64)⁴²⁴. Mais l'artiste a illustré également un ange avec la nuée, et, comme pour insister sur son identité, il a écrit au dessus le nom de Dieu en hébreu. Ainsi il s'avère évident que cet ange est une expression figurative de la présence divine.

Les divergences d'usages entre Chagall et les anciens

Figurer un ange pour éviter la représentation anthropomorphe de Dieu n'était pas une préoccupation exclusivement réservée à Chagall. Comme nous l'avons remarqué dans l'exemple de la *Création d'Adam*, les enlumineurs juifs médiévaux avaient le même souci, et pour eux aussi l'ange était une solution permettant de représenter Dieu d'une manière indirecte. L'enluminure d'une *Haggadah*⁴²⁵ consacrée à l'épisode du *Rêve de Jacob* nous en montre un exemple assez intéressant. Nous y voyons en bas à gauche une figure étendue sur le sol, c'est Jacob (ill. 65). Ses yeux fermés évoquent le sommeil. Une échelle se dresse en diagonale, montant du sol derrière Jacob jusqu'en haut, au coin droit

⁴²³ *Exode*, XIII, 21-22.

⁴²⁴ *Le peuple d'Israël sort du pays d'Égypte* (pl. XXXIII), 1934-1939, Eau-forte, 24, 9 x 32, 9 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁴²⁵ Londres, British Library, Add. ms. 27210, folio 4 v, d.

de l'image. Deux anges sont sur l'échelle : l'un descendant et l'autre montant vers le ciel, suggéré par les ondulations d'un nuage. En comparant avec la Bible⁴²⁶, nous comprenons que l'artiste de cette enluminure a été fidèle au texte en précisant le double mouvement d'ascension et de descente des anges. Mais, dans cette image se trouvent aussi deux autres anges dont l'action n'est pas indiquée dans le récit biblique : ils ne sont pas sur l'échelle mais à terre. L'un d'entre eux s'avance vers Jacob en tendant les mains vers lui. L'autre, debout derrière Jacob, semble toucher ses cheveux. Enfin au sommet de l'échelle, dans les nuages s'ouvre une petite fenêtre carrée par laquelle nous voyons une tête. Un petit détail, un élément semblant représenter la partie supérieure d'une de ses ailes, nous indique qu'il s'agit là d'un ange. Qu'est-ce qu'il fait là-haut et que représente-t-il ? Ne serait-il pas une expression détournée, comme dans l'usage de Chagall, de l'apparition de Dieu ? D'après le passage de la Bible⁴²⁷, c'est Dieu qui s'est manifesté en haut de l'escalier pour parler à Jacob. En nous appuyant sur ce fait, nous pouvons interpréter la présence de cet ange au sommet de l'échelle comme un signe de la présence divine. Mais d'autres avis font de cette figure un ange, et simplement ceci. Ils s'appuient sur une autre source textuelle hébraïque : selon un *Targum*⁴²⁸, les deux anges qui avaient accompagné Jacob jusqu'à Beit-el, remontés au ciel, vantèrent à leurs compagnons la piété de Jacob et les poussèrent à aller le contempler. Et ceux-ci s'émerveillèrent à la vue du patriarche, trouvant la créature très belle. D'après Mendel Metzger, c'est justement cette surprise admirative que montrent les anges entourant Jacob, et le regard de l'ange du haut du ciel est un signe de sa curiosité⁴²⁹. Malgré tout, cet argument ne nous semble convaincant que si l'enlumineur a ici voulu raconter une histoire très éloignée du message principal du récit biblique, la bénédiction de Dieu donnée à Jacob.

Quelle que soit l'identité de cet ange, elle n'est pas pour nous d'un intérêt majeur. Si cette image de la *Haggadah* est intéressante, c'est parce qu'elle constitue un objet de comparaison avec la représentation de Chagall sur le même sujet. La planche XIV *Le rêve de Jacob* (ill. 45)⁴³⁰ réalisée par l'artiste comprend les mêmes éléments que ceux de la *Haggadah* en question : Jacob allongé sur le sol a les yeux fermés, deux anges sont sur

⁴²⁶ *Genèse* XXVIII, 10-15.

⁴²⁷ *Genèse* XXVIII, 12-13 : « Dans son rêve, il vit une sorte d'escalier reposant sur la terre, et dont le haut atteignait le ciel. Et voici que des anges de Dieu montaient et descendaient cet escalier. L'éternel lui-même se tenait tout en haut et lui dit : Je suis l'Éternel, le Dieu d'Abraham ton ancêtre et le Dieu d'Isaac [...] ».

⁴²⁸ Le *Targum* palestinien, sur *Genèse* XXVIII, 12 ; mentionné par Mendel Metzger, *op. cit.*, p. 268.

⁴²⁹ Mendel Metzger, *La Haggadah Enluminée*, Leiden, E. J. Brill, 1973, pp. 267-268.

⁴³⁰ *Jacob voit en songe une échelle touchant le ciel, où montent et descendent les Anges de Dieu* (pl. XIV), 1931-1934, Eau-forte, 30 x 23, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

l'échelle et un autre se trouve auprès de Jacob. Flottant dans l'espace sans ailes, il touche d'une main la tête de Jacob et tend son autre bras vers le haut dans la direction de l'échelle. Cette figure est très curieuse car elle ne ressemble pas aux autres anges de la scène : sans ailes, elle est vêtue d'une longue tunique noire et elle a en plus de la barbe. Son apparence ressemble plutôt à celle de Jacob. Est-elle un autre soi apparu dans le sommeil ? Ou bien n'est-elle qu'un observateur ? Cette fois-ci encore, son identité reste une énigme, mais son geste est au moins évident à comprendre : dans le rêve, en désignant l'échelle et les anges, ce personnage attire l'attention de Jacob pour lui montrer ce qui se passe sur l'échelle. En outre, l'espace autour de celle-ci est illuminé comme si on avait projeté de la lumière dans l'obscurité. Et tout en haut, le nom de Dieu est écrit en hébreu. Tout cela semble indiquer que Dieu est là, présent, pour s'adresser à Jacob. Alors que le message de l'enlumineur de la *Haggadah* est plus ou moins ambigu avec l'ange au-dessus de l'échelle, Chagall, en indiquant le nom de Dieu, transmet très clairement ce que raconte cet épisode.

2. 2. Le Tétragramme, une représentation puriste propre à Chagall

Tout en gardant l'ange en tant qu'identifiant de Dieu, Chagall a utilisé un autre moyen de représenter indirectement la présence divine : il écrit le nom de Dieu en hébreu. Il y a en effet plusieurs noms⁴³¹ de Dieu dans la tradition juive, mais יהוה (yod-hé-vav-hé) est peut-être le plus connu pour les non Juifs et c'est ce nom que Chagall a toujours utilisé pour désigner Dieu dans ses planches de la *Bible*. Ce Tétragramme יהוה se compose de quatre consonnes sans voyelles : yod-hé-vav-hé ; imprononçable donc indicible. Aussi, lorsque le Tétragramme יהוה apparaît dans un texte, il se lit *hachem* qui veut dire « le Nom », ou *Adonai*, c'est-à-dire « Mon Seigneur ». Ce nom, imprononçable, est donc désigné comme le « Nom qui est fait pour être caché »⁴³², le nom donné pour être seulement vu, non entendu.

Chagall a utilisé le Tétragramme à plusieurs reprises. Les planches telles que *La Création d'Adam* (pl. I), *Le rêve de Jacob* (pl. XIV), *Le Buisson Ardent* (pl. XXVII), *Moïse répandant les Ténèbres* (pl. XXXI), *Le peuple d'Israël sortant de l'Égypte* (pl. XXXIII), *Élie ressuscitant le fils de la veuve de Sarepta* (pl. LXXXIV), *Le Pardon de Dieu*

⁴³¹ La tradition kabbaliste révèle dix noms de Dieu tels Yhvh, Adny, Yah, El, Eloha, Elohim, Ehyeh, Chaddaï, El Chaddaï, Tsevaot. Certains sont plus usités et plus connus que d'autres. Yhvh apparaît dans un contexte où Dieu se manifeste avec l'attribut de générosité ou de compassion.

⁴³² Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la kabbale*, op. cit., pp. 376-386.

annoncé à Jérusalem (pl. XCVI), *Le prophète Isaïe sous l'inspiration divine* (pl. XCIX) comprennent tous le Tétragramme. Comme nous l'avons remarqué en haut, la planche XIV illustrant le rêve de Jacob emploie le Tétragramme comme le seul signe de la présence divine. Et la planche XXXIII qui représente la procession du peuple d'Israël multiplie les signes divins en dessinant un ange avec le Tétragramme au-dessus de la nuée. Pareillement à cet exemple, dans la planche XXXI l'artiste a mis deux signes, un ange et le Tétragramme, pour indiquer la manifestation du pouvoir divin qui répand les ténèbres sur l'Égypte. Les autres planches (pl. I, XXVII, LXXXIV, XCVI, XCIX) illustrent le Tétragramme dans un globe lumineux. Cette association du nom de Dieu à la lumière est nettement symbolique, car la lumière est considérée comme sainte surtout dans la tradition juive. Puisque la lumière est le premier signe et le premier mot de la création, elle est la première et plus haute réalité de l'univers. Elle est le premier chemin menant vers le divin et la plus haute métaphore de l'infini⁴³³.

Écrire le Tétragramme pour désigner la présence de Dieu en évitant sa représentation anthropomorphique semble propre à Chagall. Aucun autre document hébreu ne nous fournit d'exemples similaires. Toutefois, dans une *Haggadah* nous trouvons une solution qui se rapproche de celle de Chagall : il s'agit d'une image illustrant l'épisode de Moïse devant le buisson ardent⁴³⁴. C'est une figuration à la fois originale et intéressante. Selon la description de Müller et Schlosser⁴³⁵, dans cette *Haggadah* Nuremberg II⁴³⁶, Moïse est agenouillé, pieds nus, en face du buisson ardent. Devant lui se trouvent ses chaussures. Et, du nuage au-dessus de lui sort la banderole sur laquelle est écrit : (ici le texte est en hébreu) « Dans le buisson parle l'ange sans pareil : “Va en Égypte et opères-y des signes” »⁴³⁷. Même si nous n'avons pas cette image devant les yeux, nous comprenons que l'enlumineur, en employant une banderole écrite, a adopté un langage écrit au lieu d'un langage imagé pour décrire ce qui se passe dans la scène. L'action divine est précisée

⁴³³ *Ibid.*, p. 44.

⁴³⁴ Plusieurs *Haggadot* représentent l'ange du Seigneur au milieu du buisson pour marquer l'intervention divine dans cette scène. En effet, le passage biblique relate que « L'ange de l'Éternel lui apparut dans une flamme au milieu d'un buisson » (*Exode* III, 2). Pourtant cet ange n'est autre que l'Éternel lui-même, car il est dit encore dans un autre passage que « L'Éternel vit que Moïse faisait un détour pour aller voir et il l'appela du milieu du buisson... » (*Exode* III, 4). Fidèlement au texte, les enlumineurs juifs médiévaux figurèrent donc l'ange comme une preuve de la manifestation de l'Éternel. Mais la manière dont ces enlumineurs ont résolu la représentation de l'ange est assez variée : la représentation complètement anthropomorphique de cet être surnaturel est rare ; l'ange apparaît seulement en buste ou même réduit à une tête. Il est aussi figuré simplement d'une aile seule. Mendel Metzger, *La Haggadah Enluminée*, *op. cit.*, pp. 279-288.

⁴³⁵ *Ibid.*, pp. 280-281.

⁴³⁶ Jérusalem, Schocken Library ; fol. 13 recto.

⁴³⁷ Mendel Metzger, *La Haggadah Enluminée*, *op. cit.*, pp. 280-281.

sous une forme abstraite. Ici, l'inscription hébraïque permet d'exprimer indirectement la présence et l'action de l'Éternel en évitant une représentation figurative. Pour illustrer cet épisode, Chagall a figuré, lui aussi, Moïse pieds nus se mettant à genoux devant le buisson (ill. 66)⁴³⁸. Mais au-dessus de ce buisson, nous voyons un globe lumineux comprenant une inscription : le Tétragramme, symbole de la présence de l'Éternel. Chagall est donc plus significatif encore, plus audacieux, car il use d'une inscription qui signifie directement l'Éternel. Quoi qu'il en soit, malgré cette divergence subtile, cet enlumineur médiéval et Chagall se rencontrent en recourant tous les deux à l'usage d'inscriptions hébraïques, qui est un procédé abstrait et novateur, pour signaler la présence divine sans aucune figuration anthropomorphique.

2. 3. La main de Dieu : la tradition et la libre utilisation de l'artiste

Une autre façon d'évoquer la présence de Dieu sans vraiment la figurer, c'est de dessiner juste la main de Dieu. Chagall a employé cette méthode pour ses deux planches, XXXVII et CV. La première représente Moïse qui reçoit les tables de la Loi au mont Sinaï, et la deuxième représente le prophète Ézéchiël qui ouvre sa bouche pour manger le rouleau donné par Dieu. Dans cette dernière planche, la représentation de la main tenant le rouleau résulte d'une logique qui est fidèle au texte, car il est dit dans la Bible : « [...] ouvre ta bouche et mange ce que je te donne. Je regardai, et je vis une main tendue vers moi qui tenait un livre en forme de rouleau »⁴³⁹. En revanche, l'illustration de Moïse qui reçoit les tables de la Loi de la main de Dieu sur la pente de la montagne est un procédé très ancien. D'après Gabrielle Sed-Rajna, « c'est la formule universelle »⁴⁴⁰ qui permet de représenter le verset 18 du chapitre 31 de l'*Exode* depuis l'Antiquité tardive. Il est vrai que cette représentation est souvent reprise depuis longtemps non seulement dans des manuscrits hébreux mais aussi dans plusieurs Bibles chrétiennes⁴⁴¹.

Mendel Metzger suppose que la représentation de la main de Dieu transmettant les tables de la Loi à Moïse a son origine dans une tradition littéraire juive : un *midrash* relate

⁴³⁸ Planche XXVII (*Dieu se manifeste à Moïse dans le Buisson Ardent*, 1931-1934, Eau-forte, 29, 5 x 23, 4 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall) décrivant l'*Exode* III, 1-6.

⁴³⁹ *Ézéchiël* 2 : 8-9.

⁴⁴⁰ Gabrielle Sed-Rajna, *La Bible hébraïque*, op. cit., p. 96.

⁴⁴¹ Les Octateuques, les Bibles carolingiennes, la Bible de Léon de 960. *Ibid.*

effectivement « que Dieu donna la *Torah* à Moïse avec sa main droite »⁴⁴². Toujours d'après Metzger, ce *midrash* « justifie la représentation de la main de Dieu dans les diverses enluminures juives, symbole qui se trouve d'ailleurs déjà dans les fresques de Doura-Europos »⁴⁴³. Mais dans un autre ouvrage postérieur, Metzger démontre que cette représentation n'est pas si abondante dans les miniatures juives, ce qui montre, selon lui, le refus de l'anthropomorphisme de la figure divine chez les Juifs⁴⁴⁴. Ce raisonnement s'avère juste dans un cas comme la *Haggadah des oiseaux*⁴⁴⁵. Dans cet ouvrage de la fin du XIII^e siècle, la scène de la transmission de la Loi se présente sous la forme de trois images successives verticalement : tout en haut, une figure représente Moïse qui reçoit de la main de Dieu deux tables de la Loi, à travers les nuages. Vers le milieu de la scène, cette même figure remet à un autre personnage cinq tables, symbolisant certainement les cinq livres de Moïse. Tout en bas, encore une autre figure lève les bras pour accueillir les cinq tables. Si on s'en tient au récit biblique, le personnage du milieu recevant les cinq tables ne peut être qu'Aaron. Et on peut supposer que la figure du bas représente le peuple hébreu. Toutes ces figures ont une tête d'oiseau et sont coiffées du chapeau juif, signe de leur identité juive. Remplacer les visages humains par les têtes d'animaux était couramment employée dans les manuscrits hébreux des XII^e et XIII^e siècle. On peut voir là l'influence d'un courant mystique juif et le refus de rendre la ressemblance humaine⁴⁴⁶. Dans un tel contexte où toutes les expressions anthropomorphiques sont évitées, pour l'artiste il était incontournable de ne représenter Dieu que par un détail – une de ses mains, par exemple.

Certes, pour les enlumineurs juifs médiévaux comme pour Chagall, la représentation de la main de Dieu devait être un bon moyen d'éviter la figure anthropomorphique divine, mais elle semble avoir un sens plus important chez les Juifs. En réalité, le plus ancien exemple représentant la main de Dieu se trouve déjà dans la peinture murale de la synagogue de Doura Europos daté de 245 après J.-C. Parmi les panneaux de la fresque qui nous sont parvenus, les scènes où nous trouvons la main de Dieu sont multiples : la traversée de la mer rouge par le peuple juif, Élie ressuscitant l'enfant de la veuve de Sarepta, Ézéchiël recevant l'ordre divin et sa vision sur la résurrection des morts.

⁴⁴² L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, 1954-1955, t. VI, note 260.

⁴⁴³ Mendel Metzger, « La transmission de la Loi dans l'enluminure hébraïque du moyen âge », *Bulletin des Communautés juives*, 16^e Année, N° 10 – mai 1960, p.11.

⁴⁴⁴ Mendel Metzger, *La Haggadah Enluminée*, *op. cit.*, pp. 303-310.

⁴⁴⁵ C'est une *Haggadah* de la fin du XIII^e siècle communément dite « *la Haggadah des oiseaux* » à cause de ses têtes d'oiseaux qui remplacent les visages humains.

⁴⁴⁶ Mendel Metzger, « La transmission de la Loi dans l'enluminure hébraïque du moyen âge », *art. cit.*, pp.10-11.

Ici, nous pouvons remarquer que la main de Dieu fut peinte non seulement comme un signe de la présence divine mais surtout de son action envers les hommes. Par exemple, pour la vision d'Ézéchiël, l'artiste a peint le prophète au milieu des fragments de corps humains et la main de Dieu au-dessus du prophète (ill. 67)⁴⁴⁷. De plus, l'artiste a représenté le prophète et la main de Dieu à plusieurs reprises dans une seule scène pour exprimer le déroulement du récit. Mais ces mains ne sont pas toutes de la même forme : la première est fermée saisissant les cheveux du prophète, tandis que les autres sont ouvertes et tendues vers lui. Ceci donne à voir une illustration littérale du verset biblique. Il est dit, en effet, dans le livre d'Ézéchiël : « La main de l'Éternel se posa sur moi et l'Éternel m'emmena par son Esprit et me déposa au milieu d'une vallée pleine d'ossements »⁴⁴⁸. L'illustration de la main de Dieu manifestant son action doit être effectivement en rapport avec l'étymologie du mot : en hébreu, *iad* signifie à la fois main et puissance. La main de Dieu évoque donc une notion équivalente à la puissance divine. En outre, cette main est toujours la droite, la dextre qui, selon Louis Réau, « étant la plus forte, a la prééminence »⁴⁴⁹. Pourtant, ceci n'est pas toujours le cas chez Chagall : dans son illustration de Moïse recevant les Tables de la Loi (pl. XXXVII), nous voyons deux bras de Dieu surgissant du nuage, mais seule sa main gauche est visible (ill. 68)⁴⁵⁰. Cela montre que Chagall est suffisamment sensible à la tradition pour représenter la main de Dieu exerçant son pouvoir sur les hommes, mais il reste insouciant des règles et libre dans son expression.

3. Le symbolisme révisé des motifs et des objets traditionnels

Une des richesses de la *Bible* illustrée par Chagall se trouve dans les symboles. En dessinant les motifs et les objets juifs, l'artiste introduit dans ses illustrations les symboliques judaïques de manière directe ou indirecte. Le symbolisme religieux est un élément essentiel dans diverses confessions religieuses. Mais il est d'une importance encore plus grande dans le judaïsme, car après la perte du Temple de Salomon le symbole religieux tangible est devenu indispensable pour combler l'absence. Il s'est enrichi au

⁴⁴⁷ *La vision d'Ézéchiël*, Peinture murale de la Synagogue de Doura Europos, 245 après J.-C., Mur nord, registre inférieur.

⁴⁴⁸ *Ézéchiël* XXXVII, 1.

⁴⁴⁹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 7.

⁴⁵⁰ *Moïse, au Sinaï, reçoit des mains de Dieu les Tables de la Loi* (pl. XXXVII), 1934-1939, Eau-forte, 28, 9 x 23 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

cours des âges obtenant de nombreuses connotations nouvelles, ce qui rend les symboles du judaïsme uniques, profonds et polysémiques. Ici nous nous intéressons aux objets et aux motifs juifs représentés par Chagall, ainsi qu'à leurs significations symboliques. Mais, surtout, nous voulons savoir comment Chagall représente ces symboles et ce qu'il nous laisse voir à travers eux. C'est là un travail délicat, car le signe d'un objet ou d'un motif ne délivre pas un message unique, mais il nous permettra de comprendre plus profondément la *Bible* de Chagall. Nous étudierons ici les objets et les motifs symboliques juifs représentés par l'artiste en les regroupant en trois catégories selon leurs significations.

3. 1. L'évocation de la présence divine : le chandelier et le rouleau de la *Torah*

Parmi les objets ou les motifs représentés dans l'iconographie de l'art juif, c'est le chandelier à sept branches, la *menorah*, qui occupe sûrement la première place. Ce candélabre sacré fascina jadis la tradition juive, et reçut de multiples significations symboliques. Il devint un des emblèmes d'Israël presque au même titre que l'étoile de David, et dans la peinture de Chagall il est sans doute l'objet le plus fréquemment représenté.

La forme de la *menorah* est dictée dans l'*Exode*⁴⁵¹, qui suggère une signification assez complexe : c'est un chandelier d'une seule pièce en or ayant trois branches de chaque côté et un pied. Chaque branche ainsi que le pied porte des calices en forme de fleur d'amandier avec le bouton et la fleur. Et en haut du chandelier sept lampes sont fixées. En forme d'arbre porte-lumière, ce chandelier est un porte-lampes, mais il n'est pas un appareil d'éclairage. Sa fonction liturgique est l'offrande de la lumière. C'est un objet religieux chargé de multiples sens symboliques. D'abord l'amande, fruit porteur d'huile, est identifiée comme un élément constitutif et originel de la lumière sainte. L'amandier est également comparé au « veilleur » dans le livre de *Jérémie*⁴⁵². En outre, la forme arborescente est considérée dans de nombreuses traditions religieuses comme le support d'une représentation cosmique, souvent liée au mystère de la lumière. Le nombre de sept branches est lui aussi symbolique : il représente la sainteté de la semaine qui répète les jours de la création, tandis que les sept lampes symbolisent les sept planètes. De même, son

⁴⁵¹ *Exode* XXV, 31-39.

⁴⁵² *Jérémie* I, 11-12 : « L'Éternel m'adressa encore la parole en ces termes : – Que vois-tu, Jérémie ? Je répondis : – Je vois une branche d'amandier. – Tu as bien vu, me dit l'Éternel. Eh bien, je veille sur ma parole pour accomplir ce que j'ai dit ».

matériel, l'or, métal « solaire », car il reflète par son éclat naturel la splendeur incréée, est tout aussi signifiant⁴⁵³.

Chagall illustre cette *menorah* d'une manière assez impressionnante dans sa *Bible*. À ce premier objet cultuel de la tradition juive, il a consacré la planche XL *Aaron devant le Chandelier* (ill. 69)⁴⁵⁴. Pour cette planche, l'artiste fit le portrait d'un vieil homme qui se trouve devant un chandelier. Cet objet prend une place dominante dans la scène, puisque Aaron n'occupe que la moitié de la place en bas à droite. En outre, Chagall a incliné la tête d'Aaron de telle sorte qu'elle forme une belle courbe avec la dernière branche droite du chandelier. Avec cette courbe nous avons l'impression que cette branche pousse légèrement Aaron afin de n'être pas cachée par lui. Par ailleurs, Aaron est vêtu d'une tunique, il porte un chapeau et un petit tablier, un éphod. C'est un tablier ou corselet fixé à la poitrine par deux bretelles et qui fait partie des habits sacrés du grand-prêtre. Dans l'*Exode*, on mentionne longuement tous les détails sur les institutions culturelles, entre autres les vêtements du grand-prêtre (*Exode XXVIII*) et le chandelier d'or (*Exode XXV, 31-37*). Il y est précisé aussi que l'entretien du chandelier est la tâche d'Aaron et de ses fils (*Exode XXVII, 20-21*). Le fait que Chagall ait disposé Aaron en costume du grand-prêtre et le chandelier à sept branches en parallèle prouve que l'artiste fut bien conscient de ces précisions bibliques, et nous donne à comprendre que Chagall, dans cette planche, n'illustre pas un récit ou un épisode biblique, mais la Loi.

Cette association d'Aaron et du chandelier dans une image n'est pas vraiment une invention de Chagall, elle est même fréquente dans l'iconographie hébraïque. Regardons l'image d'un manuscrit juif médiéval conservé à Londres⁴⁵⁵ (ill. 70). Dans cette scène nous voyons d'abord un énorme chandelier à sept branches qui occupe presque toute la place. À côté de ce chandelier, un personnage barbu, grand et très mince, vêtu d'une longue tunique et d'un manteau. Il verse de l'huile dans la lampe. Bien sûr il s'agit d'Aaron, le grand prêtre qui entretient le chandelier. La couleur rouge-bleu choisie pour l'habit d'Aaron est également utilisée pour le cadre du chandelier construisant ainsi une harmonie chromatique. Aaron est dessiné en petit format par rapport au chandelier. Ce dernier est particulièrement imposant par ses dimensions, on croirait qu'il est le sujet de cette image. En regardant ces deux illustrations, celle de Chagall et celle du recueil de Londres, nous

⁴⁵³ Maurice Cocagnac, *Les symboles bibliques – lexique théologique*, Paris, les Éditions du Cerf, 1993. p. 25 et s.

⁴⁵⁴ *Aaron devant le Chandelier d'or à sept branches, exécuté selon les prescriptions de l'Éternel* (pl. XL), 1952-1956, Eau-forte, 29, 7 x 23, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁴⁵⁵ Londres, British Library, Add. ms. 11639, folio 114 r.

trouvons un point commun surprenant : la combinaison du chandelier et du grand-prêtre Aaron et le même rapport dimensionnel entre les deux.

La mise en valeur de la *menorah* d'une manière si semblable par ces artistes juifs, Chagall et l'enlumineur médiéval, semble traduire leur reconnaissance de la signification que cet objet revêt pour les Juifs. Victor Klagsbald a expliqué le véritable symbolisme de la *menorah* en s'appuyant sur la vision prophétique de Zacharie⁴⁵⁶. Dans la première partie du IV^e chapitre du livre *Zacharie*, on trouve la signification de cet objet :

« L'ange qui me parlait revint [...]. Il me demanda : – Que vois-tu ? Je répondis : – Je vois un chandelier tout en or muni, à la partie supérieure, d'un réservoir. Il est surmonté de sept lampes [...]. Reprenant la parole, je questionnai l'ange [...] : – Que signifient ces choses, mon Seigneur ? Il me dit : – Ne sais-tu pas ce que cela représente ? [...] Voici le message que l'Éternel adresse à Zorobabel : “ Cette œuvre, vous l'accomplirez ni par la puissance, ni par la force mais c'est par mon Esprit, le Seigneur des armées célestes le déclare” »⁴⁵⁷.

La *menorah*, dit l'ange, représente donc l'Esprit de Dieu. Manifestant la présence de l'Esprit divin, elle est porteuse d'espoir de rédemption, car la force physique n'est pas déterminante et la victoire appartient à l'Esprit de Dieu. Cette vision prophétique fit ainsi de la *menorah* le symbole religieux le plus vénéré du judaïsme⁴⁵⁸.

Par ailleurs, la fonction symbolique du chandelier s'enrichit au cours de l'histoire juive. La *menorah* qui, à l'origine, symbolise la victoire de l'Esprit sur la force brutale acquiert progressivement d'autres significations : elle évoque la *Torah*, la relation entre Dieu et le peuple d'Israël, les espérances messianiques, la victoire militaire, etc. Mais en tant qu'objet reflétant essentiellement l'image de Dieu qui donne la lumière, la *menorah* est devenue avant tout un symbole de lumière ; lumière spirituelle et primordiale, qui est celle de la *Torah* et qui est la lumière éternelle illuminant tout Juif pendant sa vie et au-delà, dans le monde à venir⁴⁵⁹.

Quant au rouleau de la *Torah*, qui est aussi d'une importance primordiale dans le judaïsme, il est fréquemment utilisé dans l'œuvre de Chagall comme symbole de la judaïté.

⁴⁵⁶ C'est à l'époque du retour de Babylonie (V^e siècle avant J.-C.).

⁴⁵⁷ *Zacharie* IV, 1-6.

⁴⁵⁸ Victor Klagsbald, *À l'ombre de Dieu – dix essais sur la symbolique dans l'art juif*, Leuven (en Belgique), Peeters, 1997, p. 2.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 1-8.

En étudiant l'inquiétude de l'artiste dans les années 1930, nous avons observé que Chagall a exprimé la judaïté en danger par la figure du Juif portant un rouleau de la *Torah*. Il a ainsi identifié cet objet à l'essence même de la communauté juive.

Comme Gabrielle Sed-Rajna l'explique, la civilisation juive est à juste titre connue comme la civilisation du livre. « Le fondement même du judaïsme, ce qu'il a de plus sacré et qui a déterminé et guidé sa vie religieuse, culturelle et sociale depuis les origines, est le « Livre » par excellence, la Bible »⁴⁶⁰. Ce livre était d'ailleurs l'unique moyen au cours des âges pour sauvegarder et diffuser la culture d'un peuple dispersé dans des lieux différents et étrangers. Il a permis ainsi la survie de la langue hébraïque, qui a elle-même créé un lien indissoluble entre les différents membres d'un même peuple qui n'ont pas, ou peu, vécu ensemble, sinon de façon intermittente.

Dans la Bible hébraïque, les cinq premiers livres de Moïse, appelés *Torah*, sont d'une importance fondamentale, voire d'un caractère sacré⁴⁶¹. Signifiant littéralement doctrine, enseignement et loi, *Torah* est considérée comme la Bible elle-même. Les Juifs écrivent ces cinq livres à la main sur des rouleaux de parchemin ou *sefer Torah*, et les confectionnent avec un soin particulier pour l'écriture, la mise en pages et l'ornement. Ils les utilisent pour la lecture publique à la synagogue⁴⁶².

Outre la scène qui illustre littéralement Ézéchiël mangeant un rouleau de la *Torah*, celle-ci apparaît une fois encore dans la *Bible* de Chagall, sur la planche XC, représentant le prophète Isaïe assis dans la montagne (ill. 71)⁴⁶³. Au pied de celle-ci, nous voyons une foule rassemblée et l'enceinte de la ville de Jérusalem. Au dessus de tout ce paysage, un ange tenant un rouleau grand ouvert plane dans le ciel. L'ange et le rouleau de la *Torah* représentent la révélation du message de Dieu. Le texte biblique concerné dit en effet :

« Oui, des peuples nombreux viendront et se diront les uns aux autres : «Venez, montons au mont de l'Éternel [...]. Il nous enseignera les voies qu'il a prescrites, nous suivrons ses sentiers.» Car de Sion viendra la Loi, et de Jérusalem la Parole de l'Éternel »⁴⁶⁴.

Cette Loi, la Parole de l'Éternel, se matérialise chez les Juifs en *sefer Torah*, qui conserve ici, dans l'illustration de Chagall, sa signification symbolique.

⁴⁶⁰ « Livre » défini par Gabrielle Sed-Rajna.

⁴⁶¹ Cf. George Steiner, *Préface à la Bible hébraïque*, Paris, Éditions Albin Michel, 2001, p. 64.

⁴⁶² Marc-Alain Ouaknin, *Symboles du Judaïsme*, op. cit., p. 38.

⁴⁶³ *La Paix future et le règne de Jérusalem selon la prophétie d'Isaïe* (pl. XC), 1952-1956, Eau-forte, 32, 8 x 25, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁴⁶⁴ *Isaïe* II, 3.

3. 2. Le rappel de la relation entre Dieu et l'homme : le *chofar* et les phylactères

Le *chofar* est un des objets de la culture juive illustrés à plusieurs reprises dans les eaux-fortes pour la *Bible* de Chagall. C'est un instrument à vent fait à partir de la corne du bélier. L'origine de cet instrument provient de la *Genèse* : lorsque Abraham voulut sacrifier son fils conformément à l'ordre divin, un ange intervint au dernier moment pour arrêter la main meurtrière et désigna un bélier pour être sacrifié à la place d'Isaac. En souvenir de cet animal qui a sauvé la vie à Isaac, on sonne dans une corne de bélier les jours de *Roch Hachana* et *Kippour*, jours de jugement et de pardon⁴⁶⁵, pour rappeler la miséricorde de Dieu.

Étant une trompe, un instrument bien particulier dont le son grave n'est pas toujours musical, le *chofar* est souvent doté d'une vertu magique. La basse fréquence de sa vibration évoque le bruit du chaos, de l'ébranlement radical qui prélude à des destructions et à des métamorphoses⁴⁶⁶. Son emploi fut donc souvent décidé par l'homme dans des circonstances particulièrement graves et importantes : pour annoncer des guerres (*Juges* III, 27 et VI, 34) ou rallier le peuple avant la bataille (*II Samuel* XX, 1), pour faire cesser le combat (*II Samuel* XVIII, 16 et XX, 22) et pour annoncer la victoire. Il fut également sonné lors du sacre d'un roi (*I Rois* 1, 41)⁴⁶⁷, lors du grand retour après la captivité (*Isaïe* XXVII, 13) et au jour de la libération des captifs (*Zacharie* IX, 14)⁴⁶⁸. Ainsi, le son du *chofar* est un signal de rassemblement, de convocation de l'assemblée d'Israël. Il retentit au grand Jour des Expiations (plus tard devenu *Yom Kippour*) pour réveiller la conscience d'Israël, et pour finir, il annonce aussi l'année du Jubilé⁴⁶⁹.

Chagall a représenté le *chofar* dans plusieurs scènes, entre autres, celle où les Israélites passent le Jourdain en suivant l'Arche d'alliance portée par les prêtres de Josué (pl. XLIV), et celle où Salomon sur la mule de son père, proclamé roi d'Israël, est exalté par le peuple (pl. LXXVI). Dans la première scène, l'utilisation du *chofar* n'est pas indiquée par la Bible. Mais son usage, visant à signaler le rassemblement du peuple

⁴⁶⁵ Marc-Alain Ouaknin, *Symboles du Judaïsme*, op. cit., p. 62.

⁴⁶⁶ Maurice Cocagnac, *Les symboles bibliques – Lexique théologique*, Paris, les Éditions du Cerf, 1993, p. 340.

⁴⁶⁷ Mendel Metzger, « Le *CHOFAR* et sa signification dans l'art juif », *le Bulletin de nos Communautés*, 15^e Année, N° 18, oct. 1959, p. 10.

⁴⁶⁸ Maurice Cocagnac, *Les symboles bibliques – Lexique théologique*, op. cit., p. 340.

⁴⁶⁹ *Lévitique* XXV, 9-10 : « [...] le Jour des expiations, vous ferez retentir le son du cor à travers tout le pays. Vous déclarerez année sainte cette cinquantième année et, dans tout le pays, vous proclamerez la libération de tous ses habitants. Ce sera pour vous l'année du jubilé [...] ».

d'Israël, ne semble pas en ce sens déplacée et correspond à l'usage traditionnel de cet instrument. Par ailleurs, nous voyons dans cette scène plusieurs joueurs de *chofar*, tandis que traditionnellement l'instrument est sonné seul⁴⁷⁰, ce fait donne à lire la liberté avec laquelle Chagall traite la tradition tout en la respectant. Dans le deuxième exemple, le *chofar* devait être joué comme une acclamation pour le nouveau roi Salomon, il est d'ailleurs mentionné dans la Bible que « l'on sonna du cor »⁴⁷¹. Pour cette scène, Chagall a représenté aussi des trompettes, l'instrument ressemblant au *chofar* (ill. 72)⁴⁷². Appelée *Hazozera*, la trompette devait être sonnée pour rassembler les Hébreux en cas d'alarme, de guerre (*Nombres XXXI*, 6) et aussi aux cérémonies du couronnement d'un roi (*II Rois XI*, 14). Ces deux instruments devaient donc servir à des fins semblables et leur emploi était parallèle. Ils se distinguent seulement par la forme et le nombre : les trompettes sont droites et deux, tandis que le *chofar* est courbe et toujours seul⁴⁷³. Dans cette scène, Chagall néglige encore une fois la tradition. S'il ne représente qu'un seul *chofar*, il multiplie en revanche le nombre de trompettes. Mais il n'est plus étonnant pour nous de voir l'artiste prendre des libertés avec l'usage.

Par ailleurs, Chagall a représenté l'ange sonnante le *chofar* pour deux planches : l'une concerne la scène où le roi Salomon prie dans le temple en présence de l'assemblée d'Israël (pl. LXXIX)⁴⁷⁴, et l'autre est une représentation de la parole prophétique⁴⁷⁵ promettant la paix et la gloire apportées à Jérusalem avec le pardon de Dieu (pl. XCV). Dans la première, l'ange joue du *chofar* au-dessus du roi priant dans le temple où le chandelier et les tables de la loi se trouvent. Ainsi représentés l'ange et son instrument ne sont pas décoratifs, mais directement liés à l'acte du roi. D'après les versets bibliques concernant cette scène, nous comprenons que la prière et la supplication de Salomon à Dieu sont centrées sur l'invocation du pardon divin. Le roi demande à plusieurs reprises que Dieu pardonne la faute de son peuple, quand ce dernier la regrette et supplie dans ce temple :

« Quand le ciel fermé retiendra sa pluie parce qu'ils auront commis une faute envers toi, s'ils prient dans ce lieu en célébrant ton nom, s'ils regrettent leur faute, réponds-leur, toi, écoute depuis le ciel, pardonne la faute de tes serviteurs et de ton peuple, Israël,

⁴⁷⁰ Mendel Metzger, « Le *CHOFAR* et sa signification dans l'art juif », *art. cit.*, p. 10.

⁴⁷¹ *I Rois I*, 39.

⁴⁷² *Salomon proclamé Roi d'Israël* (pl. LXXVI), 1952-1956, Eau-forte, 30, 5 x 25 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁴⁷³ Mendel Metzger, « Le *CHOFAR* et sa signification dans l'art juif », *art. cit.*, p. 10.

⁴⁷⁴ *I Rois VIII*, 23-30.

⁴⁷⁵ *Esaïe LII*, 1-7.

indique-leur la bonne direction et accorde la pluie à la terre... »⁴⁷⁶.

L'explication de Mendel Metzger⁴⁷⁷ nous permet de comprendre que le son du *chofar* est effectivement une autre forme d'expression de cette prière, car la sonnerie de cet instrument a cette fonction de ramener sur le droit chemin ceux qui se sont égarés. En leur permettant de méditer sur leur passé, cette sonnerie s'adresse en particulier à ceux qui n'ont connu qu'une vie de vanité et qui n'ont cherché que les valeurs secondaires. Par ailleurs, le *chofar* doit aussi avertir et raffermir ceux qui ne se sont pas encore égarés mais qui sont toujours à la merci des tentations et de la facilité. Il s'adresse donc à l'individu et joue un rôle dans sa lutte entre le bien et le mal.

Le *chofar* joué par le deuxième ange dans la planche XCV semble devoir se lire un peu autrement. La planche représente un ange jouant de cet instrument, une cité et une foule entourées d'un cercle (ill. 73)⁴⁷⁸. L'enceinte de la cité, parce qu'elle se trouve en hauteur, nous rappelle tout de suite Jérusalem, et cette supposition est effectivement confirmée par une petite inscription en lettres hébraïques que Chagall a laissé autour du cercle d'image : ירושלים (Jérusalem). L'ensemble de la scène nous fait penser à une annonce faite au peuple juif de la part de Dieu. En effet, le texte biblique concernant cette image parle du rétablissement et de la délivrance de Jérusalem promis par Dieu. Il s'agit donc d'une prophétie d'espérance et de promesse divine apportée au peuple, et l'ange de Chagall sonnant le *chofar* livre ce message. Toujours d'après les explications de Metzger, le *chofar* fait appel à la collectivité du peuple juif pour qu'il évoque son histoire entière, passée, présente et future, rappelant à tous le destin propre d'Israël choisi par Dieu entre tous les peuples. Il nous semble que c'est avec justesse que Chagall illustre cet instrument ici en saisissant bien sa symbolique dans le judaïsme, où le son du *chofar* est également le symbole même de l'identité juive et le moyen par lequel il peut maintenir cette identité.

Dans cette dernière planche XCV pour laquelle nous venons d'évoquer le *chofar*, il faudrait encore noter la singularité de l'ange jouant de cet instrument : sur la tête, il porte une petite boîte noire (ill. 73). Cet objet lui attribue un caractère complètement juif, car il s'agit de *Téphillin*, autrement dit phylactères, qui sont portés par les hommes juifs pendant la prière du matin. Dans la première partie nous avons brièvement mentionné cet objet

⁴⁷⁶ *I Rois* VIII, 35-36.

⁴⁷⁷ Mendel Metzger, « Le *CHOFAR* et sa signification dans l'art juif », *art. cit.*, p. 11.

⁴⁷⁸ *La Paix et la Gloire apportées à Jérusalem avec le pardon de Dieu* (pl. XCV), 1952-1956, Eau-forte, 32, 3 x 23, 1 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

dans l'analyse de la peinture *Le Juif en noir et blanc*. Alors que l'ange de Chagall porte une seule boîte sur sa tête, l'on en met normalement deux, l'une sur le front, l'autre sur le bras gauche, en utilisant de fines lanières en cuir. Tout juif religieusement majeur doit porter ces *Téphillin* tous les jours à l'office du matin, sauf le sabbat et les fêtes, conformément à l'injonction biblique : « Qu'ils [les commandements de Dieu] soient attachés comme un signe sur ta main et comme une marque sur ton front » (*Deutéronome* VI, 8). Avant de mettre les *Téphillin* il faut méditer sur leur signification. De même, leur place près du cœur et sur le front est le signe que l'homme doit diriger son cœur et ses pensées vers Dieu⁴⁷⁹.

Comme d'autres objets que nous avons étudiés, les *Téphillin* sont aussi très symboliques. La boîte carrée figure la lettre hébraïque chin (צ). La lanière de la tête se fixe par un nœud en forme de la lettre dalet (ד) et celle du bras par un nœud de la forme de yod (י). Ces trois lettres, *chin*, *dalet*, *yod*, forment ensemble l'un des noms de Dieu, *Chaddai* (יְהוָה צְדָיִם). Au début de ce chapitre nous avons expliqué la signification de ce nom en évoquant le caractère de Dieu à la fois visible et invisible.

À l'intérieur des boîtes on met des parchemins faits de la peau d'un animal rituellement préparé, calligraphiés à l'encre noire indélébile, sur lesquels sont inscrits les différents textes de la *Torah* : *Exode* XIII, 1-10 ; 13 ; 11-16 ; *Deutéronome* VI, 4-9 ; XI, 13-21. Ces textes sont écrits sur un seul morceau de parchemin pour le bras, et sur quatre morceaux séparés pour la tête. D'après Marc-Alain Ouaknin, c'est le thème de la « mémoire » qui revient comme un leitmotiv dans ces textes : « Tu porteras les *Téphillin* comme signe sur le bras et comme mémorial entre tes yeux »⁴⁸⁰. Le *dictionnaire encyclopédique du Judaïsme* explique que ces passages bibliques définissent les fondements du judaïsme par l'unité de Dieu, l'acceptation des commandements divins, la Providence de Dieu et la confiance dans la Rédemption du monde, symbolisée par l'exode d'Égypte⁴⁸¹. Ainsi, l'acte de se lier avec les *Téphillin* rappelle au Juif qu'il doit être attaché au service de Dieu, par son cœur, son esprit et sa force⁴⁸².

Chagall, qui avait déjà représenté cet objet dans sa peinture, devait bien connaître ces significations symboliques et l'utiliser afin de lui donner un sens particulier dans ses

⁴⁷⁹ Alan Unterman, *Dictionnaire du Judaïsme – Histoire, mythes et traditions*, Londres, Thames & Hudson, 1991, p. 284.

⁴⁸⁰ Marc-Alain Ouaknin, *Symboles du Judaïsme*, *op. cit.*, pp. 14-20.

⁴⁸¹ Les textes de *Téphillin* du bras sont liés au souvenir de la sortie d'Égypte et au bras secourable que Dieu tendit aux Israélites.

⁴⁸² *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, sous la direction de Geoffrey Wigoder et adapté en français sous la direction de Sylvie Anne Goldberg, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, pp. 1106-1108.

illustrations (pl. XCV). Premièrement, par une symbolique qui lui est propre, cet objet évoque ici le lien étroit du peuple juif à l'Éternel qui le secourût. En effet, dans cette planche qui montre la cité de Jérusalem, un ange joue du *chofar*, instrument qui évoque le pardon et la délivrance de Dieu envers le peuple juif. Ensuite, l'attribution de *Téphillin* à cet ange revêt plusieurs sens : elle précise le contenu de ce message biblique et son destinataire : la promesse de Dieu faite à son peuple. De plus, elle renforce le caractère précisément juif de l'ange, car les *Téphillin* sont non seulement des objets de l'office quotidien chez les conservateurs mais encore un signe qui distingue les Juifs des non Juifs⁴⁸³. Cette fonction s'applique aussi dans l'art, car si l'iconographie chrétienne constitue une certaine norme de représentation de l'ange, nous n'y trouvons jamais un ange muni de *Téphillin*. Ceci est une création de l'art juif moderne, réalisée par Chagall, et présente dans une seule de ses planches.

3. 3. La judéité confirmée : l'étoile de David, le châle de prière et l'écriture

L'« Étoile de David » est la traduction française du mot hébreu *Magen Dawid* qui signifie « Bouclier de David ». La grande propagation de ce motif date des temps modernes mais il était effectivement présent tout au long de l'histoire de l'art juif. Nous le trouvons déjà sur un sceau hébraïque antique décoré d'une étoile hexagonale. Nous le rencontrons également dans la sculpture juive de l'époque romaine et byzantine, ainsi que dans des manuscrits médiévaux en Europe et au Yémen où les illustrateurs chrétiens s'en servirent pour désigner les Juifs⁴⁸⁴. Ce motif fut ainsi employé depuis des siècles à la fois dans les emblèmes officiels des communautés et comme ornementation des objets personnels⁴⁸⁵.

L'hexagramme possède une connotation magique depuis le moyen âge, et à partir de la Renaissance, ce signe, ajouté à des invocations magiques, se répand. Sa grande diffusion dans l'usage privé fut favorisée par la parution d'un livre en 1701 à Amsterdam : *Le Livre de l'Ange Raziel*. Cet ouvrage a donné les formules d'un nombre considérable de talismans et de charmes qui étaient calligraphiés le plus souvent dans le graphisme de l'hexagramme. Aux yeux des fidèles ce livre constituait une protection efficace contre les

⁴⁸³ Bien que le terme de *Téphillin* soit identique au mot *Téphillah*, « prière », certains interprétèrent le mot comme un dérivé non pas de la racine « pll », « intercéder », mais de « plh », « séparer », « distinguer », pour insister sur le fait que les Juifs doivent se distinguer des non-Juifs. *Ibid.*

⁴⁸⁴ Victor Klagsbald, *À l'ombre de Dieu – dix essais sur la symbolique dans l'art juif*, op. cit., p. 25.

⁴⁸⁵ Marc-Alain Ouaknin, *Symboles du Judaïsme*, op. cit., p. 126.

influences néfastes. Il est probable que la dénomination *Magen Dawid*, Bouclier de David, ait trouvé son origine dans ce genre d'écrits magiques, et c'est cette fonction de protection qui confère à ce motif sa symbolique⁴⁸⁶. Devenu par la suite le symbole du peuple juif, *Magen Dawid* fut d'ailleurs choisi en 1897 comme emblème par le premier congrès sioniste et plus tard comme motif central du drapeau d'Israël⁴⁸⁷.

Chagall représente à plusieurs reprises cette étoile de David, d'abord sur l'arche d'alliance, lorsqu'elle est portée par des prêtres de Josué pour traverser le Jourdain (pl. XLIV) et quand elle est transportée à Jérusalem (pl. LXVIII). Puis il la dessine sur la pierre que Josué dresse à Sichem (planche LI), sur le trône du roi Saül (pl. LXI, LXIV), derrière le trône de Salomon (pl. LXXXI), ainsi qu'autour du tétragramme (pl. LXXXIV). Il est dès à présent intéressant de remarquer que l'artiste a employé ce motif comme un emblème royal en le mettant sur le trône du roi d'Israël dans l'Ancien Testament, alors qu'en réalité, il n'est devenu le symbole du peuple juif que récemment. Pareillement on peut relever la présence de ce motif sur l'arche d'alliance construite, si on s'en tient au récit biblique, à une époque bien antérieure à celle de David. Chagall a donc un usage anachronique de cette étoile que nous pourrions considérer simplement comme le symbole du peuple juif.

Néanmoins, cette explication paraît insuffisante pour comprendre ce motif sur la pierre dressée par Josué (pl. LI) ou le motif placé autour du tétragramme, présent dans la chambre du garçon ressuscité par le prophète Élie (pl. LXXXIV). Pour la première planche, dans la Bible, Josué dresse une pierre à Sichem en témoignage des engagements que le peuple d'Israël a pris envers Dieu :

« Ce jour-là à Sichem, Josué conclut une alliance avec le peuple et lui donna une Loi et des décrets, Josué consigna ces choses par écrit dans le livre de la Loi de Dieu. Puis il prit une grande pierre et la dressa là, sous le chêne qui se trouvait dans l'enceinte du sanctuaire de l'Éternel, et il dit à tout le peuple : – Cette pierre servira de témoin entre nous, car elle a entendu toutes les paroles que l'Éternel nous a adressées. Oui, elle servira de témoin contre vous pour que vous ne reniez pas votre Dieu »⁴⁸⁸.

C'est ce Josué confirmant l'alliance entre l'Éternel et le peuple devant cette pierre témoin que Chagall figure (**ill. 74**)⁴⁸⁹. Dans la seconde planche, Élie, le prophète, fait revenir à la

⁴⁸⁶ Cf. Victor Klagsbald, *À l'ombre de Dieu – dix essais sur la symbolique dans l'art juif*, op. cit., p. 28.

⁴⁸⁷ Marc-Alain Ouaknin, *Symboles du Judaïsme*, op. cit., p. 126.

⁴⁸⁸ Le livre de Josué, XXIV, 25-27.

⁴⁸⁹ *À Sichem, peu avant sa mort, Josué dresse une pierre en témoignage des engagements que le peuple d'Israël a pris envers Dieu* (pl. LI), 1952-1956, Eau-forte, 30, 5 x 24 cm, Nice, Musée National Message

vie l'enfant mort de la veuve de Sarepta⁴⁹⁰. Chagall y représente une lumière qui se répand dans la chambre de l'enfant où le prophète à genoux implore l'Éternel. Puis au milieu de cette lumière l'artiste écrit le tétragramme, en l'entourant d'une étoile de David.

Dans chacune de ces planches, l'étoile représentée ne nous semble pas vouloir évoquer le peuple juif, mais plutôt un lien avec Dieu. Pour le comprendre, nous pouvons recourir à des informations apportées par Klagsbald⁴⁹¹. Celui-ci cherche l'origine de l'étoile de David dans la forme de la fleur de lis⁴⁹², *Lilium Candidum*, qui est une fleur très symbolique. De par sa couleur immaculée et sa forme altière, elle est d'abord un symbole universel de pureté. Mais cette fleur, aux six pétales, à moitié ouverte révèle une forme identique à l'étoile de David parfaitement dessinée. L'hexagramme aux six angles ne serait donc peut-être qu'une représentation schématique de la fleur de lis en vue oblique. Or, le nombre de six, pour les six pétales de la fleur de lis et les six angles de l'hexagramme, est le nombre de base, le nombre de la perfection pour les peuples antiques du Proche Orient. À partir de là, certains auteurs considèrent l'hexagramme comme le symbole de l'omniprésence divine : les six angles représentent les quatre points cardinaux, le monde supérieur et le monde terrestre⁴⁹³. En s'appuyant sur ces explications, il est possible d'analyser la présence des étoiles que Chagall fait figurer sur ses planches comme le symbole de l'omniprésence divine et plus encore comme la relation de Dieu au peuple qu'il a élu : l'étoile sur la pierre que Josué a dressé évoque l'alliance entre Dieu et son peuple, et le miracle de la résurrection de l'enfant donne à voir la puissance de Dieu.

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà remarqué, les éléments juifs que Chagall a mis dans ses planches ne sont ni forcément justifiés par l'Écriture, ni toujours conformes à la règle. Mais cet emploi plus ou moins libre de la tradition est révélateur de la singularité de l'artiste et de sa vision personnelle de la Bible, voire de sa pratique religieuse. Dans la planche XXXV Chagall a représenté Miryam, sœur de Moïse, en train de danser après la

Biblisme Marc Chagall.

⁴⁹⁰ Le livre de *I Rois*, XVII, 17-22.

⁴⁹¹ Victor Klagsbald, « Comme un lis entre les chardons » - De la symbolique de la fleur de lis aux origines du *Magen Dawid*, dans *À l'ombre de Dieu – dix essais sur la symbolique dans l'art juif*, op. cit., pp. 25-38.

⁴⁹² Cette fleur à moitié ouverte révèle la forme identique à l'étoile de David parfaitement dessinée. L'hexagramme ne serait donc peut-être qu'une représentation schématique de la fleur de lis en vue oblique.

⁴⁹³ Dans cette idée, le nombre de six est fort significatif : l'œuvre de la Création s'accomplit en six jours. Les Juifs en âge de combattre qui quittèrent l'Égypte étaient au nombre de six cent mille ; six cent mille acceptent l'Alliance au pied du Sinaï. Six cent mille âmes forment le tronc mystique du peuple d'Israël etc., car la Majesté Divine ne réside pas au sein d'une assemblée inférieure à six cent mille âmes. Voir Victor Klagsbald, « Comme un lis entre les chardons » - De la symbolique de la fleur de lis aux origines du *Magen Dawid*, op. cit., p. 34.

sortie d'Égypte (ill. 75)⁴⁹⁴. Différemment des autres femmes de la scène, nous remarquons que sa tête est couverte d'un tissu blanc aux rayures noires, et que sa hanche est entourée par le même type de tissu. Grâce à ses ornements de bandes noires et des franges, nous reconnaissons le *Talit*, le châle de prière. Il est porté par les hommes juifs pendant la prière avec les *Téphillin*⁴⁹⁵. On dit qu'un Juif enveloppé dans son *Talit* est comme un ange du Seigneur des armées et nombre de Juifs orthodoxes de la vieille école se couvrent la tête de leur *Talit* en signe de respect, en présence de Dieu⁴⁹⁶. Nous nous rappelons que l'artiste a représenté ce châle chez les crucifiés en signe de leur judéité, ceci nous fait penser que celui de Miryam suit le même objectif. Mais cette fois-ci c'est une transgression de la tradition, car le port du *Talit* et des *Téphillin* est réservé uniquement aux hommes. Depuis peu, certaines féministes juives les portent à la synagogue comme symbole d'un statut religieux égalitaire, mais la plupart des rabbins orthodoxes désapprouvent cette pratique⁴⁹⁷. Il est invraisemblable que Chagall ignore la coutume, néanmoins il a pris la liberté de représenter cet objet rituel sur Miryam, peut-être afin de rappeler ainsi son statut de prophétesse.

Dans l'ensemble de ses eaux-fortes pour la *Bible*, Chagall a laissé plusieurs inscriptions en hébreu, qui indiquent de manière explicite le caractère juif de sa *Bible*. Comme nous l'avons vu, il a écrit à plusieurs reprises le Tétragramme pour éviter de représenter un Dieu anthropomorphe. Il a écrit également les dix commandements sur les tables de la Loi (pl. XXXVII), les noms des douze tribus d'Israël (pl. XL), le hymne de David à l'Éternel (pl. LXXIV), etc. Nous pouvons regrouper ces inscriptions en trois catégories selon l'usage que l'artiste en fait.

En premier lieu, l'inscription en hébreu de Chagall montre son respect pour la Loi et pour la tradition juive en lien avec l'interdit de représenter Dieu. Ceci s'avère évident dans les utilisations du Tétragramme, pure forme hébraïque employée par l'artiste pour symboliser la présence de Dieu.

En second lieu, Chagall utilise les inscriptions hébraïques en lien avec le contexte. Sur les tables de la Loi que Moïse a reçues de Dieu (pl. XXXVII ; ill. 68), l'artiste a éprouvé le besoin d'écrire correctement les dix commandements. Il s'est même renseigné

⁴⁹⁴ *Marie, sœur de Moïse, danse avec ses compagnes pour célébrer la délivrance d'Israël* (pl. XXXV), 1934-1939, Eau-forte, 30 x 23, 6 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁴⁹⁵ Le tableau de Chagall *Le Juif en noir et blanc* montre justement un Juif portant ces deux objets.

⁴⁹⁶ Alan Unterman, *Dictionnaire du Judaïsme – Histoire, mythes et traditions*, op. cit., p. 281-284.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

auprès de son ami Yosef Opatoshu pour avoir l'information : « Dis moi, comment est-il écrit sur chacune des deux tablettes de Moïse ? En hébreu ? »⁴⁹⁸. Quant aux noms des fils d'Israël sur l'éphod d'Aaron (pl. XL ; **ill.** 69), la Bible précise qu'il faut graver « six noms sur la première pierre et les six autres sur la seconde dans l'ordre de leur naissance »⁴⁹⁹. Chagall a suivi ces prescriptions, mais pas entièrement : il a écrit les noms des six fils (Ruben, Siméon, Lévi, Juda, Zabulon et Issachar) sur la partie gauche de l'éphod et ceux des six autres fils (Dan, Gad, Acher, Nephtali, Joseph et Benjamin) sur celle de droite. Or, s'il voulait respecter la règle, il fallait écrire les douze noms, de droite à gauche, selon le sens de lecture hébraïque, dans l'ordre suivant : Ruben, Siméon, Lévi, Juda, Dan, Nephtali, Gad, Acher, Issachar, Zabulon, Joseph, Benjamin. En effet, l'ordre que Chagall a adopté pour écrire les noms des douze frères ne correspond pas à celui de leur naissance, mais à celui des bénédictions de Jacob, relatées dans la *Genèse* (XLIX, 1-28). Il est étonnant de voir que Chagall se soit occupé minutieusement des détails de l'Écriture, mais toujours sans se priver de liberté d'expression.

En troisième et dernier lieu, nous remarquons que Chagall a employé aussi des inscriptions selon un choix tout à fait personnel. Par exemple, dans la planche LXXIV il a représenté le roi David en train de chanter un hymne de victoire adressé à Dieu (**ill.** 76)⁵⁰⁰. Levant ses bras, David regarde le ciel, d'où part une grande lumière qui se répand sur lui. Dans cette partie lumineuse, Chagall a écrit une partie du cantique de David. Certes, elle est directement liée au contexte, mais elle est incommunicable pour les gens qui ne lisent pas l'hébreu, elle ne reste ainsi qu'un élément plastique de l'image. De même, le mot Jérusalem écrit autour de l'image de la cité dans la planche XCV (**ill.** 73) joue le même rôle. L'artiste écrit ces mots, qui ne sont pas nécessairement demandés par le contexte, de son propre fait. Nous avons étudié le sujet des inscriptions en hébreu dans les analyses des peintures comme *Le Juif rouge* ou *Les portes du cimetière*. Nous en avons également conclu que les inscriptions transmettent des messages plus accessibles aux Juifs qu'à n'importe lequel d'entre nous, même si nous pouvons apprécier ces œuvres sans forcément lire l'écriture. Néanmoins, pour les Juifs et ceux qui lisent le symbolisme judaïque, les œuvres bibliques de Chagall apportent certainement une plus grande richesse, ce qui est aussi le cas dans ces deux planches de la *Bible*.

⁴⁹⁸ Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu en 1944 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 537.

⁴⁹⁹ *Exode* XXVIII, 10.

⁵⁰⁰ *David, délivré de tous ses ennemis, chante un hymne de victoire à l'Éternel* (pl. LXXIV), 1952-1956, Eau-forte, 32, 1 x 23 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

4. Les interprétations et les représentations du texte propres aux Juifs

Si dans l'écriture de *sefer Torah* une seule faute commise par le copiste abolit tout le rouleau, l'interprétation et les commentaires de la *Torah* sont abondants et très riches. Les Juifs ont le constant souci d'expliquer la Bible, d'en souligner les grands enseignements et d'y assurer le fondement des principales fêtes. Ainsi les traditions targoumiques ou midrashiennes – les écrits dont le genre littéraire évoque l'homilétique et plus généralement le cultuel – sont très développées chez les Juifs⁵⁰¹. Ces textes, transmis d'abord oralement et rédigés par la suite, sont connus aujourd'hui sous forme de compilations⁵⁰².

Le terme *Targoum* signifie « traduction » et dérive du verbe hébreu *Tirgem* qui veut dire « expliquer », « traduire ». L'usage de traduire la Bible s'est implanté en Israël plusieurs siècles avant notre ère. Grâce aux découvertes de Qumrân, on sait aujourd'hui que des versions araméennes de la Bible étaient connues avant le 1^{er} siècle de notre ère⁵⁰³. Le mot *Targoum* est devenu le nom spécifique de la paraphrase araméenne de la Bible, qui renferme, en plus de la traduction proprement dite, des matériaux exégétiques et midrashiens. Il existe des *Targoums* de tous les livres bibliques, mais les plus connus sont les *Targoums* du Pentateuque dont le *Targoum* d'Onkelos et le *Targoum* de Pseudo Jonathan⁵⁰⁴. Quant au *Midrash*⁵⁰⁵, il trouve son étymologie dans le terme « *drash* », qui veut dire « exiger » mais aussi « rechercher ». Le terme *Midrash* désigne donc l'exégèse du texte biblique. Il s'agit toutefois d'une exégèse très particulière qui use de paraboles, d'allégories, de métaphores et de jeux de mots très complexes, et qui finit par produire des textes fort éloignés du texte biblique commenté. Le *midrash* est surtout connu comme « légende »⁵⁰⁶. On appelle aussi par « *Midrash* » (avec une majuscule) des compilations d'enseignements oraux et de commentaires systématiques des livres bibliques qui n'ont pas trouvé place dans les recueils du Talmud. On y trouve également des proverbes, des contes et des fables⁵⁰⁷. En effet, par considération pour ces éléments légendaires et didactiques greffés sur le récit biblique, les images bibliques juives illustrent plus souvent ce genre de

⁵⁰¹ cf. Pierre Prigent, *L'image dans le Judaïsme – Du II^e au VI^e siècle*, op. cit., p. 199.

⁵⁰² Gabrielle Sed-Rajna, *La Bible hébraïque*, op. cit., p. 7.

⁵⁰³ Voir « Targoum » dans le *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, op. cit., pp. 1104-1106.

⁵⁰⁴ Voir glossaire de Gabrielle Sed-Rajna, *Les manuscrits hébreux enluminés des bibliothèques de France*, Leuven-Paris, Peeters, 1994.

⁵⁰⁵ Le mot signifiant en hébreu « qui vient du *drash* ».

⁵⁰⁶ Gabrielle Sed-Rajna, *La Bible hébraïque*, op. cit., p. 7.

⁵⁰⁷ Voir « Midrash » dans le *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, op. cit., pp. 745-747.

littérature parabiblique que le texte sacré lui-même. C'est ainsi que le *Targoum* et le *Midrash* constituent de véritables sources d'étude de l'iconographie biblique juive.

Nous ne possédons aucune information qui nous permettrait de savoir si Chagall était au courant de ces traditions littéraires, s'il en est inspiré ou non. Cependant, dans ses illustrations de la *Bible* nous arrivons à relever quelques exemples qui montrent les mêmes types de représentations que celles créées à partir des paraphrases bibliques traditionnelles. D'abord, concernant l'épisode de Jacob qui voit, dans son rêve, des anges montant et descendant sur une échelle, les *Targoums*⁵⁰⁸ relatent que ces anges sont au nombre de deux, alors que la Bible ne le précise pas. Dans la peinture murale de Doura Europos, le panneau relatif à ce sujet montre effectivement deux anges sur l'échelle, cette représentation est ainsi considérée comme une interprétation targoumique⁵⁰⁹. Or, il est intéressant de relever que, dans la planche XIV, Chagall a lui aussi représenté deux anges sur l'échelle de Jacob.

On pourrait prendre encore l'exemple de Joseph avec la femme de Putiphar. Celle-ci voulait coucher avec Joseph et tenta de le séduire quand il n'y avait personne dans la maison. Alors que la Bible⁵¹⁰ dit seulement que Joseph fut entré dans la maison et qu'aucun domestique ne se trouvait là, les commentaires rabbiniques⁵¹¹ y ajoutèrent des détails : c'était un jour de fête où tout le monde était parti au temple, et la femme de Putiphar fit semblant d'être malade pour saisir l'occasion d'être seule avec Joseph. Sa fausse maladie justifie le fait qu'elle se trouve au lit. Dès lors, plusieurs images médiévales illustrant cet épisode représentent cette femme, se trouvant au lit, et essayant de séduire Joseph (ill. 77⁵¹²). C'est cette interprétation que Chagall a choisie d'illustrer (pl. XXI) : la femme de Putiphar, allongée sur son lit, tend son bras pour attraper Joseph (ill. 78)⁵¹³. De plus, l'artiste a accentué l'érotisme du récit en la présentant nue.

⁵⁰⁸ Le Targoum Neofiti sur la *Genèse* XXVIII, 12 cite le Targoum du Pseudo-Jonathan qui précisa le nombre des anges. cf. Pierre Prigent, *L'image dans le Judaïsme – Du II^e au VI^e siècle*, op. cit., p. 157.

⁵⁰⁹ cf. *Ibid.*

⁵¹⁰ *Genèse* XXXIX, 7-12.

⁵¹¹ *Talmud babylonien*, Sota 36b ; cf. *Imaging the Early Medieval Bible*, éd. par John Williams, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 68.

⁵¹² *La femme de Putiphar tentant de séduire Joseph*, XVII^e siècle (Dessin d'après la peinture murale du V^e siècle de l'ancienne église de Saint-Paul hors le mur à Rome), Vatican, Biblioteca Apostolica, cod. Barb. lat. 4406, fol. 46. Cf. *Imaging the Early Medieval Bible*, éd. par John Williams, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 68.

⁵¹³ *La femme de Putiphar tente en vain de séduire Joseph* (pl. XXI), 1931-1934, Eau-forte, 30, 1 x 25 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

La tradition midrashique invente également la figure de l'ange de la mort. D'après Joseph Gutmann⁵¹⁴, le *Midrash* explique que les premiers-nés d'Égypte furent exécutés par l'ange de la mort, alors que la Bible dit : « Au milieu de la nuit, l'Éternel frappa tous les fils aînés d'Égypte »⁵¹⁵. Pour la planche XXXII, *Le repas de la Pâque*, Chagall a représenté effectivement un ange avec une épée qui survole le pays d'Égypte pour frapper tous ses premiers-nés. Or, dans notre analyse, nous avons identifié la représentation de cet ange comme un procédé de l'artiste pour symboliser Dieu. Là, la connaissance de la véritable motivation de l'artiste nous échappe. Mais nous pourrions tout aussi bien considérer la présence de l'ange comme une concordance avec la tradition midrashique.

Le mode d'interprétation du texte biblique chez les Juifs diffère parfois de celui des chrétiens. Quelques exemples, ici, montrent les parallèles entre Chagall et ses prédécesseurs juifs. La planche de Chagall CIV illustrant une vision d'Ézéchiel nous montre quatre êtres ailés ayant respectivement une tête de lion, une tête d'oiseau, une tête de taureau et une tête d'être humain (**ill. 79**)⁵¹⁶. Sur ces êtres, la Bible écrit :

« Je distinguais quelque chose qui ressemblait à quatre êtres vivants ; par leur aspect, ils ressemblaient à des hommes. Chacun d'eux avait quatre faces et quatre ailes. [...] Leurs faces ressemblaient à celle d'un homme, et ils avaient tous les quatre une face de lion à droite, une face de taureau à gauche, et une face d'aigle »⁵¹⁷.

La représentation de Chagall, si elle se rapporte au texte biblique, elle en donne en même temps une interprétation. Or, d'après les exemples⁵¹⁸ présentés par François Bœspflug, nous apprenons qu'au Moyen Âge il y avait deux façons différentes d'illustrer ces versets bibliques. L'une, « selon les Latins », figure cette créature en un seul être à quatre têtes (**ill. 80**)⁵¹⁹, autrement dit comme un tétramorphe, tandis que l'autre, « selon les Hébreux », la

⁵¹⁴ Joseph Gutmann, « The Jewish origin of the Ashburnham pentateuch miniatures », *The Jewish Quarterly Review*, Vol. XLIV, July, 1953, No. 1, p. 68.

⁵¹⁵ *Exode*, XII, 29.

⁵¹⁶ *La Vision d'Ézéchiel* (pl. CIV), 1952-1956, Eau-forte, 33, 3 x 26, 2 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵¹⁷ *Ézéchiel* I, 5-10.

⁵¹⁸ Ce sont des images tirées de l'ouvrage de Nicolas de Lyre, l'un des plus importants commentateurs médiévaux de la Bible, *Postilles sur la Bible*, Angers, II^e tiers du XV^e siècle, Tours, BM, ms. 54, f. 210r et 210v. Le manuscrit de Nicolas de Lyre présente deux miniatures désignées par des légendes : *figura secundum latinus* (« la figure [sous-entendu : de la vision] selon les Latins »), puis page suivante, *figura secundum hebreos* (« la figure selon les Hébreux »). Voir François Bœspflug, « Visages de Dieu » dans *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002, pp. 299-300.

⁵¹⁹ *Vision d'Ézéchiel (figura secundum latinus)* dans Nicolas de Lyre, *Postilles sur la Bible*, Angers, II^e tiers du XV^e siècle, Tours, BM, ms. 54, f. 210r.

représente en quatre êtres distincts (ill. 81)⁵²⁰. Donc, Chagall s'inscrit dans la tradition hébraïque, puisqu'il choisit la séparation des éléments et illustre les quatre êtres ailés indépendants les uns des autres. En outre, Chagall y a ajouté une touche encore plus personnelle en rendant féminin l'un des quatre êtres par le sein, bien que la Bible ne mentionne que l'homme. Toujours selon François Bœspflug, l'iconographie juive se distingue de celle chrétienne encore dans la représentation du chapitre XVIII de la *Genèse*. Pour cet épisode qui raconte l'hospitalité d'Abraham accueillant les envoyés de Dieu, l'art chrétien représente plus souvent la salutation que le repas, tandis que l'art juif fait l'inverse et témoigne plus d'intérêt pour l'aspect de *mitsvah* de cette hospitalité (le devoir religieux de recevoir à table) que pour son aspect d'apparition. De plus, l'Abraham de l'iconographie juive de l'hospitalité reste toujours debout devant les envoyés, à la différence de l'Abraham de l'iconographie chrétienne, lequel s'incline, s'agenouille, se prosterne jusqu'à terre⁵²¹. La planche de Chagall (pl. VII) nous montre une analogie avec l'iconographie juive : Abraham est debout devant la table autour de laquelle les trois anges sont assis (ill. 82). L'aspect de ces trois figures correspond également au modèle de l'art juif qui représente les envoyés généralement en anges ailés, non nimbés⁵²². Un autre épisode sur Abraham nous donne à voir encore une concordance entre Chagall et l'iconographie juive. Dans la représentation du sacrifice d'Isaac, l'art juif montre Abraham avec un couteau, le même instrument qu'il a utilisé pour la circoncision de son fils. En revanche, l'art chrétien reproduit le plus souvent une épée, conformément au texte de la Vulgate qui traduit le terme hébreu *ma'akhelet* par gladium. Chagall a représenté les deux épisodes – la circoncision (pl. VI ; ill. 83) et le sacrifice (pl. X ; ill. 84) – en figurant Abraham avec un couteau similaire.

Pour finir, nous pouvons remarquer la dernière planche de la *Bible* illustrée par Chagall, « Vocation d'Ézéchiel » (pl. CV). Cette planche représente l'épisode dans lequel le prophète Ézéchiel raconte avoir mangé le rouleau du livre que l'Éternel lui a donné. Ce rouleau n'est pas autre chose que « la parole » de Dieu. Il met cette parole dans la bouche du prophète afin que celui-ci transmette son message au peuple. Pour réaliser cette scène, Chagall a suivi fidèlement le texte qui dit « Lors je regardai, et voici une main envoyée

⁵²⁰ *Vision d'Ézéchiel (figura secundum hebreos)* dans Nicolas de Lyre, *Postilles sur la Bible*, Angers, II^e tiers du XV^e siècle, Tours, BM, ms. 54, f. 210v.

⁵²¹ François Bœspflug, « Autour de l'Hospitalité d'Abraham dans la Bible et le Coran, et de son écho dans l'art juif et l'art chrétien du Moyen Âge (XIII^e–XVI^e siècle) – Essai d'iconographie comparée » dans *Le comparatisme en histoire des religions*, sous la direction de François Bœspflug et Françoise Dunand, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, pp. 338-339.

⁵²² *Ibid.*, p. 339.

vers moi, et voici, elle avait un rouleau de livre. [...] J'ouvris donc ma bouche, et il me fit manger ce rouleau-là »⁵²³ : l'artiste a dessiné le prophète qui ouvre la bouche devant le rouleau du livre, tenu par une main (ill. 85)⁵²⁴. Pour Chagall, suivre mot à mot le texte et l'illustrer scrupuleusement n'est pas un procédé habituel. Pourtant ici il respecte la parole, exactement comme le prophète qui obéit à la demande de Dieu. En ce qui concerne cette image du prophète dévorant un rouleau, Louis Réau nous fait remarquer que « la Bible hébraïque prend cette métaphore à la lettre et la matérialise »⁵²⁵. Selon cette observation, l'interprétation littérale du texte et sa représentation semblent alors provenir de la tradition hébraïque, ce qui nous donne à voir encore une fois la correspondance entre Chagall et son origine juive.

Chapitre II. Les traces du monde extérieur

Lors de la dernière exposition rétrospective de Chagall à Paris, quelques gouaches préparatoires pour la *Bible* ont fait partie des œuvres présentées. Or, le commentaire du catalogue d'exposition semble refléter l'opinion générale de la critique en ce qui concerne les illustrations sur la Bible :

« Ces gouaches, mais plus encore les gravures, sont l'illustration de passages précis, interprétés de façon littérale, avec les seuls éléments fournis par le texte. [...] l'interprétation que Chagall donne des courtes unités d'énonciation qu'il choisit dans le texte ne fait en rien référence à l'histoire de l'art »⁵²⁶.

Cette remarque peut être résumée en deux points : les planches de Chagall sont des illustrations littérales de la Bible, et elles sont dépourvues de références à l'iconographie antérieure. Il est vrai que plusieurs de ses planches sont des illustrations fidèles du texte biblique, mais en même temps, elles montrent une grande originalité de l'artiste. Cependant, l'ensemble de ces réalisations construit une iconographie beaucoup plus complexe que le catalogue d'exposition ne le laisse penser. En effet, les illustrations pour

⁵²³ *Ézéchiel* II, 9 – III, 2.

⁵²⁴ *La Vocation d'Ézéchiel* (pl. CV), 1952-1956, Eau-forte, 33, 8 x 25, 6 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵²⁵ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Tome II : *Iconographie de la Bible ; I Ancien Testament*), Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 374.

⁵²⁶ Jean-Michel Foray, « Premières œuvres bibliques, 1930-1935 », *art. cit.*, 2003, p. 264.

la *Bible* de Chagall contiennent plusieurs petites références aux diverses sources de l'histoire de l'art. Ce que l'artiste vécut jusqu'à ses illustrations – son enfance russe, ses visites des musées en Europe occidentale, son penchant pour Rembrandt etc. – a laissé des empreintes éparses dans l'ensemble de ses planches. Les exemples sont peut-être peu abondants pour marquer une forte caractéristique, et il est aussi parfois difficile de prouver leur probabilité. Néanmoins, ils sont bien présents et témoignent de l'existence de liens entre différentes sources de l'histoire de l'art et les planches de Chagall. Dans cette partie nous essaierons de relever ces exemples de référence qui nous permettent de découvrir une partie de la mémoire visuelle et artistique de l'artiste.

1. Quelques souvenirs de l'art russe

Chagall, né dans une province russe, garde un héritage artistique⁵²⁷ de cette terre, qui reste présent dans ses illustrations pour la *Bible*. En ce qui concerne l'art religieux russe, plus concrètement l'icône, nous avons déjà étudié son rôle dans la peinture de l'artiste. Dans quelques-unes de la *Bible* de Chagall, le souvenir de l'icône est significatif, notamment dans les représentations corporelles. Or, il existe une grande différence entre l'icône et l'art religieux occidental au regard de la marge de liberté dont dispose les artistes. Si le progrès dans les formes et dans les techniques de l'art occidental dépend largement de l'invention des artistes pour chaque époque, l'icône, au contraire, demande à l'artiste dans l'interprétation d'un sujet de se conformer avant tout à une tradition, fixée par la théologie. Cela impose également aux artistes de suivre un canon pour représenter diverses expressions. Les manuels précisent même les proportions exactes du corps, en donnant des règles dont les mesures sont constituées par la hauteur de la tête ou la longueur du nez. Par exemple, le manuel du Mont Athos exige que « le corps de l'homme [ait] neuf têtes en hauteur, c'est-à-dire neuf mesures depuis le front jusqu'aux talons »⁵²⁸. Selon les différentes époques les proportions du corps humain changèrent⁵²⁹, pour autant le corps dans les icônes reste toujours très allongé. Regardons maintenant la planche XXXV de

⁵²⁷ Cf. Mira Friedman, « Icon painting and Russian popular art as sources of some works by Chagall », *Journal of Jewish Art*, Volume V 1978, Chicago, Spertus College of Judaica Press, pp. 94-107.

⁵²⁸ Egon Sendler, *L'icône – image de l'invisible*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p. 105.

⁵²⁹ Le Christ du Mont Sinaï du XII^e siècle, peut-être sous des influences orientales, a des formes assez lourdes : la grandeur de la tête représente le septième du corps, les bras et les jambes sont courts, les épaules et le buste larges. À partir du XIV^e siècle, en Russie, la figure humaine s'allonge : pour le Christ de Théophane, la proportion est de 1 : 8, pour celui de Novgorod elle est de 1 : 9 et, chez Maître Denis, les saints dépassent 1 : 10. Cf. *Ibid.*, p. 105 et s.

Chagall qui représente Miryam (**ill.** 75), la sœur de Moïse, et des femmes dansant de joie après la sortie d'Égypte : le corps de Miryam est si long qu'il nous paraît anormalement étiré. Sa proportion étant effectivement de 1 : 8, 5 et sa forme rectilinéaire sont entièrement celles d'un corps que l'on pourrait trouver dans une icône. En réalité, aucune autre planche de Chagall ne montre une telle proportion exagérée du corps, comme si l'artiste voulait donner à voir dans cette planche une influence de l'icône russe.

Cette image n'est pourtant pas l'unique exemple qui nous suggère le lien entre Chagall et l'art religieux russe. Il semble que la composition de la planche LXXXVI représentant Élie sur le mont Carmel (**ill.** 43)⁵³⁰ soit empruntée directement d'une icône illustrant un même sujet. En effet, une icône du XIV^e siècle conservée au Musée de l'Ermitage, *Le Prophète Élie dans le désert*⁵³¹, représente le prophète presque de la même manière que Chagall. Élie est peint de trois quarts, assis dans un paysage de montagnes, et son corps est très puissant par rapport à sa tête (**ill.** 86). Celle-ci ne regarde pas dans le même sens que celle du prophète de Chagall, pour voir le corbeau derrière lui tenant dans son bec un pain de couleur orange. Mais son corps massif, sa forme arrondie et sa position assise sont identiques à ceux du prophète de Chagall. De plus, cette image d'icône semble avoir été fixée comme le modèle du prophète Élie dans le désert. Nous trouvons toujours ainsi la même représentation dans des icônes d'époques différentes mais ayant trait au même sujet. Si elle circulait comme un canon, il est fort probable que Chagall ait vu cette représentation en Russie et l'ait utilisé plus tard dans son illustration du prophète Élie.

Un autre exemple, dans la planche XXX, nous permet de mettre en parallèle Chagall et l'icône. Cette planche représente Moïse qui jette son bâton devant le pharaon (**ill.** 87). Nous allons effectivement citer cet exemple plus tard pour expliquer un mode de figuration d'évènements successifs en simultanés, un mode qu'il est possible de trouver dans l'art médiéval. Mais représenter des épisodes successifs d'un événement dans le même espace, c'est aussi un caractère de la peinture d'icône. Par exemple, les icônes représentant la Nativité montrent toujours plusieurs scènes autour de la Vierge et du nouveau-né que l'on place au milieu. Ces scènes figurent différents épisodes se rapportant à un thème, tels que l'annonciation aux bergers, la louange des anges, l'adoration des rois

⁵³⁰ *Élie, du haut du mont Carmel, annonce la pluie prochaine avant qu'un seul nuage paraisse dans le ciel* (pl. LXXXVI), 1952-1956, Eau-forte, 29, 1 x 25 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵³¹ *Le Prophète Élie dans le désert*, XIV^e siècle, Détrempe à l'œuf sur bois apprêté, 35, 5 x 28 cm, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage ; Cf. *L'art byzantin (- Icônes, Tissus, Ivoires, Céramiques)*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1986, ill. 271.

mages, la tentation de Joseph⁵³², le lavement de l'enfant etc. (ill. 88)⁵³³. Ce sont en effet des épisodes qui, soit précèdent soit succèdent le sujet principal, la naissance du Christ. Ceci nous montre que la peinture d'icône, celle de Chagall et celle des artistes médiévaux se rencontrent dans leur construction de l'espace pictural représentant plusieurs scènes d'un thème dans une image. Cependant, dans les exemples que nous allons citer, l'imagerie médiévale et celle de Chagall s'avèrent contenir une certaine logique dans la présentation des scènes dans l'espace, tandis que l'icône russe juxtapose les scènes sans un principe d'« antériorité – postériorité » ou de causalité des événements.

Le loubok est un autre élément essentiel de l'art russe qu'il est important de citer au regard de l'art de Chagall. Le loubok est le mot par lequel on désigne « les feuilles volantes gravées des maîtres populaires anonymes et destinées à la vente »⁵³⁴. Il s'agit donc de l'imagerie populaire russe. Il vit le jour dans la seconde moitié du XVII^e siècle en Ukraine, à Kiev et plus tard à Moscou. Les premières gravures populaires étaient des images pieuses, des icônes sur papier. Les images laïques apparurent au cours du premier quart du XVIII^e siècle. Le loubok traitait de sujets très divers comme les personnages populaires, les coutumes, les légendes, les fables, les histoires d'amour et aussi parfois les événements contemporains⁵³⁵. Le loubok était destiné à orner un mur, à être vu de loin. C'est la raison pour laquelle il était coloré d'une façon voyante avec des couleurs très vives. Le loubok devait être gai et intéressant, il devait aussi nourrir l'esprit. Il ne satisfaisait pas seulement les besoins esthétiques du peuple, il contribuait aussi à alphabétiser la population. Cependant, le loubok cessa d'exister vers les années 1890 du fait d'un continuel progrès technique. Mais il ne disparut pas pour autant de l'art russe : c'est de cette époque que date un regain d'intérêt pour le loubok de la part des milieux artistiques et qu'il devint un objet d'étude et de collection. Ainsi le début du XX^e siècle vit se réanimer une véritable reconnaissance de l'art populaire russe et en premier lieu du loubok⁵³⁶.

⁵³² Dans la scène de Nativité l'icône représente Joseph tenté par le Satan, qui apparaît comme un vieil homme. Celui-ci met Joseph en doute sur l'enceinte de Marie par l'Esprit Saint.

⁵³³ *Nativité*, icône russe du XVII^e siècle, Tempéra sur bois, 31 x 25 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts. Cf. *Ikônes et Merveilles – Mille ans de tradition chrétienne*, Catalogue de l'exposition, Paris, Musée Cernuschi, 1988, ill. 74.

⁵³⁴ *le loubok – l'imagerie populaire russe XVIII^e – XIX^e siècles*, Leningrad, Éditions d'art Aurora, 1984, p. 6.

⁵³⁵ Mira Friedman, « Icon painting and Russian popular art as sources of some works by Chagall », *art. cit.*, p. 104.

⁵³⁶ *le loubok – l'imagerie populaire russe XVIII^e – XIX^e siècles*, *op. cit.*, pp 10-15.

En ce qui concerne Chagall, nous pouvons dire avec certitude qu'il était familier de cet art populaire, car un de ses dessins de jeunesse (ill. 89⁵³⁷) montre justement sa maison d'enfance décorée par des loubki. Ce dessin illustre la cuisine où sa mère met du pain au four et représente une de ses sœurs se lavant les cheveux. Or, sur le mur où une table et des ustensiles de cuisine sont posés, nous remarquons deux affiches collées de chaque côté de la table que Benjamin Harshav⁵³⁸ a identifié comme étant des loubki. Quant à l'influence du loubok dans la peinture de Chagall, Mira Friedman⁵³⁹ l'a étudié en retenant un certain nombre d'éléments communs aux deux, notamment les animaux et les personnages à l'apparence mi-homme et mi-animal. Elle conclut que nous ne pouvons pas être sûrs des œuvres éventuellement vues par l'artiste mais qu'il n'y a pas de doute sur le fait que Chagall se soit inspiré de cet art populaire russe. En réalité, une peinture de Chagall nous révèle son lien indéniable avec le loubok. Le tableau *Sur le coq*⁵⁴⁰ (ill. 90) doit sans doute sa composition au *Cavalier sur un coq*⁵⁴¹ (ill. 91), un loubok de la fin du XVIII^e ou du début du XIX^e siècle. Tous les deux représentent un personnage monté sur un coq géant. L'image d'un homme sur un coq est une ancienne expression : elle existe depuis le vase antique à figures noires du V^e siècle. Et aux XVIII^e et XIX^e siècles, ce sujet était très répandu dans l'imagerie allemande et française raillant les mœurs de la haute société. Ce thème, même après avoir perdu son sens premier, est resté comme motif décoratif⁵⁴². Chagall était probablement sensible à cette image traditionnelle jusqu'à la prendre comme modèle pour sa peinture. La ressemblance des deux images est frappante. Outre cet exemple spécifique, nous pourrions aussi rapprocher le loubok et l'art de Chagall de manière plus générale. Ces deux arts se rencontrent dans leur construction des images et leur utilisation des couleurs. Très décorative, l'image populaire est vive, son dessin est simple et expressif, tout ce qui est important pour le sujet est mis en relief par les dimensions et la couleur. De même, Chagall ne respecte pas toujours la perspective et les proportions, dans sa peinture, il priorise sur le sujet et la couleur.

⁵³⁷ *Ma mère au four à pain*, 1911, Encre sur papier, 13, 2 x 21, 2 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

⁵³⁸ Voir le dessin de Chagall et les explications présentés dans son ouvrage ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 109.

⁵³⁹ Mira Friedman, « Icon painting and Russian popular art as sources of some works by Chagall », art. cit., pp. 94-107.

⁵⁴⁰ *Sur le coq*, 1929, Huile sur toile, 81 x 63 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

⁵⁴¹ *Cavalier sur un coq*, fin du XVIII^e – début du XIX^e siècle, Gravure sur bois coloriée, 32, 2 x 30, 2 cm (Rovinski, *les Images populaires russes*, Saint-Pétersbourg, 1881-1893, vol. 4, N° 1626). Cf. *le loubok – l'imagerie populaire russe XVIII^e – XIX^e siècles*, op. cit., ill. 54.

⁵⁴² Voir les explications sur *Cavalier sur un coq* ; *Ibid.*

Dans ses illustrations pour la *Bible*, nous pouvons également trouver quelques exemples qui nous laissent deviner le souvenir du loubok chez l'artiste. Ce ne sont peut-être pas des images directement liées à l'imagerie populaire russe, mais ils l'évoquent dans leur composition et leur conception. La première comparaison que nous pouvons faire est relative à l'illustration de l'ange du livre de *Josué*⁵⁴³. La planche XLV de Chagall (ill. 92)⁵⁴⁴ et un loubok du XVII^e siècle intitulé *Saint Michel archange*⁵⁴⁵ (ill. 93) figurent tous les deux un ange en pleine page, qui apparaît comme le chef de l'armée de l'Éternel devant Josué. Ces deux images ont des points communs : leur sujet et la manière dont celui-ci est représenté. L'ange dans chaque image se tient debout très droit, il porte une longue épée à la main, l'expression de son visage est très austère. Cette ressemblance entre les deux représentations est étonnante.

La deuxième comparaison a trait à la Création. Comme nous l'avons déjà étudié, la première planche de Chagall de la *Bible* illustre la Création d'Adam : à la place de Dieu Créateur l'artiste a figuré un ange portant le premier homme dans ses bras (ill. 61). Or, il nous semble que cette représentation se rapporte à une image de loubok du XVII^e siècle issu de la *Bible de Korène*. Il est intéressant de noter que dans cette représentation de la Création d'Ève, l'image figure, elle aussi, un ange, et non pas Dieu, pour le Créateur (ill. 94)⁵⁴⁶. Pareillement aux Juifs qui évitent la représentation anthropomorphique divine, les Russes recoururent aux apparences de l'ange. À partir de ces exemples, il est possible de remarquer l'influence du loubok sur les illustrations bibliques de Chagall.

2. Des références visuelles à l'art occidental

Outre les arts du pays natal, toutes les images venant de l'Ouest ont aussi contribué, en tant que modèles, à la formation artistique de Chagall. Depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, l'art occidental, notamment ses représentations de sujets bibliques, a directement ou indirectement exercé un rôle pédagogique ou référentiel envers l'artiste.

⁵⁴³ *Josué*, V, 13-15.

⁵⁴⁴ *Josué se prosterne devant l'Ange porteur d'épée, chef des armées de l'Éternel* (pl. XLV), 1952-1956, Eau-forte, 33 x 22, 9 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁴⁵ *Saint Michel archange*, 1668 (épreuve tirée vers la fin des années 1720), Gravure sur bois coloriée, 32 x 24 cm (Catalogue Gravure russe, N°1). Cf. *le loubok – l'imagerie populaire russe XVIII^e – XIX^e siècles*, op. cit., ill. 1.

⁵⁴⁶ *La Création d'Ève* dans la *Bible de Vassili Korène* (feuille 8 du Livre de la *Genèse*), 1692-1696, Gravure sur bois coloriée. 34 x 28 cm (Rovinski, *les Images populaires russes*, Saint-Pétersbourg, 1881-1893, vol. 3, N° 810). Cf. *Ibid.*, ill. 5.

Les traces de ce fait sont visibles dans l'ensemble de ses illustrations, et nous les examinerons ici, cas par cas, en commençant par l'art grec antique.

Prêtons attention à la manière dont Chagall figura Samson, qui ne manque pas de singularité. Il est représenté nu lors de son combat avec un jeune lion (pl. LIV ; **ill.** 95)⁵⁴⁷ et lors de sa marche emportant sur son dos les portes de la ville de Gaza (pl. LV). Il a le torse nu lorsque Dalila lui coupe ses cheveux (pl. LVI), et lorsqu'il renverse les colonnes de la maison des Philistins (pl. LVII). Dans ces deux derniers exemples, sa nudité partielle est légitime ou au moins compréhensible, parce que dans le premier cas il est endormi sur les genoux de son amante, et dans l'autre il est prisonnier. Néanmoins, il n'y a aucune raison de le représenter nu dans les deux premiers exemples. Ni le texte biblique, ni le contexte ne justifie la nudité de Samson. D'ailleurs, dans l'iconographie biblique nous ne trouvons aucun Samson nu qui tue le lion ou qui enlève les portes de Gaza. Pourtant, la représentation de Chagall est loin d'être une invention incongrue, si on se réfère à une idée ancienne qui compare Samson au héros antique Hercule⁵⁴⁸. Celui-ci partage effectivement avec Samson un symbole de force qui, pour le second, est manifeste lors de son combat avec le lion de Némée. Il nous semble donc que Chagall ait justement pensé à ce parallélisme entre Samson et Hercule, et qu'il ait représenté son Samson nu pour évoquer sa ressemblance avec Hercule, toujours représenté nu dans l'art grec antique.

La planche LXXXI de Chagall représente Salomon sur son trône. Le texte biblique le décrit en expliquant la richesse extraordinaire du roi, et l'artiste restitue son caractère imposant. Il a figuré Salomon au centre de la scène, dominant sur un trône entouré par des colonnes et des lions. En outre, le roi tient à la main un sceptre qui se termine par une grande boule (**ill.** 96)⁵⁴⁹. Or, le sceptre portant une boule est un attribut du pouvoir royal que nous trouvons dans les représentations médiévales françaises du Grand Roi. Notamment dans les manuscrits du XIII^e siècle, le bout du sceptre royal se termine par une boule au lieu d'une fleur de lys⁵⁵⁰. Une initiale enluminée dans une bible médiévale de la

⁵⁴⁷ *Samson tue un jeune lion* (pl. LIV), 1952-1956, Eau-forte, 26, 8 x 32, 9 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁴⁸ Marc Thoumieu écrit dans son ouvrage *Dictionnaire d'iconographie romane* (Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1998) qu'au Moyen Âge Samson était souvent comparé à un autre héros, Hercule.

⁵⁴⁹ *Salomon sur son trône* (pl. LXXXI), 1952-1956, Eau-forte, 32 x 24, 1 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁵⁰ François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II – Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 165.

bibliothèque d'Alençon représente justement le roi Salomon portant le sceptre à la boule (ill. 97)⁵⁵¹, comme dans la planche de Chagall.

En ce qui concerne l'ange de Chagall, nous en avons longuement parlé au sujet du caractère juif de ses illustrations pour la *Bible*. Dans l'ensemble de cet ouvrage, les anges sont nombreux et leurs représentations sont aussi très variées. Certaines d'entre elles nous rappellent celles de la Renaissance italienne. Regardons la planche XXXIV illustrant les Hébreux qui traversent la mer : au-dessus de la foule, un ange guide le chemin. Ses ailes sont larges et étendues par le vent, ainsi que sa robe (ill. 98). Alors que d'autres anges de Chagall dans la *Bible* portent une robe simple qui tombe droit, la robe de cet ange est plus ample et plus féminine avec des plis abondants. Si nous regardons une peinture de Raphaël (ill. 99)⁵⁵², nous pouvons vite réaliser que l'ange de Chagall ressemble beaucoup à celui de Raphaël, en particulier dans l'élégance du mouvement et le traitement des plis du vêtement. D'ailleurs, même si nous n'arrivons pas à prouver leur lien direct, nous pouvons malgré tout rapprocher quelques planches de Chagall à la peinture italienne. Entre autres, son illustration de David vainqueur sur Goliath de la planche LXIII (ill. 100)⁵⁵³ qui rappelle la peinture de Pollaiuolo (ill. 101)⁵⁵⁴ du même sujet. Bien que de nombreuses illustrations relatives à cet épisode représentent la figure du jeune David de petite taille qui se tient contre le géant Goliath, les peintres comme Pollaiuolo ainsi que Chagall ont choisi de mettre en valeur le triomphe de David. Vaillant guerrier, il est représenté en gros plan sur la scène comme une figure dominante, alors que son adversaire Goliath est réduit à une tête coupée. De plus, non seulement David, par son air imposant et son vêtement, ressemble à celui de la peinture du Quattrocentiste, mais même le visage de Goliath est représenté à l'identique dans les deux illustrations. Par ailleurs, l'ange de la planche XLV (ill. 92) est comparable à une autre peinture du quattrocento, le Saint Michel archange (ill. 102)⁵⁵⁵ de Piero Della Francesca. Nous avons déjà comparé cet ange de Chagall à *Saint*

⁵⁵¹ *Salomon portant le sceptre à la boule*, XIII^e siècle, Bible (l'initiale historiée du Livre de l'Ecclésiaste), Alençon, bibl. mun. ms. 54, fol. 198v.

⁵⁵² Raphaël, *Le Christ crucifié à la Vierge Marie, à des Saints et des Anges* (détail), vers 1503, Huile sur bois, 280, 7 x 165 cm, Londres, The National Gallery. Cf. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon et Nicholas Penny, *Giotto to Dürer – Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1991, ill. 61.

⁵⁵³ *Victoire de David sur Goliath* (pl. LXIII), 1952-1956, Eau-forte, 28, 4 x 24, 3 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁵⁴ Pollaiuolo (Antonio Benci, dit), *David victorieux*, vers 1470, Berlin, Staatliche Museen.

⁵⁵⁵ Piero Della Francesca, *Saint Michel*, 1469, Huile sur bois, 133 x 59 cm, Londres, The National Gallery. Cf. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon et Nicholas Penny, *Giotto to Dürer – Early Renaissance Painting in The National Gallery*, op. cit., ill. 33.

Michel archange d'un loubok du XVII^e siècle (ill. 93), mais on retrouve également cet aspect austère et statique dans l'image de l'Italien.

C'est dans les représentations de Dieu que l'influence de la peinture occidentale est le plus perceptible. Nous savons déjà que la représentation de l'ange par Chagall est assez variée, et que l'artiste l'a figurée parfois avec de la barbe, peut-être comme un signe de maturité masculine, mais surtout comme l'évocation de l'image de Dieu le Père en référence à la peinture chrétienne⁵⁵⁶. Pour exemple, l'ange barbu qui exerce le rôle de Créateur dans la première planche et l'ange dont on devine la barbe dans la scène de l'alliance de Dieu avec Noé (pl. IV). Plus distinctement encore, l'ange de la planche XCII est représenté sous l'aspect d'un vieil homme, exactement comme l'image de Dieu le Père dans le christianisme, mais il a en plus des ailes. L'artiste n'a jamais figuré directement Dieu par respect pour la tradition juive, et c'est justement sous cette forme de l'ange qu'il a représenté indirectement la présence divine. Cependant, il a laissé une image très curieuse dans la planche XLI qui illustre la mort de Moïse. Chagall a dessiné le patriarche allongé sur le sol et une figure dans le ciel (ill. 103)⁵⁵⁷. Entourée par des nuées, celle-ci tend ses bras vers Moïse. Elle est barbue comme dans les autres exemples cités, mais nous ne voyons pas ses ailes. Le texte biblique⁵⁵⁸ concerné décrit le moment de la mort de Moïse et son entretien avec l'Éternel qui lui fait contempler la terre promise. Dans ce contexte, la figure dans la planche ne peut être que l'Éternel. Son apparence nous fait penser d'ailleurs au Dieu de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine. Néanmoins, pour l'artiste qui employait tous les moyens pour éviter de représenter un Dieu anthropomorphe, cette représentation est certainement une dérogation, et la seule dans l'ensemble de ses eaux-fortes pour la *Bible*. La motivation qui aurait poussé l'artiste à outrepasser ses propres principes est incertaine, mais nous pouvons supposer que cette image fait partie des planches créées postérieurement. Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, la plupart des planches de Chagall pour la *Bible* ont été créées dans les années 30, mais la situation inopportune de l'époque a empêché la finition et la publication de l'ouvrage. Ce n'est donc qu'en 1956 que la *Bible* illustrée par Chagall vit le jour. Or, au cours de l'année 1952 l'artiste avait repris ses planches pour la publication, quelques-unes ont été ainsi créées presque deux décennies

⁵⁵⁶ L'art chrétien primitif suggère la présence ou l'intervention de Dieu par l'apparition d'une main sortant d'un nuage. Mais le Moyen-Âge multiplie pendant des siècles les représentations de Dieu le Père « in figura », sous les traits d'un vénérable patriarche. La Renaissance en fait un Jupiter chrétien. Cf. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Tome II : *Iconographie de la Bible ; I Ancien Testament*), *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵⁷ *Moïse meurt en vue de la Terre promise, où il ne devait pas entrer* (pl. XLI), 1952-1956, Eau-forte, 31, 3 x 25, 4 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁵⁸ *Deutéronome XXXIV*, 1-5.

plus tard que les premières. Nous pensons donc que dans le temps les idées de l'artiste ont évolué et que cette représentation en témoigne. Il nous semble, en effet, qu'elle indique un changement d'attitude de Chagall vis-à-vis de la représentation de Dieu, et une évolution qui résulte très probablement de l'influence de l'art occidental.

3. Les affinités avec Rembrandt

Parmi tous les artistes de l'histoire de l'art honorés par Chagall, Rembrandt occupe une place particulière. Il a été dit que Chagall avait été bouleversé par les tableaux de ce grand maître hollandais conservés au Rijksmuseum et au Mauritshuis, qu'il a pu visiter à l'occasion de son exposition à Amsterdam en 1932⁵⁵⁹. Il est vraisemblable que Chagall, qui avait déjà commencé à ce moment-là son travail sur la Bible, a dû être très attentif aux œuvres relatives au sujet religieux de Rembrandt. Cependant, ce n'est pas au cours de cette exposition que Chagall découvre pour la première fois Rembrandt. Il a certainement déjà vu des œuvres importantes du grand maître au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg et au Louvre. Apparemment, Chagall devait non seulement avoir de l'estime pour cet artiste, mais encore ressentir une certaine intimité avec lui, car il a laissé dans son autobiographie cette fameuse phrase : « Je suis certain que Rembrandt m'aime »⁵⁶⁰. Plus tard, il a exprimé de nouveau son grand respect envers l'artiste hollandais en ces termes : « Devant lui on n'a plus qu'à se taire. On est vaincu, il ne reste rien à dire »⁵⁶¹.

Rembrandt est présent dans l'art de Chagall, notamment dans ses illustrations pour la *Bible*. Outre qu'ils aient en commun des sujets relatifs au monde biblique, les deux artistes se retrouvent sur une même technique de gravure : l'eau-forte. Les eaux-fortes de Rembrandt sur la Bible sont consultées comme références par de nombreux artistes. Il est fort probable que Chagall, en faisant le même travail que son maître, fit comme eux. Chagall, qui ne reprend pas directement les créations d'autrui, ne copie pas Rembrandt, mais parfois il se laisse influencer. Certaines de ses planches reflètent, en effet, des réminiscences du grand maître. La ressemblance se trouve tantôt dans les détails, tantôt

⁵⁵⁹ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 190.

⁵⁶⁰ Marc Chagall, *Ma Vie, op. cit.*, p. 247.

⁵⁶¹ André Verdet, « Quelques propos au fil de l'art et de la vie », dans *Chagall méditerranéen*, Paris, repères - Daniel Lelong éditeur, 1983. pp. 21-72.

dans l'ambiance générale d'images, mais dans certains exemples elle est suffisamment perceptible pour donner à comprendre le lien entre les deux artistes.

Il y a d'abord un exemple très intéressant. Si nous regardons la planche XXI de Chagall illustrant « Joseph et la femme de Putiphar », le costume de Joseph nous attire par sa singularité. Joseph porte un bonnet, un vêtement ample et plus ou moins long comme une robe, et une paire de bottes (ill. 78). Ce costume, qui ne semble ni juif, ni égyptien du temps pharaonique, paraît quelque peu décalé. Et en comparant cette image avec une autre version à la gouache⁵⁶², nous réalisons que l'artiste, en changeant de support, a légèrement modifié le costume : dans la gouache, le chapeau a des oreillettes, et Joseph porte des chaussons (ill. 104). Son habillement est donc plus proche de l'égyptien, mais par la suite Chagall l'a changé, ce qui donne à Joseph un style complètement différent. Cela n'est peut-être qu'un détail, mais il est curieux que Chagall ait choisi pour sa planche finale de s'éloigner de la vraisemblance des éléments, si on tient compte du contexte de cette scène qui se passe en Égypte. Une démarche inhabituelle qui révèle certes le caractère singulier de Chagall, mais qui peut aussi avoir un lien avec Rembrandt. En effet, la planche de Chagall ressemble beaucoup à la gravure de Rembrandt sur le même sujet (ill. 105)⁵⁶³ : Le cadre de la scène dans laquelle la femme de Putiphar est allongée sur le lit à moitié nue, l'emplacement de ce lit à côté d'un mur obscur, le rideau autour du meuble, et le costume de Joseph composé d'un petit chapeau, d'une longue chemise et de chaussures liées aux jambières. Tous ces éléments se trouvent dans les deux illustrations, et semblent ainsi exprimer l'influence de Rembrandt sur Chagall.

D'autres planches de ce dernier semblent avoir eu, elles aussi, les œuvres de Rembrandt pour modèle de composition. La planche LXI illustrant David devant le roi Saül en est un premier exemple. Cette scène représente le jeune David jouant de la harpe pour consoler le roi de ses tourments (ill. 106)⁵⁶⁴. Chagall a figuré ici David comme un bel adolescent avec un joli visage et des cheveux bouclés. Il porte un vêtement fin et élégant aux manches larges. Devant lui, le roi Saül est assis sur le trône. Il cache son visage avec sa main droite, et la gauche est posée sur sa poitrine. Son vêtement noir et son air sombre contrastent avec ceux de David, clair et innocent. En réalité, un dessin à la plume de

⁵⁶² Il s'agit d'une des gouaches préparatoires pour les eaux-fortes : *Joseph et la femme de Putiphar*, 1931, Gouache, 62, 5 x 48, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁶³ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Joseph et la femme de Putiphar*, 1634, Eau forte, 9 x 11, 5 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Cabinet des Estampes.

⁵⁶⁴ *David chante, en s'accompagnant de la harpe, devant Saül, et le soulage de ses tourments* (pl. LXI), 1952-1956, Eau-forte, 30, 7 x 24, 8 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

Rembrandt⁵⁶⁵ sur le même sujet nous montre la même composition avec des éléments identiques (ill. 107) : le roi assis sur le trône et le jeune David jouant de l'instrument au bas du trône. Malgré quelques différences, la ressemblance des deux illustrations est frappante, surtout dans les apparences des personnages : la main droite de Saül cachant son visage, la représentation générale de David. La position de ses bras sur l'instrument, la jeunesse et la féminité du visage et jusqu'à son vêtement ample, l'ensemble est en tout point identique dans les deux représentations. En outre, une peinture de Rembrandt sur ce sujet (ill. 108)⁵⁶⁶, plus simplifiée dans sa composition que le dessin, met en valeur l'antagonisme entre les deux personnages comme chez Chagall. Alors que la position des personnages est inversée, on retrouve le contraste entre la noirceur de Saül troublé et la clarté de David serein.

L'influence de Rembrandt est encore présente dans la planche LXXXII. Pour celle-ci, Chagall représente un vieux prophète tué par un lion après avoir désobéi à l'Éternel. La Bible⁵⁶⁷ dit qu'en cours de route un lion s'est jeté sur lui, l'a tué, et que son cadavre est resté étendu sur le chemin, alors que l'âne et le lion se tenaient de chaque côté du corps. L'illustration de Chagall est fidèle à cette description : le corps du prophète est gisant sur le sol, et de chaque côté se tiennent l'âne et le lion (ill. 109)⁵⁶⁸. Mais, il est intéressant de voir que ce corps est posé presque verticalement dans l'image, les pieds en haut et la tête en bas. Or, cette position, relativement complexe, est exactement celle du prophète de Rembrandt. Dans son dessin sur le même sujet (ill. 110)⁵⁶⁹, l'artiste hollandais a représenté le prophète attaqué par un lion sur le chemin, en plaçant son corps de la même manière que Chagall.

La planche LIII représentant le sacrifice de Manoah est lui aussi comparable à Rembrandt. Encore une fois, fidèlement au texte, Chagall représente un ange s'élevant au milieu de la flamme de l'autel et deux personnages, Manoah et sa femme, agenouillés devant lui (ill. 111)⁵⁷⁰. Cette image a été comparée par Meyer Schapiro⁵⁷¹ à la peinture de

⁵⁶⁵ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *David jouant de la harpe devant Saül*, vers 1655, Encre, 21, 3 x 17, 1 cm, Paris, Musée du Louvre.

⁵⁶⁶ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *David devant Saül*, vers 1656, Huile sur toile, 130, 5 x 164 cm, La Haye, Musée Mauritshuis.

⁵⁶⁷ Le livre du *I Rois* XIII, 24.

⁵⁶⁸ *Prophète rebelle à l'Éternel, tué par un lion* (pl. LXXXII), 1952-1956, Eau-forte, 32, 4 x 22, 2 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁶⁹ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La mort du prophète désobéissant*, vers 1650-1655, Encre, 13, 7 x 20, 6 cm, Paris, Musée du Louvre.

⁵⁷⁰ *Manoah et sa femme, offrant un sacrifice, voient l'Ange de l'Éternel s'envoler dans la flamme* (pl. LIII), 1952-1956, Eau-forte, 33, 1 x 24, 2 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁷¹ Voir l'article de Meyer Schapiro dans *Marc Chagall - Bible, Verve, op. cit.*

Rembrandt *l'Ange quittant Tobie* (ill. 112)⁵⁷², mais sa composition nous semble plus proche de celle d'un⁵⁷³ des dessins du maître hollandais ou de celle d'une peinture (ill. 113)⁵⁷⁴ anonyme attribuée à l'école de Rembrandt et ayant trait au même sujet.

Si tous ces exemples que nous venons de citer nous permettent de supposer un lien immédiat entre Chagall et Rembrandt, il ne faudrait pas considérer Rembrandt comme un simple modèle au regard de l'iconographie pour Chagall. De l'artiste hollandais, Chagall emprunte aussi la technique du clair-obscur. Regardons la planche X de Chagall sur le sacrifice d'Abraham. L'artiste représente Abraham s'apprêtant à immoler son fils Isaac quand un ange arrive pour l'arrêter. Dans la scène le patriarche se trouve au milieu, entre le corps nu de son fils posé sur l'autel et l'ange venant du ciel (ill. 84)⁵⁷⁵. Cette composition est encore très proche de celle de la peinture de Rembrandt sur le même sujet (ill. 114)⁵⁷⁶. Dans celle-ci l'action est plus avancée, et l'ange attrape le bras d'Abraham pour qu'il lâche le couteau, mais la ressemblance s'avère évidente de par la position des personnages et le visage d'Abraham regardant l'ange. Néanmoins, l'influence de Rembrandt ne se limite pas dans cette planche à la composition. La technique que Chagall donne à voir dans sa planche est celle du clair-obscur, et l'effet de son contraste. Or, Rembrandt, le véritable peintre de *chiaroscuro*, s'est servi de la technique du clair-obscur dans sa peinture *Le Sacrifice d'Abraham* : la partie d'Abraham est complètement noyé dans le noir, tandis que le corps d'Isaac rayonne par sa blancheur. Chagall a dû probablement appris cette esthétique du noir et blanc et l'a appliqué dans ses eaux-fortes pour la *Bible*. Pour cette planche X, l'artiste a posé Abraham, recouvert de noir, au milieu de deux figures représentées en blanc : le corps nu d'Isaac et l'ange. Celles-ci occupent deux extrémités et se contrebalancent dans la composition. L'usage du clair-obscur a été aussi employé dans la planche IV illustrant l'Arc-en-ciel, signe d'alliance entre Dieu et la Terre (ill. 63). Ici, le noir et le blanc sont avant tout utilisés pour mettre en valeur les éléments principaux de la scène : l'ange au ciel est tout blanc, et contraste avec Noé sur la terre, vêtu entièrement de noir. Représentants respectivement de Dieu et de la Terre, l'ange et Noé s'opposent certes sur le plan chromatique, mais sur le plan morphologique ils sont en parfaite

⁵⁷² Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *L'Ange quittant Tobie*, 1637, Huile sur toile, 52 x 66 cm, Paris, Musée du Louvre.

⁵⁷³ *Le Sacrifice de Manoah*, Dessin à la plume, National Gallery of Scotland, Edimbourg.

⁵⁷⁴ École de Rembrandt (anonyme), *Sacrifice de Manoah*, Raleigh (les États-Unis), North Carolina Museum of art.

⁵⁷⁵ *Abraham prêt à immoler son fils selon l'ordre de Dieu* (pl. X), 1931-1934, Eau-forte, 31 x 24, 2 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁷⁶ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Le Sacrifice d'Abraham*, 1635, Huile sur toile, 193 x 132 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

harmonie. L'ange, flotte dans le ciel, et tend sa main gauche, tandis que Noé, allongé sur la terre, tend sa main droite vers le ciel, en réponse au geste de l'ange.

Dans d'autres planches pour la *Bible*, Chagall a développé davantage son langage du clair-obscur. Il s'est servi parfois du contraste du noir et du blanc pour distinguer deux mondes différents, ou pour désigner l'affrontement de deux éléments. Par exemple, dans la planche II représentant la colombe de l'arche, le noir profond est la couleur de l'intérieur de l'arche où résident encore les ténèbres du monde ancien, tandis que le blanc lumineux est celle de la colombe et de l'extérieur, le nouveau monde qui est purifié par l'eau. En outre, dans la planche XXXIX « Moïse brise les Tables de la loi », l'image est clairement divisée en deux par une diagonale : la partie droite est la montagne dans laquelle Moïse se trouve avec les Tables, et la partie gauche est le paysage qui représente le monde où le peuple adorait le veau d'or pendant l'absence de Moïse (ill. 115)⁵⁷⁷. Celui-ci, fou furieux, et la montagne sont peints en noir foncé, tandis que l'autre côté est peint en un blanc grisâtre. Puisque dans cet épisode Moïse se met en colère à la vue des idolâtres, ceux-ci auraient dû être représentés dans cette partie gauche de la planche, mais à la place, Chagall a peint un paysage vide : nous n'y voyons rien d'autre que l'abysse. Cette mise en scène qui met en valeur l'élément principal de l'image se retrouve, elle aussi, dans une peinture de Rembrandt⁵⁷⁸, qui représente Moïse seul dans un lieu qu'on discerne mal (ill. 116). La colère de Moïse exprimée par ses bras levés est également visible chez les deux artistes. Or, Chagall ne s'est pas contenté de cette dramatisation du sujet. En divisant l'image au moyen de la technique du clair-obscur il montre l'opposition des deux côtés, les commandements de Dieu d'une part et l'infidélité du peuple d'autre part. Au moyen du trait noir onduleux de la montagne qui va jusqu'au bras de Moïse, il souligne distinctement la séparation totale et profonde de ces deux mondes.

Par ailleurs, l'opposition du noir et du blanc a servi aussi à évoquer la relation antagoniste qui peut exister entre différents personnages. En effet, dans les planches que nous avons comparées aux œuvres de Rembrandt, Chagall a renforcé la tension entre deux personnages par le clair-obscur. Dans la planche XXI (ill. 78) illustrant la femme de Putiphar qui tente de séduire Joseph, par opposition à cette séductrice représentée nue et en blanc, Joseph qui s'enfuit de la tentation est entièrement couvert de noir, du chapeau jusqu'au soulier. Et dans la planche LXI (ill. 106) qui oppose le jeune David plongé dans

⁵⁷⁷ Dans la colère que lui inspire l'idolâtrie du peuple élu de Dieu, *Moïse brise les Tables de la loi* (pl. XXXIX), 1934-1939, Eau-forte, 29, 6 x 22, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁷⁸ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Moïse brisant les tables de la Loi*, 1659, Huile sur toile, 168, 5 x 136, 5 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

une douce quiétude et le vieux roi Saül tourmenté par le mauvais esprit, la beauté juvénile de David est renforcée par son vêtement blanc, alors que l'habit noir de Saül assombrit davantage le roi.

En outre, l'ange de Chagall, peut-être la figure la plus complexe dans l'ensemble de ses illustrations, semble devoir en partie son caractère original à Rembrandt. Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, Chagall a varié continuellement l'apparence de ses anges. La plupart du temps, ceux-ci sont représentés de manière traditionnelle sous l'apparence d'un être humain ailé portant une robe, mais ils ont aussi des caractères singuliers comme le pantalon ou la barbe. Il y a même un ange qui se montre nu : dans la planche XVI, l'ange qui lutte avec Jacob ne porte aucun vêtement (ill. 117)⁵⁷⁹. Ces caractères particuliers de l'ange chez Chagall, surtout son aspect très humain, rappellent les anges de Rembrandt. Par exemple, dans sa planche de gravure « Abraham recevant les trois anges »⁵⁸⁰, l'artiste hollandais a représenté ces derniers à des âges différents et avec des apparences très humaines (ill. 118) : celui de gauche qui est relativement jeune maintient ses longs cheveux par un bandeau, tandis que celui de droite, beaucoup moins jeune, est presque chauve, et celui du milieu est un vieillard avec une longue barbe blanche. Cette représentation originale est largement connue, et elle a aussi probablement inspiré beaucoup d'artistes, dont Chagall dans ses figurations très libres de l'ange.

Chapitre III. Chagall illustrateur

Dans les chapitres précédents nous avons suivi les illustrations de Chagall à partir de deux grands fils conducteurs, le lien à son univers originel et les influences des autres cultures. Ces éléments constituent les deux axes de l'ouvrage, qui ne se résume pas, bien sûr, à ces deux sources d'inspiration. Cette *Bible*, illustrée d'une manière originale, distingue Chagall des autres artistes modernes. Nous allons ici analyser le style si particulier de l'artiste en observant systématiquement son langage de l'image, ses propres motifs figuratifs, et en les reliant à sa vision personnelle de la Bible et du monde. Autant d'éléments qui rendent ces illustrations uniques et personnelles.

⁵⁷⁹ *La Lutte de Jacob avec l'Ange* (pl. XVI), 1931-1934, Eau-forte, 30 x 24 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁸⁰ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Abraham recevant les trois anges*, 1656, Eau forte et pointe sèche, 15, 9 x 13, 1 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Cabinet des Estampes.

1. Le langage de l'image analogue au modèle médiéval

En observant la *Bible* de Chagall, nous réalisons que l'artiste illustre les récits bibliques souvent avec une grande fidélité au texte, mais sans chercher à figurer l'univers biblique et ses personnages avec un réalisme objectif. En évitant la logique et les règles de la peinture classique, il organise ses représentations en disposant les éléments de façon symbolique et significative. Dans ce sens, dans sa manière de construire une scène Chagall est plus proche des artistes médiévaux que de ses contemporains. Les artistes médiévaux, en effet, disposent librement de l'espace et du temps en donnant une signification aux éléments à travers leurs dimensions et leurs situations, les uns par rapport aux autres, et ils attribuent également du sens aux gestes des personnages en les déterminant d'après des types récurrents. Dans cette partie nous allons analyser ce langage iconographique qu'ont, en commun, Chagall et les artistes médiévaux, en les comparant à partir des exemples concrets. Nous citerons entre autres quelques exemples de la peinture murale de Doura Europos qui date du III^e siècle après J.-C. Ils sont légèrement antérieurs à l'époque médiévale, mais tout en étant plus proche de l'Antiquité, ils partagent avec l'art médiéval les mêmes caractéristiques de langage et de construction de l'image.

1. 1. L'espace flexible : jeu de dimensions et de situations

Chagall, comme l'imagier médiéval, modifie la grandeur des personnages dans une image selon le sens qu'ils voudraient leur attribuer. Par ce jeu des dimensions, ils attirent notre attention sur le message qu'ils voudraient nous transmettre en priorité. Lorsque nous regardons les illustrations de Chagall, nous sommes parfois étonnés de voir l'artiste qui ne se soucie guère des règles de la perspective. Par exemple, pour la planche XI Chagall figure Abraham pleurant de la mort de Sara, sa femme. Par rapport à cette gisante toute menue, Abraham qui cache son visage de sa main est peint démesurément grand (**ill.** 119)⁵⁸¹. Sa dimension considérable, en particulier celle de sa main cachant le visage, occupe la plus grande partie de la scène en nous laissant imaginer l'intensité de sa tristesse.

⁵⁸¹ *Abraham pleurant Sara* (pl. XI), 1931-1934, Eau-forte, 29, 7 x 24, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

Le cas de la planche XX est encore plus frappant. Cette planche illustre un homme qui est profondément affligé, c'est Jacob croyant son fils Joseph mort. Prenant la tunique de celui-ci teintée de sang, il ferme les yeux en s'appuyant la tête sur la main. Autour de lui se trouvent quelques hommes, sans doute ses fils. L'un d'entre eux pose la main sur le dos de son père comme pour le consoler. Or, la taille des fils et celle de Jacob s'opposent d'une façon impressionnante (ill. 120)⁵⁸². Relativement aux fils qui sont peints en proportions normales, Jacob est gigantesque avec surtout une tête et un dos surdimensionnés. Les formes arrondies commencées à partir de la tête et liées jusqu'à son dos nous donnent l'impression qu'il est comme un rocher. Cette disproportion de taille est sans doute fort exagérée mais son immensité semble refléter l'importance de sa douleur et de sa tristesse.

Dans l'iconographie biblique juive ancienne, nous pouvons trouver également ce type de représentation à dimension exagérée. Une miniature du XIII^e siècle du recueil de Londres présente Aaron revêtu des vêtements sacerdotaux (ill. 121)⁵⁸³. Sans faire attention aux détails, un simple regard suffit pour remarquer qu'ici Aaron est majestueusement habillé et présenté au centre de la scène comme un grand prêtre. Il est flanqué de deux hommes qui fléchissent les genoux. Même si nous prenons en considération leur pose, ils ne font que la moitié de la taille du prêtre. Le même manuscrit nous offre un autre exemple : il s'agit d'une image représentant le Jugement du roi Salomon (ill. 122)⁵⁸⁴. Il est assis sur le trône, placé au centre de la scène ; les deux femmes sont regroupées à sa droite, l'officier brandissant l'épée et l'enfant les contrebalancent à sa gauche. Ces personnages semblent minuscules par rapport au roi, immense et imposant. Comme le remarque Gabrielle Sed-Rajna⁵⁸⁵, nous reconnaissons qu'ici le peintre du manuscrit met pleinement en valeur le personnage du roi, par sa taille et sa situation centrale, qui domine la scène. En outre, des exemples de figuration similaire se trouvent également dans les fresques de Doura Europos. Dans la peinture représentant Samuel qui oint David, nous remarquons que Samuel seul est nettement plus grand que les sept fils de Jessé présents dans la scène. De même pour Moïse, la peinture de Doura Europos lui attribue des dimensions héroïques : dans la scène d'Exode il est presque trois fois plus grand que les autres personnages.

⁵⁸² *Jacob, ayant reconnu la tunique de Joseph que ses fils lui ont rapportée teintée de sang, le croit mort et s'abandonne à sa douleur* (pl. XX), 1931-1934, Eau-forte, 30, 7 x 25 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁸³ Londres, British Library, Add. Ms. 11639, folio 523 r.

⁵⁸⁴ Londres, British Library, Add. Ms. 11639, folio 518 r.

⁵⁸⁵ Gabrielle Sed-Rajna, *La Bible hébraïque, op. cit.*, p. 126.

Or, les proportions anormales sont chargées de significations⁵⁸⁶. Certains éléments figurés plus grands que d'autres sont sans doute d'une importance plus grande. Dans tous les exemples que nous venons de citer, le héros principal de la scène est de dimension gigantesque, tandis que les figurants de second plan diminuent de taille en fonction de leur importance ou de leur nombre⁵⁸⁷. Cependant, en ce qui concerne la signification de la grandeur, persiste une différence entre les expressions de Chagall et celles des artistes médiévaux. Chez ces derniers, la grandeur des personnages correspond à leur importance dans la représentation, surtout à leur supériorité hiérarchique par rapport aux autres personnages de la scène. En revanche dans le cas de Chagall, la grande taille d'Abraham et de Jacob exprime plutôt la profondeur de leur sentiment – l'immense douleur à la perte de leur proche – que l'importance des patriarches par rapport aux autres personnages de la scène. Car ce que nous remarquons en premier dans ces portraits d'Abraham et de Jacob, dont les visages angoissés sont peints d'une manière démesurée, c'est leur expression profondément navrée. Puisque leur taille reflète leur sentiment intérieur, ces illustrations se distinguent des images médiévales. Mais dans les deux cas, en jouant sur la dimension des personnages, les artistes mettent efficacement en valeur l'élément le plus important de l'image et transmettent clairement sa signification essentielle.

Pour Chagall, ainsi que pour l'imagier médiéval, le cadre d'un espace tridimensionnel n'exerce pas de contraintes⁵⁸⁸. Tous disposent les éléments de leur illustration dans l'espace comme un metteur en scène, en sorte que la situation des éléments figurés s'ordonne selon le message que l'on veut faire passer. Cette construction des illustrations, si elle n'est pas toujours logique, peut être plus efficace pour une compréhension immédiate du message. Donnons des exemples concrets :

Dans les fresques de Doura Europos, le panneau sur l'épisode des Hébreux traversant la mer se compose de trois scènes nettement distinctes (**ill.** 123⁵⁸⁹ et 124⁵⁹⁰). Et les phases de

⁵⁸⁶ François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge – Signification et Symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, p.62.

⁵⁸⁷ D'après Gabrielle Sed-Rajna, la distinction des personnages par les proportions et par les vêtements, qui sont deux conventions bien connues de l'art oriental, reflète l'influence de cet art sur la peinture de Doura Europos. Cf. Gabrielle Sed-Rajna, *L'art juif Orient et Occident*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1975, p. 82.

⁵⁸⁸ C'est un des aspects généraux des compositions dans l'image médiévale. Cf. François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge – Signification et Symbolique*, *op. cit.*

⁵⁸⁹ *La sortie d'Égypte, Le passage de la Mer Rouge*, Peinture murale de la Synagogue de Doura Europos, 245 après J.-C., Mur ouest, registre supérieur.

⁵⁹⁰ *La sortie d'Égypte, Moïse conduit les Israélites, L'armée égyptienne noyée*, Peinture murale de la Synagogue de Doura Europos, 245 après J.-C., Mur ouest, registre supérieur. Cf. Gabrielle Sed-Rajna, *L'art*

l'action se succèdent de droite à gauche selon l'ordre de l'écriture hébraïque. La première scène représente les murs d'une ville aux portes entrouvertes qui représentent l'Égypte, que les phalanges des Hébreux en armes viennent de quitter (ill. 124). La scène se clôt avec la figure aux dimensions monumentales de Moïse. Devant lui se présente la deuxième scène qui montre des Égyptiens flottant dans les vagues, et elle se termine encore par un monumental Moïse (ill. 123). La dernière scène est introduite par un troisième Moïse, toujours gigantesque. Derrière lui, nous voyons la mer divisée en douze sentiers devant les rangs serrés des Israélites piétinant une bande d'eau et des poissons (ill. 123). Dans ces images, l'artiste a représenté Moïse dans des dimensions gigantesques, et il n'a pas hésité à le faire figurer plusieurs fois entre les scènes, de telle sorte que celles-ci sont immédiatement saisissables pour les spectateurs.

En ce qui concerne cet épisode biblique, Chagall n'a pas représenté le récit de la même façon, mais il a placé Moïse dans la scène avec une liberté aussi étonnante que celle du peintre de Doura Europos. Contrairement à la présentation horizontale des scènes de la fresque, Chagall a illustré l'épisode en disposant les éléments principaux dans une bande verticale sur fond de mer (ill. 98)⁵⁹¹. Tout en haut, nous voyons un ange qui guide les Hébreux traversant la mer. Ceux-ci occupent la partie supérieure de la bande, suivie par la partie occupée par les Égyptiens qui sont déjà engloutis dans la mer. Logiquement, nous devons trouver Moïse au milieu de la foule des Hébreux, mais il est complètement à part physiquement : en dehors de la bande verticale où nous voyons tous les Hébreux et les Égyptiens, Moïse se tient seul au bord de la mer, dessinée tout en bas de la scène. En soulevant un bâton, il fait le geste de diriger ou de donner un ordre, mais il est très éloigné de tout le monde. Nous avons d'ailleurs l'impression qu'il est en hauteur, regardant, de loin, le passage du peuple et de leurs ennemis. Cette composition apparemment complètement illogique correspond en fait à un dessein de l'artiste : en mettant Moïse à la place la plus visible, il rend l'image plus facile à comprendre. Et en effet, à première vue, nous ne nous rendons même pas compte que cette composition est illogique. Car, en voyant Moïse et la foule qui traverse la mer, nous reconstituons sans peine le passage biblique ainsi représenté. Si Chagall avait voulu s'adapter à la logique rationnelle, il aurait représenté Moïse quelque part au milieu de la foule, mais alors ce dernier aurait été

juif Orient et Occident, op. cit.

⁵⁹¹ *Les Israélites passent la mer Rouge, cependant que les premiers chars de l'armée égyptienne y sont engloutis* (pl. XXXIV), 1934-1939, Eau-forte, 32, 2 x 24, 3 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

presque indistinct. Donc, l'artiste s'est concentré sur la visibilité des éléments principaux au détriment de la logique rationnelle, afin d'assurer une transmission efficace du message.

1. 2. Le temps relatif : figuration anachronique et simultanée

La fresque de Doura Europos que nous venons de citer mérite d'être rediscutée. Elle présente, en réalité, la noyade des Égyptiens avant la traversée de la mer par les Hébreux, en faisant ainsi « une entorse flagrante à l'ordre chronologique du récit »⁵⁹². Cette composition montre que l'artiste avait une souplesse aussi large dans sa représentation du temps que dans son utilisation de l'espace. Disposer de la notion du temps relatif, c'est-à-dire se servir de la figuration anachronique et simultanée, est effectivement une des caractéristiques de l'art médiéval, et de Chagall.

Dans une autre fresque de Doura Europos à laquelle nous avons recouru pour parler de la taille importante de Samuel qui oint Daïvd, ce dernier est le seul à porter une toge pourpre, comme s'il était roi (ill. 125)⁵⁹³. Or, cette représentation est anachronique, car lorsque David reçut l'onction de Samuel devant ses frères, il n'était encore qu'un berger qui gardait les moutons. Nous trouvons un exemple similaire chez Chagall : dans la planche LXII qui représente David tuant un lion parce qu'il menace son troupeau, ce jeune berger est étrangement couronné (ill. 126)⁵⁹⁴. De même, dans la planche LXVI, David, qui chante un cantique funèbre sur Saül et Jonathan, est représenté comme un vrai roi, alors qu'il ne l'est pas encore. Avec la couronne, symbole de la royauté qui va bientôt caractériser David, Chagall a voulu rendre l'identité du personnage plus évidente, en anticipant sur son histoire.

L'artiste développe d'ailleurs dans ses représentations de Moïse et d'Aaron ce procédé de déterminer un personnage par un attribut sans prendre en considération la

⁵⁹² Gabrielle Sed-Rajna, *L'art juif Orient et Occident, op. cit.*, p. 75. L'auteur cherche le motif de cette inversion dans deux possibilités. L'une est liée à la condition de la fresque : la composition monumentale ayant exigé une structure symétrique, la scène de la noyade où les lignes horizontales prédominent doit se trouver ainsi encadrée par les deux représentations de l'armée israélite aux lignes surtout verticales. L'autre résulte des considérations didactiques : on voulait terminer le panneau en montrant le triomphe des Israélites.

⁵⁹³ *Samuel oignant Daïvd*, Peinture murale de la Synagogue de Doura Europos, 245 après J.-C., Mur ouest, registre inférieur.

⁵⁹⁴ *David tue un lion qui menaçait son troupeau* (pl. LXII), 1952-1956, Eau-forte, 32, 8 x 25, 3 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

chronologie. Dans l'iconographie hébraïque, Aaron est représenté seulement en qualité de porte-parole de Moïse et de grand-prêtre s'occupant du chandelier⁵⁹⁵. Si nous pouvons faire le même constat dans la *Bible* illustrée par Chagall, l'artiste y a mélangé ces deux éléments (pl. XXIX) puisque Aaron est représenté en costume de grand-prêtre dès qu'il se rend devant le pharaon comme porte-parole de Moïse (ill. 127)⁵⁹⁶. Mais, selon la Bible, Aaron n'est devenu grand-prêtre qu'après la sortie d'Égypte. Cette façon anachronique de donner un attribut à un personnage a été remarquée par des critiques de Chagall, surtout en ce qui concerne sa représentation de Moïse. Comme nous l'avons brièvement mentionné dans l'analyse des illustrations sur les poèmes de Lyesin, Chagall a peint Moïse avec deux cornes. On cherche en général l'origine de cette représentation, adoptée depuis longtemps par des artistes comme Michel-Ange, dans les Écritures et leur traduction en latin par saint Jérôme. Un passage de l'Exode nous dit : « Lorsque Moïse redescendit de la montagne du Sinaï [...] la peau de son visage rayonnait [...] »⁵⁹⁷. Le rayonnement, reflet de la gloire divine, est appelé par la Vulgate « des cornes », car le mot 'rayon' et le mot 'corne' ont la même racine 'k-r-n-'. Selon Meyer Schapiro, cette ressemblance du mot latin cornu au mot rayon, et le fait que dans l'Antiquité les divinités à cornes aient existé, ont peut-être contribué à l'invention de cette représentation⁵⁹⁸. Quoi qu'il en soit, les deux cornes sont devenues l'attribut de Moïse. En adoptant cette tradition, Chagall a dessiné Moïse avec des traits sur ses deux côtés de la tête pour signifier ses cornes, depuis le moment où il s'est mis devant le buisson ardent (ill. 66). Cependant, dans la Bible, le visage de Moïse n'a rayonné que lorsqu'il est descendu de la montagne après avoir reçu de Dieu les tablettes de la Loi. Pareillement au cas d'Aaron, Chagall se soucie peu d'anachronisme lorsqu'il représente Moïse en faisant des cornes une caractéristique intemporelle du personnage. Dans la planche XXIX nous remarquons que ces deux personnages, quand ils se présentent devant le Pharaon, sont dotés tous les deux de leurs attributs anachroniques, habit de grand prêtre pour l'un et cornes pour l'autre.

En réalité, cette singularité de Chagall à définir un personnage par un attribut a été comparée à la peinture traditionnelle d'icônes lorsqu'elles représentent des personnages bibliques. Néanmoins, nous préférons ici nous référer plutôt à des images de l'art médiéval ; deux d'entre elles nous intéressent particulièrement. La première image est tirée

⁵⁹⁵ Gabrielle Sed-Rajna, *La Bible hébraïque*, op. cit., p. 96.

⁵⁹⁶ *Moïse et son frère Aaron se présentent devant Pharaon et lui réclament la liberté du peuple d'Israël* (pl. XXIX), 1931-1934, Eau-forte, 29, 5 x 23, 4 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁵⁹⁷ *Exode* XXXIV, 29.

⁵⁹⁸ Voir l'introduction de Schapiro dans la revue *Verve* Vol. VIII, N^{os} 33 et 34, op. cit.

du même manuscrit hébreu du XIII^e siècle⁵⁹⁹ dont nous nous sommes servis pour étudier les illustrations d'Aaron et de Salomon présentés en taille extraordinaire. Le peintre médiéval y représente les Hébreux traversant la mer de roseaux en sortant d'Égypte (**ill.** 128). Dans le ciel, deux anges les guident, et sur l'eau, Moïse, soulevant son bras, dirige le peuple. Tenant un bâton dans sa main droite, Moïse tient un autre objet dans sa main gauche. Il s'agit d'une tablette de la Loi. Or, cette dernière n'a été donnée à Moïse que bien après cet événement. Ceci nous montre que le peintre médiéval avait la même idée que Chagall : en dépit de l'anachronisme évident, il a utilisé un attribut pour donner une dimension symbolique importante dans la description du personnage. Un deuxième exemple s'apparente complètement aux illustrations de Chagall, non seulement dans le concept mais aussi dans le sujet : il s'agit d'une vitre du XIII^e siècle de la Cathédrale de Chartres qui représente Moïse devant le buisson ardent (**ill.** 129)⁶⁰⁰. Moïse semble s'entretenir avec le Seigneur qui est apparu au-dessus du buisson en face de lui. En figurant le Christ sur le buisson, l'artiste médiéval se distingue de Chagall qui y a mis le Tétragramme, mais sur la tête de Moïse qui regarde le Christ, les deux cornes longues et courbées sont clairement marquées. Il est ainsi intéressant de constater là le parallèle entre l'imagier médiéval et Chagall.

Dans la planche XXX, Chagall représente Moïse et son bâton transformé en serpent. Il s'agit de l'épisode dans lequel Moïse effectue cette démonstration de signe miraculeux afin de prouver au pharaon que sa mission provient de Dieu. Pour cet épisode, Chagall a illustré d'abord sur le premier plan Moïse et le serpent en dimensions importantes (**ill.** 87)⁶⁰¹. Il a illustré ensuite en arrière plan une autre scène en petit : une foule se montre stupéfaite autour du pharaon, représenté sur un trône. Derrière lui, parmi la foule, il y a des personnages très agités et des bêtes, qui tombent partout. Il n'est pas évident d'identifier tous ces détails parce qu'ils sont dessinés tout petits, mais il est important de comprendre ce qu'ils représentent. Il s'agit des épisodes qui suivent la démonstration de Moïse avec son bâton. Malgré les arguments de Moïse, le pharaon a persisté dans son refus à laisser partir les Hébreux, et il en a subi le châtement de Dieu.

⁵⁹⁹ Londres, British Library, Add. Ms. 11639, folio 120 r.

⁶⁰⁰ *Moïse et le buisson ardent*, 1210-1225, Verre, Chartres, Cathédrale (Baie 102 (119)). Cf. Yves Delaporte et Etienne Houvet, *Les Vitraux de La Cathédrale de Chartres* (planches III), Chartres, E. Houvet, éditeur, 1926, pl. CCXXIV ; Baie CXIX (partie inférieure).

⁶⁰¹ *Moïse jette son bâton qui est transformé en serpent sur l'ordre de l'Éternel, geste que refera Aaron, en présence de Moïse devant Pharaon* (pl. XXX), 1931-1934, Eau-forte, 30 x 23, 4 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

Plusieurs catastrophes se succèdent, entre autres, les hommes et les bêtes ont été attaqués par des insectes et meurent de maladies. La petite scène que Chagall a mise derrière Moïse est alors une sorte de résumé de ce qui va arriver à la suite de l'entretien de Moïse avec le pharaon. L'artiste a disposé ainsi plusieurs scènes dans une image, probablement pour montrer une continuité du récit. C'est une façon de figurer des événements successifs en simultanés.

Or, ce procédé est souvent utilisé dans l'art médiéval. Dans sa figuration simultanée, plusieurs phases d'une même scène sont représentées dans un même ensemble, sans aucune forme de séparation qui permette de les dissocier et de les répartir dans le temps⁶⁰². En outre, la succession dans le temps est souvent exprimée par la juxtaposition d'une suite de représentations, par exemple, de gauche à droite. Plus rarement, lorsqu'il s'agit de deux scènes différentes qui se succèdent dans un temps court, la première représentation est située devant et la seconde derrière sur une même image. Nous pouvons prendre un exemple concret. Il y a en effet plusieurs livres bibliques qui commencent par « Après la mort de... ». L'iconographie médiévale traduit cette situation dans le temps ainsi : le personnage décédé est situé au premier plan, devant, et la scène qui se passe après est située derrière⁶⁰³ (ill. 130⁶⁰⁴). Dans ce cas, « derrière » signifie « après ». En outre, l'imagier médiéval peut également employer cette manière de disposer deux scènes pour exprimer la causalité, en représentant simultanément dans une unité évidente des phases d'une opération qui ne peuvent être que successives dans la réalité⁶⁰⁵. En ce qui concerne Chagall, l'illustration qui regroupe deux scènes distinctes – la démonstration de Moïse au devant de la scène et la réaction du pharaon suivie par les fléaux à l'arrière – appartiendrait, quant à elle, à la figuration simultanée de scènes représentant l'antériorité et la postériorité des événements.

1. 3. Le langage du corps au travers des gestes

Dans l'art médiéval, les gestes des personnages sont souvent déterminés d'après des types conventionnels. L'imagier exprime des idées selon un code fixe, qui permet

⁶⁰² François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II – Grammaire des gestes*, op. cit., p. 45.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰⁴ « Après la mort de Josué, les fils d'Israël interrogèrent Dieu... » : Initiale du Livre des Juges, Bible latine, XIII^e siècle, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1185, fol. 68 ; cf. *Ibid.*, ill. 18.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 46.

ensuite au spectateur de traduire les comportements des personnages pour donner du sens à l'image. Chagall ne soumet pas les comportements de ses personnages aux conventions, mais il use de gestes récurrents qui constituent eux-mêmes en quelque sorte un code intérieur. Ce code correspond parfois aux règles générales des comportements dans l'art médiéval, mais parfois, aussi, il s'en éloigne et construit un langage personnel chagallien. Nous allons examiner de près ce langage corporel dans les illustrations de Chagall, et étudier ses points à la fois de convergence et de divergence avec l'art médiéval.

Dans le langage corporel, il y a d'abord des conventions quasi universelles. Par exemple, la barbe longue signifie la vieillesse et la sagesse⁶⁰⁶. Elle est souvent employée par l'imagier comme le signe essentiel qui distingue le vieillard-sage. Chagall s'en est servi de la même façon : dans ses illustrations de la *Bible*, les patriarches, les rois et les prophètes⁶⁰⁷ sont presque tous représentés avec une longue barbe. Ensuite, quant aux gestes conventionnels, l'imposition de la main ou des deux mains au-dessus de la tête affirme et transmet un pouvoir. D'après les explications de François Garnier, ce geste est réservé à des personnages que leur nature ou leur fonction ont dotés d'un savoir et d'une autorité. Il s'agit donc d'une relation de supérieur à inférieur dans une échelle hiérarchique quelconque, transmettant la réalité d'un pouvoir. Dans une moindre mesure, celui qui reçoit l'imposition des mains bénéficie seulement de la garantie d'une protection. Par la suite, ce geste naturel s'est chargé de significations symboliques et rituelles. L'exemple typique, dans la Bible, est le patriarche Jacob bénissant les deux fils de Joseph, Ephraïm et Manassé, en leur posant à chacun une main sur la tête. De plus, sa main droite posée sur Ephraïm, le cadet, détermine la primauté de la lignée de celui-ci. Chagall a illustré cette scène dans sa planche XXV sans rien y modifier (**ill.** 131)⁶⁰⁸.

Tout de même, dans cette planche notre attention se porte plutôt vers l'expression de Joseph. Celui-ci assistant à la bénédiction de ses fils par son père semble embarrassé ou angoissé : posant sa main droite, il cache son visage. Nous avons déjà vu cette expression gestuelle dans la planche XI représentant Abraham qui pleure la mort de Sara (**ill.** 119), ainsi que dans la planche XX figurant Jacob dans la douleur à l'idée de la mort de son fils (**ill.** 120). Tous ces personnages qui se trouvent dans une situation dramatique font en effet

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁰⁷ Noé, Abraham, Isaac, Jacob, Moïse, Aaron, Josué, David, Salomon, Élie, Isaïe et Jérémie.

⁶⁰⁸ *Jacob bénit les deux fils de Joseph. Malgré Joseph, il pose sa main droite sur la tête du cadet, Ephraïm, auquel il prédit une plus glorieuse postérité qu'à son frère aîné Manassé* (pl. XXV), 1931-1934, Eau-forte, 29, 7 x 23, 6 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

le même geste : ils posent leur main droite sur le visage en le couvrant. La main cachant le visage semble alors chez Chagall être un geste dissimulant la souffrance intérieure de la personne. D'autres exemples confirment cette idée : nous trouvons encore cette expression dans la planche LXI représentant Saül (**ill.** 117)⁶⁰⁹. Le roi qui console ses tourments par la musique de David, pose sa main droite sur le visage et sa main gauche sur la poitrine, exactement comme Joseph dans la scène de bénédiction. Les planches LXXI et LXXIII montrent également le roi David dans ce geste : chassé de Jérusalem par son fils rebelle Absalon, David gravit la colline des Oliviers, en mettant sa main droite sur le visage et sa main gauche sur la poitrine. De même, après la mort d'Absalon, David qui s'abandonne à sa douleur est assis en conservant la même position des mains.

Or, dans la règle de l'art médiéval, la douleur intense du personnage s'exprime plutôt par la main tenant l'autre main ou le poignet. Lorsqu'un personnage se tient la main ou le poignet, il montre son incapacité à modifier la situation dramatique dans laquelle il est plongé⁶¹⁰. Cette impuissance, définitive devant la mort des proches, génère une affliction profonde chez les hommes. Le geste de la main ou du poignet tenu traduit ce sentiment. Pour exemple, la Vierge au pied de la Croix qui fait ce geste reflétant ainsi sa grande douleur intérieure. Chez Chagall, la main tenant son autre main porte une signification différente. Dans ses illustrations nous trouvons ce geste chez Sara dans la scène de la circoncision (pl. VI), chez Abraham se trouvant sur le chemin de Sodome avec les trois Anges (pl. VIII ; **ill.** 132)⁶¹¹, et chez le roi David qui écoute Bethsabée (pl. LXXV). Lorsque ces personnages se tiennent les mains, ils ne se trouvent pas dans des situations douloureuses. Par ce geste, ils semblent montrer plutôt leur obéissance ou leur soumission, sinon leur acceptation ou leur attention portée à la situation ou à la personne présente. Lorsque Abraham accompagne les trois anges sur le chemin vers Sodome et lorsque Sara regarde son mari faire la circoncision à leur fils Isaac, ils ne sont pas acteurs dans la situation où ils se trouvent, ils la suivent passivement, autrement dit, ils s'y soumettent. Leur attitude y évoque également leur grande attention. Lorsque le roi David se tient les mains en écoutant Bethsabée, qui lui rappelle sa promesse de désigner Salomon comme le successeur, il montre moins sa soumission qu'une écoute attentive de son épouse.

⁶⁰⁹ *David chante, en s'accompagnant de la harpe, devant Saül, et le soulage de ses tourments* (pl. LXI), 1952-1956, Eau-forte, 30, 7 x 24, 8 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶¹⁰ François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge II – Grammaire des gestes*, op. cit., p. 102.

⁶¹¹ *Abraham reconduit les trois Anges qui prennent le chemin de Sodome* (pl. VIII), 1931-1934, Eau-forte, 30, 8 x 24 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

Si la main cachant le visage et la main tenant son autre main indiquent ce qui se passe à l'intérieur d'une personne, la main ouverte, l'index pointé, le bras tendu etc. sont des gestes par lesquels une personne énonce un message à une autre. Chez Chagall, le meilleur exemple se trouve dans la planche XXII qui représente Joseph interprétant les songes de pharaon (ill. 133)⁶¹². Dans cette scène, nous voyons le pharaon assis ouvrant ses mains vers l'extérieur. Devant lui se trouve Joseph qui tend sa main gauche, dont l'index, pour désigner l'image des vaches, qui sont les objets du rêve du pharaon. Selon le langage de l'image médiévale expliqué par François Garnier, l'index tendu plus ou moins horizontalement correspond à l'affirmation de l'opinion d'un personnage sur un plan déterminé, philosophique, théologique, politique ou autre. Et la main ouverte signifie la réception, l'acceptation d'une idée, d'une volonté, d'une situation extérieure. Ainsi, « la conjonction des deux gestes constitue le schème typique de la discussion, dans laquelle chacun des partenaires d'une part essaie de comprendre les thèses de son adversaire pour en retenir les éléments acceptables, et d'autre part présente, développe et soutient ses propres opinions »⁶¹³. Dans l'image de Chagall, l'index de Joseph est pointé plutôt verticalement, mais cela est sans doute lié à l'image de vaches qu'il désigne. Chagall dessina les vaches dans l'espace libre de la planche, en haut à droite entre le pharaon et Joseph, ce qui fait diriger l'index de Joseph vers le haut. Outre ce léger décalage, la représentation de cette scène correspond entièrement au schème de la discussion de l'image médiévale : en tendant son index vers le contenu du rêve, Joseph affirme son idée sur le rêve du pharaon, et celui-ci l'accepte en ouvrant ses mains vers lui.

En outre, dans une relation de supérieur à inférieur, la main ouverte signifie également le bon accueil réservé par le supérieur à l'inférieur qui se présente à lui⁶¹⁴. Cette expression médiévale est aussi employée par Chagall dans sa planche LXXX. L'image nous présente Salomon accueillant la reine de Saba arrivée devant son palais : le roi tend ses bras, les mains grandes ouvertes, vers la reine en signe de bienvenue. Par ailleurs, l'index pointé verticalement vers le haut dans l'image médiévale, lorsqu'il n'indique pas la direction, un objet ou une personne, traduit la volonté d'un pouvoir qui ordonne⁶¹⁵. Cette expression trouve justement la même fonction chez Chagall : dans sa planche LXXXV qui

⁶¹² *Joseph explique les songes de Pharaon* (pl. XXII), 1931-1934, Eau-forte, 29 x 23 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶¹³ François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge – Signification et Symbolique*, op. cit., p. 202.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 174 et s.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

représente le prophète Élie contre les prophètes de Baal, Élie tend son bras gauche dont l'index pointe verticalement le ciel (ill. 134)⁶¹⁶. Ce geste, signifiant sans doute son invocation à Dieu afin qu'Il manifeste son pouvoir divin devant les idolâtres, semble également exprimer la fermeté du personnage désireux de montrer la puissance de l'Éternel à ses adversaires. En outre, Chagall le dessina les bras tendus vers le haut tel un signe d'exhortation ou d'imploration. Dans la planche LII, la prophétesse Déborah assise tend ses deux bras vers Baraq debout en l'exhortant à lever une armée. Avec le même geste que la prophétesse, Anne agenouillée, dans la planche LVIII (ill. 135)⁶¹⁷, tend ses bras vers le ciel en priant l'Éternel de la rendre mère d'un fils, qui sera Samuel. De la même manière encore, Josué, dans la planche L, qui prononce le discours d'adieu à son peuple tend ses bras vers le haut en exhortant les Israélites à reconnaître les bienfaits de l'Éternel et à s'attacher uniquement à Lui.

2. Les choix et les préférences de Chagall

Chagall exprime son originalité dans ses illustrations également par sa vision toute personnelle de la Bible et du monde. À travers les thèmes qu'il a choisis, le style et les motifs picturaux appartenant à son univers artistique, il nous présente des éléments que l'on peut qualifier de personnels ou de proprement chagalliens.

2. 1. La sélection des thèmes : l'absence de la chute et la promesse divine

Au tout début de cette partie II, nous avons observé le choix des livres dans ses illustrations de la *Bible*. Et nous avons conclu que l'artiste avait composé ses illustrations selon l'ordre du canon de la Bible hébraïque. Il s'est soumis ainsi délibérément à la tradition juive dans le choix des livres, mais quant à la sélection des épisodes dans chaque livre, il semble de ne pas s'être contraint. La liberté qu'il s'est donné a permis à l'artiste de déployer dans son travail toute son imagination. Dès lors, les thèmes traités par lui nous laissent voir ses préférences et sa vision de l'univers biblique.

⁶¹⁶ *L'holocauste offert par Élie est consumé par un feu venu de l'Éternel* (pl. LXXXV), 1952-1956, Eau-forte, 33, 1 x 25, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶¹⁷ *Anne prie l'Éternel de la rendre mère d'un fils, qui sera Samuel* (pl. LVIII), 1952-1956, Eau-forte, 28 x 24 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

L'Ancien Testament, en particulier la *Genèse*, contient beaucoup d'épisodes mythiques comme Adam et Ève dans le paradis et la tentation, le meurtre de Caïn, le Déluge, la destruction de Sodome et de Gomorrhe, la construction de la tour de Babel etc. Pourtant, ce sont là autant des thèmes qui n'apparaissent pas dans les illustrations de Chagall. Celui-ci représente la création d'Adam, mais supprime celle d'Ève⁶¹⁸, et omet la tentation de cette dernière par le serpent et le péché originel. Il illustre Noé lâchant la colombe de l'arche mais non pas la scène chaotique du Déluge, et il figure Abraham et trois anges sur le chemin de Sodome ainsi que Loth enivré par ses filles, mais non pas la destruction des villes Sodome et Gomorrhe. De même, ni le premier meurtrier Caïn, ni la catastrophe de la tour de Babel ne trouvent leur place dans cette *Bible*.

L'omission de ces thèmes peut être considéré comme l'absence de l'idée de chute dans l'ensemble de ces illustrations, qui se distinguent d'autres illustrations bibliques dans le concept et le style. D'abord, ceci révèle un grand décalage par rapport à l'art religieux occidental, car l'axe de la pensée chrétienne est basé sur la chute de l'humanité depuis Adam et Ève et sa rédemption par le sacrifice du Christ. C'est la raison pour laquelle les épisodes concernant la chute ont été principalement traités dans l'art chrétien occidental. En revanche, à la place de l'idée de chute et de rédemption, Chagall s'est concentré sur l'idée d'alliance entre Dieu et son peuple, qui se traduit souvent par la promesse divine. De nombreuses planches de Chagall sont directement ou indirectement concernées par ce sujet. Par exemple, l'artiste a ignoré le Déluge mais illustré Noé offrant un sacrifice à Dieu (pl. III), et l'arc-en-ciel, signe d'alliance entre Lui et la Terre (pl. IV). Il a figuré ensuite Abraham pratiquant la circoncision sur son fils, acte rituel ordonné par Dieu, qui est aussi un autre signe d'alliance (pl. VI). De plus, la planche XLIV représente les Israélites portant l'Arche d'alliance, symbole de l'alliance elle-même.

La différence de Chagall s'avère plus nette lorsque nous nous rappelons les illustrations de la Bible en France à une époque précédente, notamment celles de Gustave Doré (1832-1883). Presque un siècle avant Chagall, Doré réalisa une importante Bible illustrée de l'Ancien et du Nouveau Testament qui attirèrent l'attention du public. Or, ces illustrations, véritable fruit du Romantisme, sont très marquées par le caractère de l'artiste qui était très doué pour représenter « des épisodes dramatiques, sombres et même horribles »⁶¹⁹. Non seulement les catastrophes mais aussi toutes les tragédies et les guerres ont été représentées en priorité par Doré. En cela il s'oppose complètement à Chagall, qui

⁶¹⁸ Chagall fit une gouache au sujet de la création d'Ève, mais il ne l'utilisa pas pour la planche à l'eau-forte.

⁶¹⁹ *Gustave Doré illustrateur*, Catalogue de l'exposition, Le Havre, Bibliothèque Municipale du Havre, 1984.

n'aimait pas « dramatiser ». Si Gustave Doré fit de la Bible des drames humains, Marc Chagall fit des poèmes :

« Pour moi, peindre la Bible, c'est comme un bouquet de fleurs. La Bible pour moi c'est de la poésie toute pure, une tragédie humaine. Les prophètes m'inspirent, Jérémie, Isaïe... c'est de la poésie engagée [...]. Je ne proclame pas le drame de la vie. Je ne dramatise pas, même lorsque la mort est présente dans un tableau. C'est tragique par nature, c'est comme ça, tout simplement »⁶²⁰.

Son point de vue poétique apparaît aussi par sa capacité à alléger les sujets graves. Par exemple, sa planche IX sur l'épisode de Loth et ses filles, incestueux antiques, est plutôt empreint d'humour. Dans la scène, Loth et une des deux filles sont allongés sur le sol, et l'autre fille arrive pour les rejoindre (ill. 136)⁶²¹. La bouteille de vin tenue par la fille à côté de son père et leurs corps entièrement nus nous laissent imaginer ce qui se passe. Mais c'est justement cette nudité totale qui donne une certaine gaieté dans l'image par sa franchise, tout en gardant un peu de pudeur par un geste astucieux : le père et la fille plient leur jambe gauche, de telle sorte que leur partie intime soit cachée. Ces deux corps volumineux ne sont pas privés de sensualité, mais par leur même mouvement de jambes ils se montrent harmonieux. Puis l'expression innocente sur le visage du père endormi éclipe la nature délicate du sujet, et ainsi l'ensemble de cette planche reste agréable à regarder. En outre, l'artiste a su aussi transcender la tristesse. Dans sa planche LXVI (ill. 47)⁶²² Chagall illustre l'élégie de David⁶²³ que celui-ci composa sur Saül et Jonathan, fils de Saül et son meilleur ami, morts dans le combat contre les Philistins. Chagall figure ici David comme un personnage solitaire et mélancolique qui se dresse seul et joue de l'instrument en regardant tristement vers le ciel : une expression sans emphase, l'air morose de David baigne cette image dans une tristesse vague mais non bouleversante.

À travers ses illustrations de la *Bible*, Chagall nous relate les événements de la vie humaine. Comme l'artiste lui-même le dit, il considérait la Bible comme de la poésie pure

⁶²⁰ Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard, op. cit.*, p. 18.

⁶²¹ *Les filles de Lot enivrent leur père* (pl. IX), 1931-1934, Eau-forte, 32, 2 x 24, 1 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶²² *Ayant appris la mort de Jonathan, son ami le plus cher, tué dans le combat contre les Philistins, David le pleure et chante un cantique funèbre* (pl. LXVI), 1952-1956, Eau-forte, 32 x 24 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶²³ Cf. *II Samuel*, I, 17-27.

qui chante la vie, « tragédie humaine »⁶²⁴. Les années 1930, pendant lesquelles Chagall préparait ses illustrations, furent marquées par les persécutions contre les Juifs en Europe qui étaient croissantes et très inquiétantes. Devant une telle cruauté, l'artiste a exprimé ses angoisses en réalisant plusieurs peintures ayant trait à la Crucifixion. Quant aux illustrations de la *Bible*, c'est avec les scènes où les prophètes se lamentent sur le sort d'Israël que Chagall a certainement dû penser à l'actualité de l'époque. Monica Bohm-Duchen a trouvé dans la planche CI « Prise de Jérusalem », qui est selon elle⁶²⁵ la dernière planche créée en 1939, une évocation du sort tragique qui allait bientôt arriver aux Juifs. Cette planche (ill. 137)⁶²⁶ relative à la prophétie de Jérémie⁶²⁷ nous montre un ange brandissant une torche, incarnant la colère du Seigneur, sur la ville en flammes que fuient les habitants.

Néanmoins, les illustrations de Chagall ne sont pas remplies de détresse et d'angoisse, mais elles sont au contraire pleines d'espoir. Outre les planches liées à l'alliance entre Dieu et son peuple, de nombreuses planches ont été réalisées sur la promesse divine annoncée par les prophètes. En particulier, les planches illustrant des passages du livre *Isaïe* révèlent des messages d'espérance. Par exemples, la planche XCIV est sur le rétablissement d'Israël⁶²⁸, la suivante XCV (ill. 73) est sur la promesse faite par l'Éternel de délivrer son peuple et de rétablir Jérusalem⁶²⁹, et la planche XCVIII est encore sur la confirmation de cette promesse faite par Dieu⁶³⁰. Ces messages sont sans doute universels mais ils devaient avoir un sens particulier pour l'artiste, qui vivait alors réellement dans l'attente de la délivrance du peuple juif et qui aurait voulu montrer l'espoir promis pour eux.

2. 2. L'intérêt premier porté aux êtres humains

Dans le chapitre précédent nous avons parlé du voyage en Palestine de l'artiste et des œuvres qu'il a peintes sur place. Parmi ces peintures sur le paysage et les monuments du pays, *La tombe de Rachel* a été transposée sur la planche d'eau-forte (pl. XVII) comme une partie des illustrations pour la *Bible*. Comme nous l'avons déjà constaté, ce tableau

⁶²⁴ L'expression de Chagall citée dans Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard, op. cit.*, p. 18.

⁶²⁵ Monica Bohm-Duchen, *Chagall, op. cit.*, p. 220.

⁶²⁶ *Prise de Jérusalem par Nabuchodonosor selon la prophétie de Jérémie* (pl. CI), 1952-1956, Eau-forte, 31, 5 x 26 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶²⁷ *Jérémie*, XXI, 4-7.

⁶²⁸ *Isaïe*, XIV, 1-7.

⁶²⁹ *Isaïe*, LII, 1-7.

⁶³⁰ *Isaïe*, LXII, 1-5.

représente le paysage réel du site, comparable à une photographie. Le fait que Chagall se soit servi de ses peintures réalisées lors de son voyage en Palestine risque d'alimenter l'idée que l'ensemble de ses illustrations pour la *Bible* est un travail bien documenté. Mais, Chagall a effectué son voyage ainsi que son travail sur la Bible sans aucun but documentaire. L'artiste jugeait que la recherche archéologique était inutile et qu'il n'avait pas besoin d'aller en Palestine si c'était pour la documentation. Selon lui, on pouvait très bien trouver le même paysage qu'en Palestine dans un pays nord-africain, beaucoup plus proche de la France. Nous pouvons en effet vérifier cette idée de l'artiste dans la plupart de ses illustrations. Les pharaons de Chagall en sont un exemple typique qui nous permet de remarquer son insouciance du réalisme vériste sur le contexte du monde biblique. Dans la planche XXII, le pharaon qui s'entretient avec Joseph porte un vêtement à dentelles et une couronne modeste (ill. 133) ; cette apparence est très loin de la représentation traditionnelle du pharaon que nous connaissons à travers l'art égyptien. Nous comprenons alors qu'il n'est nullement représenté selon les coutumes pharaoniques mais comme un roi « ordinaire », comme dans un conte. En effet, l'artiste lui a donné plutôt l'apparence générique d'un roi qui appartient à l'imaginaire commun.

Cette approche de Chagall se distingue nettement de celle des artistes de l'époque précédente. James Tissot (1836-1902), un des grands illustrateurs de la fin du XIX^e siècle, avait comme objectif dans ses illustrations de montrer les sites bibliques tels qu'ils étaient réellement⁶³¹. Il fit des voyages en Palestine en 1886, 1889 et encore en 1896, afin de réaliser ses illustrations sur la vie du Christ⁶³² et sur l'Ancien Testament⁶³³. Sur place, il a créé des aquarelles et des dessins pour ses projets en utilisant abondamment la photographie comme référence. En réalité, ses scènes bibliques sont traitées comme des peintures de genre sur l'Antiquité orientale, comme si elles avaient été reconstruites selon une étude ethnographique. Ses scènes sont très soignées que ce soit le paysage, le décor ou même les détails, en particulier ceux des costumes. Son illustration sur le même sujet que Chagall, « Joseph expliquant les songes de pharaon », permet de remarquer le décalage entre les deux artistes. L'image de Tissot nous montre non seulement le pharaon et d'autres

⁶³¹ Cf. Russell Ash, *James Tissot*, Paris, Herscher, 1993 (pour l'édition française).

⁶³² En 1894, après huit ans de travail, il avait réalisé jusqu'à deux cent quatre-vingt-dix dessins sur *La Vie de N.-S. Jésus-Christ*. Il exposa la série complète de trois cent soixante-cinq illustrations en 1895, à Paris, et l'année suivante à Londres. Cette entreprise monumentale fut publiée par les éditions Mame, à Tours, en 1896-1897.

⁶³³ En 1896, âgé de soixante ans, Tissot retourna en Palestine pour réaliser un ensemble de dessins sur l'*Ancien Testament* (aujourd'hui au musée Juif de New York). Il travailla sur ce projet jusqu'à sa mort en 1902, après avoir créé la moitié des quatre cents illustrations prévues. Complétée par d'autres artistes, la *Sainte Bible (Ancien Testament)* fut publiée en 1904.

personnages dans le costume du pays mais aussi un mur décoré de peintures égyptiennes (ill. 138)⁶³⁴. Ce réalisme archéologique, issu sans doute de l'orientalisme de l'époque, va tout à fait à l'encontre de ce que Chagall cherchait à faire dans ses illustrations. Chagall n'a pas essayé de reconstituer la réalité de l'époque biblique, mais il a cherché à transmettre le message important de chaque épisode. Quant à sa planche représentant la tombe de Rachel (ill. 26)⁶³⁵, nous savons grâce à la photographie du site qu'elle montre le paysage réel de la Palestine. Mais quand nous la regardons sans y penser, cette planche semble être simplement une peinture de paysage plutôt que l'illustration d'un texte biblique. Ce paysage présentant un monument vu de l'extérieur et un chameau de passage est un véritable tableau qui montre la beauté du paysage palestinien, baigné dans une douce lumière. Même sans savoir qu'il s'agit du monument funéraire de Rachel, nous pouvons regarder et apprécier la beauté de ce paysage paisible. Or, ce paysage, bien qu'il soit représenté dans le cadre de l'Ancien Testament, ne cherche pas à évoquer seulement la trace du passé, celle de l'époque biblique. Pour Chagall, il est le paysage du présent et aussi du futur, c'est-à-dire le paysage qu'il voit devant ses yeux et qu'il veut montrer au monde. C'est donc quelque chose d'immuable qu'il s'est efforcé de réaliser dans son tableau, de telle sorte que celui-ci reste touchant et accessible en tout temps. Dans cet exemple comme dans celui du pharaon, le fait que Chagall ne précise clairement ni le temps ni l'espace permet en effet au message de ses illustrations d'être universel et intemporel. L'artiste lui-même a exprimé son éloignement de la recherche vériste du monde biblique en ces termes :

« À travers la sagesse de la Bible, je vois les événements de la vie et les œuvres d'art. Une vraie grande œuvre est traversée par son esprit et son harmonie. [...] Comme dans ma vie intérieure l'esprit et le monde de la Bible occupent une grande place, j'ai essayé de l'exprimer. Il est essentiel de représenter les éléments du monde qui ne sont pas visibles et non de reproduire la nature dans tous ses aspects »⁶³⁶.

Au lieu de se soucier des probables apparences du monde biblique, Chagall a pris beaucoup de soins aux descriptions des visages des personnages. Meyer Schapiro a

⁶³⁴ James Tissot, *Joseph explique les songes à Pharaon*, ill. n° 68 dans *La Sainte Bible (Ancien Testament)*, quatre cents compositions par J.-James Tissot, Paris, M. De Brunoff & C^{ie}, 1904.

⁶³⁵ *Le Monument du sépulcre de Rachel, sur le chemin d'Ephrata* (pl. XVII), 1931-1934, Eau-forte, 24, 1 x 30, 9 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶³⁶ Werner Schmalenbach et Charles Sorlier, *Marc Chagall de Draeger*, op. cit., p. 193.

remarqué la véracité étonnante de la physionomie juive⁶³⁷. Plus précisément, Pierre Provoyeur a rapproché la gouache préparatoire pour Aaron (ill. 35) de la planche XL à un dessin de l'artiste pour *Marchand de journaux*. Ce croquis (ill. 139)⁶³⁸, réalisé vraisemblablement d'après un modèle vivant, ressemble beaucoup au visage du grand prêtre barbu, avec un air rêveur⁶³⁹. On a même comparé le visage de Chagall à celui de Joseph dans la planche XXI (ill. 78) ou à celui de l'ange dans la planche XLV (ill. 92)⁶⁴⁰. Néanmoins, indépendamment de cette concordance physique, les personnages bibliques de l'artiste sont déjà étonnants par leur expression. La planche XLVII « Josué lit les paroles de la loi » est presque un portrait d'un vieil homme sage (ill. 140)⁶⁴¹. L'artiste a coupé l'espace de l'image en deux et y a disposé intelligemment ses personnages : tout le public à gauche, Josué seul à droite. Tandis que la foule est regroupée à l'arrière plan, Josué est placé, en gros, au premier. Par cette disposition scénographique, Chagall le fait ressortir et dominer la scène comme s'il s'agissait d'un portrait. Alors que sur les planches précédentes Josué était dessiné sous la forme d'un guerrier rude, il est ici représenté comme un homme d'âge mûr, calme et de sagesse. La planche CIII « Souffrances de Jérémie » est également le portrait d'un vieil homme. Pour cette planche, Chagall a mis la tête du prophète en gros plan et l'a dessiné soigneusement pour exprimer toutes ses tribulations (ill. 141)⁶⁴². Les rides, la barbe blanche, les yeux baissés, la bouche entr'ouverte et la main qui glisse sur le visage pour cacher les larmes s'harmonisent pour illustrer la gravité du sujet.

L'importance des personnages est un des points les plus remarquables qui caractérisent le choix des thèmes faits par Chagall. La plupart des épisodes choisis par l'artiste sont en effet des événements qui se déroulent autour de personnages importants comme Noé, Abraham, Jacob, Joseph, Moïse, Josué, David, Élie, Isaïe et Jérémie. À part quelques scènes prophétiques, les planches sont composées plus ou moins comme des histoires de vie de ces patriarches, juges, rois ou prophètes. D'ailleurs, l'artiste traite ces personnages comme des personnes qu'il connaît depuis longtemps, qui lui sont proches et

⁶³⁷ L'introduction de Schapiro dans la revue *Verve* Vol. VIII, N^{os} 33 et 34, *op. cit.*

⁶³⁸ *Le Marchand de journaux*, 1914, Crayon sur papier gris, 45, 3 x 35, 5 cm, Saint-Paul-de-Vence, Collection de l'artiste.

⁶³⁹ *Marc Chagall – œuvres sur papier*, Catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 84 et p. 169.

⁶⁴⁰ *Chagall and the Bible*, Catalogue d'exposition (New York, The Jewish Museum, 1987), New York, Universe Books, 1987, p. 16.

⁶⁴¹ *Josué referme le livre de la Loi qu'il vient de faire lire au peuple d'Israël* (pl. XLVII), 1952-1956, Eau-forte, 30, 1 x 23, 6 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶⁴² *Lamentations de Jérémie* (pl. CIII), 1952-1956, Eau-forte, 32, 9 x 26 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

il les peint de telle sorte qu'ils nous deviennent à nous aussi intimes. Dès lors, les moments forts de leur vie et leurs émotions nous touchent profondément. En effet, cette impression d'être intime avec eux peut s'expliquer par la façon dont Chagall les peint, elle-même, tributaire de ses souvenirs d'enfance. Il a raconté, par exemple, qu'au soir de Pâques, chez lui, la porte de la maison restait ouverte pour Élie. On préparait même un couvert à table pour ce prophète⁶⁴³. Chagall nous dit comment il l'attendait :

« Mon père, soulevant son verre, me dit d'aller ouvrir la porte. À une heure si tardive ouvrir la porte du dehors, pour faire entrer le prophète Élie ? [...] Mais où est Élie et son char blanc ? Peut-être reste-t-il encore dans la cour, et sous l'aspect d'un vieillard chétif, d'un mendiant voûté, avec un sac sur le dos et une canne à la main, va-t-il entrer à la maison ? »⁶⁴⁴

Dans de telles conditions, il semble naturel que les récits et les personnages bibliques habitent l'imagination de l'artiste.

Non seulement parce que la plus grande partie des illustrations sont consacrées aux personnages plutôt qu'aux événements, mais aussi parce qu'elles soulignent davantage les émotions des personnages, ces illustrations s'avèrent personnelles voire chagalliennes. En réalité, Chagall choisit des épisodes dans lesquels les personnages ont des émotions, et il saisit le moment fort où l'émotion est au plus haut degré. Par exemple, parmi de nombreux événements autour d'Abraham et Sara, Chagall a décidé de représenter le patriarche pleurant sur la mort de sa femme. Dans la planche XI, Abraham occupe le centre de la scène comme dans un portrait (ill. 120) ; l'intensité de sa tristesse est évoquée par la main énorme qui lui cache le visage. Par ailleurs, l'artiste représente la planche XIII « Jacob béni par Isaac » comme une scène de théâtre qui nous présente un événement familial (ill. 142)⁶⁴⁵. Alors que nous apercevons au loin une table et un paysage extérieur, tout cela n'est qu'un décor. Toute l'énergie de la scène est concentrée sur les deux hommes au premier plan qui sont les acteurs principaux. La position de Rébecca qui se cache derrière la table et qui les regarde nous permet de nous identifier à elle comme spectateur. C'est un moment très fort où les deux hommes échangent leurs émotions : Jacob, crispé, joint les mains, et les yeux fermés, il semble trembler pour avoir trompé son père. Isaac, également

⁶⁴³ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 179.

⁶⁴⁴ Marc Chagall, *Ma Vie, op. cit.*, p. 62.

⁶⁴⁵ *Avant de mourir, Isaac, aveugle, bénit son second fils, Jacob, que Rébecca lui a fait prendre pour son aîné Esau* (pl. XIII), 1931-1934, Eau-forte, 29, 9 x 24, 1 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

tendu avec les yeux fermés, pose ses mains sur Jacob en essayant de transmettre sa bénédiction à son fils aîné. L'artiste a su rendre la gravité de la situation qui nous pousse à regarder les deux hommes silencieusement comme Rébecca qui les épie de loin.

2. 3. Les motifs chagalliens portant du message

Dans l'art de Chagall il y a des motifs qui reviennent constamment : des fleurs, des bêtes, des amoureux, des maisons, des paysans, des musiciens etc. Ils reflètent le souvenir de Vitebsk qui a nourri l'enfance de l'artiste et son imagination, chacun porte en lui un sens particulier. Parmi ces motifs quelques-uns sont présents dans les illustrations de la *Bible* comme autant d'éléments constitutifs des messages principaux de l'ouvrage.

Chez Chagall, les animaux occupent toujours une place importante, comparable à celle des hommes. Ceci est vrai aussi dans ses illustrations de la *Bible* : les animaux sont souvent représentés au premier plan avec autant d'importance que les humains. Le meilleur exemple se trouve dans la planche II représentant Noé qui lâche la colombe de l'arche (ill. 143)⁶⁴⁶. Dans cet arche, qui est censée être remplie de toutes sortes d'animaux, à part la colombe que Noé lâche vers l'extérieur, nous voyons seulement une tête de chèvre et un coq. Ils occupent d'ailleurs le premier plan tandis que les humains, Noé, une femme et son nourrisson, servent de cadre à la scène. La chèvre et le coq font en effet partie des animaux les plus significatifs de l'univers chagallien. De plus, dans la planche XVIII « Joseph jeune berger », une chèvre, et une seule, est représentée à côté du berger comme un compagnon (ill. 144)⁶⁴⁷. Il est normal qu'ici Joseph, jeune berger, soit accompagné par un animal, mais le fait que Chagall ait dessiné une seule chèvre, au lieu d'un troupeau, renforce l'importance de cet animal dans l'image. Chez Chagall, l'animal est effectivement un élément constitutif de la vie des hommes, il joue un rôle de conciliation entre la Divinité, la nature et l'homme. Nous nous souvenons que dans le tableau *Solitude* c'est une vache qui accompagne l'homme mélancolique, comme si elle voulait le consoler.

Selon Mircea Éliade, chez Chagall, « l'amitié entre l'homme et le monde animal est un symptôme paradisiaque »⁶⁴⁸. Il est vrai que pour lui le monde idéal est peint comme

⁶⁴⁶ *Noé lâche la colombe par la fenêtre de l'arche* (pl. II), 1931-1934, Eau-forte, 32 x 24, 3 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶⁴⁷ *Joseph, étant âgé de dix-sept ans, paissait avec ses frères et les troupeaux* (pl. XVIII), 1931-1934, Eau-forte, 30, 5 x 24 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶⁴⁸ Mircea Éliade, « Marc Chagall et l'amour du cosmos », *Hommage à Marc Chagall* - numéro spécial de la

un lieu où l'homme, l'animal et l'ange vivent ensemble en paix sous le regard de Dieu. Dans sa *Bible*, Chagall a exprimé cette recherche de l'harmonie entre l'homme et la Nature, ce souhait de la Paix sur la Terre, par la planche XCII (**ill.** 145)⁶⁴⁹ qui illustre la parole du livre *Isaïe*⁶⁵⁰. Fidèlement au texte qui parle de la réconciliation des créatures sous le règne de la justice divine, l'artiste a illustré une scène dans laquelle la bête féroce, les animaux domestiques et l'être humain sont heureux d'être ensemble, sous la surveillance d'un ange à l'image de Dieu le Père. Le choix de ce sujet et sa représentation reflètent avec justesse la vision de l'artiste qui rêve de l'établissement de la Paix sur la terre afin que toutes les créatures vivent en harmonie.

Dans la planche XCVIII, nous trouvons les mariés, une autre forme d'expression des amoureux qui sont l'un des motifs principaux du répertoire de la peinture chagallienne. La femme est habillée en longue robe blanche et contraste avec l'homme habillé de noir (**ill.** 146)⁶⁵¹. Pour marquer l'union de ce couple, l'artiste les réunit dans la partie inférieure en un seul corps. Cette manière de représenter l'union du couple par les corps joints a été employée par Chagall depuis le début de sa carrière, par exemple, pour sa peinture d'Adam et Ève de 1911-1912, intitulée *Hommage à Apollinaire*. En analysant cette œuvre nous nous sommes référés, pour expliquer cette forme curieuse de leur corps, au verset biblique « l'homme s'attachera à sa femme et ils deviendront une seule chair »⁶⁵². Or, Chagall représente aussi ce corps uni dans ses planches pour la *Bible*. Afin de parler de la reconstitution de la relation entre Dieu et Israël⁶⁵³ (pl. XCIV), Chagall a dessiné le couple d'un ange et d'un être humain (**ill.** 147)⁶⁵⁴, certainement un prophète, comme les mariés de la planche XCVIII. Par ailleurs, La planche I « Création de l'homme » figure deux corps unis au niveau des bras (**ill.** 61). Dans cette scène, le bras droit de l'homme et celui de l'ange fusionnent en un seul. La même figuration se trouve dans la peinture *Au-dessus de la ville* (**ill.** 148)⁶⁵⁵. Dans cette peinture autobiographique créée après le retour à Vitebsk du premier séjour parisien, Chagall a représenté le couple amoureux en se peignant

revue *XXe siècle*, Novembre 1969, pp. 12-13.

⁶⁴⁹ *La Réconciliation de toutes les créatures sous le règne de la justice annoncée par Isaïe* (pl. XCII), 1952-1956, Eau-forte, 32, 3 x 25, 6 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶⁵⁰ *Isaïe*, XI, 5-9.

⁶⁵¹ *Bonheur futur de Jérusalem ayant retrouvé grâce devant Dieu* (pl. XCVIII), 1952-1956, Eau-forte, 29, 9 x 25, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶⁵² *Genèse*, II, 24.

⁶⁵³ *Isaïe*, XIV, 1-7.

⁶⁵⁴ *Jérusalem affranchie de Babylone, selon la prophétie d'Isaïe* (pl. XCIV), 1952-1956, Eau-forte, 32, 6 x 24, 1 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁶⁵⁵ *Au-dessus de la ville*, 1914-1918, Huile sur toile, 141 x 198 cm, Moscou, Galerie Tretyakov.

lui-même en train de porter sa femme, Bella, dans les bras. Pour ces deux personnes, nous ne voyons qu'une paire de bras comme dans la planche I, et la jambe de l'artiste et la jupe de Bella ne font qu'un. C'est sans doute une forme picturalement harmonieuse et symbolique reflétant l'amour fusionnel entre les deux personnes. À travers ces exemples cités, nous pouvons faire le constat que l'artiste s'est servi du motif de la fusion des deux corps pour représenter l'union intime entre l'ange et l'homme dans sa *Bible*. Puisque les anges de ces planches sont des figures indirectes de l'Éternel, cette liaison signifie celle entre Dieu et l'être humain. Ceci nous montre que Chagall a mis ainsi en parallèle la relation entre Dieu et l'homme avec celle des amoureux, conformément à l'image qu'en donne aussi la Bible dans le *Cantique des Cantiques*

Conclusion

Dans la partie I, nous avons relevé, dans le parcours biographique et artistique de Chagall, un fait intéressant : l'alternance du monde intérieur et du monde extérieur. La dualité de ces deux mondes constitue chez lui une identité complexe. Nous nous sommes dès lors interrogés sur l'impact de cette pluriculturalité dans les œuvres de Chagall, notamment dans ses illustrations bibliques. Répondre à ces interrogations fut l'objet de cette seconde partie, divisée en trois points d'analyse : l'héritage du monde d'origine, les influences du monde extérieur, et la particularité de Chagall.

En premier lieu, le judaïsme est présent dans cet ouvrage comme un repère ou un point de départ. D'abord sur le plan du contenu, l'artiste a suivi le canon hébraïque de la Bible et son ordre, différents du canon chrétien. Puis sur le plan iconographique, l'artiste a été très conscient de la tradition, nous pouvons le vérifier par l'absence d'image de Dieu à forme humaine dans cet ouvrage. Cette absence est directement liée à la tradition juive qui obéit à la Loi de la prohibition d'images dans l'Ancien Testament. Mais pour représenter la présence de Dieu sans le figurer, l'artiste a employé plusieurs moyens indirects en adoptant les méthodes de ses ancêtres ou en les inventant : il a dessiné uniquement sa main et a peint des anges à la place de l'Éternel ; il a écrit également le nom de Dieu en hébreu dans un globe lumineux pour indiquer sa présence. Par ailleurs, la *Bible* de Chagall est aussi juive par ses motifs et ses symboles issus du judaïsme : outre le rouleau de la *Torah*, abondent des objets rituels comme le chandelier, le *chofar*, les phylactères et le châle de prière. Les signes du peuple juif comme l'étoile de David et l'inscription en hébreu

montrent également la judaïté des illustrations. Ces éléments parsemés dans les illustrations ne signalent pas seulement le caractère juif de ces illustrations, ils y évoquent aussi la présence de Dieu, et rappellent l'alliance entre Dieu et son peuple.

En second lieu, cet ouvrage comporte de nombreux éléments influencés par d'autres cultures que le judaïsme. L'art russe, religieux et folklorique, a laissé des traces dans la représentation corporelle, dans la composition des scènes et aussi dans une certaine conception de la figuration de la divinité. Par exemple, le souvenir vif de l'icône se trouve dans la proportion du corps de Miryam et dans la forme générale du corps du prophète Élie. Nous pouvons également rapprocher la planche « Moïse jetant le bâton » (pl. XXX), représentée par Chagall, aux icônes qui juxtaposent plusieurs séquences d'un événement dans une seule image. Quant au loubok, il est possible de remarquer une certaine ressemblance entre cet art populaire russe et celui de Chagall, notamment dans la figure de l'archange qui apparaît à Josué et celle de l'ange ayant le rôle du Créateur. En outre, les illustrations de Chagall montrent également une réminiscence de l'art occidental. La nudité de Samson se réfère très probablement à Hercule, héros grec antique qui est toujours représenté nu. Plusieurs anges nous rappellent ceux de la Renaissance italienne. L'expression gracieuse du drapé (pl. XXXIV), l'allure austère (pl. XLV) et l'apparence du vieil homme (pl. XLI) trouveraient leur archétype chez les Quattrocentistes. Néanmoins, c'est surtout chez Rembrandt que de nombreuses planches de Chagall trouvent leurs modèles. Outre la ressemblance des compositions, l'influence de Rembrandt est très présente dans l'utilisation du clair-obscur, qui marque profondément les eaux-fortes de Chagall.

Si ces deux éléments issus du monde intérieur et du monde extérieur de l'artiste construisent les deux axes principaux de cette *Bible* illustrée, celle-ci est remarquable par sa conception, fondée sur la personnalité de Chagall, par le langage de l'image propre à l'artiste, et par son point de vue personnel mis en relief par ses propres motifs picturaux. En comparant avec des images tirées des manuscrits juifs médiévaux et de la peinture murale de Doura Europos, synagogue du III^e siècle, nous avons pu remarquer les analogies entre ces exemples et les illustrations de Chagall. Tout comme ses anciens prédécesseurs, l'artiste dispose librement de l'espace et du temps dans son image. Indépendamment de la logique et de la perspective classique, il dessine l'élément le plus important de l'image en taille exagérément grande, et il situe ses personnages à l'endroit le plus visible, même si c'est à l'encontre de la logique classique. De plus, comme les artistes médiévaux exprimant les émotions ou les intentions des personnages par des gestes

conventionnellement fixes, Chagall attribue lui aussi un geste spécifique à ses personnages de sorte que le premier donne aux seconds un sens particulier. Néanmoins, les gestes récurrents chez lui n'ont pas complètement le même sens que dans l'art médiéval, mais expriment un langage corporel proprement chagallien. Outre son langage de construction de l'image, Chagall montre son originalité par son choix des épisodes et sa vision personnelle de la Bible. Comparativement à l'époque naturaliste qui le précède, Chagall ne présente pas avec emphase les grands événements de l'Ancien Testament. Il ne tente pas, également, de reconstituer les apparences du monde biblique telles qu'elles auraient été. Au lieu de dramatiser ou de se soucier de l'aspect documentaire des illustrations bibliques, Chagall raconte des histoires humaines à travers la *Bible*. Il met les personnages au premier plan, en les représentant souvent comme le sujet principal des planches et en donnant à voir leurs émotions. L'artiste donne également une place importante aux animaux dans ses illustrations car, pour lui, comme le prophète Isaïe le mentionne, le monde idéal est un monde où les animaux et les êtres humains vivent en harmonie. Le motif des amoureux est aussi d'une importance particulière dans ses illustrations. En effet, par une même expression de deux corps unis, l'artiste met en parallèle l'union du couple, leur relation amoureuse, et l'union entre Dieu et l'homme. Chagall traite constamment le thème de l'alliance que Dieu établit avec l'homme tout au long de ses illustrations comme pour en faire le message principal de sa *Bible*.

Pour conclure, notre analyse sur ces illustrations prouve que celles-ci résultent d'un mélange d'éléments de diverses sources, harmonisés par l'artiste. Ce mélange peut être considéré comme un jeu de dualité entre le monde intérieur et le monde extérieur de Marc Chagall. Il est intéressant de noter que dans ces illustrations le monde intérieur est principalement lié au contenu, tandis que le monde extérieur aux apparences. Autrement dit, le judaïsme donne une règle à ces illustrations, et les autres cultures y prêtent leurs iconographies. Cependant, l'ensemble dépasse la simple combinaison des éléments issus de différentes cultures, car il prend corps à partir d'un langage de l'image propre à l'artiste et de sa vision personnelle de la Bible.

Troisième partie

**De la dualité vers l'unité : l'évolution de l'art religieux chagallien
après la *Bible***

Introduction

Dans les parties précédentes, nous avons relevé l'un des points essentiels qui conduisent le dynamisme de l'art chagallien : la dualité du monde intérieur et du monde extérieur, vécus alternativement par l'artiste, et ses prises de position distinctes vis-à-vis de ces mondes. Ce concept nous a servi de fil conducteur pour l'analyse de ses 105 planches d'eau-forte pour la *Bible*. Maintenant, dans cette troisième partie nous allons concentrer notre attention sur l'évolution de cette dualité durant la seconde moitié de la vie de l'artiste. La dualité, est-elle toujours présente ? Agit-elle encore comme une dynamique fondamentale au cœur de la création artistique chagallienne ? Si ce n'est plus le cas, quel critère pouvons-nous appliquer pour analyser ses œuvres ayant pour thème le sujet religieux, notamment les livres bibliques illustrés ? Quelles sont leurs problématiques majeures ? Comment pourrions-nous qualifier ces ouvrages par rapport à la première *Bible* ?

Nous essaierons ici de répondre à ces questions en quatre chapitres regroupés selon les thèmes suivants : Transition – Vers la dissolution de la dualité – Adaptation ou Conversion ? – Union. Ce schéma suivant l'évolution de l'artiste dans la deuxième moitié de sa vie correspond en effet à l'évolution de la question de la dualité chez lui. À mesure que Chagall aborde son art religieux en s'adaptant aux exigences des autres et qu'il développe sa propre interprétation du message biblique qu'il considère comme un message universel de paix et d'amour, la dualité des deux mondes opposés va, alors, se transformer. Pour étudier cette évolution, comme dans la première partie, nous allons observer le parcours de l'artiste et sa création religieuse en respectant l'ordre chronologique. La première partie s'est close avec la fuite de Chagall aux États-Unis. Nous ouvrirons donc cette partie en reprenant le dernier événement de la première partie : l'exil. Autrement dit, la vie en Amérique de l'artiste et les œuvres créées durant cette période de transition constitueront notre principal objet d'étude, tout au long du premier chapitre.

Le deuxième chapitre commencera avec le retour de l'artiste en France, son installation définitive dans ce pays qui devient réellement la patrie adoptive de Chagall. Cette période sera avant tout marquée par la publication de sa *Bible*, suivie, ensuite, par celle des *Dessins pour la Bible*. Nous analyserons ceux-ci en les comparant avec la *Bible* en vue de saisir leurs propres caractéristiques. Avec la publication de ses illustrations sur la

Bible, qui est désormais le thème principal de son art, et sur l'invitation de l'Église à créer des œuvres pour ses édifices, l'artiste entre dans une nouvelle phase de sa création religieuse.

Le *Message Biblique*, série de grands tableaux au sujet de la Bible, et les vitraux que l'artiste réalise pour divers endroits seront les principaux objets de notre étude dans le troisième chapitre.

Pour finir, le quatrième chapitre traitera essentiellement des deux derniers livres bibliques illustrés par l'artiste, *The Story of the Exodus* et les *Psaumes de David*. Ces illustrations, parce qu'elles témoignent de la réflexion philosophique de l'artiste, désormais âgé, serviront d'exemples pour synthétiser son art religieux.

Chapitre I. En période de transition, l'art religieux devient personnel

Dans ce chapitre nous suivrons le parcours de Chagall en exil aux États-Unis, depuis son arrivée à New York jusqu'à son retour en France. L'artiste sera mis à l'épreuve par un événement inattendu qui le marquera profondément. Il semble introduire son expérience vécue dans son art religieux à thème chrétien. C'est ce que nous allons étudier à travers ses œuvres sur la Crucifixion et la Vierge.

1. La vie tumultueuse

Marc et Bella Chagall arrivèrent à New York le soir du 21 juin 1941. Ils furent accueillis par des amis et des collectionneurs du monde artistique. Pierre Matisse les attendit sur le quai, les Guggenheim les emmenèrent faire une ballade en bateau autour de Manhattan, et Hilla Rebay qui vivait dans le Connecticut leur fournit une voiture et un conducteur pour chercher une maison à la campagne, où les Chagall restèrent pendant quelque temps. Selon Franz Meyer, l'artiste fut frappé par les dimensions de la ville et par la vie bouillonnante new-yorkaise ; choc renforcé par la rigueur du climat. De même, Meyer nota que les grands espaces exercèrent une influence non négligeable sur l'art de Chagall à partir de ce moment-là⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 209.

L'artiste et sa femme ne connaissaient pas l'anglais et ne l'apprirent pas du tout. Ils établirent alors essentiellement des relations avec d'anciens amis comme Jacques et Raïssa Maritain, Lionello Venturi ainsi qu'avec des écrivains et des intellectuels qui parlaient yiddish, dont entre autres leur ancien ami Yosef Opatoshu. Les Chagall lisaient occasionnellement des journaux yiddish et participaient parfois à des manifestations culturelles yiddish⁶⁵⁷.

En septembre les Chagall s'installèrent dans un appartement à New York, et le mois suivant l'artiste passa un contrat exclusif avec le marchand Pierre Matisse, qui lui assura désormais un revenu régulier d'un montant relativement important. Pierre Matisse, fils du peintre Henri Matisse, vivait depuis 1924 aux États-Unis où il avait ouvert sa propre galerie new-yorkaise, et où il était devenu « le grand négociant américain de la génération surréaliste européenne »⁶⁵⁸. Avant de quitter Paris, Pierre Matisse travaillait chez Barbazanges-Hodebert où il découvrit l'œuvre de Chagall à l'occasion de l'exposition de l'artiste en décembre 1924. Dès lors, Matisse eut l'intention d'organiser à New York une exposition de Chagall, désir qui se réalisa enfin en novembre 1941. L'année suivante, Matisse exposa de nouveau le peintre à travers des œuvres datées de 1931 à 1941, dont *la Révolution*, le tableau qu'il réalisa pour le 25^e anniversaire de la Révolution soviétique⁶⁵⁹. Ce fut grâce à Pierre Matisse que des tableaux importants de l'artiste entrèrent dans de grandes collections américaines, « en dépit d'un accueil d'abord réservé de la presse »⁶⁶⁰.

La période américaine de l'artiste fut marquée à ses débuts par un séjour au Mexique en lien avec son travail pour le ballet *Aleko*. Ce ballet sur un trio de Tchaïkovski ayant pour thème les *Tziganes* de Pouchkine était mis en scène par le chorégraphe Léonide Massine, qui était aussi d'origine russe. Ainsi, pour Chagall, ce travail fut probablement l'occasion de se replonger dans l'esprit russe, dans lequel il avait baigné dans son enfance et qu'il avait déjà exploité dans son travail pour le théâtre à Moscou. Or, les préparatifs qui se déroulèrent d'abord à New York, puis à Mexico, demandèrent à Chagall un travail si intense qu'il dut demander la collaboration de ses proches. Les quatre grands décors furent peints de la main de l'artiste et les costumes furent réalisés sous la surveillance de Bella. Comme la plupart des tissus devaient être peints à la main, de nombreux amis furent appelés à l'aide. Chagall s'occupa des moindres détails, allant même jusqu'à déterminer la forme et la couleur du rideau, et la manière de le lever. Le résultat final fut ainsi

⁶⁵⁷ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 509.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 514. Mention de William Rubin.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, pp. 514-516.

⁶⁶⁰ Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., p. 209.

entièrement chagallien. La première d'*Aleko* eut lieu le 10 septembre 1942. Ce fut un triomphe, impressionnant le public et la critique par l'harmonie parfaite du décor et des costumes⁶⁶¹.

Chagall découvrit également le Mexique à travers les randonnées avec Bella. Durant celles-ci, il réalisa des esquisses qu'il développa par la suite sous forme de gouaches, dans lesquelles l'attachement qu'il éprouvait pour ce pays est particulièrement sensible. Comme le remarque Franz Meyer, la création d'*Aleko* et le séjour au Mexique suscitèrent chez l'artiste « de nouvelles œuvres à motifs fantastiques, mouvementées de forme et intenses de couleur »⁶⁶². Mais il nous semble également que la préparation de ce ballet fut aussi l'occasion pour lui de travailler de nouveau sur la culture russe. Cette commande contribua à entretenir ses liens avec son pays natal en guerre, dont il avait quotidiennement des nouvelles grâce aux journaux et grâce à ses contacts personnels, notamment avec le monde yiddish communiste. Chagall témoigna sa fidélité envers sa patrie dans le journal yiddish communiste new-yorkais, *Morgn Frayhayt* (Matin Liberté) :

« Je ne me suis jamais coupé de ma terre natale. Car mon art ne peut pas vivre sans elle, ni se fondre dans aucun autre pays. [...] J'envoie mes sincères salutations et mes meilleurs souhaits à mes grands amis et collègues soviétiques – écrivains et artistes, mais aussi à ces artistes encore plus grandioses que sont les héros de l'armée rouge sur tous les fronts »⁶⁶³.

De plus, en 1943 Chagall rencontra Solomon Mikhoels et Itzik Fefer, qui visitèrent New York comme délégués du Comité Juif Antifasciste de Moscou, l'unique organisme représentant les Juifs soviétiques⁶⁶⁴. Le président du comité, Solomon Michoels, était un grand acteur que Chagall connaissait personnellement depuis 1920 suite à son travail au théâtre yiddish de Moscou. Quant à Itzik Fefer, c'était un poète yiddish soviétique. La rencontre avec ces deux personnalités du monde yiddish replongea Chagall dans la nostalgie de son pays. À leur départ, Chagall confia deux tableaux dédiés à sa patrie et une lettre adressée « à ses amis russes ». L'artiste réalisa d'autre part une série de dessins pour les poèmes yiddish de Fefer, publiés à New York en 1943 et en 1944⁶⁶⁵.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 211.

⁶⁶³ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, p. 522. Nous traduisons.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 526.

⁶⁶⁵ Franz Meyer, *Marc Chagall*, *op. cit.*, p. 212.

L'amour parti et l'amour trouvé : Bella et Virginia

La vie de Chagall fut complètement bouleversée par un évènement tragique inattendu : sa femme Bella tomba malade et mourut soudainement le 2 septembre 1944. Elle fut victime d'une infection virale à la gorge qui s'aggrava si vite qu'elle expira le lendemain de son hospitalisation. En réalité, Bella tombait souvent malade et elle avait déjà subi plusieurs opérations durant les années 1920 et 1930 à Paris. Elle sentait probablement qu'elle s'affaiblissait de jour en jour, puisque dans les dernières années de sa vie, elle s'efforça de finir la rédaction de ses mémoires dans sa langue maternelle, le yiddish. Elle avait commencé à les écrire après leur voyage en Pologne en 1935, et elle y raconte son enfance en Russie prédominée par les traditions familiales juives, ses expériences de jeunesse et sa rencontre avec Chagall. L'ouvrage fut illustré par l'artiste et publié en deux volumes⁶⁶⁶ après la mort de Bella. Chagall relate à la postface :

« Je la revois, quelques semaines avant son sommeil éternel – fraîche, belle comme toujours, dans notre chambre à la campagne. Elle range ses manuscrits : œuvres achevées, esquisses, copies. Je lui demande en étouffant ma peur :

“Pourquoi tant d'ordre soudain ?” [...]

“Tu sauras alors, où tout se trouve...”

Tout en elle était profond et calme pressentiment. [...] Ses dernières paroles : “Mes cahiers...” »⁶⁶⁷.

L'artiste y ajoute encore : « Le tonnerre gronda, [...] le 2 septembre 1944, quand Bella quitta ce monde. Tout est devenu ténèbres »⁶⁶⁸. Cette dernière phrase semble refléter exactement ce qui lui était arrivé, car pour l'artiste la présence de Bella était vitale. Dès leur première rencontre, Bella était son amoureuse, sa fiancée, sa muse et son modèle. Après être devenue sa femme, elle se dévoua complètement à Chagall et s'occupa de lui comme une mère, l'entourant d'affection et de tendresse, mais assurant également les rôles de conseiller et de critique. Chagall disait qu'il ne finissait jamais un tableau sans demander l'avis de Bella⁶⁶⁹. Elle le soutenait aussi à la manière d'un manager, en l'aidant à

⁶⁶⁶ *Lumières allumées* (« Brenendike licht », New York, 1945) et *Première rencontre* (« Di Ershte Begeenish », New York, 1947).

⁶⁶⁷ Postface de Marc Chagall dans Bella Chagall, *Lumières allumées*, op. cit., pp. 388-389.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 389.

⁶⁶⁹ « Je n'achève ni tableau, ni gravure sans lui demander son “oui ou non” ». Marc Chagall, *Ma Vie*, op. cit., p. 170.

lier des relations. Elle connaissait tout de lui, et elle était littéralement « tout » pour Chagall.

« Son silence est le mien. Ses yeux, les miens. C'est comme si elle me connaissait depuis longtemps, comme si elle savait tout de mon enfance, de mon présent, de mon avenir ; comme si elle veillait sur moi, me devinant du plus près, bien que je la voie pour la première fois. Je sentis que c'était elle ma femme »⁶⁷⁰.

Alors, il n'est pas étonnant que l'artiste fût complètement perdu après la mort de sa femme, qui était « tout pour [lui] – [ses] yeux et [son] âme »⁶⁷¹. Dans les lettres adressées à ses amis, Chagall confia :

« Je l'ai perdue, celle qui était le sens de ma vie, mon inspiration. [...] Je suis perdu. »⁶⁷² ; « Malgré toutes mes pensées tournées vers le travail et l'exposition – Je suis encore imprégné de pensées sur [Bella] [...]. J'ai l'impression de tomber dans les gouffres placés sur mon chemin [...]. Je dois me guérir de moi-même. Si elle le pouvait, elle me dirait : laisse-moi reposer en paix... »⁶⁷³.

De même, le poème *Ton Appel* que l'artiste écrivit pendant cette période de deuil nous semble montrer avec justesse son sentiment de solitude emplie de désespoir :

Je ne sais pas si j'ai vécu. Je ne sais pas
Si je suis vivant. Je regarde le ciel,
Je ne reconnais pas le monde.

Mon corps se dirige vers la nuit.
L'amour, les fleurs dans les tableaux –
Ils m'appellent par ci par là.

Ne laisse pas ma main sans lumière
Lorsque ma maison est sombre.
Comment verrais-je ton éclat dans la blancheur ?

Comment entendrais-je ton appel
Lorsque je reste seul dans mon lit

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁷¹ Lettre de Chagall à Jean Grenier du 7 février 1945 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, p. 551.

⁶⁷² Lettre de Chagall à Pavel Ettinger du 30 avril 1945 ; cf. *Ibid.*, p. 556. Nous traduisons.

⁶⁷³ Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu du 14 mai 1945 ; cf. *Ibid.*, p. 557. Nous traduisons.

Et mon corps est froid et calme⁶⁷⁴.

Durant l'été 1945, Virginia Haggard entra dans la vie de Marc Chagall. Après la mort de Bella, ce fut Ida qui s'occupa de l'artiste à la place de sa mère. Elle s'installa d'ailleurs avec son père. Or, à ce moment-là, elle dut s'absenter quelque temps de l'appartement et chercha donc une femme de ménage pour Chagall et trouva Virginia. Cette jeune femme d'origine britannique étudia les arts plastiques à Paris, où elle naquit en 1915, et à Chicago. Mariée avec un peintre écossais, John McNeil, elle s'était installée en 1939 à New York, où son père était alors Consul général britannique. Mais John McNeil étant en dépression et sans travail, et ayant une fille de cinq ans à sa charge, Virginia avait besoin de travailler pour gagner sa vie⁶⁷⁵.

Virginia, qui était bilingue et qui avait étudié l'art, pouvait facilement communiquer avec Chagall en français et comprendre les soucis de l'artiste. Mais c'était surtout leur solitude qui les unit rapidement. Selon Virginia, ils furent « instinctivement attirés l'un vers l'autre par [leur] solitude respective [...] », et l'amour a grandi en eux « comme deux plantes qui poussent dans une même terre »⁶⁷⁶. Dans un de ses poèmes, Chagall mit en parallèle son amour pour Bella et son amour pour Virginia :

My departed love,
My new-found love,
Listen to me.

I move over your soul,
Over your belly –
I drink the calm of your years⁶⁷⁷.

Dans ce poème, Bella, son amour perdu, est symbolisée par l'âme, et la jeune Virginia, son nouvel amour, représente le corps. Il est possible que l'artiste vît en Bella la femme

⁶⁷⁴ Le poème original est en yiddish, mais nous l'avons traduit de l'anglais de Benjamin Harshav. cf. *Ibid.*, p. 562.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pp. 563-565.

⁶⁷⁶ Jacob Baal-Teshuva, *Chagall*, Cologne, Taschen, 2003, pp. 163-164.

⁶⁷⁷ Ce poème originellement écrit en yiddish par Chagall est traduit en anglais par Benjamin Harshav sous le titre de « The Painting ». cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., pp. 614-616. Dans le recueil de poèmes de l'artiste publié en français, ce poème est traduit sous le titre de « Si mon soleil ». La partie correspondante à notre citation est la suivante : « Amour disparu / À nouveau revenu / Entends-moi / Je marche sur ton âme / Sur ton ventre / Je bois le restant de tes années ». cf. Marc Chagall, *Poèmes*, Gravures originales sur bois de Marc Chagall, Genève, Cramer Éditeur, 1968.

spirituelle et en Virginia la femme charnelle. Mais il se peut également qu'il parlât de l'envol de l'une et de la présence réelle de l'autre chez lui.

Malgré les 28 ans qui les séparaient, ils s'installèrent ensemble, tout d'abord dans l'appartement de Chagall, puis dans une maison à Long Island que l'artiste loua pour préparer les décors et les costumes de l'*Oiseau de feu* de Stravinsky. Ensuite, Chagall acheta une maison à la campagne au nord-est de l'État de New York, à High Falls, où il vécut désormais une nouvelle vie de famille avec Virginia, sa fille Jean, et leur fils David, qui était né le 22 juin 1946. Comme John McNeil, le mari de Virginia, refusa le divorce, le nom de David resta McNeil. Lorsque Virginia obtint finalement le divorce en 1952, elle tomba amoureuse du photographe belge Charles Leirens, et quitta Chagall pour se marier avec celui-ci.

Leurs sept années de vie commune sont assez peu connues. Suite à leur malencontreuse séparation, Chagall « détestait évoquer cet épisode de sa vie qu'il considérait comme une mésaventure »⁶⁷⁸. La plupart des biographies de l'artiste publiées de son vivant ne mentionnent pas cette histoire, comme si elle était taboue. Par exemple, *Marc Chagall* de Franz Meyer, l'ouvrage de référence sur l'artiste, omet délibérément l'existence de Virginia. En 1986, un an après la mort de Chagall, Virginia publia son propre livre *Ma vie avec Chagall* qui raconte en détails ce qu'elle avait vécu avec l'artiste durant ces sept années. D'abord paru en anglais, cet ouvrage fut traduit et publié en français l'année suivante. En outre, le livre de Benjamin Harshav *Marc Chagall and His Times* reproduit des lettres⁶⁷⁹ qui nous aident à comprendre leur relation. Si nous abordons ici la vie de Chagall avec Virginia Haggard, ce n'est pas par curiosité déplacée quant à leur vie privée. Mais l'analyse des rapports que Chagall entretenait avec ses compagnes peut nous donner un éclairage nouveau sur l'artiste. En effet, son attitude vis-à-vis des femmes montre sa conception du genre féminin, ce qui transparaît dans ses œuvres.

Après des mois de profonde tristesse depuis la mort de Bella, la rencontre avec Virginia dut redonner à l'artiste l'envie de s'en remettre et de travailler de nouveau. Au cours de l'été 1945, Chagall réalisa plusieurs œuvres importantes, comme entre autres le décor et les costumes pour l'*Oiseau de feu*. Cette œuvre de Stravinsky est un ballet théâtre dont l'histoire est basée sur un vieux conte russe. Comme dans le cas de l'*Aleko*, pour l'*Oiseau de feu* – qui était aussi imprégné de musique et de danse fondamentalement russes

⁶⁷⁸ Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, op. cit., p. 133.

⁶⁷⁹ Nous parlons des lettres que Chagall envoya à Virginia et de celles qu'elle envoya à des amis de l'artiste. En effet, durant leur vie commune, Virginia s'occupait du ménage et de la correspondance d'affaires de l'artiste. Seules les lettres en yiddish et en russe ont été écrites par Chagall lui-même.

– l’artiste créa une œuvre monumentale, peinte de sa propre main, composée d’un immense rideau et de trois décors. Il dessina également les esquisses de plus de 80 costumes, soit un nombre plus important que pour *Aleko*. Cette fois-ci, ce fut Ida qui dirigea le travail des couturières comme sa mère Bella le fit pour *Aleko*. L’ensemble des décors et des costumes créés par Chagall contribua grandement au triomphe de la représentation, et la presse écrivit même que les décors de Chagall dominaient le spectacle⁶⁸⁰.

Le retour d’exil en France, pays d’adoption

En avril de l’année suivante, l’artiste eut une grande exposition rétrospective au Museum of Modern Art de New York. Après l’ouverture de cette exposition qui présentait le bilan de plus de quarante ans de peinture, l’artiste rejoignit sa fille Ida en mai, qui était à Paris pour y préparer une autre exposition majeure. Pour la première fois depuis la guerre, Chagall retrouva alors Paris, la culture et la langue françaises, ses amis artistes et poètes. D’ailleurs, son lien avec Paul Éluard lui donna l’occasion de réaliser de nouvelles illustrations de livre. C’est ainsi que *Le dur désir de durer*, le recueil de dix-neuf poèmes de Éluard vit le jour, illustré par vingt-cinq dessins et un frontispice de Chagall. Ce voyage de retour déclencha également chez l’artiste la création d’une série d’œuvres relatives à Paris, ville où il avait déjà vécu dix-huit ans, et qui lui révéla alors de nouveaux charmes. Comme l’exprime Franz Meyer, il semble que « le ciel et les arbres, les files de maisons avec leur éclat unique au monde, la Seine et ses ponts, tout lui parlait sa propre langue »⁶⁸¹. Tout ce que l’artiste vécut pendant son premier voyage à Paris depuis l’exil l’influença probablement dans sa décision de revenir s’installer en France, malgré ses doutes et ses craintes quant à l’avenir.

Outre l’organisation de son exposition à Paris, l’artiste se pencha aussi sur le choix du marchand et de la galerie qui allait dès lors s’occuper de la vente de ses œuvres en France⁶⁸². Mais l’une de ses préoccupations majeures lors de son voyage fut surtout liée au sort des gravures qu’il avait réalisées avant la guerre. Environ trois cents planches pour la *Bible*, pour les *Ames mortes* et pour les *Fables*, que Chagall considérait comme ses œuvres les plus réussies, reposaient chez Vollard qui les lui avait commandées. Après la mort de l’éditeur, ses affaires furent transmises à son frère, Lucien Vollard, mais il n’était pas facile

⁶⁸⁰ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, pp. 228-229.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁸² Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, p. 582.

de négocier avec lui pour la publication de ces ouvrages⁶⁸³. Dans des lettres envoyées à Virginia et aux Opatoshu, Chagall mentionna à plusieurs reprises que cette affaire était compliquée et qu'elle le rendait nerveux⁶⁸⁴. Mais, à la fin de l'année 1946, Lucien Volland consentit finalement à céder et à remettre la totalité des épreuves, tirages et droits de propriété artistique des trois séries de gravures à l'artiste. Chagall récupéra alors l'ensemble de ses œuvres et décida ensuite de le remettre à l'éditeur Tériade pour lui confier la réalisation des ouvrages⁶⁸⁵.

Par ailleurs, pendant que l'artiste séjournait à Paris, Virginia mit au monde leur fils David le 22 juin 1946. Dans de nombreuses lettres, Chagall envoya à Virginia des mots pleins d'affection qui l'assuraient de son amour et exprimaient le regret d'être absent. Les Opatoshu aidèrent Virginia pour l'accouchement et pour la circoncision du nouveau-né qui eut lieu le 29 juin⁶⁸⁶. Selon le témoignage de Virginia, l'artiste voulait que l'enfant fût circoncis et élevé selon la tradition juive⁶⁸⁷. De plus, elle raconte que peu après leur installation à High Falls, Chagall commença à lui suggérer d'adopter la religion juive⁶⁸⁸. Étant donné que l'artiste lui-même n'était pas pratiquant et que Ida n'avait pas été élevée dans la religion, tout comme Virginia, nous trouvons la proposition de l'artiste étonnante. À High Falls, il se lia d'amitié avec un groupe de Juifs dévots qui l'emmenèrent à la synagogue célébrer *Yom Kippour*. Mais Virginia remarqua dans son livre qu'il le faisait pour la première fois depuis de nombreuses années et qu'il ne renouvela jamais l'expérience durant leurs sept ans de vie commune. Virginia raconta aussi que Chagall jugeait ridiculement sectaire la stricte observance des règles *kascher*. Néanmoins, en ce qui concernait son fils, il tenait fortement à lui transmettre le judaïsme. Plus tard, lorsque Virginia le quitta en emmenant les enfants, Chagall dit à Opatoshu qu'il regrettait de ne pas avoir pu adopter David juste après le divorce de Virginia avec McNeil, et qu'il souhaitait « que [son fils restât] Juif »⁶⁸⁹. Ce fut très probablement à cause de David qu'il insista tant sur la conversion de Virginia car, comme le fit remarquer celle-ci, les Juifs ont coutume de considérer l'origine de la mère comme déterminante pour celle de l'enfant⁶⁹⁰.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 587.

⁶⁸⁴ Cf. Les lettres de Chagall à Virginia en juin 1946 ; *Ibid.*, pp. 587-589.

⁶⁸⁵ Lettre de Lucien Volland à Marc Chagall du 15 décembre 1946 ; Lettre et contrat du 31 octobre 1947, Archives Comité Chagall.

⁶⁸⁶ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, p. 588.

⁶⁸⁷ Virginia Haggard, *Ma vie avec Chagall*, Traduit de l'anglais par Eléonore Bakhtadze, Paris, Presses de la Renaissance, 1987 (1986 pour l'édition originale), p. 75.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁶⁸⁹ Lettre de Chagall aux Opatoshus du 30 juin 1952 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, p. 794.

⁶⁹⁰ Virginia Haggard, *Ma vie avec Chagall*, *op. cit.*, p. 75.

De retour à High Falls, Chagall réalisa une série de tableaux monumentaux et un cycle de gouaches préparatoires pour les illustrations des *Arabian nights*. Pour cet ouvrage, l'artiste reçut de l'éditeur Kurt Wolff la commande de lithographies, support jusqu'alors peu utilisé par lui. Dans ces illustrations Chagall déploya toute son imagination sur l'Orient rêvé, en mélangeant et en métamorphosant tout son univers, composé des amants, des animaux et des astres, traités dans de riches couleurs. Ces illustrations parurent à New York en 1948 sous forme de treize lithographies couleurs en portefeuille, et de treize lithographies en noir et blanc ornant les pages de texte. Ce furent les premières lithographies en couleurs de Chagall, qui allait désormais largement employer cette technique. De plus, puisque toutes les illustrations pour Vollard restaient toujours inédites, les *Arabian nights* devinrent le premier grand livre illustré par Chagall depuis les années 1920⁶⁹¹.

En octobre 1947, Chagall regagna Paris pour le vernissage de sa grande exposition rétrospective qui devait débiter à Paris et passer par Amsterdam et par Londres. À Paris, ce fut au Musée d'Art Moderne qu'eut lieu l'exposition couvrant presque 40 ans de carrière de 1908 à 1947. Dans une lettre adressée à Pavel Ettinger, son ami de Moscou, Chagall écrivit que son exposition était un énorme succès relayé par la critique : « C'est la première fois que l'exposition d'un artiste vivant, et d'un russe en particulier, a lieu dans le musée officiel »⁶⁹². Chagall ajouta également que malgré le fait qu'il devait vivre et travailler loin de la Russie, il restait fidèle en esprit à son pays natal. Il avoua de plus qu'il était « content de lui être quelque peu utile »⁶⁹³. Dans la même lettre, l'artiste annonça que ses livres illustrés, les *Ames mortes* de Gogol et les *Fables* de la Fontaine, seraient bientôt publiés. En plus du succès de son exposition et la publication imminente de ses illustrations, pendant ce deuxième séjour parisien, l'artiste reçut une invitation de la Biennale de Venise lui offrant une grande salle d'exposition et lui annonçant l'attribution du Grand Prix international de gravure. Mais ce séjour de deux mois à Paris marqua plus particulièrement un tournant dans sa vie : Chagall écrivit à Virginia qu'il réfléchissait sérieusement à retourner vivre en France⁶⁹⁴. Puis, dans une autre lettre, il lui annonça

⁶⁹¹ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, pp. 231-232.

⁶⁹² Lettre de Chagall à Pavel Ettinger du 22 novembre 1947 ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, p. 627. Nous traduisons.

⁶⁹³ Lettre de Chagall à Pavel Ettinger du 22 novembre 1947 ; cf. *Ibid.* Nous traduisons.

⁶⁹⁴ Lettre de Chagall à Virginia en octobre 1947 ; cf. *Ibid.*, p. 621.

qu'ils allaient revenir en France l'année suivante et peut-être habiter sur la Côte d'Azur⁶⁹⁵. Dès lors, la décision fut prise, comme en témoignent les lettres suivantes où il mentionna à plusieurs reprises son projet de déménagement.

En ce qui concerne les motivations de Chagall pour revenir en France, Benjamin Harshav⁶⁹⁶ remarqua en premier lieu que le fait qu'il n'apprit jamais l'anglais aux États-Unis réduisait le milieu dans lequel il évoluait à la communauté des immigrants. En effet, comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, les contacts de Chagall à New York étaient seulement centrés sur les anciens amis et sur la communauté yiddish. Cependant, Chagall ne voulait pas juste être considéré comme un artiste juif. Alors que, selon Harshav, Chagall pensait qu'en France il y avait une telle estime pour l'Art que son œuvre serait appréciée au-delà de la question de son identité juive. Ce fait dut grandement jouer sur sa décision. En effet, Chagall faisait partie des plus importants artistes d'avant-garde parisiens du début du siècle, et après les deux guerres, son art poétique était encore plus apprécié dans le monde artistique français. Mais surtout Chagall sentait qu'il y était alors considéré comme un artiste français, et non pas seulement comme un artiste juif, ce qui faisait une nette différence entre sa situation en France et celle aux États-Unis. De plus, étant donné que la France était le pays qu'il avait choisi et dans lequel il avait vécu dix-huit ans, il semblait naturel qu'une fois la paix rétablie, Chagall eût voulu y rentrer au lieu de rester aux États-Unis où il s'était rendu à contre cœur. En outre, Harshav mentionna la peur que l'artiste ressentait en Amérique quant à une éventuelle persécution due à sa fréquentation des associations des Juifs communistes. Chagall n'était pas communiste, mais il était effectivement membre du « comité des écrivains, artistes et scientifiques juifs », qui avait une tendance progressiste et prosoviétique. Outre toutes ces raisons qui devaient sans doute jouer dans sa décision, il faut aussi noter que sa fille Ida était déjà rentrée en France. Comme nous l'avons remarqué dans le travail pour l'*Oiseau de feu* et pour les expositions, après la mort de Bella, Ida était constamment présente pour aider son père. Celui-ci aurait sans doute eu du mal à s'imaginer vivre sans elle.

2. Les œuvres à thème chrétien intimement liées à la vie de l'artiste

Durant la période d'exil et d'épreuves, Chagall a consacré ses œuvres religieuses à thème chrétien, essentiellement à la Crucifixion. Dans ces œuvres, ses expériences

⁶⁹⁵ Lettre de Chagall à Virginia du 27 octobre 1947 ; cf. *Ibid.*, p. 623.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, pp. 651-652.

personnelles – de sa souffrance à son espoir – laissent des empreintes, et modifient l’ambiance. Nous allons observer quelles sont les nouvelles problématiques de ces images, dont le sujet religieux s’imprègne de plus en plus du vécu de l’artiste et reflète davantage son affectivité.

2. 1. Le Christ, de la Crucifixion à la Résurrection

Les tableaux à caractère religieux qui suivent l’exil de l’artiste reprennent d’abord l’atmosphère des œuvres précédentes. Notamment la Crucifixion, comme métaphore de la souffrance du peuple juif, qui occupe une place centrale dans cette thématique. Ces tableaux de crucifiés, créés en même temps que d’autres œuvres sur la guerre, dégagent une forte ambiance de mort. En 1941, l’année de son exil, l’artiste peignit plusieurs tableaux de crucifiés. *Le Christ en jaune*⁶⁹⁷, *Étude pour « Obsession »*⁶⁹⁸, *Descente de croix*⁶⁹⁹, *Persécution*⁷⁰⁰, *Le Christ aux bougies*⁷⁰¹ et *L’Hiver*⁷⁰² représentent tous une scène de guerre autour du Christ sur la croix : les maisons sont brûlées et les gens s’enfuient. Au pied de la croix, les réfugiés, souvent représentés par un Juif portant un sac à l’épaule, une canne à la main et par une mère portant son enfant, implorent le Christ. Sa souffrance est celle du peuple juif – le Christ porte toujours le *Talit*, comme signe de sa judéité.

La douleur est aussi exprimée par la couleur du tableau. Dans la *Crucifixion mexicaine*⁷⁰³ (ill. 149) qui représente une femme pieds nus, tenant son enfant dans ses bras, « la couleur s’accorde »⁷⁰⁴ à l’expérience douloureuse. Le ciel est envahi de rouge orangé très chaud comme pour signifier la chaleur d’un incendie, et la terre est teintée d’ocre foncée comme de cendres. Le vêtement bleu indigo de la femme est taché du même rouge et de la même ocre que le ciel et la terre, comme s’il reflétait la catastrophe à laquelle la

⁶⁹⁷ *La Crucifixion en jaune*, 1943, Huile sur toile, 140 x 101 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. A. 186.

⁶⁹⁸ *Étude pour « Obsession »*, 1941, Gouache sur papier, 37 x 53, 5 cm, Paris, Succession Ida Chagall ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 697.

⁶⁹⁹ *Descente de croix*, 1941, Gouache sur papier, 48, 7 x 33 cm, Los Angeles, Collection Mme James McLane ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 698.

⁷⁰⁰ *Persécution*, 1941, Gouache sur papier, 55, 8 x 37, 4 cm, Los Angeles, Collection Mme James McLane ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 699.

⁷⁰¹ *Le Christ aux bougies*, 1941, Gouache sur papier, Les États-Unis, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 700.

⁷⁰² *L’Hiver*, 1941, Huile sur toile, 37 x 27 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 702.

⁷⁰³ *Crucifixion mexicaine*, vers 1941-1943, Gouache et pastel sur papier, 56 x 51 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 711.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 211.

femme venait d'échapper. Quant à *Obsession*⁷⁰⁵ de 1943, peinte presque entièrement en rouge, couleur de feu, Chagall met en avant une pauvre maison brûlée (ill. 150). De la fumée jaune sort de ses fenêtres. Devant cette maison, le char d'une paysanne attelé à un cheval bleu porte un bébé qui semble pleurer. En effet, le village tout entier semble être en flammes : tout le paysage autour de la maison est rouge même le ciel. Cette atmosphère grave est accentuée par le crucifié vert, positionné en déséquilibre à côté de la maison. Un homme portant un chandelier gigantesque s'approche du crucifié, et au-dessus de lui une femme accroupie paraît se lamenter. La maison incendiée, les gens en lamentation ou en fuite, le chandelier allumé sont encore présents ici comme éléments de base constituant l'image de la crucifixion chez Chagall. Comme *La Crucifixion blanche* et *Le Martyr* que nous avons étudiés dans la première partie, *La Crucifixion en jaune* est une synthèse d'éléments de sinistre autour du Christ sur la croix (ill. 151). Nous y voyons des maisons en flammes ou détruites, des réfugiés, des noyés autour d'un bateau qui coule, et une mère donnant le sein à son enfant sur un cheval ou un âne. Cette dernière figure rappelle la Vierge durant la fuite en Égypte et concourt avec le porteur d'échelle au pied de la croix au thème du Christ. Or, dans ce tableau, le Christ est complètement représenté comme un Juif. Dans *La Crucifixion blanche* et *Le Martyr*, la judéité de sa personne est exprimée par le *Talit*, châle de prière, enveloppant son corps. De même, dans *La Crucifixion en jaune*, le rein du Christ est entouré par un *Talit*, mais cette fois-ci l'identité du Christ est doublement soulignée : il porte aussi sur sa tête et son bras les *Tephillin*, arborés par les Juifs pendant la prière du matin. La volonté de l'artiste de manifester la judaïté dans ce tableau semble évidente à travers tous ces objets de la symbolique juive : à côté du Christ, un énorme rouleau de la *Torah* est ouvert, indiquant le chemin de vie pour tous les Juifs, et en dessous, un ange portant une bougie, symbolisant la lumière, joue du *chofar*, l'instrument invoquant le pardon divin. En somme, le message de la crucifixion pour Chagall est centré sur la persécution des Juifs. Le tableau *Les Crucifiés*⁷⁰⁶ rend plus clair le message de l'artiste. Dans ce tableau, ce n'est plus le Christ qui est sur la croix, mais de simples Juifs (ill. 152). Le chapeau noir et le plastron de toile que porte un des crucifiés nous permettent de comprendre qu'il est un Juif condamné à mort. Les morts sur la croix sont nombreux dans ce village sinistré. Nous y voyons des maisons détruites et vides ; seuls les cadavres sont visibles dans la rue entièrement recouverte de neige. Une grande figure d'homme assis

⁷⁰⁵ *Obsession*, 1943, Huile sur toile, 77 x 108 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne ; cf. *Marc Chagall et la Bible*, Catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 1962, cat. n° 26.

⁷⁰⁶ *Les Crucifiés*, 1944, Gouache sur papier, 62, 5 x 47, 5 cm, Cleveland, Collection M. et Mme Victor Babin ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. A. 185.

sur le toit – sans doute la figure symbolique d'un Juif mélancolique – se lamente sur la tragédie.

Dans cette série de la crucifixion nous pouvons ajouter *Le Bœuf écorché*⁷⁰⁷ de 1947, une variante originale (ill. 153). Au premier plan du tableau nous voyons l'animal accroché par les deux pattes arrière à la branche transversale d'un gibet. Sa dépouille pend mais sa tête est encore vivante : elle se redresse et lape le liquide d'un baquet. Un coq s'enfuit du corps de cet animal mort-vivant, mais un homme portant un couteau surgit du fond du ciel et s'approche de lui. S'agit-il d'un boucher ou d'un sacrificateur ? Au-dessus de lui, une bougie dans un bougeoir tordu cingle dans les airs. À l'arrière plan, nous apercevons les maisons du village dans un paysage d'hiver. Ce paysage de nuit est peint avec des tons tristes allant du noir au violet en passant par le bleu nuit, en contraste avec le rouge vif du corps du bœuf. Sans doute cet animal ensanglanté est une autre figure du martyr, de la victime sacrifiée, et du Christ sur la croix. Chagall a vu dans son enfance des abattages de bétail chez son grand-père de Lyozno et a décrit une vache tuée comme un être « nu et crucifié »⁷⁰⁸ dans son autobiographie. Franz Meyer voyait dans ce tableau un tragique plus désespéré que dans d'autres tableaux de la crucifixion, car, d'après lui, si Chagall voyait dans la crucifixion une nécessité intérieure, la condition préalable à l'accomplissement du véritable humanisme, le massacre de l'animal est l'exemple de la destruction pure et de la cruauté absurde⁷⁰⁹. Néanmoins, nous pouvons remarquer un fait étrange : l'animal de ce tableau n'est pas complètement mort, puisqu'il lape le liquide rouge dans le baquet posé devant lui. Boire cette substance, c'est en effet reprendre le sang qui coule de son propre corps. L'artiste se sert probablement de la métaphore du retour à la vie de l'animal comme référence à la résurrection du Christ.

Il est intéressant de voir que depuis 1947, année de la création du *Bœuf écorché*, le thème de la crucifixion se présente différemment dans la peinture de Chagall. *L'Autoportrait à la pendule*⁷¹⁰ représente l'artiste lui-même peignant un tableau avec pour sujet la crucifixion (ill. 154). La figure de l'artiste est mise en parallèle avec une tête de cheval, au-dessus de laquelle une pendule munie de bras semble faire de grands gestes. Par rapport à ces motifs, la crucifixion posée sur le chevalet occupe une place moins importante. Or, le Christ dans le tableau attire une attention particulière car il est

⁷⁰⁷ *Le Bœuf écorché*, 1947, Huile sur toile, 101 x 81 cm, Paris, Collection particulière (Succession Ida Chagall) ; cf. *Ibid.*, cat. ill. A. 196.

⁷⁰⁸ Marc Chagall, *Ma vie*, op. cit., p. 27.

⁷⁰⁹ Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., pp. 233-234.

⁷¹⁰ *Autoportrait à la pendule*, 1947, Huile sur toile, 86 x 70, 5 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. A. 192.

accompagné d'une mariée vêtue de sa robe blanche, ce qui est un élément nouveau dans la peinture de crucifixion chez Chagall. Dans *Le Martyr*⁷¹¹ nous avons déjà vu une jeune femme ressemblant à une mariée. Mais cette femme qui se trouve au pied du pilori semble déplorer la mort de l'homme martyrisé. En revanche, la mariée de *L'Autoportrait à la pendule* se trouve tout à côté du Christ posant sa main et sa tête sur lui, d'une manière très intime et consolatrice. Cette mise en parallèle du Christ avec la mariée est certes un détail, mais il est significatif. Elle semble suggérer que désormais la douleur s'éloigne et la souffrance s'apaise chez le crucifié.

Les tableaux de crucifiés peints dans les années 1948–1951 marquent un changement dans le traitement du thème de la crucifixion chez Chagall. Le Christ en croix n'est plus désormais mis en scène dans des scènes de catastrophe, mais dans des cadres plus sereins. La crucifixion est traitée avec moins d'importance, de telle sorte que d'autres éléments du tableau gagnent en place. Dans *La Sainte Famille*⁷¹², le crucifié encadre la famille composée d'un jeune couple et d'un enfant (ill. 155). Celle-ci, alors qu'elle est assimilée à la famille du Christ, pourrait être considérée comme une famille juive ordinaire, représentative de la génération qui a vécu la guerre. Le père porte un chapeau comme de nombreux Juifs dans la peinture de Chagall. Derrière la famille se trouve un Juif portant un rouleau de la *Torah*, comme un rappel de la mélancolie des Juifs, du triste souvenir de la persécution. Pourtant, une chèvre apporte une bougie à la famille ou au Juif à la *Torah*, peut-être comme un symbole de lumière et d'espérance.

En outre, la crucifixion n'est plus associée à la guerre. Le crucifié se trouve désormais devant un paysage tranquille comme une côte (*Crucifixion au bord de l'eau*), devant un pont ou un ciel bleu. Les éléments entourant le Christ n'expriment non plus la souffrance mais le calme : dans la *Crucifixion au bord de l'eau*⁷¹³, la mère portant son enfant, le vieillard et l'animal qui entourent le Christ semblent tous paisibles (ill. 156). Le coq et le violoniste du *Christ au pont*⁷¹⁴ sont plutôt joyeux (ill. 157). D'ailleurs, ce tableau montre encore le Christ et la mariée côte à côte. Quant au corps de la femme dans *Le Christ devant le ciel bleu*⁷¹⁵, il est complètement uni au Christ : ils ne font qu'un (ill. 158).

⁷¹¹ *Le Martyr*, 1940, Huile sur toile, 164, 5 x 114 cm, Zurich, Kunsthaus ; cf. *Ibid.*, cat. ill. A. 174.

⁷¹² *La Sainte Famille*, vers 1948-1951, Gouache et pastel sur papier, 67 x 50, 5 cm, Ludwigshafen/Rhein (Allemagne), Musée municipal ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 825.

⁷¹³ *Crucifixion au bord de l'eau*, 1951, Gouache et encre de Chine sur papier, 65, 5 x 50 cm, France, Collection particulière ; cf. *Marc Chagall et la Bible, op. cit.*, cat. n° 35 ; Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 826.

⁷¹⁴ *Le Christ au pont*, 1951, Lavis gouaché, 80 x 54 cm, Collection Mme Ida Meyer-Chagall ; cf. *Marc Chagall et la Bible, op. cit.*, cat. n° 36.

⁷¹⁵ *Le Christ devant le ciel bleu*, vers 1948-1951, Gouache, pastel et encre de Chine sur papier, 71, 2 x 50 cm,

Il semble donc que le message de la crucifixion change complètement. Il ne signifie plus la souffrance du peuple juif mais l'amour ou l'union mystique. *Les amoureux au poteau*⁷¹⁶, une gouache de 1951, peut être interprétée dans le même sens (ill. 159). Le fond du tableau est constitué des éléments de la catastrophe comme les maisons renversées, le juif errant, la mère portant un enfant et les réfugiés. Cependant, le crucifié, symbole de la persécution, est remplacé par les amoureux, enlacés nus sur le poteau. L'artiste semble franchir un nouveau stade dans sa symbolique christique. Son Christ n'est plus agonisant mais peint au moment de la descente de croix et même ressuscité. Un tableau de 1947 *La Résurrection au bord du fleuve*⁷¹⁷ est une sorte de synthèse montrant l'évolution de l'artiste relative à ce sujet (ill. 160). Le tableau est divisé en deux parties séparées en diagonale. La partie gauche évoque sans doute un souvenir de guerre avec sa barque remplie de réfugiés et son Christ sur la croix flottant au-dessus d'eux comme s'il les protégeait. La mère portant son enfant, située au bout de la diagonale, sert d'élément qui sépare et relie en même temps les deux parties : elle représente à la fois les Juifs réfugiés, mais aussi la douceur de la maternité. Cette douceur participe d'ailleurs à l'ambiance paisible de l'autre partie du tableau : outre la mère et l'enfant, nous y voyons une femme nue au corps volumineux qui porte un bouquet de fleurs. Il y a également un violoniste, une femme qui lit à la lumière des bougies, et un autoportrait de l'artiste en train de peindre, représenté avec un double visage dont une tête de chèvre.

Cet autoportrait de l'artiste peignant un tableau respire la paix, d'autant plus qu'il est entouré de motifs qui dégagent de la douceur, tels que des fleurs, un violoniste, une mère avec son enfant et une femme aux formes généreuses. Cette partie du tableau semble refléter un nouvel état d'esprit chez l'artiste à cette période. La figure du crucifié est présente, mais dans l'autre partie du tableau ; l'artiste regarde maintenant de l'autre côté, du côté de la vie. La fréquente mise en parallèle du Christ et de l'autoportrait chez Chagall nous laisse penser que ses peintures de crucifixion sont en quelque sorte des images autobiographiques. Comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre, Chagall s'est souvent comparé lui-même au Christ, à travers ses écrits et sa peinture. Alors, ses figures du Christ souffrant sur la croix dans une scène de guerre expriment peut-être aussi sa propre douleur, comme s'il était lui-même cloué devant le peuple juif qui agonise sous ses

Bülach (Suisse), Collection Dr. Alfred Wurmser ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 827.

⁷¹⁶ *Les Amoureux au poteau*, 1951, Huile sur toile, 96 x 128 cm, New York, Collection J. Mitchell ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 837.

⁷¹⁷ *La Résurrection au bord du fleuve*, 1947, Huile sur toile, 74 x 99 cm, Collection particulière ; cf. *Marc Chagall et la Bible, op. cit.*, cat. n° 29 ; Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 780.

yeux. Cette peine atroce s'adoucit avec la fin de la guerre, l'artiste ainsi que le Christ peuvent se consoler. Dans ce contexte, nous pouvons penser que la partie gauche de *La Résurrection au bord du fleuve* est inspirée par des éléments autobiographiques de la vie de l'artiste. Vers la fin de la guerre, Chagall a rencontré la jeune Virginia et l'année suivante il a eu un fils avec elle. Alors que la guerre et la mort de Bella ne sont pas encore totalement effacées de sa mémoire, l'artiste est entré dans une autre phase de sa vie : il a un nouvel amour et un nouvel enfant. Comme s'il était lui-même ressuscité de la mort, il peint de nouveau et chante la vie comme dans le tableau.

Une lithographie⁷¹⁸ des années 1950 associe également le thème de la crucifixion à la douceur de la vie. Dans cette planche, nous voyons le Christ sur la croix, une chèvre qui monte vers lui grâce à une échelle, une mère qui porte son enfant, et une femme qui tend un grand bouquet de fleurs (ill. 161). Le rayon de lumière qui descend du ciel illumine la scène, en faisant paraître plus nettement la jeune fille au bouquet. L'apparition d'un bouquet de fleurs dans la scène de la crucifixion a une importance symbolique. Les fleurs font en effet parti des motifs picturaux chagalliens ayant un sens particulier. Les bouquets de fleurs commencèrent à apparaître dans l'œuvre de Chagall suite à sa rencontre avec Bella. C'est elle qui lui avait ouvert les yeux sur les couleurs lumineuses des fleurs en lui en apportant pour la première fois de sa vie. À partir de ce moment-là, l'artiste introduisit l'image du bouquet de fleurs dans son œuvre. Ainsi, ses toutes premières peintures⁷¹⁹ montrent des fleurs dans un vase. Ensuite, en 1923 lorsque Chagall s'installa définitivement à Paris après avoir passé des années tumultueuses en Russie, et qu'il commença à profiter de la douceur de la vie, les fleurs réapparurent pour occuper une place de plus en plus importante dans sa peinture. Mais ce fut surtout dans le sud de la France que l'artiste découvrit vraiment l'éclat des fleurs : « Là, dans le Midi, pour la première fois de ma vie, je voyais une verdure généreuse en fleurs comme je n'en avais vu de pareille dans ma ville natale »⁷²⁰. Enfin, pour Chagall, les fleurs en bouquet sont associées à l'amour que Bella lui apportait, et à la lumière que son nouveau pays lui offrait. Mais les fleurs étaient pour lui comme la vie elle-même, vives, brillantes mais aussi fragiles. Comme Bella Meyer le fit remarquer, il faut noter que « les fleurs dans la peinture de

⁷¹⁸ *La crucifixion*, vers 1950-1953, Lithographie originale, 42, 3 x 33, 5 cm, Mourlot n° 76 ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 845.

⁷¹⁹ *La fenêtre*, vers 1908-1909, Huile sur toile, 66 x 58 cm, Saint-Pétersbourg, Collection Zinaïda Gordéeva (cf. *Ibid.*, cat. ill. 21) ; *Le couple à table*, 1909, Huile sur toile, 62 x 81 cm (cf. *Ibid.*, cat. ill. 22).

⁷²⁰ Marc Chagall, « Quelques impressions sur la peinture française », *art. cit.*, p. 52.

Chagall ne sont pas les fleurs des champs dans leur contexte naturel »⁷²¹, mais ce sont des fleurs cueillies et apportées à la maison. Elles sont alors particulièrement rayonnantes, mais aussi plus fragiles et éphémères. L'artiste lui-même l'expliqua en ces termes : « On peut longtemps réfléchir et penser sur le sens des fleurs mais pour moi elles sont la vie même dans son éclat heureux. On ne pourrait pas se passer de fleurs. Les fleurs font oublier un moment le drame mais elles peuvent aussi le refléter »⁷²². Le bouquet de fleurs dans la crucifixion doit également avoir ce double sens. En effet, dans la symbolique chrétienne les fleurs évoquent le caractère éphémère de la vie humaine et en même temps son aboutissement dans le paradis après la mort⁷²³. Comme les représentations de fleurs des catacombes qui signifiaient l'espoir de la résurrection et de la vie éternelle au Ciel, le bouquet de fleurs dans les peintures de Chagall ferait référence à la résurrection du Christ, ainsi qu'à celle de l'artiste lui-même.

2. 2. La Vierge à l'enfant comme une figure éternelle de la maternité

Les œuvres de Chagall relatives aux thèmes chrétiens sont largement dominées par le Christ, mais la Vierge est aussi quelque fois traitée. L'œuvre la plus représentative est sans doute la *Madone du village*⁷²⁴, peinte entre 1938 et 1942. Le tableau nous montre des personnages flottant dans le ciel au-dessus du village (ill. 162). La Madone dans une longue robe blanche et voilée comme une mariée se dresse, droite comme une statue, tenant son enfant nu dans ses bras. Un jeune homme descend du ciel pour lui déposer un baiser sur le front, et plusieurs anges et une vache musicienne s'approchent d'elle d'un air joyeux. Une grande bougie qui se dresse au-dessus du village chasse la nuit. Le ciel s'éclaircit en légère lumière bleutée, alors que sa partie haute s'habille déjà de lumière dorée. La solennité et la douceur qui émanent de la Madone, l'aspect festif des anges et la lumière magique créent une ambiance mystique et religieuse. La mère et son enfant accompagnés d'un homme rappellent la composition de la Sainte Famille, le premier sujet religieux important dans la peinture de Chagall. Mais c'est la mère portant l'enfant qui est

⁷²¹ Bella Meyer, « Les bouquets de fleurs de Marc Chagall dans la rosace du Saillant », *Chagall et le vitrail « De la pierre à la lumière »*, Catalogue d'exposition, ville de Clermont-Ferrand, musée des Beaux-Arts, 1993, pp. 66-71.

⁷²² Marc Chagall cité dans André Verdet, *Chagall méditerranéen*, op. cit., p. 58.

⁷²³ Bella Meyer, « Les bouquets de fleurs de Marc Chagall dans la rosace du Saillant », art. cit., p. 67.

⁷²⁴ *La Madone du village*, 1938-1942, Huile sur toile, 97, 8 x 92, 1 cm, Madrid, Collection Fondation Thyssen-Bornemisza ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., cat. ill. 747 ; Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall*, op. cit., p. 148.

ici le motif principal. Chez Chagall la représentation de la Vierge est en effet toujours associée au motif de la mère avec son enfant.

À part dans quelques tableaux, le sujet de la femme à l'enfant n'a pas été souvent traité chez l'artiste jusqu'aux environs des années 1940. Ce sont les persécutions sur les Juifs et la deuxième guerre mondiale qui ont déclenché la multiplication des figures de la mère à l'enfant dans des scènes de catastrophe. Il s'agit évidemment d'une représentation des Juifs réfugiés, d'un symbole de la victime innocente de la guerre. De nombreux tableaux relatifs à la guerre et à la crucifixion tels que *L'Incendie dans la neige*⁷²⁵, *Le Village en feu*⁷²⁶, *Guerre*⁷²⁷, *Persécution*⁷²⁸, *L'Hiver*⁷²⁹ et bien d'autres encore font de l'image de la mère avec son enfant un des éléments essentiels du tableau. Parmi eux, la *Crucifixion mexicaine* (ill. 149) met beaucoup plus l'accent sur la mère portant l'enfant que sur le Christ. Nous ressentons plus intensément la souffrance causée par la guerre à travers cette figure de femme à l'enfant dans un paysage sinistré que par l'image de la crucifixion. Bien que misérable, cette figure debout portant un enfant, représentée devant le Christ sur la croix rappelle néanmoins la Madone (Mater Dolorosa). En outre, dans *La Crucifixion en jaune*, nous trouvons une autre association de la mère-victime et de la Vierge (ill. 151). Comme nous l'avons vu plus haut, au bas de ce tableau se trouve une mère donnant le sein à son enfant. Or, pour fuir devant le désastre elle est montée sur un cheval ou un âne, comme la Vierge durant la fuite en Égypte. D'ailleurs, quelques années plus tard, Chagall réalisa une céramique utilisant presque la même image, celle d'une mère assise sur un âne, et l'intitula cette fois-ci *La Fuite en Égypte*⁷³⁰ (ill. 163).

L'image de la Vierge sous les traits d'une mère avec son enfant, victime d'une catastrophe, commence à se modifier avec la fin de guerre. Elle est toujours représentée avec son enfant dans les bras, mais elle n'est plus placée au cœur du drame. Ce changement dans le traitement montre que Chagall suit le même schéma d'évolution pour la Vierge que pour le Christ. Celui-ci était figuré sur la croix comme symbole de la souffrance des Juifs persécutés et des victimes de la guerre, mais après celle-ci ce premier

⁷²⁵ *L'Incendie dans la neige*, vers 1940-1943, Gouache sur papier, 67, 6 x 51, 4 cm ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 690 ; Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 153.

⁷²⁶ *Le Village en feu*, vers 1940-1943, Gouache sur papier, 67, 6 x 51, 4 cm, Moscou, Collection particulière ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 692 ; Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 152.

⁷²⁷ *Guerre*, 1943, Huile sur toile, 105 x 76 cm, Paris, Musée national d'art moderne ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 693 ; Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 161.

⁷²⁸ *Persécution*, 1941, Gouache sur papier, 55, 8 x 37, 4 cm, Los Angeles, Collection Mme James McLane ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 699.

⁷²⁹ *L'Hiver*, 1941, Huile sur toile, 37 x 27 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 702.

⁷³⁰ *La Fuite en Égypte*, 1950, Carreau de céramique, 31 x 31 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 852.

sens s'efface. Le motif du crucifié devient un élément secondaire dans le tableau ou acquiert un autre sens que la douleur : il est plutôt associé à l'amour et à la vie au sens général et universel. Quant à la Vierge, une fois que la paix fut rétablie, elle fut de nouveau peinte comme une Sainte Mère, retrouvant son contexte classique : *Noël au village* (ill. 164)⁷³¹ et *La Sainte Famille* de 1948-1951 sont des exemples typiques de la représentation traditionnelle de la Vierge. Par ailleurs, les œuvres réalisées au début des années 1950 la représentent souvent sous les traits d'une femme nue portant un enfant dans ses bras. Par exemple, la céramique *Devant Notre-Dame*⁷³² montre deux personnes nues, une mère et son enfant – dont la forme étirée mérite d'être soulignée – près de Notre-Dame de Paris (ill. 165). Un tableau de semblable composition, *Notre-Dame*⁷³³, représente également l'église et la mère à l'enfant (ill. 166). Cette femme est vêtue d'une longue robe comme dans *La Madone du village*, mais ses seins nus sont schématisés sous la forme de deux cercles. Cette figure de la Vierge dénudée devait sans doute être une tentative de l'artiste pour exprimer la maternité éternelle liée à la nature originelle des femmes. En effet, la nudité et la maternité sont souvent associées et cela est particulièrement visible dans la sculpture intitulée *Maternité*⁷³⁴. Cette œuvre montre le corps opulent d'une mère portant son enfant (ill. 167). La rondeur du corps est très soulignée, plus particulièrement grâce à ses bras arrondis autour des seins. Cette expression quasi primitive est pourtant très symbolique : le corps dessine une ligne verticale de la tête jusqu'aux pieds et une ligne horizontale avec ses bras saillants et forme parfaitement une croix. De plus, l'enfant est situé au centre du corps de sa mère, et est tenu à bout de bras, de telle manière qu'il semble être accroché à la croix. En réalité, cette sculpture est également appelée *La Vierge à l'enfant*, d'où la symbolique de sa forme qui renvoie à l'histoire du Christ. La figure de la Vierge est ainsi associée à l'allégorie de la maternité chez Chagall. Une œuvre créée plus tardivement appartient également à cette série. Au grand plan nous voyons une mère tenant son enfant tendrement dans ses bras (ill. 168). Elle est vêtue mais ses seins paraissent comme nus. Cette poitrine exposée à proximité de l'enfant indique l'intimité entre la mère et l'enfant. Cette expression de tendresse est aussi soulignée par son titre qui est également

⁷³¹ *Noël au village*, vers 1940-1943, Gouache et pastel sur papier, 68, 5 x 50, 7 cm, Los Angeles, Galerie Dalzell Hatfield ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 791.

⁷³² *Devant Notre-Dame*, 1953, Carreau de céramique, 42, 5 x 31, 5 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 855.

⁷³³ *Notre-Dame*, 1954-1955, Huile sur toile, 100 x 73 cm, New York, Collection Hadassah et Josef Rosenaft ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 894.

⁷³⁴ *Maternité (La Vierge à l'enfant)*, 1959 ?, Bronze, 67 x 37 cm, Stockholm, Collection Theodor Ahrenberg ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 874 ; Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 256.

*Maternité*⁷³⁵. Or, l'enfant est auréolé, manifestant ainsi son identité sainte. Nous pouvons alors identifier cette mère à la Vierge, même si cela n'est pas précisé dans l'œuvre. Il nous semble que ce rapprochement de la Vierge avec la maternité apparaît constamment chez Chagall, souvent implicitement, et qu'ainsi de nombreuses œuvres évoquent avec finesse cette double caractéristique. Des œuvres comme *Le Quai aux Fleurs*⁷³⁶, *Place de la Concorde*⁷³⁷, *La Famille*⁷³⁸ peuvent entrer dans cette catégorie. Ce sont des images qui mettent en valeur la maternité, en gardant une référence sous-jacente à la Vierge. Dans *Le Quai aux Fleurs* (ill. 169), le corps nu de la femme qui entoure l'enfant exprime entièrement la maternité, la douceur étant renforcée par les fleurs alentour, et le contexte religieux par l'église peinte en arrière plan. Dans la *Place de la Concorde*, la forme de la mère tenant son enfant et ses seins saillants comme deux disques (ill. 170⁷³⁹) rappellent la figure de *Notre-Dame*. Quant à *La Famille*, le corps plantureux de la femme à demi allongée, souligné par des seins bien ronds, semble être sorti d'un sujet champêtre (ill. 171). Mais cette rondeur généreuse est celle d'une mère, exprimant sa tendresse et sa douceur. L'enfant se tient debout sur sa mère, soutenu par derrière par son père. Cette scène paisible, montrée comme un moment de bonheur familial, est une autre version de la Sainte Famille, comme l'auréole de l'enfant nous l'indique discrètement.

Chapitre II. Vers la dissolution de la dualité, par l'appropriation du monde étranger

C'est avec une nouvelle famille que Chagall revient en France. Il s'installe bientôt dans le Midi et regagne sa place comme un des grands maîtres de l'époque. Durant cette période de retour et de réadaptation à sa patrie adoptive, il s'approprie l'art biblique par ses illustrations de la Bible ainsi que par ses diverses créations sur le thème de l'Écriture. En acceptant également la collaboration avec l'Église, il entame une carrière en lien avec l'art

⁷³⁵ *Maternité*, vers 1958-1959, Gouache sur papier, 40, 5 x 50, 5 cm, Munich, Collection Bernhard Koehler ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 986.

⁷³⁶ *Le Quai aux Fleurs*, 1953, Huile sur toile, 11, 5 x 89 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 900.

⁷³⁷ *Place de la Concorde*, 1953, Huile sur toile, 103 x 79, 4 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 902.

⁷³⁸ *La Famille*, 1955-1956, Gouache et pastel sur papier, 50 x 65, 5 cm, Paris, Galerie Maeght ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 952.

⁷³⁹ *Étude pour la Place de la Concorde*, 1953-1954, Huile, pastel et gouache sur toile, 62 x 48, 5 cm, Paris, Collection Ida Chagall ; cf. André Verdet, *Chagall méditerranéen, op. cit.*

religieux français. Nous allons voir comment son art biblique évolue dans ces nouvelles circonstances.

1. L'ouverture du monde des autres

Le 17 août 1948, Chagall accompagné de Virginia et de leurs deux enfants, prit le bateau à New York pour rentrer définitivement en France. Ils s'installèrent d'abord à Orgeval, près de Saint-Germain-en-Laye, dans une villa que Ida avait trouvée pour eux. Chagall s'habitua peu à peu au nouvel endroit à travers son travail. Avec Tériade⁷⁴⁰, éditeur de la revue *Verve*, qui avait acheté toutes les planches de Chagall à Vollard, l'artiste entreprit la publication de ses ouvrages. Il reprit certaines planches et en fit aussi de nouvelles. Tériade commanda également à l'artiste de nouvelles illustrations. Il invita Chagall à venir habiter près de chez lui, à Saint-Jean-Cap-Ferrat et à illustrer les *Contes* de Boccace. La famille de Chagall qui passait un hiver difficile à Orgeval descendit avec plaisir dans la région méditerranéenne, et elle y resta de janvier jusqu'en avril 1949. Chagall qui avait loué une maison pour le séjour songea à en acheter une pour y vivre. Mais le projet tomba à l'eau, les Chagall regagnèrent Orgeval pour déménager en octobre à Vence, toujours dans le Midi.

L'évènement essentiel de la période à Orgeval et à Saint-Jean-Cap-Ferrat est la reprise de ses anciennes illustrations et la création de nouvelles. Or, ce travail d'illustration d'après-guerre fut réalisé avec des techniques nouvellement acquises par l'artiste. Chagall qui s'initia à la lithographie en couleurs avec les *Arabian nights* s'essaya aux lavis pour les *Contes* de Boccace⁷⁴¹. Si l'artiste tira profit des couleurs luxuriantes de la lithographie dans les *Arabian nights*, il plongea en revanche dans la profondeur du noir des lavis avec les *Contes*. En travaillant au pinceau et à la plume, Chagall utilisa toutes les nuances de noir que les lavis lui permirent d'expérimenter. L'artiste employa d'ailleurs largement cette technique pour son deuxième ouvrage d'illustrations bibliques, *Dessins pour la Bible*, que nous allons étudier de près. De plus, à la même période, Chagall découvrit une autre technique : la céramique.

La découverte de la céramique par l'artiste est étroitement liée à son déménagement à Vence. Dans cette vieille ville de la Côte d'Azur, située en hauteur,

⁷⁴⁰ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, pp. 239-240 ; Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, p. 667.

⁷⁴¹ Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, pp. 242-243.

Chagall loua d'abord un appartement, puis acheta une maison, « Les Collines ». Entourée d'abondantes verdure, cette maison appartenait à Catherine Pozzi, poétesse et amie de Paul Valéry. Lorsque Chagall s'installa en 1949-50 sur la Côte d'Azur, cet endroit était devenu un nouveau centre artistique d'après-guerre. Des artistes renommés comme Matisse et Picasso y habitaient, ainsi que de nombreux poètes et écrivains⁷⁴². La présence d'Aimé Maeght à Saint Paul de Vence, qui devint le nouveau marchand de Chagall, devait compter aussi dans le choix de cette région. Pour l'artiste, le contact avec le Midi marqua sa rencontre avec une lumière éblouissante, ce qui rendit la couleur de plus en plus dominante dans sa peinture, dont le style devint par ailleurs plus souple, plus libre et plus sensuel. Mais la Méditerranée lui apporta aussi le contact direct avec la terre, à travers la technique de la céramique qui transforme la matière première en œuvre par le feu, ce qui fascina l'artiste. Chagall pratiqua d'abord cette technique chez madame Bonneau à Antibes, chez Serge Ramel à Antibes et à Vence, et à la poterie « L'Hospied » à Golfe Juan. Par la suite, il fréquenta le plus souvent l'atelier « Madoura » de Georges et Suzanne Ramié à Vallauris. Il commença par faire de petits plats, assiettes et vases, qui furent présentés dès son exposition de 1950. Au début, Chagall se contenta de peindre sur la pièce terminée, mais bientôt il modela lui-même la masse. Ce contact direct et tangible avec la matière et le volume amena plus tard l'artiste jusqu'à la sculpture⁷⁴³.

L'initiation scrupuleuse à l'art pour l'Église

Par ailleurs, en 1949, Chagall fut invité par le Père Couturier à participer au travail artistique pour l'Église Notre-Dame-de-Toute-Grâce sur le Plateau d'Assy en Haute Savoie. En effet, le Père Couturier voulait rassembler les plus grands artistes vivant en France à l'époque pour décorer cette église, de telle sorte qu'elle devienne elle-même une vraie œuvre d'art moderne. De grands maîtres comme Matisse, Léger, Rouault, Bonnard et Lipchitz furent alors appelés à contribution. La particularité de la démarche de Couturier fut de ne pas tenir compte de la confession religieuse de chaque artiste. Ainsi, Léger qui était communiste et Lipchitz qui était un Juif pieux furent amenés à participer à ce projet : le premier réalisa les mosaïques de la façade et le second la statue en bronze de la Vierge Marie. En ce qui concerne Chagall, Couturier souhaitait particulièrement qu'il décorât le baptistère. Sur ce sujet, Benjamin Harshav⁷⁴⁴ écrivit que l'artiste était tenté mais qu'il

⁷⁴² *Ibid.*, p. 243.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁴⁴ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 690.

hésita jusqu'en 1957, année marquée par l'installation de sa céramique murale qui représente Moïse guidant les Hébreux à travers la mer Rouge. De plus, l'artiste tint particulièrement à préciser son point de vue en inscrivant au-dessus de l'entrée : « Au Nom de la Liberté de Toutes les Religions ».

L'artiste juif avait certainement d'autant plus de scrupules à décorer cette église chrétienne qu'il en avait très envie. En réalité, Chagall rêvait d'avoir un édifice religieux complet où s'épanouirait sa peinture biblique. Il commença à réaliser dès 1950 des tableaux tirés de la *Bible*, dont certains d'une dimension très importante⁷⁴⁵. Avec ses tableaux l'artiste songeait à créer un lieu de recueillement, où ces œuvres à caractère religieux trouveraient leur véritable valeur et leur message serait mieux transmis. Chagall écrivit :

« Décorer une chapelle me donnerait la chance de faire un travail qui est uniquement possible sur de larges murs, sans me limiter aux tableaux de chevalet relativement petits destinés à être accrochés chez des particuliers »⁷⁴⁶.

En 1950, il fut question pour la première fois de réaliser ce projet dans une chapelle de Vence. C'était une petite chapelle désaffectée qui appartenait à la paroisse. D'après le témoignage de Virginia, Chagall se sentit attiré par cette chapelle. Il en examina l'espace disponible, en estima les sources d'éclairage et vérifia l'état de la maçonnerie. Puis le diocèse fut officiellement avisé de son désir de décorer la chapelle⁷⁴⁷. Néanmoins, les témoignages contradictoires ne permettent pas de définir avec certitude si ce fut vraiment l'artiste lui-même qui prit cette initiative ou s'il reçut une commande de la part de l'Église. Le livre de Virginia penche vers la première possibilité, alors que le résumé de la lettre⁷⁴⁸ de Chagall adressée au Président de l'État d'Israël Chaim Weitzmann privilégie la seconde. En effet, dans ce résumé de lettre il est écrit que Chagall avait reçu la proposition d'exécuter des peintures murales dans la chapelle, mais qu'il n'avait pas encore accepté de le faire⁷⁴⁹. Franz Meyer écrivit à ce sujet que « le lieu le toucha, mais [qu']après un certain

⁷⁴⁵ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 247.

⁷⁴⁶ Cette citation est tirée du résumé de la lettre de Chagall au Président Weitzmann, probablement rédigé par Ida mais dont l'original reste introuvable dans les archives du Président ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, p. 703. Nous traduisons.

⁷⁴⁷ Virginia Haggard, *Ma vie avec Chagall, op. cit.*, p. 163.

⁷⁴⁸ Selon le livre de Virginia, Chagall écrivit au président Weitzmann non au sujet de la décoration de la chapelle de Vence mais à propos de la décoration du baptistère de l'église du Plateau d'Assy.

⁷⁴⁹ Résumé de la lettre de Chagall au Président Weitzmann ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, pp. 703-704.

temps de réflexion, il préféra concevoir son projet plus librement »⁷⁵⁰, ce qui semble suggérer que Chagall déclina la proposition. Quoi qu'il en soit, le résumé de sa lettre en anglais, probablement rédigé par Ida, montre bien combien l'artiste était consciencieux. Il y exprimait son envie de décorer des bâtiments publics, ce qui était depuis longtemps son rêve. Mais il y précisait également qu'« [il] ne [voulait] pas que le peuple d'Israël pensât que dans [son] cœur ou dans [son] esprit il y avait quelque chose de commun avec le non judaïsme »⁷⁵¹. Et il ajouta : « Par mes ancêtres je serai toujours attaché à mon peuple »⁷⁵². En outre, il associa son problème de conscience à la politique internationale :

« Je ne sais pas si je devrais décorer une église catholique à une période où le Vatican n'est pas favorablement disposé envers Israël. En même temps, je me demande si la présence d'une peinture juive dans une église serait une bonne propagande pour notre peuple »⁷⁵³.

Il illustra d'ailleurs clairement sa position en énumérant les décisions qu'il avait résolument prises dans des questions en lien avec la politique : il refusa la requête de son ami Jacques Maritain de faire un don de peinture au musée d'art moderne du Vatican ; il refusa d'exposer dans des musées allemands après la guerre malgré l'invitation officielle des services culturels français ; il refusa également d'assister au vernissage de son exposition à Londres lorsque la politique britannique était défavorable aux intérêts d'Israël.

Le Président Weitzmann répondit à Chagall que c'était une question plutôt religieuse que politique, et qu'il laissait l'artiste faire un choix selon son bon sens, qui lui avait bien servi jusqu'alors⁷⁵⁴. Quelle que soit l'origine du projet, il est au moins certain que l'artiste avait envie de faire le travail de décoration pour la chapelle de Vence et pour l'église du Plateau d'Assy, mais qu'il ne se sentait pas complètement libre de l'entreprendre en tant que Juif. Même s'il était loin d'être Juif pratiquant, sa volonté de garder ses distances par rapport au christianisme s'avère évidente. Il alla jusqu'à se demander si la présence d'une peinture juive dans une église chrétienne serait bénéfique pour les Juifs ; en revanche, il craignait que ses œuvres soient interprétées d'un point de vue chrétien. Alors il essaya de discerner ce qu'il devait faire, en cherchant des avis et des

⁷⁵⁰ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, p. 272.

⁷⁵¹ Résumé de la lettre de Chagall au Président Weitzmann. Cf. La phrase originale est : « I would not want the people of Israel to think that in my heart or mind [...] I have anything in common with non-Judaism ».

⁷⁵² Résumé de la lettre de Chagall au Président Weitzmann ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative, op. cit.*, p. 703.

⁷⁵³ Résumé de la lettre de Chagall au Président Weitzmann ; cf. *Ibid.*, pp. 703-704.

⁷⁵⁴ Lettre de Chagall aux Opatoshus ; cf. *Ibid.*, pp. 702-703.

conseils de personnages importants de la communauté juive. André Chouraqui témoigna ainsi l'angoisse de Chagall, à qui il avait conseillé d'accepter la décoration de la chapelle de Vence. Dans la lettre adressée à l'artiste, Chouraqui fait comprendre que ce travail n'affecterait pas la judéité de Chagall, et que celui-ci pourrait décorer la chapelle de telle sorte que sa peinture témoigne de la « lumière » du message de la Bible qui est l'héritage commun entre le judaïsme et le christianisme⁷⁵⁵. Il semble que ces propos ont contribué à convaincre l'artiste, qui a désormais activement participé aux travaux destinés à l'Église.

En fin du compte et comme nous l'avons déjà précisé, l'église du Plateau d'Assy reçu quelques années plus tard la céramique murale de Chagall pour son baptistère, tandis que le projet de l'artiste pour la chapelle de Vence n'aboutit jamais⁷⁵⁶.

Chagall n'ira pas vivre en Israël

Vingt ans après la première visite, Chagall eut l'occasion de se rendre de nouveau en Palestine. En 1951, l'État d'Israël, officiellement constitué en 1948, organisa une importante exposition de Chagall. L'Association des Musées d'Israël fut même spécialement formée pour cet événement. Au départ, l'ouverture de l'exposition fut prévue pour le 5 mai 1951 à Jérusalem et le 12 mai à Tel Aviv, mais l'artiste souhaita reporter jusqu'à l'automne à cause du voyage d'Ida aux États-Unis, prévu pour le mois d'avril. Néanmoins, l'exposition fut inaugurée le 30 mai à Jérusalem et le 7 juillet à Tel Aviv, le jour de l'anniversaire de l'artiste. Ida qui avait préparé l'exposition partit pour l'Israël au début du mois de mai, et Chagall accompagné par Virginia la rejoignit en juin⁷⁵⁷. Le pays les accueillit chaleureusement, et l'exposition eut un énorme succès auprès du public. Cent dix-neuf œuvres de l'artiste regroupant des peintures, des gravures, des dessins et des céramiques furent exposées, et la fréquentation atteignit presque 1 500 personnes par jour. Virginia témoigna que c'était la plus belle exposition de Chagall qu'elle n'eût jamais vue,

⁷⁵⁵ Voir « Lettre à Marc Chagall » (26 mars 1954) dans André Chouraqui, *Le destin d'Israël*, Paris, Parole et Silence, 2007, pp. 245-249.

⁷⁵⁶ L'écrit de Virginia Haggard nous fait croire que l'Église prit garde à ne pas laisser son espace religieux complètement à la disposition de Chagall. Dans son livre, elle raconte la réaction froide du Père Couturier lorsqu'elle avança l'idée de faire dans un édifice religieux un espace spirituel mais non confessionnel avec des peintures de Chagall : « Un jour, alors que je reconduisais le père Couturier [...], nous parlâmes du désir de Marc de réaliser des peintures murales à thèmes bibliques pour un édifice religieux. J'imaginai volontiers, lui dis-je, une manière de temple, où toutes les religions seraient rassemblées sous la forme d'une philosophie mystique globale. Couturier manifesta son désaccord avec une politesse glacée ». (Virginia Haggard, *Ma vie avec Chagall*, op. cit., p. 165.) Cependant, d'après la lettre de Chouraqui, la décoration de la chapelle de Vence fut bien demandée à Chagall, et non pas proposée par celui-ci : « les chapelles de Vence que l'on vous demande avec tant d'instance de décorer sont des chapelles désaffectées et qui n'appartiennent pas à l'Église mais à la Municipalité [...] » (« Lettre à Marc Chagall » (26 mars 1954) dans André Chouraqui, *Le destin d'Israël*, op. cit., p. 247).

⁷⁵⁷ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., pp. 744-745.

même si les peintures provenaient essentiellement de la collection de l'artiste⁷⁵⁸. Comme lors de sa première visite, Chagall était profondément touché au point de s'exclamer : « Bizarre ! Cette exposition m'excite plus que toutes mes autres expositions dans le monde. Elle est la plus significative pour moi »⁷⁵⁹. Or, l'exposition sur la Terre Sainte devait sans doute avoir une signification particulière plus au niveau personnel et patriotique qu'artistique pour Chagall :

« Je suis envahi par une excitation inhabituelle due à une sorte de responsabilité envers ces jeunes gens d'Israël qui, sur leurs propres épaules et avec leur propre âme, ont ouvert une nouvelle page de notre vie de Juifs et ont sacrifié leur vie pour briser les chaînes du ghetto et pour nous mener vers de nouveaux horizons bibliques, vers un nouveau pays et un nouvel héroïsme »⁷⁶⁰.

Si l'artiste apprécia énormément l'enthousiasme du peuple israélien, cela n'était cependant pas suffisant pour le convaincre de venir vivre en Israël. Il semble que l'artiste reçut des suggestions dans ce sens, auxquelles il répondit clairement :

« J'aimerais bien aider, mais pour venir ici où est-ce que je trouverais la force ? Je devrais avoir vingt ans de moins, en plus l'art vit en France »⁷⁶¹ ; « Je dois rester en France [mais] je veux aller de temps en temps en Israël [...] »⁷⁶².

À Paris, le bruit courut que Chagall partait pour s'installer en Israël. Le journal *Artes* questionna l'artiste à ce propos, celui-ci précisa alors sa position une fois pour toutes : il choisit la France.

« Tout le monde le sait : l'art vit en France. Voilà la vérité. J'ai vu Israël. Je suis reconnaissant au gouvernement pour l'invitation, pour l'aimable réception, et pour la merveilleuse organisation de mon exposition. Aussi longtemps que ma santé le permettra, je serai heureux de passer un ou deux mois là-bas de temps en temps pour peindre les murs qu'ils m'offrent, car dans mon cœur habite un écho de la Bible. Mais mon être entier habite en France, où je suis venu dans ma jeunesse pour vivre et travailler »⁷⁶³.

⁷⁵⁸ Lettre de Virginia à Louis Stern du 11 juillet 1951 ; *Ibid.*, p. 756.

⁷⁵⁹ Lettre de Chagall sur son exposition en Israël ; *Ibid.*, p. 749. Nous traduisons.

⁷⁶⁰ Lettre de Chagall sur son exposition en Israël ; *Ibid.* Nous traduisons.

⁷⁶¹ Lettre de Chagall à Yosef Opatoshu du 28 juillet 1951 ; *Ibid.*, p. 757. Nous traduisons.

⁷⁶² Lettre de Chagall à Moshe Mokady du 27 juillet 1951 ; *Ibid.*, p. 759. Nous traduisons.

⁷⁶³ « Chagall : 'Mon cœur reste en France', Il ne s'installera pas en Israël », Article dans *Ma'ariv* à Tel Aviv du 4 août 1951, np ; cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., pp. 761-762. Nous traduisons.

La rupture avec Virginia et la « mère » indispensable pour Chagall

En février 1952, Virginia obtint le divorce de son mari John McNeil, ainsi que le droit de garde de leur fille. Comme elle l'écrivit, Chagall et elle en furent contents et soulagés⁷⁶⁴. Mais leur vie de couple, au lieu de se légaliser par ce divorce, arriva bientôt à sa fin. Pendant que Chagall séjournait à Paris pour la préparation de son exposition, Virginia tomba amoureuse de Charles Leirens, un photographe belge qui vint à Vence pour préparer un film documentaire sur Chagall. En réalité ils s'étaient déjà rencontrés en 1948 lorsque Leirens avait photographié les Chagall à High Falls. Ignorant ce qui se passait, Chagall demanda à Virginia d'apporter ses céramiques et ses sculptures à Paris pour l'exposition. Arrivée sur place, Virginia lui annonça son amour pour Leirens et sa décision de le quitter. Complètement désemparé, l'artiste ne comprit ni cette situation catastrophique, ni la raison pour laquelle Virginia choisit Leirens. Celui-ci était plus âgé que Chagall d'un an, et souffrait en plus de nombreuses maladies. Dans la lettre à son ami Opatoshu, Chagall écrivit : « Si, au moins, elle était tombée amoureuse d'un jeune homme, ce serait compréhensible »⁷⁶⁵. Dans la même lettre, l'artiste jugea que Virginia n'avait compris ni sa personne, ni sa mission dans la vie, ni son rôle dans l'art. Il se plaignit qu'elle l'accusait d'être matérialiste et égoïste, qu'elle trouvait ses peintures trop chères et sa maison trop grande, etc. L'artiste lui reprocha surtout de ne pas s'intéresser aux gens qui le rendaient visite, comme les collectionneurs, les écrivains et les directeurs de musées, et de ne pas savoir les recevoir. Enfin, il en conclut qu'« elle ne [pouvait] pas être la femme d'un homme célèbre »⁷⁶⁶. Chagall estima également que « si elle avait eu du génie pour *ressentir* l'art, et [son] art en particulier, elle aurait compris quel type de personne [il était], le créateur de cet art. [...] [Mais] elle n'avait pas même un dixième du génie qu'avaient Bella et les femmes des artistes juifs en général, qui restent à leur place, saintes et dévouées »⁷⁶⁷.

Ces dernières remarques reflètent exactement ce que l'artiste attendait d'une femme, en particulier de son épouse. La personne dont il avait besoin devait être quelqu'un de complètement dévouée à lui et à son art, capable de gérer les tâches de toutes sortes afin qu'il puisse se concentrer uniquement sur ses œuvres. Bella correspondait à ce type de personne : belle, douce, intelligente, et surtout compétente à satisfaire tous les besoins de

⁷⁶⁴ Lettre de Virginia aux Opatoshu du 23 février 1952 ; *Ibid.*, p. 775.

⁷⁶⁵ Lettre de Chagall aux Opatoshu du 10 avril 1952 ; *Ibid.*, p. 789.

⁷⁶⁶ Lettre de Chagall aux Opatoshu du 10 avril 1952 ; *Ibid.*, p. 788.

⁷⁶⁷ Lettre de Chagall aux Opatoshu du 10 avril 1952 ; *Ibid.*

l'artiste, l'idéal de compagne pour Chagall. Mais, malheureusement Virginia n'était pas Bella. Il semble que cela fut une des causes les plus importantes de discordes entre Chagall et Virginia. Celle-ci en témoigna dans son livre :

« Il me parlait souvent de Bella ; il croyait que son esprit survivait quelque part et qu'elle veillait sur nous. Il disait que je devais m'efforcer d'être digne d'elle, ce qui, évidemment, me paraissait impossible... »⁷⁶⁸.

Finalement, les caractéristiques de la figure féminine idéale chez Chagall semblent pouvoir se résumer en un seul trait : la maternité. Comme Virginia le dit, les femmes jouèrent un rôle important dans la vie de l'artiste, et comme ses tableaux le montrent, il se représenta souvent uni à sa bien-aimée. Néanmoins, ce rôle semble avoir toujours été le même : la mère demeurait la figure centrale dans sa vie ; Bella, l'épouse idéale, participait également à cette figure maternelle. Même sa relation avec Ida rappelle celle d'un enfant s'appuyant constamment sur sa mère. Depuis la mort de Bella, Ida reprit son rôle et travailla beaucoup pour promouvoir le nom de son père. Elle traita les affaires, organisa les expositions et négocia avec les éditeurs, les journalistes et les critiques d'art à la place de sa mère⁷⁶⁹. Par contre, Virginia écrivit elle-même qu'elle n'était qualifiée pour aucune de ces tâches, elle se consacra donc à d'autres besoins comme recevoir des visiteurs, diriger la maison, conduire la voiture pour Chagall, prendre en photo ses nouveaux tableaux et les faire encadrer, répondre au téléphone et taper la correspondance à la machine⁷⁷⁰. Or, non seulement dans les affaires de l'artiste mais encore dans leur vie commune, Virginia sembla avoir été complètement dominée par Ida. À ce propos, Virginia raconta que lorsque Ida désapprouvait un projet sur lequel Chagall et elle étaient pourtant tombés d'accord, c'était toujours Ida qui finissait par gagner l'artiste à sa cause, et celui-ci désavouait alors sa compagne en affirmant qu'il n'avait jamais été de son avis⁷⁷¹. Lorsque Virginia se plaignit à l'artiste en lui disant : « Ta vie est avec Ida, de plus en plus »⁷⁷², Chagall avoua en effet : « Ida s'occupe de tout. Sans elle je serais perdu »⁷⁷³. Il savait très probablement lui-même que la présence d'un être maternel pour le rassurer et diriger sa vie lui était indispensable : quand il fut avisé de la décision de Virginia de le quitter, il écrivit

⁷⁶⁸ Virginia Haggard, *Ma vie avec Chagall*, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁶⁹ Virginia raconte que Ida souhaitait devenir marchand indépendant de l'œuvre de son père. *Ibid.*, p. 146.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 220.

⁷⁷³ *Ibid.*

une lettre à son ami Opatoshu en lui confiant son état de complet anéantissement. Après avoir longuement parlé de sa désolation, il avoua sa faiblesse d'être dépendant : « La grande infortune, c'est que je ne peux pas vivre seul. Et je ne peux pas non plus travailler »⁷⁷⁴.

Peu de temps après l'annonce de son amour pour Leirens, Virginia quitta définitivement l'artiste le 16 avril 1952. Malgré la fureur engendrée par l'évènement, Chagall devait toujours être amoureux d'elle, puisque le jour de son départ Chagall lui offrit deux dessins à l'encre le représentant avec elle. Sous les dessins l'artiste écrivit : « Pour Virginia / mon amour / Marc » ; « ma vie, mon art, mon amour – ma Virginia / Marc »⁷⁷⁵. Peut-être avait-il mal à croire qu'elle partît réellement et attendait-il qu'elle changeât d'avis. Dans la lettre à son ami Opatoshu à qui il se plaignait des défauts de Virginia, l'artiste, parlant de son « amour terrible envers elle », dit qu' « elle peut rester où elle veut »⁷⁷⁶. L'artiste avait probablement une attitude contradictoire vis-à-vis de Virginia. À ce propos, elle raconta ce qu'elle disait à Chagall :

« Mais tu ne m'aimes pas. Tu dis que tu m'aimes, mais je ne le sens pas. Quand je pars je te manque, mais quand je suis là tu me critiques tout le temps. Je te déçois ; je ne suis pas devenue ce que tu espérais »⁷⁷⁷.

L'absence de certaines qualités chez Virginia, plus particulièrement maternelles, devait poser un problème fondamental au sein de couple : la dévalorisation de soi chez Virginia causée par la dépréciation de Chagall.

Or, le départ de Virginia causa le même problème que lors de la mort de Bella : en l'absence de la maîtresse de maison, qui allait dorénavant s'occuper de l'artiste ? Comme la première fois, ce fut encore Ida qui trouva rapidement une gouvernante pour son père, en pensant que ce serait « une solution temporaire »⁷⁷⁸. Cette personne, Valentina Brodsky, arriva le jour même où Virginia quitta la maison, et devint bientôt la troisième femme de Chagall. Dans sa lettre à son ami Opatoshu du 30 juin, tout en exprimant encore le sentiment d'avoir été trahi par Virginia, l'artiste écrivit qu'il attendait que ses sentiments

⁷⁷⁴ Lettre de Chagall aux Opatoshu du 10 avril 1952 ; Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 789.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, pp. 792-793.

⁷⁷⁶ Lettre de Chagall aux Opatoshu du 10 avril 1952 ; *Ibid.*, p. 789.

⁷⁷⁷ Virginia Haggard, *Ma vie avec Chagall*, op. cit., p. 220.

⁷⁷⁸ Lettre de Ida Chagall à Bernard Reis du 2 mai 1952 ; Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 791.

d'amertume disparurent. Néanmoins, dans la lettre du 23 juillet, Chagall mentionna « la fin de sa vie avec l'Anglaise » qui était « morte pour lui », et annonça son mariage avec Valentina⁷⁷⁹ qui eut lieu le 12 juillet⁷⁸⁰.

Il est vrai que comme Chagall le reconnaissait lui-même, il n'était peut-être pas capable de vivre seul et qu'il avait besoin de quelqu'un de compétent pour s'occuper de toutes les nécessités de la vie pour qu'il puisse se consacrer entièrement à son art. Certes, il y avait une sorte de dépendance infantile chez lui, mais en vérité, il aimait réellement Virginia et souffrait de son départ. La présence de Vava devait probablement le consoler :

« Il est clair que je l'ai aimée et qu'elle n'a pas compris ce que cela signifiait – ni mon art, ni ma vie, ni mon enfant... [...] J'attends depuis des mois et des mois de me calmer, de guérir, de retrouver le goût de la vie, et de me rapprocher de la femme qui est venue à moi – pour être près de moi et m'aider »⁷⁸¹.

Ce fut probablement le travail qui aida l'artiste à surmonter cette période de rupture. Tériade lui demanda d'illustrer de lithographies en couleurs *Daphnis et Chloé*, la célèbre pastorale de Longus. Le projet lui permit de découvrir la Grèce où se déroule ce récit. Ainsi au cours de l'été 1952 Chagall se rendit avec Vava pour la première fois de sa vie en Grèce. Ils arrivèrent à Athènes, visitèrent Delphes et séjournèrent dans l'île de Poros, où l'artiste réalisa quelques paysages à la gouache et aux pastels. Deux ans plus tard, à l'automne 1954, Chagall et Vava retournèrent dans ce pays. Ils visitèrent Olympie en passant par Poros et Nauplie. Les esquisses à la gouache pour *Daphnis et Chloé*, commencées lors du premier séjour, furent toutes terminées au cours du second voyage⁷⁸². À partir de ces gouaches l'artiste commença à réaliser des lithographies, et ce travail l'occupa plusieurs années. Les lithographies de Chagall furent exécutées à Paris chez Fernand Mourlot, grand rénovateur de la lithographie d'art après la guerre de 39-45. L'artiste y avait longuement étudié le métier sur les conseils de Charles Sorlier⁷⁸³. De 1950

⁷⁷⁹ Valentina (Vava) Brodsky avait quarante-sept ans quand elle se maria avec Chagall qui en avait soixante-cinq. Il n'existe pas beaucoup d'informations connues sur elle, et son passé reste plutôt mystérieux. D'après les éléments rassemblés par Benjamin Harshav, elle serait née en Russie. Après la révolution sa famille s'était enfuie à l'Ouest, très probablement à Berlin, et s'installa à Londres où elle avait grandi. Elle savait parler le russe, l'anglais et le français. La plupart de la correspondance qu'elle rédigea pour les affaires de l'artiste fut écrite en français. *Ibid.*, pp. 801-803.

⁷⁸⁰ Lettre de Chagall aux Opatoshu du 23 juillet 1952 ; *Ibid.*, pp. 795-796.

⁷⁸¹ Lettre de Chagall aux Opatoshu du 14 novembre 1952 ; Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, p. 813.

⁷⁸² Franz Meyer, *Marc Chagall*, *op. cit.*, pp. 263-266.

⁷⁸³ Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, *op. cit.*, pp. 143-146.

à 1952, l'artiste alla régulièrement à l'atelier et pratiqua toutes les techniques possibles de la lithographie, qui deviendrait bientôt le support principal de son œuvre.

2. La Bible et les créations successives

Aussi bien par les techniques dernièrement acquises que par celles habituellement employées, Chagall consacre désormais sa création, au sujet biblique. Parmi les œuvres abondantes sur ce thème, les illustrations – l'achèvement de *la Bible* à l'eau-forte et les *Dessins pour la Bible* – occupent la place primordiale. Nous verrons d'une part comment la première *Bible* exerce son influence sur d'autres œuvres en tant que modèle iconographique, et d'autre part quelles nouveautés apportent les *Dessins pour la Bible*. Nous pensons y découvrir une nouvelle approche de l'artiste, un autre regard sur le sujet.

2. 1. Le cycle biblique et l'évolution de l'iconographie de la Bible

Dans les années 1950, Chagall commença à peindre des tableaux bibliques dans une nouvelle perspective. Il souhaitait avoir de grands murs dans un espace religieux pour exposer ses tableaux relatifs à la Bible conçus comme un cycle unique. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'artiste rêvait d'avoir un lieu de recueillement où l'on puisse ressentir le message de sa peinture biblique dans son ensemble. Depuis qu'il avait remarqué la chapelle du Calvaire à Vence, Chagall conçut un projet plus concret. D'après Franz Meyer⁷⁸⁴, l'artiste n'avait jamais songé à la peinture murale proprement dite, mais il cherchait des techniques murales qui puissent animer l'espace à côté des tableaux et créer un lien entre eux. Il songea alors à la tapisserie, à la céramique murale, à la sculpture et au vitrail. À partir du plan cruciforme de la chapelle, Chagall organisa consciencieusement la disposition du cycle, pour y accrocher onze grands tableaux, une petite œuvre au-dessus de la porte et des reliefs de marbre sur les parois ouest. Il songea en outre à un second cycle pour la sacristie, beaucoup plus petite, sur le thème du *Cantique des Cantiques*.

Le projet pour la chapelle ne fut jamais réalisé, néanmoins il suscita la naissance de grands tableaux bibliques destinés à ce cycle à partir de l'année 1950. *Le Roi David* (1950-1951), *Moïse recevant les Tables de la Loi* (1950-1952), *La Traversée de la Mer rouge* (1954-1955) et *Moïse brisant les Tables de la Loi* (1955-1956) constituent la première

⁷⁸⁴ Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, pp. 272-273.

série de tableaux pour ce cycle⁷⁸⁵. Or, ces tableaux ont tous en commun l'iconographie des eaux-fortes pour la *Bible*. En effet, celles-ci ont servi de modèle pour la composition. Dans *Le Roi David*⁷⁸⁶ (ill. 172), l'expression du personnage, qui se dresse sur la colline en jouant de la harpe, est tirée de la planche LXVI (ill. 47)⁷⁸⁷ qui représente David pleurant la mort de son ami Jonathan. L'apparence de David dans la planche est celle d'un roi couronné, vêtu d'une longue tunique et tenant son instrument de musique dans les mains. Cette figure est prise à l'identique dans le tableau, sauf que dans ce dernier l'artiste se donna plus de liberté, peignant illogiquement deux fois la main droite du roi. *Moïse recevant les Tables de la Loi*⁷⁸⁸ (ill. 173) doit aussi sa forme originelle à l'eau-forte (pl. XXXVII), dans laquelle nous voyons Moïse tendre ses bras pour recevoir les Tables des mains de Dieu (ill. 68)⁷⁸⁹. Le tableau montre la même composition mais de manière inversée : les mains de Dieu apparaissent du côté gauche, contrairement à la gravure. Quant à *Moïse brisant les Tables de la Loi*⁷⁹⁰, le tableau (ill. 174) doit sa forme de base à la planche XXXIX (ill. 115)⁷⁹¹. Bien que bien d'autres éléments soient ajoutés au tableau, celui-ci est peint à partir de la composition de la planche d'eau-forte qui représente Moïse furieux au bord de la montagne, après qu'il ait jeté les Tables à terre. Enfin, *La Traversée de la Mer rouge*⁷⁹² (ill. 175) est quasiment une transposition de la planche XXXIV (ill. 98)⁷⁹³ en tableau, dont la composition reste la même presque sans aucune modification. Trouver ainsi des traces des illustrations à l'eau-forte dans les tableaux de ce cycle s'avère être une des plus grandes caractéristiques de l'œuvre biblique de Chagall à partir de 1950. Le tableau *Abraham et les*

⁷⁸⁵ La datation exacte des onze premiers tableaux du cycle reste difficile, étant donné que, à l'exception de *La Création de l'homme* signée et datée de 1956-1958 par l'artiste, aucun tableau inspiré de la *Genèse* et de l'*Exode* ne porte mention de date. Mais il est certain que le cycle a été achevé en 1966, car son inventaire est annexé au premier acte de donation en 1966. Voir *Catalogue des collections Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice*, op. cit., p. 35.

⁷⁸⁶ *Le Roi David*, 1950-1951, Huile sur toile, 197 x 133 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., cat. ill. 832 ; *Marc Chagall et la Bible*, op. cit., n° 34.

⁷⁸⁷ *Ayant appris la mort de Jonathan, son ami le plus cher, tué dans le combat contre les Philistins, David le pleure et chante un cantique funèbre* (pl. LXVI), 1952-1956, Eau-forte, 32 x 24 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁷⁸⁸ *Moïse recevant les Tables de la Loi*, 1950-1952, Huile sur toile, 194 x 130 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., cat. ill. A. 210.

⁷⁸⁹ *Moïse, au Sinaï, reçoit des mains de Dieu les Tables de la Loi* (pl. XXXVII), 1934-1939, Eau-forte, 28, 9 x 23 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁷⁹⁰ *Moïse brisant les Tables de la Loi*, 1955-1956, Huile sur papier rentoilé, 228 x 152 cm, Cologne, Musée Wallraf-Richartz ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., cat. ill. A. 225.

⁷⁹¹ *Dans la colère que lui inspire l'idolâtrie du peuple élu de Dieu, Moïse brise les Tables de la loi* (pl. XXXIX), 1934-1939, Eau-forte, 29, 6 x 22, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁷⁹² *La Traversée de la mer Rouge*, 1954-1955, Huile sur toile, 216 x 146 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., cat. ill. A. 209.

⁷⁹³ *Les Israélites passent la mer Rouge, cependant que les premiers chars de l'armée égyptienne y sont engloutis* (pl. XXXIV), 1934-1939, Eau-forte, 32, 2 x 24, 3 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

trois anges (ill. 176)⁷⁹⁴, commencé dix ans plus tôt, garde la même composition que la planche VII (ill. 82)⁷⁹⁵ de la *Bible*, car il est peint d'après la gouache préparatoire (ill. 177)⁷⁹⁶ qui servit de point de départ à la gravure. Outre les huiles, d'autres œuvres graphiques à la gouache, au pastel et à l'encre témoignent également de la ressemblance avec les eaux-fortes de la *Bible*. Par exemple, *Les Prophéties d'Isaïe*⁷⁹⁷ et *Samson et Dalila*⁷⁹⁸ reprennent exactement les compositions des eaux-fortes sur le même sujet. Une simple comparaison suffit pour vérifier que seules les couleurs transformèrent la planche XCIV et LVI de la *Bible* en gouaches.

Alors que les illustrations de la *Bible* sont nettement à la base des œuvres bibliques postérieures, celles-ci ne sont pas pour autant de simples reproductions. Bien entendu, les tableaux se distinguent d'abord des eaux-fortes par leurs couleurs. Par exemple, *La Traversée de la Mer rouge* impressionne par son bleu cobalt couvrant presque entièrement le tableau. Ce bleu puissant, la couleur dominante du tableau, est essentiellement celle de la mer rouge que le peuple traverse. Autrement dit, c'est par cette couleur captivante que l'artiste attire toute notre attention sur le contexte dans lequel le récit biblique se déroule. De plus, afin de donner un équilibre au tableau, Chagall appliqua du rouge sur les armées égyptiennes et du jaune sur Moïse guidant le peuple. Ces touches supplémentaires de couleur relèvent les principaux éléments du tableau, de telle sorte que celui-ci en devienne plus expressif. Quant à *Moïse recevant les Tables de la Loi*, l'artiste peignit le fond du tableau en noir pour que les éléments en couleurs ressortent avec plus d'intensité. Le plus étonnant, ce sont les Tables de la Loi peintes en couleur or. Sur ce fond noir intense, cette couleur brille comme si elle était vraiment de l'or caché dans les ténèbres. En ce qui concerne les autres couleurs, l'artiste ajouta seulement un peu de vert, de rouge, de bleu et de gris, sans doute pour ne pas atténuer la lueur extraordinaire des Tables de la Loi, l'élément le plus important de cette peinture.

L'artiste enrichit également les tableaux d'éléments qui étaient absents dans les illustrations. Dans la dernière peinture citée, l'artiste peignit Moïse et les Tables d'un côté,

⁷⁹⁴ *Abraham et les trois anges*, 1940-1950, Huile sur toile, 125, 5 x 131 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 833.

⁷⁹⁵ *Les Trois Anges reçus par Abraham* (pl. VII), 1931-1934, Eau-forte, 30, 9 x 24, 7 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁷⁹⁶ *Les Trois Anges reçus par Abraham*, 1931, Huile et gouache, 62, 5 x 49 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁷⁹⁷ *Les Prophéties d'Isaïe*, 1956, Encre de Chine et gouache sur papier, 65 x 50 cm, Collection particulière ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 934.

⁷⁹⁸ *Samson et Dalila*, 1955, Gouache et encre de Chine sur papier, 65 x 50 cm, New York, Collection Hadassah et Josef Rosenaft ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 936.

et la foule de l'autre. L'illustration sur ce sujet montre seulement Moïse. La foule à côté qui est composée de gens de tous âges représenterait le peuple d'Israël qui attend le retour de Moïse avec les Tables de la Loi. Si l'illustration montre seulement la Loi de Dieu donnée à Moïse, le tableau, en figurant le peuple, élargit les relations : on passe de la relation privilégiée entre Dieu et Moïse à celle plus large de Dieu avec son peuple. Ce fait renforce le message de la peinture en soulignant le vrai sens du don de la Loi, qui est une alliance entre Dieu et son peuple. Par ailleurs, pour *Abraham et les trois anges* Chagall ajouta une autre scène dans le tableau : en haut à droite il peignit en petit la scène du sacrifice d'Isaac au moment où l'ange descend du ciel pour retenir le couteau d'Abraham. Cette scène préfigure l'avenir par rapport à ce qui se passe dans le tableau où Abraham reçoit les trois anges à table. Dans la Bible, ceux-ci annoncent à Abraham la naissance de son fils Isaac que l'Éternel demandera justement en sacrifice, la petite scène servant d'indication du futur à la scène principale. À ce propos, Franz Meyer mentionna que par cette « surcharge »⁷⁹⁹, Chagall modifia le caractère de la scène : si celle-ci ne montrait à l'origine que l'humble accueil réservé aux messagers divins, elle parle désormais « d'une relation déjà affermie par le bonheur et la souffrance »⁸⁰⁰, par l'annonce de la naissance de son fils puis par la demande de son sacrifice. Plusieurs interprétations sont possibles pour la deuxième scène ajoutée. Néanmoins, il nous semble important de noter d'abord que l'artiste, en ajoutant ici un élément du futur, élargit le temps dans le tableau, et qu'ainsi il nous permet de réfléchir au sujet dans une optique plus globale.

Nous pourrions regrouper ces éléments supplémentaires en quelques catégories : les éléments précisant le sujet, les éléments élargissant la temporalité du tableau, et les éléments personnels. Si dans *Moïse recevant les Tables de la Loi*, l'élément nouveau, le peuple, complétait le sujet, dans *Abraham et les trois anges*, la petite scène ajoutée indiquait l'étape suivante de l'épisode. Chagall introduisit ensuite dans ces tableaux bibliques des motifs picturaux personnels. Dans *Le roi David*, nous trouvons plusieurs éléments typiquement chagalliens comme le bouquet de fleurs, la mariée, l'animal, le chandelier, la mère et l'enfant mais également l'autoportrait. Enfin, *Moïse brisant les Tables* contient toutes sortes d'éléments supplémentaires qui appartiennent à ces trois catégories. D'abord, Chagall peignit des mariés sous un dais, motif appartenant au souvenir de son mariage avec Bella à Vitebsk. Puis, sur le côté droit du tableau, l'artiste peignit une foule – le peuple au pied de la montagne, qui attend Moïse mais aussi qui adore

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 247.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

le veau d'or. Nous voyons également Moïse recevant les Tables de la Loi à droite et le roi David à gauche. Ces éléments sont à la fois relatifs à la temporalité et explicatifs quant au sujet. Si Moïse qui brise les Tables sur la montagne est le sujet principal, la présence de la foule explique ce qui se passe pendant l'absence de Moïse et représente le temps présent. Quant à Moïse recevant les Tables et au roi David, ils représentent ce qui s'est passé et ce qui va arriver. Ainsi, le passé, le présent et le futur autour du sujet principal sont tous exprimés en un tableau.

Chagall continua à peindre des tableaux prévus pour ce cycle, dont l'un des plus importants, *La Création de l'homme*⁸⁰¹, fut terminé vers 1956 et remanié plus tard. Ce tableau monumental est aussi issu de la gravure pour la *Bible* et complété par des éléments supplémentaires. Le point de départ du tableau est l'ange portant le premier homme dans ses bras comme nous l'avons vu dans la première planche de la *Bible* (ill. 61)⁸⁰². Nous retrouvons ici la fusion des bras de l'ange et de l'homme, expression symbolique et essentielle du sujet. Mais l'ange du tableau⁸⁰³ (ill. 178) n'est plus barbu comme dans la gravure, et il ne se trouve plus dans l'abîme. Il est entouré par un paysage bleu qui suggère le Paradis dans lequel se trouvent des animaux au milieu de la végétation, mais aussi le serpent enroulé autour du tronc de l'arbre et Adam et Ève partageant le fruit défendu. Ces éléments racontent les prémices de l'histoire humaine. Quant à la partie haute du tableau, elle donne une vision panoramique de l'avenir de l'être humain. Tout autour du soleil rouge répandant une lumière aux couleurs de l'arc-en-ciel, plusieurs figures sont disposées : le roi David jouant de la harpe, une foule, des animaux, le Christ sur la croix, un ange apportant des fleurs, un chérubin, un homme qui lit, un porteur d'échelle et de chandelier, un homme à tête de chèvre tenant un rouleau de la *Torah*, et un prophète. Cette disposition crée une sorte de roue annonçant l'avenir de l'humanité après la création du premier homme. Chagall semble vouloir montrer la vie de toutes les couleurs, allant de la joie à la souffrance. Toute cette scène sur le destin de l'humanité qui couvre la naissance du premier homme jusqu'à la crucifixion du Christ est peinte sur un fond bleu transparent dominant le tableau. Cependant, dans ce panorama dont l'ambiance est quelque peu onirique et mélancolique s'ouvre un autre horizon. En effet, comme si un rayon de soleil

⁸⁰¹ *La Création de l'homme*, 1956-1958, Huile sur toile, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 27.

⁸⁰² *Dieu crée l'homme et lui donne le souffle de la vie* (pl. I), 1931-1934, Eau-forte, 31 x 23, 1 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁸⁰³ *La Création de l'homme*, 1956-1958, Huile sur toile, 300 x 200 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

poussait les nuages, en haut à gauche du tableau, la couleur jaune répand sa lumière et donne de la chaleur à cette toile bleue limpide. D'ailleurs, cette partie jaune est joyeuse : nous y voyons des gens et des animaux qui sautent de joie. Leur attitude est due au bonheur de recevoir les Tables de la Loi des mains de Dieu. À la jonction des deux parties qui sont à la fois liées et séparées par des courbes ressemblant à des nuages, un ange joue du *chofar*.

Parallèlement à ces tableaux destinés au cycle biblique, Chagall créa des œuvres pour le *Cantique des Cantiques*. Quatre tableaux furent réalisés entre 1957 et 1961⁸⁰⁴. Leur numérotation ne correspond en rien à leur date de création. Ainsi, le premier tableau sur ce thème date de 1957 et est maintenant intitulé *Le Cantique des Cantiques II* ; le deuxième, daté de 1958, est *Le Cantique des Cantiques IV* ; le troisième de 1960 est *Le Cantique des Cantiques I* ; et le quatrième, également de 1960, est *Le Cantique des Cantiques III*. La composition du *Cantique des Cantiques II* et du *Cantique des Cantiques IV*, qui ont été créés avant les autres, est plus simple que celle des deux tableaux suivants qui comportent plusieurs motifs supplémentaires. Mais toutes ces œuvres s'harmonisent dans une grande unité, construite par une couleur commune et la convergence du thème. Tous les tableaux se nourrissent de rose et de rouge. Tantôt doux, tantôt flamboyants, ces roses et ces rouges évoquent la chaleur, la passion, l'affection et la féminité. Les tableaux sont entièrement consacrés au thème de l'amour, inspiré du *Cantique des Cantiques*, mais le rapport avec le texte biblique est faible. Nous n'y trouvons guère de représentations littérales des passages du livre. L'artiste s'efforce plutôt de nous laisser sentir le thème de l'amour par l'ambiance générale des tableaux et par des motifs communs.

Malgré les numérotations des titres, il est préférable d'analyser ces tableaux dans l'ordre chronologique afin de suivre leur évolution. D'abord dans *Le Cantique des Cantiques II*⁸⁰⁵ nous voyons une femme nue allongée sur un immense arbre fleuri qui ressemble à un grand bouquet de fleurs posé en oblique dans la composition (**ill.** 179)⁸⁰⁶. Comme si elle était agréablement étendue sur un champ, la femme a les yeux fermés et

⁸⁰⁴ *Le Cantique des Cantiques* est à l'origine composé de quatre tableaux destinés aux quatre murs de la sacristie de la chapelle du Calvaire. Mais ce projet du départ n'aboutit pas et le projet postérieur pour le musée Message Biblique conduisit l'artiste à créer un cinquième tableau en raison de l'espace nouveau, circulaire, du musée. Ce dernier, *Le Cantique des Cantiques V*, fut achevé alors entre 1965 et 1966. Voir *Catalogue des collections Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice, op. cit.*, p. 36.

⁸⁰⁵ *Le Cantique des Cantiques II*, 1957, Huile sur papier marouflé sur toile, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall, op. cit.*, p. 79.

⁸⁰⁶ *Le Cantique des Cantiques II*, 1957, Huile sur papier marouflé sur toile, 140 x 164 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

semble plutôt rêver que dormir. La femme et l'arbre occupent presque entièrement le tableau, dont le fond dessine un ciel au-dessus d'une cité. Ce paysage montre certainement Jérusalem, comme semblent l'indiquer les coupes, les toits et la Tour de David. En effet, nous voyons le roi David sur le côté droit du tableau : il est ailé et tient sa harpe dans ses mains, et s'approche du trône. Par la présence du roi et de la ville sainte, la figure centrale évoque *Le Cantique des Cantiques* de la Bible, mais elle pourrait tout aussi bien être simplement considérée comme une allégorie de l'amour. À proximité de ses hanches se trouvent une tête d'homme et une tête de chèvre. L'ensemble de ces figures semble incarner l'idée de l'amour au lieu de représenter des personnages concrets, que ce soit du récit biblique ou de la vie de l'artiste. Ce point de vue semble être confirmé par le fait que la femme nue sur l'arbre ressemble parfaitement à la *Vénus endormie* de Giorgione (ill. 180)⁸⁰⁷. Ce sont toutes les deux des grands nus allongés dans la nature, un bras replié sur lequel repose le visage et l'autre posé sur le plis du pubis. C'est une pose très détendue, mais elle exprime plus particulièrement sa sensualité, rappelant pleinement l'amour charnel.

Par rapport au *Cantique des Cantiques II*, *Le Cantique des Cantiques IV*⁸⁰⁸ possède une tonalité rouge plus dense, et est beaucoup plus explicite dans le traitement du sujet : nous y voyons un cheval ailé emportant le roi et son épouse, sans doute David et Bethsabée, au-dessus de la ville de Jérusalem (ill. 181). Le roi exprime son affection en entourant de sa main gauche les épaules de son épouse, vêtue d'une longue robe blanche de mariée, et en reposant la main droite sur sa poitrine. D'autres motifs dans le tableau concourent à renforcer le sujet de la célébration du mariage du roi : le cheval tient entre ses pattes un bouquet de fleurs, un autre grand bouquet de fleurs se trouve en bas à droite du tableau. L'ange joue de la musique et la foule dans la cité, composée de musiciens, de danseuses, d'hommes et de femmes, d'enfants et d'amoureux, laisse éclater leur joie.

Quant au *Cantique des Cantiques I*⁸⁰⁹ (ill. 182), il traite du même sujet que *Le Cantique des Cantiques IV* mais de manière minimisée : le roi enlace aussi sa femme, qui est cette fois-ci toute nue, mais il est devenu un petit détail du tableau tout comme son trône dans le coin droit. Au-dessus d'eux, une main venant du ciel et l'étoile de David, signe de l'amour divin envers l'Israël, sont visibles mais ne sont pas très mises en valeur.

⁸⁰⁷ Giorgione, *Vénus endormie*, vers 1507, Huile sur toile, 108, 5 x 175 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

⁸⁰⁸ *Le Cantique des Cantiques IV*, 1958, Huile sur papier marouflé sur toile, 145 x 211 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall, op. cit.*, p. 89.

⁸⁰⁹ *Le Cantique des Cantiques I*, 1960, Huile sur papier marouflé sur toile, 148 x 172 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Ibid.*, p. 75.

En revanche, le thème général de l'amour est plus souligné : à côté d'une colombe, un couple d'amoureux capte tout de suite l'attention notamment grâce au blanc étincelant du corps de la femme. Ce nu est dessiné de façon simplifiée avec pour seuls éléments le visage, les seins et un bras, de telle sorte qu'il constitue un bel arc linéaire. Au bout de cette ligne, un bouquet de fleurs ajoute de la douceur et des couleurs. Ce bouquet répond en effet aux autres végétations, qui égagent le tableau par leurs couleurs jaune et bleu sur le fond toujours rose : un arbre aux feuilles lumineuses à droite et des fourrés paradisiaques à gauche construisent ensemble une ambiance très idyllique, proche de celle du *Cantique des Cantiques II* mais de façon encore plus détaillée. D'ailleurs, dans ce jardin nous voyons des animaux paradisiaques et imaginaires, un personnage jouant de la musique et une femme nue qui rappelle Ève. Au milieu du paysage du côté droit du tableau, il y a également une femme nue qui tend ses bras vers le ciel. En somme, ces quatre femmes nues avec leurs amoureux, les animaux au milieu de la verdure rappellent la sensualité, l'abondance et le bonheur, toutes ces notions servant à résumer une seule idée : l'amour.

Si *Le Cantique des Cantiques I* et *Le Cantique des Cantiques II* placent le thème de l'amour dans une ambiance idyllique et poétique et ce de manière très allégorique, *Le Cantique des Cantiques III*⁸¹⁰ donne une représentation plus précise du sujet, comme *Le Cantique des Cantiques IV* qui représente le mariage du roi avec les personnages précis de David et Bethsabée. De même, *Le Cantique des Cantiques III* traite le sujet du mariage et de l'amour conjugal, mais cette fois-ci le sujet s'est complètement personnalisé : l'artiste a représenté ici son propre mariage à Vitebsk (iii. 183). Les mariés sous le dais du mariage soutenu par deux anges représentent certainement son épouse Bella et lui-même, car l'image peinte juste à côté de ce couple est un autoportrait de l'artiste devant son chevalet. Au bas de cet autoportrait nous voyons des personnages qui se réjouissent du mariage, dansant et jouant de la musique. En effet, pour indiquer qu'il s'agit de sa propre histoire, Chagall a peint un double paysage au milieu du tableau. Celui-ci montre une vue panoramique de ville et une autre vue, inversée comme un reflet de la première. Dans cette image renversée nous pouvons tout de suite reconnaître le paysage de Vitebsk avec ses maisons et son église orthodoxe. En ajoutant un Juif, portant un sac sur les épaules et une canne à la main comme dans de nombreux tableaux représentant sa ville natale, l'artiste semble avoir voulu situer précisément les événements dans ce lieu. Chez Chagall, cette image générique du Juif errant est aussi une forme d'autoportrait, qui se voit errant de ville

⁸¹⁰ *Le Cantique des Cantiques III*, 1960, Huile sur papier marouflé sur toile, 149 x 210 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Ibid.*, p. 83.

en ville durant sa vie. Dans ce contexte, la ville au-dessus pourrait être Vence, où l'artiste habitait lors de la création de ce tableau. Cette ville représente la réalité de l'époque, mais pour l'artiste elle reflète aussi une autre ville, qui est éternellement « la ville » pour lui, sa ville natale, Vitebsk. À droite du tableau, l'artiste a tout de même mis des éléments généraux relatifs au sujet du mariage : un ange tenant un chandelier, un autre jouant du *chofar*, une colombe, des buissons ressemblant à un bouquet de fleurs, et un couple amoureux. De plus, il a peint un lion couronné comme un symbole de la royauté israélite. Il se dirige vers la femme nue au milieu du buisson. Ceci est peut-être une représentation symbolique du rapprochement de l'Israël avec l'amour divin. Mais parce qu'il traite du sujet très marquant de son mariage, ce tableau reste l'œuvre la plus personnelle de Chagall dans ce cycle du *Cantique des Cantiques*.

2. 2. La Bible en céramique

Après le retour en France des États-Unis, plus particulièrement dans les années 1950, Chagall sollicita plusieurs formes d'expression pour son travail sur le thème biblique, dont la céramique et la sculpture. Depuis la découverte de ces techniques, l'artiste était fasciné par cette nouvelle expérience, par le contact direct avec la matière et la combinaison du feu et de la terre. Il créa plusieurs plats et vases en céramique et quelques bas-reliefs et stèles. Il est intéressant de noter que la grande partie de ces œuvres traite de sujets bibliques. Il s'agit plutôt de portraits de personnages importants tels que Adam et Ève, Jacob, Joseph, Élie, Jérémie, Samson et Esther que d'épisodes majeurs de la Bible. Moïse et David sont le plus fréquemment représentés. Or, pour ces œuvres sur de nouveaux supports l'artiste ne créa que rarement de nouvelles compositions : soit il garda la composition des tableaux réalisés à la même période, soit il réutilisa celle de ses eaux-fortes pour la Bible. Dans la plupart des céramiques réalisées en 1950 et 1951, nous retrouvons les mêmes compositions que dans la Bible : *Le Frappement du rocher*⁸¹¹, *Joseph et la femme de Putiphar*⁸¹², *Jacob béni par Isaac*⁸¹³, *Samson brisant les colonnes du temple*⁸¹⁴, et *Jérémie*⁸¹⁵ en sont de bons exemples. *David et Saül*⁸¹⁶ (ill. 184) sont

⁸¹¹ *Le frappement du rocher*, 1950, Plat en céramique, 45 x 36 cm ; cf. *Les Céramiques et Sculptures de Chagall*, Préface de André Malraux ; Notes et Catalogue de Charles Sorlier, Monaco, Éditions André Sauret, 1972, cat. ill. 41.

⁸¹² *Joseph et Madame Putiphar*, 1950, Plat en céramique, 36 x 31 cm, Collection Mme Ida Meyer-Chagall ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 58.

⁸¹³ *Jacob béni par Isaac*, 1950, Plat en céramique, 29 x 23, 5 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 61.

⁸¹⁴ *Samson brisant les colonnes du temple*, 1950, Plat en céramique, 32, 5 x 28 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 64.

figurés inversés dans leur position par rapport à l'eau-forte (ill. 117)⁸¹⁷ de la *Bible*. Quant à *Moïse recevant les Tables de la Loi*⁸¹⁸ et *Le Roi David*⁸¹⁹, ils ne montrent pas la même composition que dans la *Bible*, mais reprennent celle des tableaux sur le même sujet – qui se basent aussi sur la *Bible* mais de manière plus détaillée. Dans le cas de *La Traversée de la mer Rouge*, la composition de ce plat en céramique (ill. 185)⁸²⁰ est également tirée de l'eau-forte (ill. 98), mais cette fois-ci sa coloration et sa composition sont reprises dans la peinture (ill. 175) et dans la céramique en six carreaux⁸²¹ qui servit comme maquette pour la décoration du baptistère (ill. 186)⁸²² de l'église du plateau d'Assy. Réalisant des céramiques et des tableaux à la même période, l'artiste dut probablement garder un archétype et le transposer d'un support à l'autre.

En ce qui concerne Moïse et David qui sont les plus représentés, nous pouvons remarquer une nouveauté. Tandis que Moïse est presque toujours figuré avec les Tables de la Loi de façon conventionnelle mais aussi selon l'habitude de l'artiste, David est désormais essentiellement montré comme le roi amoureux de Bethsabée. Dans plusieurs versions des céramiques et des sculptures, il est constamment représenté avec sa harpe comme un roi musicien. Épris de cette beauté (*Bethsabée surprise par David*)⁸²³, il joue de la musique pour sa bien-aimée (*David et Bethsabée à la lune*)⁸²⁴, la caresse (*David et Bethsabée en carreau*⁸²⁵ et vase⁸²⁶ (ill. 187) céramiques) et la prend dans ses bras (*David et Bethsabée* de 1953⁸²⁷). La plupart du temps, Bethsabée est représentée nue, parfois entièrement, allongée à côté du roi habillé. L'apparition de Bethsabée comme la bien-aimée du roi, jeune et sensuelle, et sa représentation abondante sont remarquables dans les œuvres de cette période. Et cette mise en parallèle du roi musicien et de sa voluptueuse

⁸¹⁵ *Jérémie*, 1951, Plat en céramique, 41 x 32, 5 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 65.

⁸¹⁶ *David et Saül*, 1950, Plat en céramique, 34,5 x 31 cm, Paris, Collection Ida Chagall ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 47.

⁸¹⁷ *David chante, en s'accompagnant de la harpe, devant Saül, et le soulage de ses tourments* (pl. LXI), 1952-1956, Eau-forte, 30, 7 x 24, 8 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁸¹⁸ *Moïse recevant les tables de la loi*, vers 1950-51 ?, Plat en céramique, Collection Mme Meyer-Chagall ; cf. *Les Céramiques et Sculptures de Chagall, op. cit.*, cat. ill. 40.

⁸¹⁹ *Le roi David*, 1951, Plat en céramique ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 48.

⁸²⁰ *La traversée de la mer rouge*, 1951, Plat en céramique, 42 x 33,5 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 31.

⁸²¹ *La traversée de la mer rouge*, 1956, Céramique en six carreaux, 59 x 39 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 33.

⁸²² *La traversée de la mer rouge*, 1956, Céramique murale (en 90 carreaux) pour la décoration du baptistère, 307 x 231 cm, Plateau d'Assy, Église Notre-Dame de Toute Grâce.

⁸²³ *Bethsabée surprise par David*, 1953, Plat en céramique, Diamètre 40, 5cm. ; cf. *Les Céramiques et Sculptures de Chagall, op. cit.*, cat. ill. 50.

⁸²⁴ *David et Bethsabée à la lune*, 1952, Vase en céramique, Hauteur 45 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 57.

⁸²⁵ *David et Bethsabée*, Carreau de céramique, 32 x 27 cm ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 55.

⁸²⁶ *David et Bethsabée*, 1952, Vase en céramique, 19, 5 x 15, 5 cm, Collection particulière ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 56.

⁸²⁷ *David et Bethsabée*, 1953, Plat en céramique, 28 x 23 cm, Collection Mazo ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 51.

amoureuse est parfaitement résumée dans *David et Bethsabée au double profil*⁸²⁸ (ill. 188) : le roi David porte sa harpe et Bethsabée se montre les seins nus. La couronne est partagée par leur tête fusionnée, signe de leur union et de leur amour. Concernant la multiplication des représentations sur ce sujet, nous pouvons peut-être trouver son origine dans la biographie de Chagall alors très amoureuse de sa jeune compagne de l'époque, Virginia Haggard. Dans *Le Roi David*⁸²⁹ et *David à la lyre*⁸³⁰ (ill. 189), le roi musicien est d'ailleurs représenté à côté d'une mère portant son enfant, au lieu de sa bien-aimée dénudée, ce qui n'est pas sans évoquer Virginia et leur jeune enfant, David.

2. 3. La publication tardive de la *Bible* à l'eau-forte

Les illustrations de Chagall pour la *Bible* virent enfin le jour en 1956 chez l'éditeur Tériade. L'ouvrage conçu en accord avec Ambroise Vollard dans les années 1920 fut interrompu et resta endormi à cause d'évènements malencontreux comme la crise économique des années 1930, la seconde guerre mondiale et la mort de Vollard. Mais le projet fut repris par l'artiste après son retour en France à l'initiative du nouvel éditeur Tériade, successeur de Vollard, pour être publié sous forme de grand livre d'art et dans la revue *Verve*.

La version du livre : une édition de luxe

Pour la *Bible*, Chagall gravit cent cinq cuivres. Sur la totalité de ce travail, seulement soixante-six eaux-fortes furent tirées de 1931 à 1939 dans les ateliers de Maurice Potin, peintre-graveur. Les trente-neuf autres eaux-fortes furent terminées par l'artiste dans les ateliers et avec la collaboration de Raymond Haasen qui en effectua le tirage de 1952 à 1956. Les cent cinq cuivres furent rayés après tirage. L'ouvrage apparut sous le titre *Bible – Eaux-fortes originales de Marc Chagall* en deux volumes. Il fut tiré de cet ouvrage deux cent soixante-quinze exemplaires sur papier Montval numérotés de 1 à 275, et vingt exemplaires hors commerce numérotés de I à XX, réservés aux collaborateurs. Tous les exemplaires furent signés par Marc Chagall. Il fut tiré en outre

⁸²⁸ *David et Bethsabée au double profil*, 1951, Plat en céramique, 42 x 35 cm, Collection particulière ; *Ibid.*, cat. ill. 49.

⁸²⁹ *Le roi David*, 1952, Stèle en pierre de Rogne, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 45.

⁸³⁰ *David à la lyre*, 1950, Plat en céramique, 30,5 x 25 cm, Paris, Collection Ida Chagall ; cf. *Ibid.*, cat. ill. 53.

cent albums sur vélin d'Arches, contenant les cent cinq planches de l'ouvrage peintes à la main, signées et numérotées par l'artiste⁸³¹.

C'est un ouvrage de luxe, au format 44 x 33 cm, en feuilles, présenté en deux volumes sous étui. Comme André Chastel le décrit, il s'agit d'« une belle et lourde édition pour bibliophiles »⁸³². Ce n'est d'ailleurs pas une Bible à lire mais à contempler : elle ne contient pas le texte en entier, mais seules les parties correspondant aux images furent publiées pour accompagner les planches d'eaux-fortes. Même le langage XVII^e siècle du texte dénote que cet ouvrage n'est pas fait pour l'usage pratique : les versets de la Bible figurant dans cet ouvrage sont extraits de la traduction établie d'après les textes hébreux par les pasteurs et professeurs de l'Église de Genève publiée en 1638 à Genève. Le texte a été composé en « Romain du Roi » corps trente-deux gravé par Grandjean au XVII^e siècle sur l'ordre de Louis XIV. La composition et l'impression furent exécutées sous la conduite de Georges Arnoult. Le tirage fut achevé sur les presses de l'imprimerie nationale le 14 décembre 1956, Daniel Gibelin en était alors le directeur⁸³³.

La version de la revue *Verve* et ses lithographies

Tériade dirigea également une autre publication de la *Bible* de Chagall dans une version plus accessible au public. La revue artistique et littéraire *Verve* consacra son double numéro (N^{os} 33 et 34)⁸³⁴ à la reproduction intégrale en héliogravure des 105 planches gravées à l'eau-forte par l'artiste. Les références mentionnées dans les légendes se rapportent à la Bible des Pasteurs et Professeurs de Genève publiée en 1638, comme dans l'édition originale. L'artiste composa spécialement pour cette édition 16 lithographies en couleurs et 12 en noir et blanc, ainsi que la couverture et la page de titre. Le volume fut achevé d'imprimer le 10 septembre 1956, par les Maîtres-Imprimeurs Draeger Frères pour l'héliogravure et par Mourlot Frères pour la lithographie.

Les lithographies insérées dans cet ouvrage montrent un style complètement différent de celui des eaux-fortes. Les lignes souples et fluides construisent des formes arrondies et simplifiées. Quant aux lithographies en couleurs, elles sont composées de couleurs très vives et pures qui se renforcent par leur contraste. En revanche, les lithographies en noir et blanc laissent voir une beauté sobre par leurs lignes très épurées.

⁸³¹ *Bible – Eaux-fortes originales de Marc Chagall* (deux tomes), Paris, Tériade, 1956 (exemplaire 192).

⁸³² André Chastel, « Chagall Graveur à la Bibliothèque Nationale », *Le Monde*, le 28 juin 1957, n.p.

⁸³³ *Bible – Eaux-fortes originales de Marc Chagall*, op. cit.

⁸³⁴ *Marc Chagall – Bible, Verve* (revue artistique et littéraire / directeur : Tériade) Vol. VIII, N^{os} 33 et 34, Paris, Éditions de la revue Verve, 1956.

Or, les sujets de toutes ces lithographies peuvent être classés en quatre groupes : l'ange, Moïse, David et les prophètes. Pour commencer, l'artiste représenta sur la couverture (**ill.** 190)⁸³⁵ le roi David jouant d'un instrument de musique, révélant ainsi le côté poétique de sa *Bible*. Ensuite, pour la page de titre et le début de l'ouvrage, Chagall créa quatre figures d'ange : le premier tient une épée, le deuxième (**ill.** 191)⁸³⁶ porte les Tables de la Loi, le troisième est en gros plan et le dernier chasse Adam et Ève du paradis. En figurant des anges pour annoncer la *Genèse*, qui est le commencement de l'histoire de l'humanité, l'artiste semble avoir recouru à un signe indirect pour annoncer la divinité. Cette idée est en effet conforme à son attitude de toujours chercher à éviter la figure de Dieu pour ses illustrations. L'artiste ouvrit la deuxième phase de sa *Bible* par la figure de Moïse en lui attribuant six images. Excepté la scène où il se trouve devant le Buisson Ardent, ce personnage est toujours représenté avec les Tables de la Loi (**ill.** 192)⁸³⁷. L'importance de cette image soulignée par la répétition nous indique que l'artiste concevait Moïse comme la figure centrale de l'Ancien Testament parce qu'il reçut la Loi des mains de l'Éternel. La partie suivante est signalée par l'artiste comme celle des *Rois*. À part une lithographie sur Salomon, le reste des images fut consacré à David : vainqueur du combat avec Goliath, père tragique d'Absalon, roi mélancolique jouant de la harpe et amoureux de Bethsabée. Enfin, la dernière partie fut consacrée aux prophètes. L'artiste créa trois lithographies sur Jérémie, deux montrant le prophète en lamentation et l'un sur sa réception du don de prophétie. Isaïe, Daniel et Élie reçurent une image chacun. Les lithographies en couleurs sur Jérémie (**ill.** 193)⁸³⁸, Isaïe et Daniel les dépeignent comme des prophètes mélancoliques. Cette idée est accentuée par la coloration sombre et les touches très denses. Au contraire, l'image d'Élie montant au Ciel est éclaircie par des touches légères et à peine quelques lignes noires (**ill.** 194)⁸³⁹.

Par ailleurs, ces lithographies pour la *Bible*, revue *Verve* comportent des éléments personnels, des motifs picturaux qui occupent depuis longtemps la peinture de Chagall. D'abord, nous remarquons que dans la lithographie pour le roi Salomon, celui-ci est entouré par plusieurs petits éléments supplémentaires comme un chandelier allumé, des

⁸³⁵ Partie droite de la couverture pour *Bible*, revue *Verve*, 1956, Lithographie en couleurs, 36, 2 x 26, 3 cm, Mourlot n° 117.

⁸³⁶ Page de titre pour *Bible*, revue *Verve*, 1956, Lithographie en couleurs, 36, 4 x 26, 3 cm, Mourlot n° 118.

⁸³⁷ *Moïse* pour *Bible*, revue *Verve*, 1956, Lithographie en couleurs, 36, 4 x 26, 3 cm, Mourlot n° 126.

⁸³⁸ *Pleurs de Jérémie* pour *Bible*, revue *Verve*, 1956, Lithographie en couleurs, 36, 4 x 26, 3 cm, Mourlot n° 140.

⁸³⁹ La 28^e lithographie de *Bible*, revue *Verve*, 1956, Lithographie, 34, 2 x 23 cm, Mourlot n° 145.

maisons en flamme, des pierres tombales juives, des personnes et un animal (ill. 195)⁸⁴⁰. Souvenons-nous de peintures comme *La Crucifixion blanche* et *Le Martyr* dans lesquelles ce genre de petites images se trouvent autour du personnage principal comme des éléments accompagnant une catastrophe. Ces peintures réalisées au seuil de la seconde guerre mondiale reflètent surtout l'inquiétude et l'angoisse relatives au sort des Juifs. Dans les années 1950, l'artiste ne devait plus en souffrir, pourtant il disposa ces mêmes éléments autour du roi Salomon en prière ou en supplication, comme une réminiscence de cette période noire de sa vie.

Chagall créa également une lithographie en noir et blanc avec des éléments très familiers de son univers. Cette planche qui appartient à la série sur les *Rois* présente un personnage en gros plan et deux animaux, un oiseau – peut-être un coq – dans le ciel et un cheval ou une chèvre sur la terre (ill. 196)⁸⁴¹. Il y a aussi un livre ouvert dans les airs, qui semble être une mise en abyme de la *Bible*. À l'arrière plan nous voyons une cité qui est très probablement celle de Jérusalem. Le personnage représenté au premier plan peut être un roi mais il évoque aussi l'artiste lui-même. Par son traitement imprécis, ce personnage suscite en effet une double interprétation : ce qui semble être une couronne pourrait également être une chevelure bouclée, une des caractéristiques physiques que possédait Chagall. De même, il est difficile de définir si l'habit du personnage est une longue tunique de roi ou un costume moderne d'homme. De plus, les multiples traits sur le corps du personnage donnent l'impression qu'il tient un pinceau à la main, mais toujours de manière suggestive. Il semble donc que ce personnage ait un double sens, comme le livre dans les airs, évoquant à la fois un roi de la Bible et l'artiste lui-même immergé dans le monde biblique pour lequel il déploie son imagination.

En analysant les cent cinq planches d'eaux-fortes pour la *Bible*, nous avons noté que les animaux occupaient une place aussi importante que les hommes dans le monde biblique chagallien. Si les animaux étaient choisis pour symboliser le monde en paix, l'artiste figura les amoureux pour représenter l'union entre Dieu et l'homme. Il montra d'ailleurs cette union à travers le corps uni du couple. Parmi les lithographies pour cet ouvrage, Chagall fit un portrait de David et de Bethsabée dans lequel leurs visages ne font qu'un en signe de leur amour et leur union (ill. 197)⁸⁴². Dans cette fusion, nous pouvons voir également un renvoi à l'amour entre Dieu et l'homme. Cet amour est d'ailleurs béni

⁸⁴⁰ *Salomon pour Bible*, revue *Verve*, 1956, Lithographie en couleurs, 36, 4 x 26, 3 cm, Mourlot n° 131.

⁸⁴¹ La 28^e lithographie de *Bible*, revue *Verve*, 1956, Lithographie, 34, 4 x 26, 3 cm, Mourlot n° 137.

⁸⁴² *David et de Bethsabée pour Bible*, revue *Verve*, 1956, Lithographie en couleurs, 36, 4 x 26, 3 cm, Mourlot n°132.

par un ange qui plane au-dessus de leur tête. De plus, il a une apparence identique à celle de l'ange dans la peinture *Les mariés de la Tour Eiffel*⁸⁴³, qui apporte un bouquet de fleurs aux amoureux.

Le dernier élément chagallien se trouve dans la partie des prophètes. Dans ses représentations de Jérémie en lamentation, l'artiste figura à deux reprises un Juif à la *Torah* (ill. 193). Nous avons déjà étudié en détail cette figure mélancolique, qui apparut au début des années 1930 lors de l'avènement des nazis. Sa situation d'être solitaire loin de toute habitation avec pour seul bien un rouleau de la *Torah* évoquait le triste destin du peuple juif. Ici, l'artiste reprit exactement le même motif que dans ses peintures sur ce sujet, en particulier celui de *La Solitude* de 1933 : le prophète est assis à l'extérieur tenant un rouleau de la *Torah* dans ses bras, et comme dans la peinture, seul un animal semble le consoler de la tristesse apparente sur son visage (ill. 50)⁸⁴⁴.

En 1958, Tériade publia également la *Bible* de Chagall avec 105 eaux-fortes aquarellées. Chagall rehaussa à l'aquarelle certaines parties de chaque planche, mais les touches d'aquarelle sont très légères et peu colorées. Il ne s'agit pas du tout de gravures en couleurs proprement dites. L'artiste montra seulement ainsi son intention de réaliser une Bible en couleurs. Cette *Bible* fut publiée sous la forme d'un bel ouvrage, de format 54 x 39 cm, en feuilles, présenté sous emboîtement en carton. Il fut tiré cent exemplaires sur Vélin d'Arches, numérotés de 1 à 100.

Les critiques unanimement favorables

À la Biennale de Venise de 1948, le pavillon français fut organisé autour de trois expositions personnelles consacrées à l'œuvre de Braque, de Rouault et de Chagall⁸⁴⁵. De ce dernier, 17 peintures, 2 croquis pour le théâtre, 22 gravures (14 illustrations pour les *Ames mortes*, 4 pour les *Fables* et 4 pour la *Bible*) furent exposés. Le Grand Prix international de gravure fut attribué à Chagall en reconnaissance de sa qualité de graveur.

Ainsi officiellement reconnu par le monde artistique, le travail de gravure de l'artiste – qui comprend les eaux-fortes pour la *Bible* – fut toujours salué par la critique. Mais paradoxalement, cette unanimité de louanges semble avoir découragé les études plus solides sur cette partie de l'œuvre de Chagall en appauvrissant la diversité des regards. Sur

⁸⁴³ *Les mariés de la Tour Eiffel*, 1928, Huile sur toile, 89 x 116 cm, Okayama, The Fukutake collection ; cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. A. 155.

⁸⁴⁴ *La Solitude*, 1933, Huile sur toile, 102 x 169 cm, Tel Aviv, Musée de Tel Aviv.

⁸⁴⁵ *La France à Venise – Le Pavillon français de 1948 à 1988*, Paris-Rome, Éditions Carte Segrete, 1990.

la *Bible* de Chagall, nous trouvons peu de remarques originales. La plupart des critiques parues après la publication de l'ouvrage s'appuyèrent sur l'analyse de Meyer Schapiro présentée comme l'introduction à la *Bible* de Marc Chagall dans la revue *Verve*. Sa division en trois groupes des thèmes traités par l'artiste – les grands fondateurs de la communauté juive, ceux qui l'ont fortifiée et les Prophètes – fut en particulier généralement citée comme une information « [permettant] de saisir parfaitement les intentions de l'artiste »⁸⁴⁶. Sur le contenu en général, c'est l'accent sur l'homme et sur son histoire qui fut le plus souligné par la critique, qui considérait la *Bible* de Chagall comme une ode à l'histoire des hommes : « Tout un parfum juif, mais aussi et surtout tout un parfum humain émane de ces bouleversantes images », écrivit Jean Cassou⁸⁴⁷ ; « Mais, humains, tous ces personnages fantastiques le demeurent néanmoins à travers leur histoire », ajouta Jean-Albert Cartier⁸⁴⁸. Quant au style, on souligna l'expressivité du noir et du blanc dans les planches de l'artiste, comparable à celle de Rembrandt : « Quand Chagall masse pour endroits des noirs profonds, [...] quand il oppose des zones de blanc pur à des zones de moucheté, ce sont là ses moyens astucieux pour nous suggérer la couleur », poursuivit J.-R. Thome⁸⁴⁹ ; « L'artiste a animé de coups de lumière ; on songe invinciblement à Rembrandt devant ces nappes d'ombre », André Chastel dixit⁸⁵⁰ ; « Dans la gamme des gris et des noirs, il y a en puissance tout le désir de couleur du peintre », analysa Paul Chambrillon⁸⁵¹.

Outre ces appréciations les plus partagées, sur les illustrations de la *Bible* de Chagall, Jean-Albert Cartier nota qu'il n'y avait pas de conventions, et que son monde biblique hors de tout espace temps précis touchait à une universalité⁸⁵². Jacques Maritain mit également l'accent de son analyse sur le caractère non confessionnel de la *Bible* de Chagall et sur sa poésie : « Cependant Chagall, dans ces eaux-fortes, n'a pas voulu être juif, je suppose qu'il ne sait même pas très exactement quelle dogmatique juive ou chrétienne l'Ancien Testament illustré par lui nous propose. C'est la poésie de la Bible

⁸⁴⁶ Cf. « Trois ouvrages font de Chagall la vedette de l'édition cette saison », le 15 décembre 1956. (*source non identifiée – document dans la boîte de « Chagall » de la Bibliothèque Kandinsky, Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) ; Jean-Albert Cartier adopta également ces trois groupes pour classer les thèmes de la *Bible* de Chagall. Cf. Jean-Albert Cartier, « La Bible vue par Chagall », *Le Jardin des Arts*, novembre 1956, Paris, Éditions Tallandier, p. 34.

⁸⁴⁷ Jean Cassou, « La Bible de Chagall », *Art et Style*, Paris, avril 1946, n.p.

⁸⁴⁸ Jean-Albert Cartier, « La Bible vue par Chagall », *art. cit.*, p. 35.

⁸⁴⁹ J.-R. Thome, « Le livre illustré », *France-Asie*, juin 1950, n.p.

⁸⁵⁰ André Chastel, « Chagall Graveur à la Bibliothèque Nationale », *art. cit.*

⁸⁵¹ Paul Chambrillon, « Pour Chagall graveur », mercredi 26 juin 1957. (*source non identifiée – document dans la boîte de « Chagall » de la Bibliothèque Kandinsky, Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).

⁸⁵² Jean-Albert Cartier, « La Bible vue par Chagall », *art. cit.*, pp. 34-35.

qu'il a écoutée, c'est elle seule qu'il a voulu rendre [...] »⁸⁵³. Maritain insista par la suite en ces termes : « Précisément parce qu'il n'a rien cherché ni voulu dans ce sens [dogmatique], le monde plastique de la *Bible* de Chagall [...] témoigne sans le savoir de la valeur figurative du grand lyrisme d'Israël »⁸⁵⁴. Ces commentaires, soulignant la poésie et l'universalité de la *Bible* de Chagall, définissent clairement cet ouvrage comme non confessionnel. Cette appréciation, répandue et partagée, devait engendrer une opinion générale sur l'artiste : Chagall, important artiste spirituel, sans être doctrinaire. Il est probable que cette évaluation concourut, avec l'ensemble des louanges dans la critique, à l'appel de l'artiste, malgré son origine juive, pour des vitraux destinés à des églises chrétiennes. Quant à la commande des fenêtres de la Cathédrale Saint-Étienne de Metz, Robert Renard, architecte en chef des Monuments Historiques, expliqua sa décision en ces termes : « Maintenant, j'arrive au choix de M. Marc Chagall, [...] je pensais au merveilleux artiste qui venait de publier la Bible, et montrer autant de sens religieux qu'il avait montré de talent pendant presque un demi siècle »⁸⁵⁵. Enfin, si la critique unanimement favorable sur la *Bible* n'a pas suscité d'étude à son sujet, elle a sûrement donné un renom indéniable à l'artiste.

2. 4. Dessins pour la Bible : une Bible différente ou complémentaire

En 1958 et 1959, Chagall réalisa un grand nombre de dessins sur des thèmes bibliques. À la différence de ses eaux-fortes pour la *Bible* qui furent publiées en livre et dans la revue *Verve*, ces œuvres ne furent visibles que dans la revue. En août 1960, *Verve* consacra spécialement ses numéros 37 et 38 aux 96 dessins inédits de Chagall reproduits avec 48 nouvelles lithographies – 24 hors-texte, plus la couverture en couleurs, et 23 en noir et blanc – que l'artiste réalisa pour cette publication. Le tirage à 6 500 exemplaires fut réalisé par l'imprimerie Draeger pour les héliogravures en noir et par Murlot Frères pour la lithographie en couleurs. Il fut tiré en outre 50 exemplaires sur Vélín d'Arches, numérotés et signés, et 10 épreuves hors commerce.

⁸⁵³ Jacques Maritain, « Eaux-fortes de Chagall pour la Bible », *Cahiers d'Art*, 9^e année 1934, Paris, Éditions « Cahiers d'Art », 1934, p. 84.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

⁸⁵⁵ Lettre de Robert Renard au Directeur Général de l'Architecture, datée du 21 août 1958. Archives, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

Un style fluide et une diversité de matériaux

À première vue, pour ceux qui connaissent la première *Bible* de Chagall, l'ensemble de ces *Dessins pour la Bible* peut paraître moins soigné par rapport au travail minutieux pour les eaux-fortes. Ces dessins semblent esquissés et peu élaborés à cause de leurs touches rapides et vives. Cette impression qui se dégage est pourtant due à la différence des supports. L'ouvrage est cette fois-ci composé de dessins, dont la plupart sont faits à l'encre et au fusain, accompagnés de lithographies. Par rapport à l'eau-forte, qui est une technique de gravure sur métal, le dessin et la lithographie donnent évidemment plus d'aisance et de liberté. Chagall put dessiner directement sur le papier ainsi que sur la pierre avec du crayon, ce qu'il sembla faire très librement et comme en s'amusant.

Outre la lithographie, ces *Dessins pour la Bible* montrent l'utilisation de divers matériaux. Encre, fusain, crayon, crayons de couleurs, lavis, gouache, aquarelle et pastel furent posés sur papier simple, papier Japon et papier granulé. L'artiste dessina parfois avec seulement un ou deux outils, mais il en utilisa souvent plusieurs en essayant presque toutes les variations possibles dans leurs combinaisons. À partir de ces mélanges, Chagall avait certainement voulu jouer avec les différents effets. L'utilisation de divers papiers comme le papier Japon et le papier granulé produisit également des effets particuliers. Quant aux dessins à l'encre ou au lavis sur papier Japon, ils ressemblent beaucoup à la peinture asiatique. En réalité, pour plusieurs planches Chagall réalisa des dessins linéaires à l'encre. Les traits et les taches noirs diffusés sur le papier en fibres comme le papier Japon créent une ambiance proche de celle de l'art extrême-oriental. La planche LXXXV sur l'histoire de Job en est un bon exemple (ill. 198)⁸⁵⁶. L'artiste utilisa ici simplement de l'encre noire et un gros pinceau sur fond blanc tout à fait comme une peinture chinoise ou coréenne. Le fond blanc, ce vide, caractérise d'ailleurs la peinture traditionnelle de l'Extrême-Orient qui ne remplit jamais le fond. Les touches épaisses et puissantes ajoutées sur des lignes très fines rappellent également les expressions picturales de cette région. Il est étonnant de voir que certaines œuvres de Chagall semblent avoir subi l'influence de l'art asiatique, ce qui n'était pas visible jusqu'alors. Il semble qu'il avait saisi l'essentiel de cette peinture et su exploiter les caractéristiques des matériaux liés à cette technique. L'effet de l'encre noire qui se répand sur le papier ressemble à celui de l'aquarelle, mais est effectivement plus beau sur un papier comme le papier Japon. Mais c'est surtout la sobriété

⁸⁵⁶ *Job* (le 85^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve* (éd. par Tériade, Vol. X, N^{os} 37 et 38, Paris, Éditions de la revue *Verve*, 1960)), Encre de Chine, 35,7 x 26,8 cm.

du tout réalisé avec peu de lignes sur un fond vide qui renforce davantage l'impression de voir une peinture asiatique. Par ailleurs, quand il s'agit des dessins au fusain, associé à d'autres médiums comme l'encre, le lavis et la gouache, l'image devient très opaque au point de rappeler les eaux-fortes de la première *Bible*. Néanmoins, les reproductions dans la revue *Verve* ne nous semblent pas rendre fidèlement toutes les subtilités qui découlent de l'harmonie des différentes associations de techniques sur des papiers de textures diverses. Il est regrettable que l'ensemble des dessins originaux n'ait pas été publié dans une édition aussi belle que les eaux-fortes pour la *Bible*.

Une Bible des femmes ?

Dans l'analyse iconographique des eaux-fortes pour la *Bible*, nous avons expliqué la composition de la Bible hébraïque en trois parties et mentionné le fait que Chagall en avait illustré seulement la première, la *Torah*, et une partie de la deuxième, le *Nevi'im*. Pour ces *Dessins pour la Bible*, l'artiste a illustré les livres du *Nevi'im* qu'il n'avait pas traités précédemment, c'est-à-dire les douze prophètes⁸⁵⁷, et du *Ketouvim*, la troisième partie de la Bible comprenant les *Psaumes*, les *Proverbes*, *Job*, le *Cantique des cantiques*, *Ruth*, les *Lamentations*, l'*Ecclésiaste*, *Esther*, *Daniel*, *Ezra-Néhémie*, les *Chroniques 1 et 2*. Mais il a également représenté quelques livres déjà traités dans sa première *Bible*, en choisissant néanmoins pour l'essentiel des épisodes qui n'y apparaissent pas. Quant aux sujets qui ont déjà été traités dans la première *Bible* et repris dans les *Dessins pour la Bible*, nous comparerons les différences de traitement qui révèlent deux styles à des périodes distinctes.

Au niveau de la place accordée aux différents livres dans ces *Dessins pour la Bible*, il est notable que l'artiste n'a pas donné plus d'importance aux nouveaux sujets. Pour la troisième partie du *Nevi'im*, Chagall ne représenta que 8 prophètes sur les 12 : Joël, Amos, Abdias, Jonas, Michée, Habacuc, Zacharie et Malachie, à travers 20 planches. Pour *Ketouvim*, il en réalisa 29. À part pour *Jonas*, le *Cantique des Cantiques* et *Esther*, le nombre de dessins réalisés pour chaque livre ne dépasse pas trois. Alors, tout cela indique que presque la moitié des *Dessins pour la Bible* est encore consacrée aux livres déjà illustrés pour les eaux-fortes de la *Bible*. Sur l'ensemble de 96 dessins, 47 concernent de nouveau la *Genèse*, l'*Exode*, les *Nombres*, *Josué*, les *Juges*, *Samuel* et les *Rois*. À elle seule, la *Genèse* compte 28 dessins, étant ainsi le livre le plus important dans les *Dessins*

⁸⁵⁷ *Osée, Joël, Amos, Abdias, Jonas, Michée, Nahum, Habacuc, Sophonie, Aggée, Zacharie, Malachie.*

pour la Bible. En ce qui concerne son contenu, nous pouvons constater qu'à part la Création et le Déluge, la plupart des dessins sur la *Genèse* sont des portraits ou des histoires de personnages. Par ailleurs, 20 d'entre eux illustrent les principales femmes du livre de la *Genèse* : Sara et Agar, Rébecca, Rachel et Léa et leurs servantes, la femme de Lot et Dina. Or, cette omniprésence des femmes est la ligne directrice dans tous les livres de nouveau traités dans les *Dessins pour la Bible*. Ainsi, 7 dessins sur 8 de l'*Exode*⁸⁵⁸, les 5 dessins⁸⁵⁹ des *Nombres*, de *Josué* et des *Juges*, 1 des 2 dessins de *Samuel*⁸⁶⁰ et 3 des 4 dessins des *Rois*⁸⁶¹ concernent des femmes. Si nous incluons également les nouveaux livres, *Esther*⁸⁶² et *Ruth*⁸⁶³ sont largement consacrés aux femmes, et les 8 dessins du *Cantique des Cantiques* figurent tous un nu féminin. En somme, plus de quarante dessins, presque la moitié des *Dessins pour la Bible*, illustrent des femmes. Ceci démontre que Chagall, même lorsqu'il traite des mêmes thèmes que ceux des eaux-fortes pour la *Bible*, choisit cette fois-ci de mettre fortement l'accent sur les personnages féminins de l'Ancien Testament. Si les gravures pour la *Bible* ont été largement consacrées aux Patriarches, aux Rois et aux Prophètes, autrement dit aux grandes lignes de l'histoire du peuple juif menée par des personnages masculins, ces *Dessins pour la Bible* les contrebalancent en traitant de petits épisodes dans lesquelles des personnages féminins sont les actrices principales. En en faisant ainsi une sorte de Bible féminine, l'artiste aurait conçu ces *Dessins pour la Bible* comme la suite de sa première *Bible* ou son complémentaire.

Parmi toutes ces figures féminines, Ève apparaît bien évidemment au début de la série, en tant que première créature humaine féminine, alter ego d'Adam et collaboratrice du Péché premier. Puis, en observant les dessins et leurs sujets qui suivent l'histoire d'Ève, nous arrivons à distinguer quelques caractéristiques des personnages féminins et à les regrouper par catégories. En effet, le contenu des dessins sur les femmes est étroitement lié aux rôles que ces femmes devaient assumer dans la société antique. En conséquence, nos catégories se construisent à partir des relations entre ces femmes et leur condition sociale.

Premièrement, nous pouvons regrouper quelques personnages qui remplissent le rôle de mère. La maternité – sans doute le rôle le plus important dans la société antique et

⁸⁵⁸ Ces dessins représentent Miryam, Séphora, les sages femmes des Hébreux et des femmes apportant des offrandes.

⁸⁵⁹ Qui illustrent une Femme infidèle, Rahab, Déborah, Jaël, la fille de Jephthé.

⁸⁶⁰ Celui qui met en scène Anne.

⁸⁶¹ Sur Abigaïl, une magicienne et Tamar.

⁸⁶² Qui comprend 4 planches sur Vasthi et Esther.

⁸⁶³ Avec ces 3 planches sur Noémi, ses belles filles et Ruth.

l'un des thèmes favoris de Chagall, surtout à partir des années 1950 avec la fin de la guerre – occupe une place très importante dans cette Bible féminine. Sara et Agar sont à plusieurs reprises représentées en tant que mères prenant leurs enfants dans les bras (ill. 199)⁸⁶⁴. Rébecca se montre également dans son rôle de mère qui fait bénir son fils cadet Jacob au détriment de son fils aîné par son mari Isaac. Avoir un fils avait une telle importance que Rachel donna sa servante Bilha à Jacob pour qu'elle lui donne un descendant, et Léa, la sœur de Rachel, fit la même chose avec sa servante Zilpa. Quant à Anne, la future mère de Samuel, elle se trouvait dans une situation semblable à celle de Rachel et de Léa, c'est-à-dire à devoir supplier le Seigneur pour pouvoir enfanter un fils. En outre, dans ces figures de mère, nous trouvons un parallèle avec des représentations de la Vierge à l'enfant du début des années 1950. Les dessins sur Sara et Agar soutiennent plus particulièrement cette comparaison : dans le dessin sur la naissance d'Isaac (ill. 200)⁸⁶⁵ et celui sur Agar chassée avec son fils dans le désert (ill. 199), nous remarquons que la même figure de la mère portant son enfant dans ses bras apparaît de manière répétitive. Outre cette représentation classique et traditionnelle de la mère, le fait que l'enfant dans ces dessins soit montré toujours nu comme un nourrisson renforce la ressemblance avec la représentation de la Vierge à l'enfant. Tout comme il avait fait de la Sainte Mère dans ses peintures une allégorie de la maternité, Chagall figura encore dans ces dessins Sara et Agar comme des images génériques de la maternité.

Deuxièmement, nous pouvons constater que dans plusieurs épisodes les personnages féminins sont figurés en tant qu'épouses. En effet, elles sont représentées principalement dans le contexte de la rencontre avec leur époux : Rachel et Jacob, Séphora et Moïse, Ruth et Booz, Abigaïl et David furent ainsi représentés au moment de leur première rencontre ou de leurs retrouvailles. Ces scènes sont dessinées comme des moments doux et romantiques entre un homme et une femme. Le rôle de la femme est ici principalement celui de l'amoureuse, et dans ces scènes l'artiste la plaça à côté de l'homme sans d'autres éléments explicatifs.

Troisièmement, l'artiste met en lumière des femmes patriotiques : celles qui ont mené des actes remarquables au profit du peuple d'Israël. Ce sont des femmes extrêmement courageuses et leurs actes ont souvent sauvé des vies. Parmi elles, il y a bien sûr Esther qui a sauvé son peuple de l'extermination, en se présentant auprès du roi au risque de se faire tuer, mais Chagall nous montre aussi des femmes anonymes aussi

⁸⁶⁴ *Agar dans le désert* (le 16^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960)

⁸⁶⁵ *Naissance d'Isaac* (le 116^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960)

courageuses et justes qu'Esther. Par exemple, l'artiste dessina une scène où les sages-femmes des Hébreux furent convoquées devant le Pharaon. Ce dernier qui craignait la multiplication du peuple hébreu ordonna aux sages-femmes des Hébreux de faire mourir tous leurs garçons nouveaux-nés lorsqu'elles aidaient les femmes à accoucher. Mais comme ces sages-femmes craignaient Dieu, elles n'obéirent pas au Pharaon et laissèrent vivre les enfants. Or, Chagall fit de cet épisode une scène un peu comique en dessinant des personnages légèrement caricaturés (ill. 201)⁸⁶⁶, ainsi, l'ambiance de la scène s'égaie indépendamment du caractère grave de l'épisode. Contrairement à ses eaux-fortes de la *Bible*, l'artiste semblait moins soucieux de rendre l'illustration explicite dans ses *Dessins pour la Bible*. En effet, d'autres femmes appartenant à la catégorie des « courageuses » sont aussi représentées sans emphase. Ceci est particulièrement visible dans le dessin sur Rahab, une prostituée de Jéricho qui a sauvé les émissaires de Josué. Celui-ci, en tant que chef du peuple israélite qui succéda à Moïse, envoya deux espions examiner la ville de Jéricho. Ils furent accueillis dans la maison de Rahab et y passèrent la nuit. Mais on s'aperçut de leur identité et on prévint de leur présence le roi de Jéricho. Celui-ci demanda alors à Rahab de livrer ces hommes, mais au lieu de se soumettre à l'ordre du roi, elle cacha les Israélites et les aida à fuir. Pour cette histoire, Chagall représenta les Israélites sur le toit de la maison de Rahab, et celle-ci est montrée à proximité. Elle tend ses bras vers ces hommes, probablement en signe de soutien (ill. 202)⁸⁶⁷. Cette représentation est peu explicative quant à l'histoire, mais le traitement de cet épisode par l'artiste semble avant tout être lié à l'importance du sujet. En effet, l'acte audacieux de Rahab est dû à sa foi extraordinaire, qui est un exemple de la crainte de l'Éternel même chez les païens. Car, alors qu'elle était étrangère, elle crut ce qu'elle avait entendu au sujet de Dieu d'Israël et elle le reconnut : « Je sais que l'Éternel vous a donné ce pays [...] tous les habitants de la région sont pris de panique à cause de vous. Car nous avons entendu que l'Éternel a mis à sec les eaux de la mer [...]. En effet, c'est l'Éternel votre Dieu qui est Dieu, en haut dans le ciel et ici-bas sur la terre »⁸⁶⁸.

Chagall continua de représenter dans ces *Dessins pour la Bible* les femmes qui ne craignirent pas la mort. Par exemple, la fille de Jephté se sacrifia pour l'engagement de son père auprès de Dieu. Jephté, juge dans la région de Galaad, promet d'offrir en holocauste la

⁸⁶⁶ *Les sages-femmes du Pharaon* (le 29^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Encre de Chine et aquarelle, 35,7 x 26,8 cm.

⁸⁶⁷ *Rahab* (le 38^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Fusain, encre de Chine et gouache sur papier granulé, 36 x 31 cm.

⁸⁶⁸ *Josué II*, 9-11.

première personne sortant de sa maison si son retour était victorieux après la bataille contre les Ammonites. Ce fut malheureusement sa fille, son unique enfant, qui sortit en dansant pour accueillir son père et célébrer sa victoire. Jephté se lamenta en vain sur sa promesse. La courageuse jeune fille accepta son sort et fit tenir parole à son père⁸⁶⁹. Chagall dessina le moment dramatique durant lequel Jephté s'aperçoit de son malheur, en voyant sa fille sortir à sa rencontre, mais le drame n'y est pas présent. La tristesse n'est suggérée que dans le visage du père fermant les yeux, une main sur sa figure (ill. 203)⁸⁷⁰. En outre, la démonstration du courage des femmes dans ces *Dessins pour la Bible* ne s'arrête pas avec la fille de Jephté. Certaines sont allées plus loin, n'hésitant pas à tuer comme Yaël qui assassina Sisera. Celui-ci était le chef de l'armée de Yabîn, roi cananéen qui régnait sur la ville de Hatsor et qui opprimait durement les Israélites. Yaël était la femme de Héber le Qénien, un descendant de Hobab, le beau-frère de Moïse. Or, défait au combat par Baraq l'Israélite, Sisera s'enfuit dans la tente de Yaël parce qu'une paix avait été conclue entre Yabîn et la maison de Héber le Qénien. Cependant, lorsqu'il s'endormit, Yaël prit un marteau pour lui enfoncer un piquet dans la tempe. Par ailleurs, cet évènement se déroula durant la période où la prophétesse Déborah administrait la justice en Israël. L'artiste représenta ce dirigeant féminin sous une apparence douce, mais en même temps ferme dans son attitude lorsqu'elle s'adresse au peuple (ill. 204)⁸⁷¹.

En fin de compte, ce qui précède montre que les personnages féminins de Chagall dans les *Dessins pour la Bible*, en particulier les femmes qui appartiennent à la troisième catégorie, véhiculent une image très positive des femmes. Il est vrai que Chagall n'a pas seulement représenté les trois catégories de femmes que nous avons proposé de voir. Il a également dessiné d'autres petits et grands personnages féminins comme Tamar, Vashti, Miryam ou Noémi. Mais dans le livre de *Dessins pour la Bible*, la volonté de l'artiste d'insister sur les vertus des femmes est clairement affichée. Notons que Chagall dessina également les femmes qui apportèrent les offrandes pour la construction du tabernacle. Ce petit épisode de l'*Exode*⁸⁷², peu connu, peut être considéré comme un détail dans la Bible, mais il est très valorisant pour les femmes. Le fait qu'il ait choisi ce sujet qui n'est pas si saisissant nous convainc donc qu'il était conscient du rôle positif des femmes au temps de l'Ancien Testament et qu'il avait voulu nous les faire connaître.

⁸⁶⁹ *Juges XI*.

⁸⁷⁰ *La fille de Jephté* (le 41^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960).

⁸⁷¹ *La prophétesse Déborah* (le 39^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960).

⁸⁷² *Exode XXXV*, 25-26.

Quelques méthodes d'illustration propres à Chagall

Quant aux personnages masculins, Chagall consacra en priorité ses dessins aux personnages non représentés dans les eaux-fortes pour la *Bible*. Dans les dessins sur la *Torah* et le *Nevi'im* nous rencontrons de nouveau quelques grands personnages comme Jacob, Moïse, Samuel, David et Saül. Cependant, cette fois-ci ils ne sont pas acteurs dans ces illustrations, mais ils accompagnent tous le personnage féminin qui est le sujet du dessin. Ainsi, Jacob est dessiné avec Rachel, Moïse avec Séphora, Samuel avec sa mère Anne, David avec Abigaïl et Saül avec la magicienne. Le reste des personnages masculins dans les dessins sont, à part Caïn et Abel, peu connus pour les lecteurs de la Bible : Enosch, petit-fils d'Adam ; Nemrod, arrière petit-fils de Noé ; Sichem, fils d'Hamor, qui a violé Dina, une fille de Jacob ; Jéthro, beau-père de Moïse ; Elkana, père de Samuel ; et Amnon, un fils de David, qui a violé Tamar, sœur d'Absalon. D'ailleurs, Sichem, Elkana et Amnon sont représentés non pas pour eux-mêmes mais pour accompagner le personnage féminin concerné. Si les eaux-fortes pour la *Bible* retracent les histoires de grands personnages de l'Ancien Testament, les *Dessins pour la Bible* montrent que celle-ci ne raconte pas seulement l'histoire de grands hommes et que l'artiste avait la volonté d'illustrer cet ouvrage d'une manière différente de sa première *Bible* et d'une certaine manière de la compléter. Ainsi, les grands prophètes du *Nevi'im* comme Isaïe, Jérémie et Ézéchiël n'ont pas de place dans ces dessins. Parmi « les douze », seulement huit prophètes sont représentés, Chagall marquant ainsi sa préférence, notamment pour Jonas. Six dessins sont consacrés à celui-ci. Pour la représentation de ces « petits prophètes »⁸⁷³, Chagall recourut essentiellement au texte en cherchant des motifs figuratifs pour illustrer les versets concernés. Cela était probablement la meilleure solution pour permettre de distinguer chaque prophète. Par exemple, pour la prophétie d'Amos⁸⁷⁴ l'artiste s'arrêta sur les mots « feu » et « Syriens qui partiront en exil » et les illustra en représentant le prophète au-dessus d'une cité en flammes et des gens en lamentation (ill. 205)⁸⁷⁵. Dans le même principe, l'artiste figura le même prophète dans un autre dessin au milieu d'un troupeau de bêtes et de végétation, conformément au texte⁸⁷⁶ dans lequel le prophète se déclare non pas

⁸⁷³ Ils sont communément appelés « petits » par rapport aux « grands » prophètes comme Isaïe, Jérémie et Ézéchiël, en raison de la longueur du texte dans la Bible.

⁸⁷⁴ *Amos* I, 1-5.

⁸⁷⁵ *La prophétie d'Amos* (le 80^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960).

⁸⁷⁶ *Amos* VII, 10-15.

prophète, mais « berger » (ill. 206)⁸⁷⁷. Pour Jonas qui fut jeté à la mer et qui resta dans le ventre du poisson pendant trois jours, l'artiste semble avoir eu plus de facilité à l'illustrer : il réalisa six dessins pour ce prophète, dont quatre le représentant avec le grand poisson, et un avec Jonas jeté du navire. Seul le dernier dessin montre une autre représentation : il figure le prophète qui marche une canne à la main. C'est sans doute une illustration du passage où Dieu demande au prophète de se mettre en route pour aller à Ninive. Quant à Michée, Chagall le représenta littéralement en train de parler à une « fille de Sion »⁸⁷⁸ (ill. 207)⁸⁷⁹. En réalité, ce terme signifie Sion même, qui est le nom de l'une des collines de Jérusalem et qui désigne souvent la ville entière, voire même le peuple élu. Il faudrait alors considérer cette expression comme symbolique, mais Chagall choisit de figurer une fille selon son sens littéral au lieu de représenter ce qu'elle signifie symboliquement. De la même manière, l'artiste illustra les visions de Zacharie à travers un cavalier et un chandelier⁸⁸⁰. Quelles que soient leurs significations et leurs valeurs symboliques, l'artiste retranscrit mot à mot les paroles du prophète dans ces dessins. En revanche, lorsque le texte est assez abstrait et quand il ne contient pas d'éléments concrets à retenir, l'artiste figura seulement le prophète en question comme motif central du dessin. Par exemple, dans les deux dessins pour les prophéties de Joël, Chagall réalisa une sorte de portraits de prophète. Contrairement aux dessins sur d'autres prophètes que nous avons analysés, ceux-ci représentent le prophète en gros plan sans aucun élément explicatif sur le fond. Ainsi, cela laisse penser que l'artiste trouvait les textes narratifs plus aisés à illustrer.

Si nous supposons par ce qui précède que Chagall cherchait des récits ou des éléments concrets pour ses illustrations, il devient d'autant plus intéressant de regarder comment il a représenté des textes comme les *Psaumes*, *l'Ecclésiaste* et le *Cantique des Cantiques*. Chagall réalisa deux dessins sur le Psaume I : l'un montre deux oiseaux de chaque côté de deux tablettes, une chèvre et un chandelier allumé au-dessus d'un arbre (ill. 208)⁸⁸¹ ; l'autre montre un ange nu et couronné. Dans le premier dessin, l'inscription sur les tablettes « Heureux l'homme » qui retrace la première phrase du Psaume nous permet de supposer que l'arbre du dessin peut également avoir un lien avec le texte, le troisième

⁸⁷⁷ *Amasia chasse Amos* (le 81^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Fusain, encre de Chine et gouache, 32, 5 x 25, 5 cm.

⁸⁷⁸ *Michée IV*, 10-14.

⁸⁷⁹ *Le prophète Michée parle à une fille de Sion* (le 91^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Encre de Chine et lavis, 35, 5 x 26, 8 cm.

⁸⁸⁰ « Cette nuit j'ai vu, dans une vision, un cavalier monté sur un cheval roux. » (*Zacharie I*, 8) ; « [...] Je vois un chandelier tout en or [...] » (*Zacharie IV*, 2).

⁸⁸¹ *Psaume I –Heureux l'Homme* (le 62^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Encre de Chine et lavis sur papier Japon, 34 x 26 cm.

verset étant « Il prospère comme un arbre ». Mais, à part ces éléments, Chagall constitua ces dessins avec des motifs qui ne sont pas directement liés au texte mais qui appartiennent plutôt à son répertoire pictural. Il eut recours à ses propres motifs picturaux tels que l'oiseau, la chèvre, le chandelier, l'ange et les Tables de la Loi, même si sur ces derniers nous ne lisons pas les dix commandements mais un verset du Psaume I. Après le *Psaume*, Chagall illustra le début et la fin du livre de l'*Ecclésiaste* par deux dessins très proches l'un de l'autre. En réalité, le prologue de ce livre peut se résumer en une phrase : « Il n'y a rien de nouveau sous le soleil »⁸⁸². Or, ce que nous voyons dans le dessin, c'est un grand oiseau, peut-être un coq, et un homme, ainsi qu'un grand livre ouvert dans les airs au-dessus d'une foule (ill. 209)⁸⁸³. L'homme et le livre indiquent probablement la personne qui parle dans l'*Ecclésiaste*, la foule les gens à qui s'adresse le message. Néanmoins, le grand oiseau ou le coq reste énigmatique tant que l'on ignore le sens symbolique de ce motif typiquement chagallien. À ce propos, Franz Meyer voyait dans cet animal une signification hautement religieuse en relation avec le sacrifice rituel du coq lors de la cérémonie de purification dans le judaïsme⁸⁸⁴. Chez Chagall le coq est également considéré comme un symbole de vie et d'espoir⁸⁸⁵. En effet, un grand oiseau qui ressemble à celui de l'*Ecclésiaste* apparaît dans le premier dessin de cet ouvrage, qui représente l'Éden (ill. 210)⁸⁸⁶. Ce dessin montre Adam et Ève unis en seul corps dans le jardin d'Éden, entourés d'arbres et d'animaux. Nous voyons surtout un énorme oiseau qui déploie ses ailes derrière le premier couple, comme s'il manifestait une puissance de vie. La présence du grand oiseau dans l'*Ecclésiaste* peut être interprétée à la lumière de ces symbolismes : dans ce texte qui parle du vrai sens de la vie, dans le respect et l'obéissance aux commandements de Dieu, l'oiseau est une allusion de la vie dont nous devons rechercher le sens dans la sainteté.

Ainsi, si Chagall introduisit la symbolique par l'ajout de motifs picturaux personnels dans la représentation de textes abstraits comme les *Psaumes* et l'*Ecclésiaste*, pour le *Cantique des Cantiques* il réalisa des dessins encore plus poétiques grâce à ces éléments picturaux. Dans les huit dessins que l'artiste réalisa pour ce livre, nous pouvons remarquer que quelques motifs apparaissent en répétition : un nu féminin, un roi, un couple d'amoureux, un arbre fleuri ou un bouquet de fleurs, un instrument de musique, des

⁸⁸² L'*Ecclésiaste*, I, 9.

⁸⁸³ L'*Ecclésiaste* (le 64^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960).

⁸⁸⁴ Franz Meyer, *Marc Chagall*, op. cit., p. 71.

⁸⁸⁵ Musée National Message Biblique Marc Chagall, op. cit., p. 34.

⁸⁸⁶ *Paradis* (le 1^{er} dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Crayon sur papier granulé, 35, 7 x 27, 2 cm.

animaux, et le soleil et la lune. Ces motifs sont mélangés et répartis dans les huit dessins, mais la femme nue apparaît dans tous. En faisant une lecture et une interprétation littérales du texte biblique, l'artiste fait de ce sujet une illustration de l'amour sensuel entre un homme et une femme. Or, seul le corps des femmes est dénudé, et celles-ci montrent une grande volupté à travers leurs seins bien ronds. En particulier, le dernier dessin de la série représente une femme nue au corps éblouissant dont la rondeur des seins, du ventre et des hanches respire pleinement la féminité et la sensualité (ill. 211)⁸⁸⁷. Ces dessins nous rappellent les tableaux relatifs à la maternité des années 1950 et surtout le cycle sur *Le Cantique des Cantiques* que nous avons déjà étudiés de près. En réalité, deux dessins ressemblent exactement aux tableaux du cycle : le n° LXVII et *Le Cantique des Cantiques II*, ainsi que le n° LXXI et *Le Cantique des Cantiques I*. Le premier dessin montre une femme nue allongée sur un grand arbre penché en oblique (ill. 212)⁸⁸⁸. Cette représentation avec la présence d'un trône à droite de l'arbre est identique dans la peinture (ill. 179). Quant au couple accompagné d'un oiseau dans le deuxième dessin (ill. 213)⁸⁸⁹, il garde la même forme schématique du tableau (ill. 182). En outre, les amoureux du dessin n° LXXII (ill. 214)⁸⁹⁰ apparaissent en mariés dans *Le Cantique des Cantiques III* (ill. 183). Leur corps unis, dont la forme élancée est accentuée par la longue robe de la femme, dessine un axe vertical dans les deux images. La même iconographie dans les dessins et dans les tableaux est certainement liée à leur date de création. Les trois tableaux du *Cantique des Cantiques* que nous venons de citer furent réalisés entre 1957 et 1960, presque à la même période que les *Dessins pour la Bible*. Cet ouvrage fut publié en 1960 et la plupart des dessins furent créés en 1958 et 1959. Chagall devait travailler pour cette deuxième illustration de la Bible et pour le cycle du *Cantique des Cantiques* en même temps, d'où sans doute leur ressemblance.

Les nouveautés des *Dessins pour la Bible*, en comparaison à la *Bible*

La similitude entre certains dessins de cet ouvrage et des tableaux de la même période prouve que Chagall choisit de s'inspirer de ses peintures plutôt que de sa première *Bible*. D'un autre côté, les dessins illustrant les mêmes sujets que ceux des eaux-fortes permettent de voir les différences entre les deux Bibles. D'abord, il faut souligner les

⁸⁸⁷ *Le Cantique* (le 73^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960).

⁸⁸⁸ *Le Cantique* (le 67^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960).

⁸⁸⁹ *Le Cantique* (le 71^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Encre de Chine, lavis et fusain, 35, 5 x 26, 8 cm.

⁸⁹⁰ *Le Cantique* (le 72^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Fusain et encre de Chine, 34 x 25, 5 cm.

différents points de vue que l'artiste porte sur le même sujet. La planche XIII des eaux-fortes pour la *Bible* et les dessins n° XX et XXI illustrent une scène de la *Genèse* : la bénédiction de Jacob. Dans l'eau-forte, nous voyons Isaac et Jacob au premier plan. La tension de la bénédiction usurpée plane. Rebecca, qui est aussi la mère d'Esäü, a poussé son fils cadet Jacob à recevoir la bénédiction de son père, l'incitant ainsi à voler le droit d'aînesse. Elle les regarde de loin, cachée derrière la table (ill. 142)⁸⁹¹. En revanche, dans le dessin n° XX, c'est Rebecca qui est représentée au premier plan, et le père et le fils se trouvent derrière elle (ill. 215)⁸⁹². Le dessin n° XXI présente la même composition que l'eau-forte, mais la taille des personnages est modifiée pour que Isaac et Jacob prennent moins de place, et que Rebecca soit un peu plus visible (ill. 216)⁸⁹³. Ces différentes présentations sont dues au déplacement de l'accent dans le sujet. Comme nous l'avons expliqué, les eaux-fortes pour la *Bible* retracent l'histoire de grands personnages bibliques masculins, tandis que les *Dessins pour la Bible* mettent en avant les personnages féminins. Ceux-ci ne sont plus spectateurs mais acteurs principaux des événements, tout comme Rebecca qui semble diriger la situation.

Ensuite, il y a des modifications dans la composition. En ce qui concerne l'histoire de Rebecca donnant à boire au serviteur d'Abraham, dans l'eau-forte (pl. XII), l'artiste mit les personnages ensemble au centre de la planche pour que notre regard se concentre sur eux. En revanche, deux dessins (n° XVII et n° XVIII) relatifs à ce sujet offrent une vue plus large sur la scène en montrant le paysage autour du puits où Rebecca et le serviteur d'Abraham se rencontrent. Nous y voyons des animaux et des gens qui puisent de l'eau, alors que dans l'eau-forte une seule personne sur le chameau accompagne les deux personnages principaux. Le sujet est traité d'une manière plus narrative dans les dessins, alors que l'eau-forte met l'accent sur les portraits des personnages.

Par ailleurs, l'artiste représenta la rencontre de Jacob et de Rachel de la même manière dans le dessin comme dans l'eau-forte. La composition qui figure les deux personnages au premier plan est presque identique dans les deux supports, sauf la position de Jacob et Rachel qui s'inverse. Jacob, à droite de Rachel dans le dessin (ill. 217)⁸⁹⁴, et à

⁸⁹¹ *Avant de mourir, Isaac, aveugle, bénit son second fils, Jacob, que Rébecca lui a fait prendre pour son aîné Esäü* (pl. XIII), 1931-1934, Eau-forte, 29, 9 x 24, 1 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁸⁹² *Rebecca fait bénir Jacob par Isaac* (le 20^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Fusain, 31 x 24 cm.

⁸⁹³ *La bénédiction de Jacob* (le 21^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960).

⁸⁹⁴ *Rencontre de Jacob et Rachel* (le 23^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Fusain, encre de Chine, lavis et gouache, 35, 7 x 26, 6 cm.

sa gauche dans l'eau-forte (ill. 218)⁸⁹⁵, l'entoure de ses bras avec tendresse. Mais la vraie différence se trouve plutôt dans le vêtement de Rachel : dans les deux images Jacob et Rachel sont vêtus d'une sorte de longue tunique, mais celle de Rachel est devenue blanche dans le dessin de sorte qu'elle ressemble à la robe de mariée contemporaine. Rachel, toute de blanc vêtue, à côté de Jacob, évoque justement la mariée du couple amoureux de la peinture de Chagall. L'artiste a ainsi récupéré un de ses motifs picturaux préférés pour en faire une illustration biblique.

Enfin, la différence fondamentale est liée au changement de support et à l'utilisation d'autres techniques. Si nous prenons le dessin sur Miryam, la sœur de Moïse, pour le comparer avec l'eau-forte sur le même sujet, nous nous rendons très vite compte de la divergence : alors que l'eau-forte (ill. 75)⁸⁹⁶ représente la figure comme une colonne, dessinée en lignes presque droites comme des personnages de la peinture d'icône, le dessin (ill. 219)⁸⁹⁷ montre Miryam et ses compagnes avec des corps très souples et ondulés. Contrairement à la raideur des filles de l'eau-forte dont les bras levés suggèrent à peine qu'elles sont en train de danser, les courbes et les mouvements en oblique des filles du dessin expriment clairement le rythme d'une danse et son dynamisme. L'exemple du « Veau d'Or » montre le même procédé : dans l'eau-forte (ill. 220)⁸⁹⁸, les Hébreux adorant l'idole lèvent les bras verticalement en formant des lignes très droites avec leurs corps, tandis que la foule dans le dessin (ill. 221)⁸⁹⁹ manifeste des mouvements divers et beaucoup plus dynamiques. Alors, malgré leur composition semblable, l'eau-forte et le dessin produisent deux effets opposés : la rigidité de l'eau-forte face à la souplesse du dessin. Ce contraste crée également deux ambiances très différentes : comparée à l'air grave des personnages dans l'eau-forte, la foule du dessin semble excitée et agitée. Tout cela doit être dû en grande partie aux caractères différents des deux techniques, car le travail minutieux sur métal de l'eau-forte peut causer une rigidité d'expression tandis que la manipulation libre des outils peut contribuer à la spontanéité et à la souplesse des dessins.

⁸⁹⁵ *Rencontre de Jacob et de Rachel auprès du puits* (pl. XV), 1931-1934, Eau-forte, 29, 6 x 23, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁸⁹⁶ *Marie, sœur de Moïse, danse avec ses compagnes pour célébrer la délivrance d'Israël* (pl. XXXV), 1934-1939, Eau-forte, 30 x 23, 6 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁸⁹⁷ *Marie, la prophétesse* (le 32^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Encre de Chine, aquarelle et gouache, 35, 7 x 27 cm.

⁸⁹⁸ *Les Hébreux adorant le Veau d'Or* (pl. XXXVIII), 1934-1939, Eau-forte, 29, 6 x 23, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

⁸⁹⁹ *Adoration du Veau d'Or* (le 35^e dessin pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960), Encre de Chine, lavis et gouache sur papier Japon, 33 x 25, 5 cm.

Si Chagall avait trouvé une grande liberté en réalisant les *Dessins pour la Bible* grâce à des outils faciles à utiliser comme un papier et des crayons, la technique de la lithographie lui donna la même aisance dans la gravure, en lui permettant de dessiner avec des couleurs directement sur la plaque de pierre. Nous avons vu que l'artiste commença à utiliser assidûment cette technique à partir de 1946 avec les illustrations d'*Arabian nights*, et que de 1950 à 1952 il pratiqua toutes les techniques de la lithographie dans l'atelier de Fernand Mourlot. En 1956, il créa 30 lithographies pour compléter l'édition de sa *Bible* qui parurent avec les eaux-fortes dans la revue *Verve*. De même, il en réalisa 48 pour ces *Dessins pour la Bible* qui furent publiés en 1960, exclusivement dans *Verve*. Alors que les lithographies de 1956 se distinguent complètement des eaux-fortes par leur style, celles dans les *Dessins pour la Bible* concordent parfaitement avec les 96 dessins de l'ouvrage, cela étant sans doute dû au fait qu'ils furent créés à la même période. Alors, certaines lithographies comme celles représentant la Création, Caïn et Abel, Rahab et les espions de Jéricho ne sont en effet que les versions en couleurs des dessins.

Parmi la totalité des 48 lithographies, 23 planches en noir et blanc sont des images simples représentant des motifs végétaux et animaliers, sauf une qui illustre Ruth et Booz. Les 25 autres planches y compris celle pour la couverture sont en couleurs et présentent des images intéressantes. Ces lithographies s'accordent à l'ensemble des dessins non seulement au niveau du style, mais aussi au niveau du concept général : comme les dessins, elles sont presque entièrement consacrées à des personnages féminins. Le fait que nous trouvions seulement deux planches sur Job et une sur Caïn et Abel comme illustrations de personnages masculins démontre bien où l'artiste mit l'accent dans ces lithographies : sur la place des femmes. La couverture présente le roi David avec sa bien-aimée et le frontispice (ill. 222)⁹⁰⁰ figure un homme et une femme s'embrassant sous le regard d'un ange. Ces deux couples sont représentés comme des amoureux typiques chez Chagall avec la femme nue et l'homme habillé. Ces deux premières planches de l'ouvrage annoncent ainsi le thème sur l'amour et la femme. En effet, les lithographies dans les *Dessins pour la Bible* peuvent être considérées comme un petit résumé des grandes histoires d'amour des femmes bibliques depuis Ève jusqu'à Esther. Dans ce contexte, la nudité de la plupart des femmes représentées ici devient compréhensible de par sa signification symbolique. Dans le cas d'Ève, il est normal qu'elle soit montrée nue, mais sa nudité ne représente pas seulement sa condition originelle, mais également la sensualité de l'amour au paradis : la

⁹⁰⁰ *Le Visage d'Israël pour Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960, lithographie en couleurs, 36, 4 x 26 cm, Mourlot n° 231.

deuxième lithographie intitulée *Paradis* représente Adam et Ève dans une ambiance idyllique, accompagnés d'une grande tête de cheval vert décorée par de petites fleurs. La féminité du corps d'Ève y est bien soulignée à travers ses seins voluptueux (ill. 223)⁹⁰¹. Mais la représentation des personnages féminins en tant que bien-aimées sensuelles n'est pas seulement visible dans le cas d'Ève, et elle semble être une des caractéristiques principales de ces lithographies. Comme exemple représentatif, étonnamment, Sara n'est pas représentée ici comme l'épouse d'Abraham, mais comme la femme désirée par Abimélek, roi de Guéar⁹⁰². De la même manière que dans le cas d'Ève, la féminité de Sara et celle des autres personnages sont constamment symbolisées par leurs seins très présents ; ainsi Agar, Rahab, Ruth, Mical, Vasthi et Esther sont toutes dessinées avec de grosses poitrines.

Par ailleurs, l'artiste utilisa très peu de couleurs pour ces lithographies destinées aux *Dessins pour la Bible*. Chaque planche est généralement dominée par une seule couleur, mais parfois une ou deux autres teintes supplémentaires s'ajoutent aux éléments secondaires, marquant ainsi les accents chromatiques dans l'image. Ce principe s'applique d'ailleurs à presque toutes les planches. Prenons quelques exemples : la couverture et la planche sur la Création sont peintes tout en bleu ; la première planche intitulée *La Vierge d'Israël* est en rouge (ill. 224) ; le *Paradis* est dominé par le vert et rehaussé par un peu de jaune, de rouge et de noir (ill. 225). Néanmoins, l'utilisation du rouge est très marquante dans l'ensemble : plusieurs scènes sont quasiment des monochromes en rouge (*Le Visage d'Israël*, *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre*, *Caïn et Abel*, *Rachel dérobe les idoles de son père*, *Ruth Glaneuse* (ill. 224)⁹⁰³). Même lorsque le ton général n'est pas rouge, cette couleur est employée pour accentuer des éléments de la planche : les pommes dans le *Paradis*, Adam et Ève dans une autre version du *Paradis*, le corps d'Ève dans *Ève maudite par Dieu*, les trois anges dans *Sara et les Anges*, le soleil dans *Noémi et ses belles-filles*, *Rencontre de Ruth et de Booz* et *Booz se réveille et voit Ruth à ses pieds*. Nous nous souvenons que dans le cycle du *Cantique des Cantiques*, le rose et le rouge sont utilisés comme des couleurs dominantes. Dans cette série de tableaux dont le sujet est l'amour, l'artiste exprime le sujet sous l'apparence du couple amoureux et des mariés. La couleur rose qui évoque la douceur féminine lui confère de la chaleur et une ambiance

⁹⁰¹ *Paradis* pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960, lithographie en couleurs, 36, 4 x 26 cm, Mourlot n° 233.

⁹⁰² Cf. *Genèse* XX.

⁹⁰³ *Ruth Glaneuse* pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960, lithographie en couleurs, 36, 4 x 26 cm, Mourlot n° 246.

romantique. Comme le rouge est aussi une couleur plutôt féminine chez Chagall et que la plupart de ses *Dessins pour la Bible* sont consacrés aux personnages féminins, l'artiste choisit probablement volontairement le rouge comme couleur emblématique pour l'ensemble de ces lithographies.

Jusqu'ici nous avons étudié divers aspects des *Dessins pour la Bible*. Selon notre observation, ce deuxième livre biblique illustré par Chagall est très différent du premier. Stylistiquement, la fluidité des dessins construite par les courbes et la libre utilisation des matériaux se distingue de la rigueur des eaux-fortes de la *Bible*. Dans les *Dessins pour la Bible*, nous ne trouvons pas des lignes droites, mais des lignes toujours courbées et ondulantes. Les formes sont donc arrondies et liées aux mouvements des personnages, qui sont doux, détendus, rythmiques et même dansants. Cette douceur d'expression s'accorde en effet au thème de ces dessins, qui contrastent autant par leur traitement que par leur sujet avec les eaux-fortes pour la *Bible* : lignes courbes contre lignes droites, couleurs contre noir et blanc, personnages féminins d'un côté et masculins de l'autre.

Néanmoins, si les *Dessins pour la Bible* s'avèrent moins traditionnels que la première *Bible* par le choix des personnages majoritairement féminins, la conception générale de l'ouvrage se montre tout de même plus classique que la première. Dans celle-ci, l'artiste écarta des sujets sur la Chute de l'humanité en mettant principalement l'accent sur l'alliance entre Dieu et son peuple. En revanche, les *Dessins pour la Bible* montrent en détails l'épisode d'Adam et Ève qui sont chassés du Paradis après avoir désobéi à Dieu. L'histoire de la Chute continue par le meurtre de Caïn et le Déluge, auxquels quatre images sont consacrées. Or, ce qui nous frappe le plus dans cette partie de la *Genèse* nouvellement représentée, c'est le fait que l'artiste figura Dieu. Dans la lithographie sur *Ève maudite par Dieu* (III. 225)⁹⁰⁴, Chagall nous montre l'Éternel sous l'apparence d'un vieillard barbu, selon la convention de l'art occidental. Ceci est un changement radical de la part de l'artiste, car dans ses eaux-fortes pour la *Bible* il recherchait volontairement à respecter la tradition juive qui ne représente jamais la figure divine.

⁹⁰⁴ *Ève maudite par Dieu* pour *Dessins pour la Bible*, revue *Verve*, 1960, lithographie en couleurs, 36, 4 x 26 cm, Mourlot n° 236.

Chapitre III. L'adaptation ou la conversion ? – les œuvres religieuses après la *Bible*

La représentation de Dieu en figure humaine dans les *Dessins pour la Bible* prouve un changement radical chez Chagall. Cette souplesse face à sa tradition juive notifie son adaptation au monde occidental et à son art religieux, qui ne lui sont plus étrangers mais aux quels il appartient désormais. Dans ce chapitre, nous allons voir comment l'artiste approfondie son art religieux en prônant un message universel, comment il concilie sa tradition religieuse avec la tradition chrétienne, cela à travers son *Message Biblique* et ses nombreux vitraux. Chagall, se convertit-il ou juste s'adapte-il aux commandes ?

1. Vers la grandeur

Comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent, si le retour de l'artiste en France est marqué par la publication de ses livres illustrés, avec entre autres la *Bible*, le dernier quart de sa vie est dominé par des réalisations d'une envergure grandiose comme les vitraux. La première rencontre de Chagall avec le vitrail se fit lorsque le Père Couturier lui demanda de décorer le baptistère de la chapelle Notre-Dame-de-Toute-Grâce sur le plateau d'Assy. Comme nous l'avons vu, Chagall avait terminé en 1957 pour cet édifice son panneau de céramique représentant la Traversée par le peuple hébreu de la mer Rouge. C'est à cette occasion qu'il réalisa également les dessins figurant deux anges, mis en œuvre en vitraux par le maître-verrier Paul Bony. Ce sont deux vitraux simples, quoique d'une importance particulière car ils constituent les premières œuvres de ce type pour Chagall, qui entamait là une longue carrière dans ce domaine. L'artiste fut ensuite sollicité afin de créer les maquettes pour les vitraux de la cathédrale de Metz.

Il faut rappeler le contexte dans lequel l'artiste fut amené à créer des œuvres pour les édifices religieux. Lorsque le Père Couturier s'efforça de mettre en œuvre concrètement le mouvement du renouveau de l'art sacré, lancé dès le tournant du siècle par Maurice Denis et Georges Desvallières avec leurs Ateliers d'art sacré, il exprima clairement ses positions. En affirmant que « les nouveaux maîtres ne sont pas chrétiens, mais ils sont les

Maîtres »⁹⁰⁵, il soulignait qu'il était possible de faire appel à des artistes sans demander leur confession. Dans son article « Aux grands hommes les grandes choses », le Père Couturier défendit son idée du recours aux grands artistes non croyants ou non chrétiens, en ces termes : « nous ne savons pas ce qui se passe dans le secret des cœurs »⁹⁰⁶. Pour lui, les grands artistes ne peuvent qu'être inspirés et leurs œuvres reflètent l'esprit, même si elles n'ont pas été réalisées avec la foi. Dans cette perspective, la judéité de Chagall ne posait aucun problème pour lui confier du travail à l'église du Plateau d'Assy.

Après la mort du Père Couturier en 1954, le mouvement de renouveau de l'art sacré fut freiné, surtout dans son caractère révolutionnaire. Cependant, à partir de 1956, ce sont les institutions gérant les Monuments Historiques qui intervinrent dans le développement de l'art contemporain au sein des édifices religieux. De plus, le ministère de la Reconstruction commença à travailler à la même période pour la restauration des grandes cathédrales de l'est de la France, endommagées pendant la Seconde Guerre mondiale. L'architecte en chef des Monuments Historiques, Robert Renard, eut l'idée de faire intervenir des artistes reconnus, entre autres Chagall, pour reconstituer les vitrages détruits des cathédrales de Metz et de Reims. Celles-ci avaient particulièrement souffert de la guerre dont les bombardements détruisirent une grande partie de leurs verrières. En 1958, Chagall fut appelé par Robert Renard pour réaliser les maquettes pour les vitraux de la cathédrale Saint-Étienne de Metz, plus précisément ceux des fenêtres du déambulatoire intérieur de l'abside nord, puis du transept nord et du triforium est et ouest. De 1958 à 1968, l'artiste travailla à ce vaste programme dont le contenu est principalement inspiré de l'Ancien Testament. En outre, pour le travail des vitraux à partir de 1958 il commença à collaborer avec Charles Marq et Brigitte Simon, maîtres-verriers de l'atelier Jacques Simon à Reims. Ceux-ci s'efforçaient d'imposer l'art du vitrail après la guerre en travaillant avec les artistes de premier plan⁹⁰⁷. Tous les vitraux de Chagall seront désormais réalisés en collaboration avec ces deux spécialistes, et plus particulièrement avec Charles Marq.

Il importe de noter qu'avec ces vitraux de la cathédrale de Metz, l'artiste entraît réellement dans une période de création d'œuvres d'une grande envergure à sujet biblique. Les commandes publiques et privées pour les vitraux affluèrent jusqu'à ses derniers jours.

⁹⁰⁵ Élisabeth Pacoud-Rème, « Chagall et le renouveau de l'art sacré en France après-guerre », dans *Marc Chagall maquettes de vitraux*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000, p. 7.

⁹⁰⁶ Marie-Alain Couturier, « Aux grands hommes les grandes choses », *Art Sacré*, Textes choisis par Dominique de Menil et Pie Duployé, Houston, Menil Foundation, 1983, p. 36.

⁹⁰⁷ Élisabeth Pacoud-Rème, « Chagall et le renouveau de l'art sacré en France après-guerre », *art. cit.*, pp. 10-12.

À la suite du projet pour Metz, Chagall accepta en 1960 de réaliser les vitraux pour la synagogue du centre médical Hadassah en Israël. Les douze grandes fenêtres, inaugurées en 1962, furent réalisées sur le thème des douze tribus d'Israël. Cette année-là, à la demande de Robert Renard, l'artiste conçut la grisaille d'un petit vitrail pour l'église abbatiale Saint-Pierre de Moissac. Ensuite, de 1963 à 1964, l'artiste travailla sur le vitrail pour l'Organisation des Nations Unies, *La Paix*, à la grande composition inspirée par la prophétie d'Isaïe. À la même période, l'artiste fut sollicité par la famille Rockefeller des États-Unis pour l'Union Church de Pocantico Hills, église très attachée à l'histoire de la dynastie. Ainsi, de 1963 à 1966 Chagall réalisa l'ensemble de neuf fenêtres inspirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. Après cette création, l'artiste reçut la commande des vitraux pour All Saints' Church, l'église de Tudeley, petit village du Kent près de Londres. L'ensemble du programme des vitraux fut mis en œuvre en trois campagnes, en 1967, 1974 et 1978. Le renom de Chagall comme artiste du vitrail continua à s'accroître au niveau international, et ainsi, en 1967, il fut sollicité de nouveau à l'étranger, pour l'église du Fraümünster à Zurich. Pour ce sanctuaire, décrit comme « un lieu très saint »⁹⁰⁸ par l'artiste lui-même, l'ensemble de cinq fenêtres fut réalisé de 1969 à 1970⁹⁰⁹.

Par ailleurs, l'année 1966 fut marquée par la donation de Marc Chagall à l'État français de ses tableaux du cycle biblique, donation qui détermina la création d'un musée national consacré à l'artiste. Le vitrail fit également parti du programme de construction de ce musée. L'artiste réalisa alors en 1971 et 1972 trois fenêtres sur le thème de la Création du monde, qui correspond à l'ensemble de la composition thématique du musée Message Biblique. Ensuite, Chagall fut appelé pour créer des vitraux destinés à la cathédrale Notre-Dame de Reims. Comme celle de Metz, cette cathédrale avait été gravement endommagée durant la guerre. Les travaux de restauration furent menés sur plusieurs années, en campagnes successives. Les Amis de la cathédrale et la Fédération du Bâtiment de la région Champagne-Ardenne firent appel à Chagall en 1973 pour le nouveau vitrail, qui serait inauguré l'année suivante. De 1976 à 1978, Chagall réalisa les vitraux pour une chapelle de Sarrebourg, dit Chapelle des Cordeliers. Cet édifice du premier style gothique subit plusieurs modifications au cours des siècles, et ainsi, de 1927 à 1970, il ne restait que le chœur et une partie de la nef de l'église primitive. En 1970, la municipalité de Sarrebourg élaborait un projet d'aménagement de cet édifice, en demandant à Chagall la

⁹⁰⁸ Sylvie Forestier, « Chagall et le vitrail », dans *Marc Chagall maquettes de vitraux*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000, p. 36.

⁹⁰⁹ Sylvie Forestier, *Chagall – Les Vitraux*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 1996, pp. 180-195.

réalisation du vitrail du mur occidental. Intitulé « La Paix », celui-ci fut inauguré en 1976, et fut suivi par d'autres vitraux de l'artiste, ceux de la nef et de la tribune en 1977 et par la rosace en 1978. Sans relâche, l'artiste continua à travailler sur les vitraux en réalisant de 1976 à 1979 l'ensemble de trois fenêtres pour The Art Institute de Chicago, ensemble commandé à l'occasion du bicentenaire des États-Unis d'Amérique. Le programme iconographique étant consacré aux « Arts », ces panneaux constituent une exception dans l'œuvre du vitrail de Chagall, qui explore essentiellement le thème biblique. En 1978, l'artiste réalisa encore un vitrail pour la cathédrale The Holy Trinity à Chichester en Grande Bretagne, en faisant clairement référence au Psaume CL. La même année, l'artiste créa des vitraux pour l'église du Saillant de Voutezac, en Corrèze. Dans cette petite église romane, furent exécutés des vitraux illustrant des éléments naturels et des travaux des hommes en trois campagnes⁹¹⁰.

En outre, Chagall intervint dans une église allemande, Saint-Étienne de Mayence, le plus grand édifice religieux de la ville après sa cathédrale Saint-Martin. La première construction de l'église remonte à l'époque pré-romane. Elle fut démolie au XIII^e siècle et reconstruite dans le style gothique, mais fut à nouveau gravement endommagée durant la Deuxième Guerre mondiale. Il subsistait alors seulement les murs extérieurs et les colonnes. Le mouvement de reconstruction et de restitution à l'identique s'engagea, c'est ainsi qu'en 1973 la restauration du chœur gothique fut achevée. Le curé de la paroisse de l'époque, le père Mayer, demanda à Chagall de créer les vitraux, et ce dernier l'accepta après bien des hésitations. Toutefois, il ne se rendit jamais sur place au cours des travaux. L'artiste termina la maquette du vitrail central en 1977, et le maître-verrier Charles Marq mit au point le carton et réalisa lui-même le vitrail, inauguré en 1978. Chagall travailla ensuite aux vitraux ultérieurs en 1978, 1979, 1980 et 1984. L'ensemble du programme iconographique fut conçu sur le thème de l'Alliance et la vocation d'Israël. Les derniers vitraux de l'artiste furent inaugurés en 1985 peu après sa mort⁹¹¹.

Ce survol de l'œuvre de Chagall dans le domaine du vitrail nous permet de comprendre quelle fut sa place dans sa dernière période de création artistique. La prépondérance de ce type de réalisations qui rendit l'artiste célèbre sur le plan international coïncide avec la période dans laquelle Chagall se consacre principalement à l'art monumental. Comme nous l'avons étudié, l'artiste souhaitait constamment avoir un grand espace pour s'exprimer : en tant que commissaire des Beaux-Arts à Vitebsk et en

⁹¹⁰ Sylvie Forestier, « Chagall et le vitrail », *art. cit.*, pp. 40-58.

⁹¹¹ Sylvie Forestier, *Chagall – Les Vitraux*, *op. cit.*, pp. 199-201.

travaillant pour le théâtre yiddish à Moscou, il cherchait à déployer son talent artistique dans un format architectural. Ses travaux pour les ballets *Aleko* et *Oiseau du feu* s'inséreraient dans le même esprit. Parallèlement à ses projets des vitraux, Chagall reçut sans cesse d'autres commandes pour des œuvres d'échelle monumentale comme des décors pour ballets, la peinture sur le plafond du Palais Garnier, des mosaïques monumentales, de grandes tapisseries etc. En 1958, Chagall créa les décors et les costumes du ballet « Daphnis et Chloé » de Maurice Ravel, dont le spectacle eut lieu à l'Opéra de Paris. En 1963, André Malraux, alors ministre de la Culture, lui proposa de peindre un nouveau plafond pour ce prestigieux opéra parisien, le Palais Garnier. Cette demande toucha profondément l'artiste, qui accepta et réalisa pour cet espace une scène monumentale à l'ambiance romantique et chaleureuse sur le thème de la musique et la danse. Lors de l'inauguration en 1964, Chagall exprima son émotion et sa reconnaissance pour cette commande qui l'avait placé parmi les plus grands artistes français :

« Il y a deux ans, M. André Malraux me proposait de peindre un nouveau plafond de l'Opéra à Paris. J'ai été troublé, touché, ému. J'ai douté de moi ; jour et nuit, je pensais à l'ensemble de l'Opéra. [...] Je voulais, en haut, tel dans un miroir, refléter en un bouquet de rêves, les créations des acteurs, des musiciens [...]. Chanter comme un oiseau, sans théorie ni méthode. [...] J'ai travaillé de tout mon cœur et je vous offre ce travail en don, en reconnaissance à la France, à son École de Paris, sans laquelle il n'y aurait ni couleur ni liberté »⁹¹².

C'est surtout après cette réalisation que les commandes monumentales affluèrent du monde entier : l'ambassade de Russie en France lui proposa de décorer une salle de concert, le Pape commanda un grand vitrail destiné au Vatican, le parlement de Jérusalem proposa de grands panneaux pour la Knesseth. Par ailleurs, en 1964 Chagall se rendit à New York, à l'occasion de l'inauguration de son vitrail *La Paix* au siège des Nations Unies. Au cours de ce voyage, il rencontra Rudolf Bing, directeur du nouvel Opéra, qui lui commanda deux immenses peintures murales destinées au hall du bâtiment, ainsi que les décors et les costumes de *La flûte enchantée* de Mozart. Par amour pour l'art du spectacle et aussi en raison de sa grande admiration pour Mozart⁹¹³, son compositeur préféré, Chagall se mit passionnément au travail dès son retour à Paris. Il composa immédiatement

⁹¹² Marc Chagall, allocution en 1964 lors de l'inauguration de la peinture du plafond de l'Opéra.

⁹¹³ Chagall appréciait la musique de Mozart au point de dire que selon lui « Deux des merveilles du monde sont la Bible et la musique de Mozart, et une troisième naturellement, c'est l'amour ».

les maquettes des tableaux, *Les sources de la musique* et *Le triomphe de la musique*, ainsi que les esquisses pour les décors et les costumes⁹¹⁴. Le Metropolitan Opera de New York, décoré par Chagall, fut inauguré le 19 février 1967, avec le premier spectacle de *La flûte enchantée*, dont le décor et les costumes étaient également l'œuvre de l'artiste.

Par ailleurs, Chagall fut aussi amené à réaliser, en 1968, une mosaïque monumentale intitulée *Le Message d'Ulysse* à la demande de son ami Louis Trotabas, doyen de la faculté de droit à l'université de Nice. Ce type d'œuvre fut créée par la suite pour plusieurs endroits : en 1969, Chagall conçut douze pavements en mosaïque, ainsi qu'un décor mural, *Le mur des Lamentations*, pour l'ouverture du nouveau parlement de Jérusalem. En 1971, il réalisa *Le Char d'Élie* sur un mur d'extérieur du Musée National Message Biblique Marc Chagall de Nice, officiellement ouvert en 1973. En 1972, l'artiste commença à travailler sur une autre grande œuvre du même support, *Les Quatre Saisons*, pour la First National Bank de Chicago. Celle-ci fut présentée en 1974, lors de la visite de l'artiste à la ville. En 1976 une autre œuvre fut installée dans la chapelle Sainte-Roseline aux Arcs dans le département du Var⁹¹⁵. Outre le vitrail, la peinture et la mosaïque murale, l'artiste utilisa une autre technique nouvelle pour son œuvre monumental, la tapisserie⁹¹⁶. Nous pouvons citer notamment trois grandes réalisations, *La Prophétie d'Isaïe*, *L'Exode* et *L'Entrée à Jérusalem*, qui furent créées pour l'inauguration du nouveau parlement de Jérusalem du 18 juin 1969.

Le nombre de ces travaux monumentaux menés par Chagall reflète l'immensité de la gloire dont l'artiste jouit dans le dernier quart de sa vie. Il fut nommé docteur honoris causa de plusieurs universités anglo-saxonnes comme l'Université de Glasgow en 1959, l'Université Brandeis à Waltham dans le Massachusetts en 1960 et l'Université de Notre-Dame dans l'Indiana en 1965. De grandes expositions et des rétrospectives se multiplièrent également. Par exemple, en 1967, un grand ensemble d'œuvres fut présenté à Zurich et à Cologne en l'honneur du quatre-vingtième anniversaire de l'artiste. À Paris, 474 œuvres furent rassemblés au Grand Palais sous le titre de l'« Hommage à Marc Chagall », de décembre 1969 à mars 1970. De janvier à mars 1970, toujours à Paris, une autre rétrospective regroupant des gravures de l'artiste eut lieu à la Bibliothèque nationale⁹¹⁷.

En outre, l'année 1973 fut particulièrement marquée par deux événements importants pour Chagall : il se rendit à Moscou et à Leningrad (aujourd'hui Saint-

⁹¹⁴ Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, op. cit., p. 166.

⁹¹⁵ Jacob Baal-Teshuva, *Chagall*, op. cit., p. 278.

⁹¹⁶ *La Paix selon Marc Chagall - Thèmes et variations*, catalogue d'exposition, Paris, ADAGP, 1995, p. 59.

⁹¹⁷ Jacob Baal-Teshuva, *Chagall*, op. cit., pp. 277-278.

Pétersbourg) sur l'invitation du ministre de la Culture de l'Union soviétique, Ekaterina Alexejevna Furtseva. C'était la première visite de l'artiste dans son pays natal depuis qu'il l'avait quitté en 1922. À Moscou, la galerie Trétiakov organisa en son honneur une exposition de ses gouaches, de ses huiles et de ses gravures. À cette occasion, on lui demanda de signer les peintures murales du théâtre juif Kamerny, et à la vue de ses anciennes œuvres l'artiste ne put retenir ses larmes. Il retrouva également à Léninegrad deux de ses sœurs après cinquante ans d'absence, mais quant à Vitebsk, sa ville natale, il refusa d'y aller. Autre événement important, Chagall assista le 7 juillet, le jour de son anniversaire, à l'ouverture officielle du Musée National Message Biblique Marc Chagall en présence d'André Malraux, ministre de la Culture. Le musée abrite des peintures monumentales sur le cycle biblique, trois vitraux, des tapisseries, une grande mosaïque et de nombreuses gouaches. Or, le don par Chagall de ses œuvres à l'État français semble avoir causé une certaine tension entre l'artiste et Israël. En réalité, après la donation de quelques tableaux au musée de Tel Aviv, plus trois tapisseries et treize mosaïques à la Knesset, les Israéliens voulurent construire un musée à Jérusalem pour accueillir ses tableaux bibliques. En 1964, l'architecte suisse Marcus Diener réalisa même un projet de bâtiment, mais celui-ci n'aboutit jamais. Chagall préféra élever son musée dans son pays d'adoption, et il s'en expliqua à un ami :

« Ils m'en veulent toujours en Israël d'avoir donné les tableaux du *Message Biblique* à la France ? [...] Tu sais, les Juifs ont donné la Bible au monde et ils la connaissent sur le bout des doigts. Ce sont les goys qui devraient s'y intéresser davantage »⁹¹⁸.

Le 1^{er} janvier 1977, Chagall fut nommé grand-croix de la Légion d'honneur par le président de la République française. La même année, il voyagea de nouveau en Israël où il fut nommé membre d'honneur de la ville de Jérusalem⁹¹⁹.

Aussi importante que fût la gloire de ses œuvres monumentales, l'artiste ne délaissa pas les œuvres de taille modeste, notamment ses livres illustrés. En 1966, *The Story of the Exodus* fut publié par Léon Amiel à New York et à Paris avec ses 24 lithographies en couleurs. En 1967, *Le Cirque* parut chez Tériade avec un texte et 38 lithographies de l'artiste. Chagall illustra également l'*Odyssée* d'Homère, avec 82 lithographies en couleur et en noir et blanc, qui fut éditée en 1975. La même année, Gérald Cramer publia à Genève

⁹¹⁸ Marc Chagall à Jacob Baal-Teshuva ; Cf. *Ibid.*, p. 266.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 278.

les poèmes de l'artiste, écrits entre 1930 et 1964. Chagall travailla aussi sur les 50 lithographies en noir et blanc pour *La Tempête* de William Shakespeare, éditée chez Sauret en 1976. En 1976 Chagall réalisa 15 eaux-fortes pour illustrer *Et sur la terre* d'André Malraux. Le dernier livre biblique illustré de Chagall, les *Psaumes de David*, fut publié avec 30 eaux-fortes et aquatintes en couleurs par Gérald Cramer en 1979, puis en 1980 avec deux illustrations supplémentaires⁹²⁰.

Une philosophie biblique d'après Chagall : la paix universelle rétablie par l'amour

Il est évident que durant la dernière période de sa carrière artistique, la Bible était au cœur de sa création. Or, intégrant la Bible comme le thème principal de son art, Chagall s'appropriait également le message biblique, et en fit sa philosophie personnelle sur la vie et le monde. Cette vision, traduite en termes de « l'amour », fut constamment communiquée au cours de ses dernières décennies. En privé et en public, à travers de nombreuses occasions, l'artiste fit passer son message d'amour. En février 1958, peu avant le début de son travail sur les vitraux de Metz, Chagall donna une conférence sur sa peinture à l'Université de Chicago. À cette occasion, il introduisit le mot « amour » dans son discours :

« Tout peut changer dans la vie et dans l'Art, et tout sera transformé quand nous prononçons ce mot Amour – un mot qui est effectivement enveloppée par le romantisme [...]. Il s'y trouve le vrai Art : d'où vient ma technique, ma religion [...] L'Amour doit être la base de vraies politiques qui pourraient apporter la vraie paix »⁹²¹.

Mais, qu'entend-il par ce terme ? La notion d'amour n'est pas très clairement expliquée par l'artiste. D'ailleurs, lorsqu'il prononce ce mot en l'associant à la couleur, il devient plus difficile à définir. Cependant, il semble que pour l'artiste l'amour est avant tout quelque chose d'essentiel, comme la couleur l'est pour son art :

« L'Art, sans l'amour [...] ouvrirait la mauvaise porte. [...] Il ne peut y avoir aucun message plastique, ou d'autre message quel qu'il soit sans des valeurs humanitaires ou sans ce que nous appelons souvent l'Amour-Couleur. En dehors de cela, il n'y a aucune valeur. [...] Cette bonté et cet Amour dont je parle sont, selon mon propre vocabulaire,

⁹²⁰ Cf. Charles Sorlier, *Marc Chagall : le livre des livres*, op. cit.

⁹²¹ « Art and Life : lecture delivered at the Committee on Social Thought, University of Chicago, March 1958 », éd. par Benjamin Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, op. cit., p. 135. Nous traduisons.

la couleur, la lumière. [...] Mais ce qui est le plus important est le sang, et le sang est, pour l'artiste, la couleur. [...] On me demande souvent qu'est-ce que j'entends par la couleur et sa chimie ? La même chose peut être dite pour la musique : «La profondeur de la couleur traverse les yeux et reste dans l'âme, de la même façon que la musique entre dans les oreilles et reste dans l'âme.» [...] Maintenant je sens la présence d'une couleur qui est la couleur de l'amour »⁹²².

Chagall précisa en effet qu'il n'avait aucune intention de créer une quelconque idéologie en parlant d'amour.

« Mais si vous lisiez la Bible et les Psaumes, vous trouveriez tout, même la meilleure thèse sur l'Art et sur la Vie. Je ne voudrais pas entendre que les gens disent, en m'écoutant parler de l'Amour dans le domaine de l'Art, que je suis à la recherche d'une idée théologique ou sociale. Non. En soulignant ces éléments, avec l'Amour dans l'esprit, je n'ai aucun « ISME » en vue »⁹²³.

Néanmoins, quand il s'agit d'un discours adressé à Israël les notions d'amour et de paix se concrétisent dans le contexte judaïque : le mot « amour » signifie l'amour de la Bible, et le mot « paix » indique précisément la paix dans le territoire du Proche-Orient. Tel est le cas de son allocution en 1962, prononcée en yiddish, lors de l'inauguration de ses vitraux pour la Synagogue du Centre médical Hadassah de Jérusalem :

« 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 haine. Déjà ces réflexions m'étaient venues, il y a de longues années, lorsque je foulais cette terre, me préparant à créer ces gravures pour la Bible. Et elles me donnèrent le courage d'apporter mon modeste présent au peuple juif. Pour ce peuple juif qui, depuis toujours, a rêvé d'amour biblique, d'amitié et de paix avec tous les peuples [...]. Je veux espérer ainsi tendre la main aux amis de la culture, aux poètes et aux artistes des peuples qui nous environnent »⁹²⁴.

⁹²² *Ibid.*, pp. 135-136. Nous traduisons.

⁹²³ *Ibid.*, p. 137. Nous traduisons.

⁹²⁴ Sylvie Forestier, *Chagall – Les Vitraux*, *op. cit.*, p. 185.

En 1970, à l'inauguration des vitraux de l'église du Fraumünster de Zurich, l'artiste exprima encore ses idées sur l'amour et la paix. Cette fois-ci la notion est plus clairement expliquée, plus facile à saisir. L'amour est l'espérance pour l'humanité et le moyen de la sauver :

« Je prononce ce mot « paix », ce mot magique, surtout à notre époque, ce mot que l'on retrouve dans la Bible. [...] En dépit des difficultés de notre monde, j'ai retenu l'amour de la vie intérieure dans lequel j'ai été élevé et l'espérance de l'homme dans l'amour. Dans notre vie il y a une seule couleur, comme sur une palette d'artiste, qui donne le sens de la vie et de l'Art. C'est la couleur de l'amour. Je vois dans cette couleur d'amour toutes les qualités qui permettent l'accomplissement dans tous les domaines. [...] L'art que j'ai pratiqué depuis mon enfance m'a enseigné que l'homme est capable d'amour et que l'amour peut le sauver. Pour moi, c'est la vraie couleur, la vraie matière de l'Art »⁹²⁵.

Au fur et à mesure que l'artiste évolue dans son art biblique, ses réflexions sur l'amour et la paix mûrissent. En 1973, à l'inauguration du Musée National Message Biblique Marc Chagall, l'artiste laissa un discours récapitulatif sa philosophie d'amour en la comparant à la peinture :

« La peinture, la couleur, ne sont-elles pas inspirées par l'Amour ? La peinture n'est-elle pas seulement le reflet de notre moi intérieur et par cela même la maîtrise du pinceau est dépassée. Elle n'y est pour rien. Si toute vie va inévitablement vers la fin, nous devons durant la nôtre, la colorier avec nos couleurs d'amour et d'espoir. Dans cet amour se trouve la logique sociale de la vie et l'essentiel de chaque religion. Pour moi, la perfection dans l'Art et dans la vie est issue de cette source biblique »⁹²⁶.

Chagall explique la notion d'Amour en se basant sur la Bible, mais son message dépasse une compréhension intellectuelle ou théologique, ou même spirituelle sur la Bible. Il tend vers une notion plus globale sur l'amour et la paix universels, qui peuvent être partagés par tout le monde. Il précisa ce qu'il souhaitait vraiment en ces termes :

« Peut-être dans cette Maison viendront les jeunes et les moins jeunes chercher un idéal de fraternité et d'amour tel que mes couleurs et mes lignes l'ont rêvé. Peut-être aussi y prononcera-t-on les paroles de cet amour que je ressens pour tous. [...] Et tous, quelle

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁹²⁶ *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1973, pp. 9-10.

que soit leur religion, pourront y venir et parler de ce rêve, loin des méchancetés et de l'excitation. Ce rêve est-il possible ? Mais dans l'Art comme dans la vie, tout est possible si, à la base, il y a l'Amour »⁹²⁷.

Il résulte de ce qui précède que Chagall cherchait par le mot « amour » une valeur universelle et commune pour tout le monde. Selon le contexte dans lequel l'artiste prononce ce mot, celui-ci peut se définir différemment. Lorsqu'il emploie le terme en parlant de son art, l'amour est lié à la couleur comme essence de la peinture. Quand il s'adressait aux Israéliens, les mots « amour » et « paix » signifiaient plus concrètement la non-violence sur le territoire palestinien. Mais avant tout, en parlant de l'amour et de la paix, Chagall visait tout le monde. C'était son souhait ou son idéal, l'espérance de voir s'établir la paix totale sur la terre entière, comme le disait la prophétie d'Isaïe, thème traité maintes fois par lui : « Le loup vivra avec l'agneau, la panthère paîtra aux côtés du chevreau ; On ne commettra plus ni mal ni destruction sur toute l'étendue [...] »⁹²⁸.

2. Les grandes œuvres bibliques recherchant un message universel

Artiste dévoué à la Bible, Chagall réserve la dernière période de sa vie principalement à la création autour ce thème. Les tableaux du *Message Biblique* et les vitraux furent sans doute ses réalisations les plus importantes. Ces œuvres monumentales nous intéressent essentiellement pour deux raisons : elles montrent une évolution importante par leur recherche du message universel, et témoignent des traces indélébiles des illustrations de la *Bible*. Nous allons donc voir comment l'artiste harmonise dans ces œuvres sa tradition judaïque et l'influence chrétienne, en employant largement les compositions tirées de ses eaux-fortes pour la *Bible*.

2. 1. Message Biblique, une Bible à portée de tous

De grands tableaux destinés au cycle biblique furent peints à partir de 1950 : *Le Roi David* (1950-1951), *Moïse recevant les Tables de la Loi* (1950-1952), *La Traversée de la mer Rouge* (1954-1955), *Moïse brisant les Tables de la Loi* (1955-1956), *Abraham et les trois Anges* et *La Création de l'homme*. Parmi ces œuvres, seules les deux dernières furent

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁹²⁸ *Isaïe* XI, 6 ; 9.

retenues en tant que telles dans le cycle définitif. Pour celui-ci, Chagall choisit seulement les épisodes extraits de la *Genèse* et de l'*Exode*. Ainsi *Le Roi David* (1950-1951) fut exclu de la dernière version, ainsi qu'un des deux épisodes de Moïse et les Tables de la Loi. D'ailleurs, pour *Moïse recevant les Tables de la Loi*, il créa une autre version à partir de la composition similaire, et il réalisa un nouveau tableau *Moïse devant le Buisson ardent* en modifiant *La Traversée de la mer Rouge*. Dans les années 1960, l'artiste continua à travailler sur d'autres tableaux du *Message Biblique* et il en conclut finalement par douze tableaux monumentaux tels que *La Création de l'homme*, *Le Paradis*, *Adam et Ève chassés du Paradis*, *L'Arche de Noé*, *Noé et l'arc-en-ciel*, *Abraham et les trois Anges*, *Le Sacrifice d'Isaac*, *Le Songe de Jacob*, *La Lutte de Jacob et de l'Ange*, *Moïse devant le Buisson ardent*, *Le Frappement du Rocher*, *Moïse recevant les Tables de la Loi*. L'ensemble de ces tableaux, avec un autre cycle sur le *Cantique des Cantiques* constitué par cinq tableaux, fut donné par Chagall à l'État français. Ce dernier construisit « le Musée National Message Biblique Marc Chagall » pour faire de ce don une collection muséale.

Comme les premiers grands tableaux bibliques mentionnés plus haut, les douze tableaux du *Message Biblique* sauf *Adam et Ève chassés du Paradis* reprennent certains éléments iconographiques de la *Bible* que Chagall créa dans les années 1930. Leur composition de base est identique à celle des planches à l'eau-forte de la *Bible*, sauf *Le Paradis* qui doit une partie de sa composition à une gouache préparatoire pour la *Bible*, la *Création d'Ève*⁹²⁹. Celle-ci ne fut pas réalisée à l'eau-forte, mais ses Adam et Ève disposés autour d'un curieux nuage (ill. 226) furent repris dans *Le Paradis* (ill. 227)⁹³⁰. Pour trouver la composition de base de chaque tableau du *Message Biblique*, il suffit de les comparer avec les planches à l'eau-forte de la *Bible*⁹³¹. Cependant, Chagall ne se contenta pas de reprendre les mêmes compositions que celles des eaux-fortes. En ajoutant à celles-ci des éléments complémentaires et en les dotant de riches couleurs, il développa des compositions propres, dignes de tableaux monumentaux. Alors que chaque planche à l'eau-forte est une image illustrant un épisode de l'Ancien Testament de la Bible, chaque tableau du *Message Biblique* comporte une plus grande ambition, en tendant vers une vision plus globale de l'ensemble de la Bible.

⁹²⁹ *Création d'Ève*, 1931, Gouache, 38 x 42, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice – Catalogue des collections*, op. cit., p. 176.

⁹³⁰ Détail du *Paradis*, 1961, Huile sur toile, 300 x 200 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall*, op. cit., p. 31.

⁹³¹ Voir planche I pour *La Création de l'homme* ; pl. II pour *L'Arche de Noé* ; pl. IV pour *Noé et l'arc-en-ciel* ; pl. VII pour *Abraham et les trois Anges* ; pl. X pour *Le Sacrifice d'Isaac* ; pl. XIV pour *Le Songe de Jacob* ; pl. XVI pour *La Lutte de Jacob et de l'Ange* ; pl. XXVII et XXXIV pour *Moïse devant le Buisson ardent* ; pl. XXXVI pour *Le Frappement du Rocher* ; pl. XXXVII pour *Moïse recevant les Tables de la Loi*.

Concernant les premiers tableaux destinés au cycle, nous avons expliqué leurs éléments supplémentaires complétant la composition de base et leurs fonctions. Ces éléments disposés autour de la scène principale enrichissent l'œuvre, soit en précisant le sujet, soit en élargissant la temporalité du tableau. Dans les tableaux du *Message Biblique*, nous trouvons également ces éléments secondaires. Par exemple, dans *La Lutte de Jacob et de l'Ange*⁹³² (ill. 228), nous voyons l'ange et Jacob au milieu de la scène, alors que les bords montrent plusieurs petites images. Parmi elles, en haut à gauche, apparaît un couple enlacé. Un puits non loin d'eux nous permet de les identifier comme étant Jacob et Rachel car c'est auprès d'un puits qu'ils se rencontrèrent pour la première fois. Or, cet événement se déroule postérieurement à la lutte avec l'ange. Par ailleurs, à droite du tableau une autre petite scène montre quelques personnages assemblés dont l'un est nu. Cette scène représente sûrement Joseph, fils de Jacob et de Rachel, dépouillé et jeté dans un puits par ses frères jaloux. L'homme qui pleure en bas à droite du tableau doit ainsi être Jacob se lamentant de la perte de son fils. Toutes ces images représentent des événements qui vont arriver à Jacob, bien après sa lutte avec l'ange. L'artiste se sert donc de ces images périphériques pour étendre le sujet du tableau à des étapes ultérieures.

La Lutte de Jacob et de l'Ange est un exemple qui montre comment Chagall élargit le contenu du tableau à partir d'un épisode. Mais dans ce tableau, les éléments secondaires disposés autour du thème central concernent toujours le même sujet, l'histoire de Jacob. En revanche, quelques autres tableaux du *Message Biblique* montrent des scènes secondaires qui dépassent de loin le sujet initial pour une signification plus large. Par exemple, dans *Noé et l'arc-en-ciel*⁹³³ (ill. 229), si nous reconnaissons Noé allongé à terre et l'ange barbu au bord de l'arc-en-ciel, composition tirée de l'eau-forte pour la *Bible*, nous remarquons bien d'autres éléments emplissant le tableau. Près de Noé, une foule anéantie fuit. Dans le coin gauche, un autre groupe de personnages semble se lamenter et implorer. Au fond, des maisons incendiées sont visibles. Autour de l'arc-en-ciel, se trouvent à droite Adam et Ève au Paradis, le roi David jouant de la harpe et une femme nue sur un grand oiseau. Du côté gauche, apparaissent Moïse et les Tables de la Loi, et des êtres qui tombent du ciel : l'un d'entre eux à tête de chèvre semble démoniaque. Ces personnages et ceux qui entourent Noé constituent une scène de chaos qui rappelle celle du Déluge, événement précédant l'apparition de l'arc-en-ciel en signe d'alliance entre Dieu et son peuple. Mais les maisons

⁹³² *La Lutte de Jacob et de l'Ange*, 1960-1966, Huile sur toile, 249 x 205 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall, op. cit.*, p. 59.

⁹³³ *Noé et l'arc-en-ciel*, 1961-1966, Huile sur toile, 205 x 292, 5 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Ibid.*, p. 43.

fumantes et les figures anéanties nous rappellent fortement les scènes de guerre, récurrentes dans les peintures de Chagall. En effet, par la présence d'éléments hors du temps comme Moïse et les Tables de la Loi, le roi David et Adam et Ève, ce tableau ne montre pas seulement l'épisode de Noé et l'arc-en-ciel, mais représente également le passé et le temps à venir. L'humanité dont la source est illustrée par le couple originel poursuit son chemin en passant par le don de la Loi et par la transgression. Les personnages autour de Noé peuvent alors être interprétés, au-delà du peuple juif des temps bibliques, comme l'humanité en général soumise à toutes sortes de souffrance.

Cette volonté de l'artiste de ne pas limiter son message au monde biblique de l'Ancien Testament mais d'atteindre une humanité intemporelle se manifeste aussi dans d'autres tableaux du *Message Biblique*. *Le Sacrifice d'Isaac*⁹³⁴ (ill. 230) présente, exactement comme dans l'eau-forte, Abraham s'apprêtant à immoler son fils. Or, au-dessus de cette scène principale, se pressent un porteur de croix, un Juif habillé en costume de notre époque, une mère portant son enfant, une femme courant etc. Le Juif et la mère avec son enfant rappellent presque automatiquement les persécutés dans certaines peintures de Chagall créées autour de guerres. Faisant partie du même groupe de personnages, le porteur de croix, qui fait penser avant tout au Christ sur le chemin du Golgotha, peut également être considéré comme une figure de martyr juif. Ce dernier point de vue semble d'ailleurs plus pertinent en raison de l'identité juive de Chagall, car la présence du Christ dans *Le Sacrifice d'Isaac* ne peut être interprétée comme une mise en parallèle symbolique de deux sacrifices que par un point de vue entièrement chrétien. Cependant, cette possibilité ne peut pas être complètement exclue, parce que dans ce *Message Biblique* nous trouvons encore un autre exemple du rapprochement entre le sacrifice d'Isaac et celui du Christ. Il s'agit du *Songe de Jacob*⁹³⁵ (ill. 231), dans la partie droite de ce tableau. Celui-ci est chromatiquement divisé en deux, la partie gauche peinte en violet foncé montrant Jacob et son échelle entourée de plusieurs anges. La partie droite, à dominante bleue représente un chérubin aux quatre ailes déployées. Tenant un chandelier allumé, il flotte dans un ciel sombre. C'est dans cette partie que nous trouvons Abraham et son fils Isaac sur le bûcher, ainsi que le Christ sur la croix. Ces deux images sans lien direct avec le songe de Jacob sont ainsi de nouveau mises en parallèle. De plus, à côté de ce Christ crucifié, Chagall peignit une échelle, qui renvoie sans doute à celle utilisée pour la descente de croix du

⁹³⁴ *Le Sacrifice d'Isaac*, 1960-1966, Huile sur toile, 230 x 235 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Ibid.*, p. 51.

⁹³⁵ *Le Songe de Jacob*, 1960-1966, Huile sur toile, 195 x 278 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Ibid.*, p. 55.

Christ. La représentation de deux échelles et de deux sacrifices nous semble très importante à noter. Même si l'artiste n'a pas voulu insuffler une signification particulière à cette Crucifixion et au sacrifice d'Isaac, il fait clairement ici un lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament, tout comme dans certaines lithographies créées à cette période. En effet, une de ces œuvres englobant presque tous les motifs préférés de l'artiste montre le Christ sur la croix sur une jambe de Moïse tenant ses Tables de la Loi⁹³⁶. Dans une autre lithographie intitulée *Vision de Moïse*⁹³⁷ (ill. 232), l'artiste représente Moïse avec les Tables de la Loi, Jacob et son échelle, et le Crucifié rassemblés. La foule et les anges joyeux autour des personnages semblent exprimer l'idée de l'unité, vision de l'artiste sur l'ensemble de la Bible.

Ainsi, alors que Chagall fit ses illustrations de la *Bible* à l'eau-forte avec des épisodes exclusivement tirés de l'Ancien Testament et au caractère majoritairement juif, il semble avoir voulu apporter dans ses tableaux du *Message Biblique* une vue globale sur la Bible et un caractère universel. Le tableau *Noé et l'arc-en-ciel* cité supra montre cette idée grâce aux éléments supplémentaires disposés autour des éléments principaux : Noé et l'arc-en-ciel. Tous les personnages présents dans le tableau indiquent que l'alliance n'est pas seulement celle de Dieu et Noé, ni celle de Dieu et son peuple élu, mais celle entre Dieu et l'humanité entière, depuis le couple originel jusqu'à nous. Le *Message Biblique* est alors destiné à tous. En outre, le fait que dans le *Message Biblique* le caractère juif soit moins présent que dans les illustrations de la *Bible* est déjà visible dans le tableau *Moïse devant le Buisson ardent*⁹³⁸ (ill. 233). Ce tableau combinant deux illustrations de la *Bible* montre en son centre le buisson ardent et un ange au-dessus de lui. L'ange est entouré d'un cercle de plusieurs couleurs reflétant celles du buisson. Conformément à la Bible, cet ange est figuré comme une manifestation de l'Éternel, qui appela Moïse lorsqu'il apparut au milieu d'un buisson (*Exode* III, 2 ; 4). Or, dans son illustration de la *Bible* (planche XXVII), Chagall n'avait pas représenté au-dessus du buisson un ange, mais juste un globe contenant le nom de Dieu écrit en hébreu, יהוה (yod-hé-vav-hé). Ceci était une expression très personnelle de Chagall, qui souhaitait éviter l'anthropomorphisme de Dieu en accord avec les Écritures. L'ange du buisson étant l'Éternel Lui-même, l'artiste avait choisi de signaler

⁹³⁶ *Composition*, 1964-1965, Lithographie, papier 78 x 57 cm, illustration 67 x 51 cm, Mourlot n° 428 bis ; Cf. Julien Cain, *Chagall lithographe 1962-1968*, Monte-Carlo, André Sauret, 1969, n° 428 bis.

⁹³⁷ *Vision de Moïse*, vers 1970, Lithographie en couleurs, papier 98, 5 x 73 cm, illustration 78 x 63, 5 cm, Mourlot n° 702 ; Charles Sorlier, *Chagall lithographe 1969-1973*, Monte-Carlo, André Sauret, 1974, n° 702.

⁹³⁸ *Moïse devant le Buisson ardent*, 1960-1966, Huile sur toile, 195 x 312 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall, op. cit.*, p. 63.

cette présence divine en l'indiquant seulement par son nom. En revanche, dans le *Message Biblique*, l'artiste n'emploie plus l'inscription hébraïque pour désigner Dieu, usage abstrait. Il dessina l'ange selon la tradition artistique la plus répandue en ce qui concerne la représentation de l'Éternel dans un buisson⁹³⁹. Le judaïsme atténué semble avoir joué un rôle important chez Chagall à cette époque. Nous voyons dans une lithographie⁹⁴⁰ réalisée à la même période que le *Message Biblique*, le Christ sur la croix entouré par des Juifs dont quelques-uns revêtent l'apparence de prophètes. Un rouleau de la *Torah* et un chandelier apparus parmi eux confirment leur judéité. Or, l'air joyeux de cette foule et l'ambiance festive de l'image nous laisse penser que ces personnages ne sont représentés ici ni comme accusateurs du Christ, ni comme victimes des persécutions. Cette image reflète plutôt l'idée de réconciliation du judaïsme et du christianisme, interprétée par Chagall. De plus, la figure d'une femme portant son enfant nu dans la scène, rappelant l'image de la Vierge à l'enfant de la tradition chrétienne, renforce la volonté de relier ces deux mondes, dérivés d'une seule source.

2. 2. Les vitraux, pour un recueillement au-delà de toutes confessions

La volonté de l'artiste qui tend vers le message universel et intemporel de la Bible, au-delà d'une confession religieuse, se manifeste également dans ses vitraux. La plupart des vitraux sont consacrés à des églises chrétiennes, mais une œuvre importante fut aussi réalisée pour une synagogue de Jérusalem. L'ensemble de ces réalisations nous permet ainsi de voir comment l'artiste exprimait sa propre interprétation du message biblique tout en respectant les exigences dues au lieu investi.

2. 2. 1. Les vitraux de la synagogue de Jérusalem : juifs ou chagalliens ?

Les douze fenêtres pour la synagogue du centre médical de Jérusalem sont la deuxième réalisation de Chagall de grande échelle dans le domaine du vitrail après la Cathédrale Saint-Étienne de Metz. Cette création (1960-1962) nous intéresse particulièrement, car, en premier lieu, elle est son unique œuvre destinée à une synagogue, malgré les origines de l'artiste. En second lieu, elle est une œuvre dont le thème,

⁹³⁹ Les enlumineurs médiévaux, chrétiens et juifs, représentèrent presque systématiquement l'ange au-dessus du buisson ardent.

⁹⁴⁰ *Crucifixion*, 1964, lithographie (en noir et blanc) sur papier report, 30 épreuves numérotées et signées sur vélin d'Arches ; Cf. Julien Cain, *Chagall lithographe 1962-1968, op. cit.*, n° 425.

préalablement décidé par la particularité de l'édifice, fut imposé à l'artiste. Les vitraux devaient orner la synagogue dans le centre médical de l'Université hébraïque Hadassah. Ce centre médical fut créé à Ein Karem, près de Jérusalem, par l'Association Hadassah, groupement d'Américaines pour l'équipement hospitalier d'Israël. La présidente de l'association, Myriam Freund, et l'architecte Joseph Neufeld avaient en effet vu, lors de leur visite d'une rétrospective de Chagall, une partie des vitraux de l'artiste destinés à la cathédrale de Metz. La présidente envisagea alors de lui commander les vitraux pour le centre médical de Hadassah qui était en construction. Selon Dominique Jarassé, Myriam Freund rêvait de mettre le peintre juif en situation de glorifier le judaïsme, car la communauté juive recevait assez mal son activité dans les églises⁹⁴¹.

La synagogue du centre fut édifiée sur un plan carré et couverte d'un système de voûtes en berceau qui dégageait douze baies cintrées réparties par trois. Ce sont ces douze fenêtres qui déterminaient le choix du thème des vitraux, les douze tribus d'Israël, renvoi symbolique qui fonctionne comme un automatisme chez les Juifs, au dire de l'artiste lui-même. En parlant du choix du thème, il rapporta sa discussion avec les responsables :

« C'est-à-dire que ces dames m'ont dit timidement : “ Nous avons douze fenêtres dans la synagogue”. Douze. Dans ma tête est passé comme un éclair : ‘ Alors, ce sont les douze Tribus’. Je ne puis affirmer que l'idée vienne de moi, mais chez nous, quand on dit le chiffre « douze », automatiquement, ça fait les douze Tribus »⁹⁴².

Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont Chagall traita le thème, imposé par cet automatisme culturel juif.

Dans la tradition juive la représentation des douze tribus obéit à certaines conventions, relatives à leur ordre de présentation, à leurs couleurs et à leurs attributs. Selon cette règle, les douze frères sont montrés, de droite à gauche, dans l'ordre suivant : Ruben, Siméon, Lévi, Juda, Dan, Nephtali, Gad, Acher, Issachar, Zabulon, Joseph, Benjamin. Cet ordre fut établi par la règle de l'éphod du grand prêtre, précisée dans l'*Exode* (XXVIII, 9-11) : « Tu prendras deux pierres d'onyx sur lesquelles tu graveras les noms des fils d'Israël [...] dans l'ordre de leur naissance ». En outre, le pectoral du grand prêtre est orné par douze pierres précieuses, également gravées aux noms des douze tribus (*Exode*, XXVIII, 17-20). Le nom hébraïque de chaque pierre et leurs traductions

⁹⁴¹ Dominique Jarassé, « Remarques sur la symbolique des vitraux de Jérusalem », *Chagall et le vitrail « De la pierre à la lumière »*, op. cit., p. 46.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 47.

midrashiques donnèrent à chaque tribu leurs couleurs spécifiques. C'est ainsi qu'à Ruben le rouge fut attribué ; à Siméon le jaune-vert ; à Lévi le blanc, le noir et le rouge ; à Juda le bleu azur ; à Issachar le noir ; à Zabulon le blanc ; à Dan le bleu ; à Gad le gris ; à Acher l'or ; à Nephtali le pourpre ou rose ; à Joseph noir ; à Benjamin la combinaison des douze couleurs. Dominique Jarassé, après avoir observé les vitraux de la grande synagogue de Paris pour les comparer à ceux de Chagall, remarque que les premiers se réfèrent fidèlement à cette tradition bien établie⁹⁴³.

En revanche, les vitraux de Chagall ne suivent pas cette convention, ni pour l'ordre de la présentation des douze, ni pour leurs couleurs. Premièrement, ils se succèdent de gauche à droite, contrairement au sens de lecture hébraïque. Ruben, Siméon, Lévi pour le mur est ; Juda, Zabulon, Issachar pour le mur sud ; Dan, Gad, Acher pour le mur ouest ; Nephtali, Joseph, Benjamin pour le mur nord. En réalité, c'est l'ordre des bénédictions de Jacob, relatées dans la *Genèse* (XLIX, 1-28). Souvenons-nous que Chagall, dans une planche d'eau-forte pour la *Bible*, avait justement représenté le grand prêtre Aaron portant l'éphod, sur lequel nous pouvons lire les noms des douze dans cet ordre (pl. XL). Dès lors, cela laisse penser que Chagall se référa en premier aux bénédictions de Jacob comme point de repère tout au long de son travail. Concernant les couleurs, l'ensemble de ses vitraux est dominé par les quatre couleurs principales, le bleu, le rouge, le jaune et le vert. Toujours selon Dominique Jarassé, ces couleurs proviendraient également du texte, des bénédictions de Jacob et de Moïse. Quant aux versets sans allusion à des couleurs, il explique que l'artiste a pris sa liberté d'inventer⁹⁴⁴.

Ce n'est d'ailleurs pas seulement l'ordre et la couleur qui sont fixés dans la tradition. Les douze tribus reçurent de celle-ci également des symboles, auxquels les images conventionnelles se réfèrent comme dans la grande synagogue de Paris⁹⁴⁵. Par exemple, le symbole traditionnel de Ruben est la mandragore, et elle apparaît clairement dans cette synagogue. Cependant, le vitrail de Chagall ne la représente pas, mais crée une sorte de scène de la Genèse où poissons et oiseaux abondent (**ill.** 234)⁹⁴⁶. De même, pour Siméon qui est traditionnellement représenté par des tours, l'artiste montre encore un monde ressemblant à celui de la Genèse rempli d'astres et d'animaux (**ill.** 235)⁹⁴⁷.

⁹⁴³ Cf. *Ibid.*, pp. 48-49.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁴⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 51-54.

⁹⁴⁶ *Ruben* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

⁹⁴⁷ *Siméon* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

Pourtant, Chagall inscrit en bas du vitrail la parole de Jacob – « Leurs armes sont des instruments de violence »⁹⁴⁸ – rappelant le massacre de la ville de Sichem par Siméon et Lévi. Ce dernier racheta sa violence par sa piété et fonda la tribu sacerdotale, d'où proviennent ses symboles, les *Ourim* et *Toumim*, éléments du costume du grand prêtre. Mais le vitrail de Chagall consacré à Lévi évoque plutôt les symboles primordiaux du judaïsme comme les Tables de la Loi, le chandelier à sept branches et l'étoile de David (ill. 236)⁹⁴⁹.

Quant à Juda, qui allait remporter le royaume, il fut comparé à un jeune lion par son père, mais dans le judaïsme il n'est guère figuré sous la forme de cet animal. Dans les synagogues respectant la Loi qui prohibe les images, les représentations des êtres humains, des animaux et des astres sont en effet évitées. Le lion de Juda est ainsi remplacé par la couronne et le sceptre dans les représentations traditionnelles. Cependant, Chagall n'hésita pas à figurer cet animal en grande taille, en y ajoutant également une grande couronne royale soutenue par deux mains (ill. 237)⁹⁵⁰. Il employa ainsi les deux symboles, celui du texte biblique et celui de la tradition juive. L'artiste s'inspira des mêmes sources pour Zabulon. Celui-ci, en obtenant un territoire côtier, donna une tribu vouée à la pêche et au commerce maritime. Son emblème à la grande synagogue de Paris est le navire, et Chagall le reprit aussi dans son vitrail (ill. 238)⁹⁵¹. En réalité, les navires étant mentionnés dans la bénédiction de Jacob, il se peut que l'artiste soit resté simplement fidèle au texte. De plus, l'artiste développa le thème maritime en ajoutant des poissons qui nagent dans la mer et flottent dans l'air. Le fait que l'artiste soit fidèle au texte en négligeant les règles traditionnelles est encore confirmé dans le vitrail sur Issachar. Celui-ci est décrit par son père comme un âne vigoureux qui a trouvé que le repos est bon, et que le pays est agréable. Pour cette figure, Chagall représenta clairement un âne reposant dans la verdure luxuriante, d'une façon non envisageable dans la tradition (ill. 239)⁹⁵².

Tribu guerrière, Dan est comparé au serpent car il est un combattant rusé, comme son père le précise. Il représente aussi la justice par la signification de son nom, il est alors souvent symbolisé par une balance. Chagall ne représente pas une balance mais un

⁹⁴⁸ *Genèse* XLIX, 5.

⁹⁴⁹ *Lévi* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

⁹⁵⁰ *Juda* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

⁹⁵¹ *Zabulon* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

⁹⁵² *Issachar* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

chandelier, enroulé par un serpent (**ill.** 240)⁹⁵³, et des animaux tenant des épées, symboles de justice. L'artiste y représenta l'idée de la justice exercée par la tribu conformément à la bénédiction de Jacob : « Dan jugera son peuple »⁹⁵⁴. Cependant, il l'illustra à sa propre façon et ne reprit pas le symbole fixé dans la tradition, la balance, qui n'est pas directement mentionnée dans le texte. Dans le cas de Gad, une autre tribu guerrière, son symbole traditionnel est la tente qui évoque le camp. Chagall ne l'introduisit pas dans son vitrail et prit seulement du texte le thème militaire en figurant des animaux monstrueux tenant des armes (**ill.** 241)⁹⁵⁵. Quant à Acher, il est béni par son père qui lui promet la richesse agricole. Il est alors évoqué dans la tradition par un olivier ou par une gerbe de blé, signifiant la fertilité. Chagall représenta un olivier, une *menorah*, le chandelier à sept branches, une jarre et des coupes (**ill.** 242)⁹⁵⁶. L'espace du vitrail est aussi occupé par de grands oiseaux, dont une tête bouche la jarre. Dans ces images, l'artiste s'inspira de deux sources, le texte et la tradition, car Jacob parle de richesse mais l'olivier n'est pas littéralement mentionné dans sa bénédiction. Néanmoins, étant donné que l'olivier est très cultivé dans leur pays et qu'il produit de l'huile, il est logique que la tradition et Chagall le considèrent comme un symbole de la fertilité. En effet, l'artiste développe davantage cette idée en représentant aussi une jarre à huile et une *menorah*, car ce chandelier consomme une huile pure pour le rituel. La jarre fermée par une tête d'oiseau semble illustrer la bénédiction de Moïse : « Que ses pieds trempent dans l'huile »⁹⁵⁷.

Pour le reste des tribus, Chagall continua de puiser son inspiration dans le texte biblique. Nephtali, décrit dans le texte comme une biche en plein élan, est naturellement représenté dans le vitrail de Chagall sous cette forme, accompagné par un grand oiseau et un arbre (**ill.** 243)⁹⁵⁸. Joseph, à part parmi ses frères, fut le préféré de son père. La promesse d'abondance et de prospérité de la tribu se traduit dans la tradition juive par l'image de la gerbe. La pyramide est aussi utilisée pour la représentation de Joseph par allusion à sa fonction en Égypte. Néanmoins, Chagall ignore encore une fois ces symboles adoptés dans la tradition, et recourut directement aux versets concernant les bénédictions.

⁹⁵³ *Dan* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

⁹⁵⁴ *Genèse* XLIX, 16.

⁹⁵⁵ *Gad* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

⁹⁵⁶ *Acher* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

⁹⁵⁷ *Deutéronome* XXXIII, 24.

⁹⁵⁸ *Nephtali* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

Conformément à la parole de Jacob (« Joseph est un rameau fertile d'un arbre plein de fruits [...]. Ses branches [...] s'élançant par-dessus la muraille »⁹⁵⁹), l'artiste représenta un grand arbre dépassant la muraille (ill. 244)⁹⁶⁰. La bénédiction de Moïse décrit que l'Éternel bénit le pays de Joseph par la rosée et les produits précieux, par les dons excellents et par les plus précieux fruits dont la terre est remplie. Chagall représenta effectivement plusieurs arbres fruitiers, une grande corbeille de fruits et une troupe d'animaux paissant, qui concourent tous à l'imagerie de l'abondance. Il ajouta également un oiseau couronné tenant un arc et un *chofar* – corne de bélier – tenu par deux mains apparaissant du ciel. Ces images illustrent sans doute les versets de bénédictions décrivant la tribu comme l'arc qui reste ferme⁹⁶¹ et les cornes du taureau majestueux⁹⁶². Pour Benjamin, qui est « semblable à un loup qui déchire »⁹⁶³, l'artiste recourut, sans surprise, à la forme d'un loup sur sa proie (ill. 245)⁹⁶⁴.

Chagall se référait quasi principalement au texte biblique, aux bénédictions de Jacob et de Moïse pour représenter les douze tribus. La majorité des éléments figuratifs de chaque vitrail proviennent des éléments mentionnés dans la bénédiction. Alors que la tradition juive évite les images humaines, animalières et cosmiques, l'artiste ne s'imposait pas cette tradition limitant l'expression. Ainsi, les métaphores dans les bénédictions, comme le lion pour Juda, l'âne pour Issacar, la biche pour Nephtali, le rameau fertile pour Joseph et le loup pour Benjamin, sont littéralement représentées dans les vitraux. En revanche, l'artiste n'utilisait guère les symboles des tribus que la tradition avait adoptés pour remplacer des animaux et des astres. Il semble que Chagall employait ces symboles quand il était intéressant pour lui de les reprendre. Mais ceci fut rare ; il s'inspirait principalement du texte biblique et du judaïsme au sens général sans recourir à la tradition, et ce, toujours en harmonie avec sa propre imagination. Lorsque le texte ne mentionne pas de métaphores concrètes pour la tribu concernée, il emprunte seulement le thème à illustrer. C'est ainsi que la scène maritime pour Zabulon est inspirée de sa demeure côtière ; chez Dan, les animaux munis d'épées représentent la justice du personnage ; la scène guerrière avec des monstres armés pour Gad reflète la nature de la tribu. Il arrive également que les représentations de l'artiste s'éloignent non seulement de la tradition

⁹⁵⁹ *Genèse* XLIX, 22.

⁹⁶⁰ *Joseph* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

⁹⁶¹ Dans la bénédiction de Jacob : *Genèse* XLIX, 24.

⁹⁶² Dans la bénédiction de Moïse : *Deutéronome* XXXIII, 17.

⁹⁶³ *Genèse* XLIX, 27.

⁹⁶⁴ *Benjamin* pour les vitraux de la synagogue du Centre Médical de l'Université hébraïque Hadassah, 1960-1962, Verre, 338 cm x 251 cm, Jérusalem, Ein Karem.

juive mais aussi des paroles bibliques. Ainsi, pour les vitraux de Ruben et de Siméon, indépendamment des mots ou du contenu des bénédictions, Chagall montra deux mondes qui ressemblent plutôt à l'univers qui vient d'être créé.

2. 2. 2. Les vitraux pour l'Église : le mariage chagallien de l'Ancien et du Nouveau Testament

La position que Chagall avait adoptée en réalisant ses vitraux de Jérusalem indique une évolution importante dans son art religieux. Elle nous apprend que l'artiste se positionnait très librement vis-à-vis de la tradition juive, même dans le cadre de la représentation d'un sujet très classique pour la synagogue. Il serait alors intéressant d'observer les choix de l'artiste dans ses réalisations chrétiennes. Comment a-t-il répondu aux demandes de chaque lieu saint et quel fut le message de ces vitraux ?

L'introduction du message biblique propre à l'artiste (Metz)

La première réalisation importante de vitraux pour une église que Chagall entreprit fut celle des fenêtres de la cathédrale Saint-Étienne de Metz. En 1958, lorsque Robert Renard, architecte en chef des Monuments Historiques, lui demanda de créer deux petites fenêtres du déambulatoire du chœur, il hésita à s'engager formellement, de peur de ne pas y réussir⁹⁶⁵. Mais le résultat satisfaisant de ces premières fenêtres dû l'encourager. Ainsi, jusqu'en 1968, il réalisa successivement les fenêtres de l'abside nord, du transept nord et du triforium est et ouest. Parmi elles, nous nous intéresserons particulièrement à deux grandes fenêtres de l'abside nord et à l'une du transept nord, en raison de leur programme iconographique. La première fenêtre de l'abside est une fenêtre à trois baies lancéolées, surmontées d'une rose. L'artiste représenta alors Moïse recevant les Tables de la Loi, le roi David et le prophète Jérémie pour les trois lancettes, et il figura le Christ dans la rosace centrale. Cette composition avec trois personnages importants de l'Ancien Testament à la base convergeant vers le Christ est étonnante. Car, comme Sylvie Forestier l'écrivit, ces figures de Prophètes et du Roi poète sont considérées dans le christianisme comme annonciatrices de celle du Christ, selon l'idée fréquente que l'Ancien Testament comporte

⁹⁶⁵ Robert Renard écrivit, dans son rapport du 21 août 1958 envoyé au Directeur Général de l'Architecture, que « M. Chagall n'a jamais voulu s'engager formellement, disant qu'il ne pouvait être sûr de réussir et qu'il ne voulait rien promettre ». Archives, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

des préfigurations du Nouveau Testament⁹⁶⁶. Néanmoins, au regard de la judéité de l'artiste, l'interprétation selon ce point de vue chrétien devrait être considérée avec précaution. Quant au choix de ce programme iconographique, nous ignorons comment Chagall fut amené à le faire. Mais les correspondances de Robert Renard nous informent que l'artiste avait établi ses maquettes avant qu'il fût officiellement engagé⁹⁶⁷. Par conséquent, nous pouvons croire que Chagall avait librement réalisé ses maquettes, sans avoir d'influences extérieures. Tout de même, les maquettes furent soumises aux examens de la Commission Supérieure des Monuments Historiques. Elles furent également présentées à Monseigneur Heintz, Évêque de Metz, qui les apprécia beaucoup, et reçurent ensuite l'approbation de la Commission d'Art Sacré de la Moselle⁹⁶⁸. Cet ensemble d'informations nous montre que l'œuvre de Chagall avait satisfait l'Église et les Monuments Historiques, qui, par la suite, continuèrent à collaborer avec l'artiste.

La deuxième fenêtre de l'abside est une fenêtre à quatre formes lancéolées, surmontée de sept éléments fusiformes. Contrairement à la première fenêtre, la deuxième est entièrement constituée d'épisodes de l'Ancien Testament, sans la figure du Christ. Quatre lancettes montrent le sacrifice d'Abraham, la lutte de Jacob avec l'ange, le songe de Jacob et Moïse devant le buisson ardent (ill. 246)⁹⁶⁹. La partie haute présente Joseph berger, Jacob pleurant la perte de Joseph, Noé lâchant une colombe de l'Arche, et Noé et l'arc-en-ciel. Ce sont tous des épisodes tirés de la *Genèse* et de l'*Exode*. Le choix de ces sujets et leur traitement nous rappellent le cycle du *Message Biblique*. En effet, quelques scènes de la fenêtre ressemblent beaucoup à celles du *Message Biblique*, en particulier, celle de Noé lâchant la colombe (ill. 247)⁹⁷⁰, pas seulement dans la composition, mais aussi dans la coloration en bleu identique. Nous avons déjà noté que la composition du *Message Biblique* est fondée sur celle des eaux-fortes de la *Bible* réalisées dans les années 1930. Alors que le *Message Biblique* développe sa composition en complétant certains éléments, la *Bible* de Chagall est ici présente, sans changement, comme une base pour

⁹⁶⁶ Sylvie Forestier, *Chagall – Les Vitraux*, op. cit., p. 181.

⁹⁶⁷ Robert Renard écrivit dans sa lettre du 10 mai 1961 adressée à l'artiste : « Pour vos précédentes fenêtres, mon Administration m'a reproché de n'avoir pas attendu ni obtenu d'autorisation officielle. J'aimerais donc, pour la troisième fenêtre, avoir une lettre officielle de commande ». Archives, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

⁹⁶⁸ Le rapport de Robert Renard daté du 6 octobre 1958. Archives, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

⁹⁶⁹ Vitraux pour la cathédrale de Metz (abside nord, déambulatoire intérieur, fenêtre à quatre formes lancéolées, sommée dans sa partie haute de sept éléments fusiformes), 1962, Verre, 362 x 92 cm pour les lancettes, Metz, Cathédrale Saint-Étienne.

⁹⁷⁰ *L'Arche de Noé*, 1961-1966, Huile sur toile, 236 x 234 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

toutes les scènes dans cette fenêtre. Seulement la position d'Abraham dans la scène du sacrifice fut modifiée, pour qu'elle soit à la verticale dans la fenêtre. Néanmoins, ce changement doit être lié à l'exigence du nouveau support, à la fenêtre en hauteur.

Nous retrouvons également dans la fenêtre du transept nord une ressemblance avec la peinture du *Message Biblique* et une influence des eaux-fortes de la *Bible*. Cette fenêtre est du même type que la deuxième fenêtre de l'abside, avec quatre lancettes en bas et sept éléments supérieurs. Les lancettes montrent le début de la *Genèse*, depuis la création de l'Homme jusqu'à Adam et Ève chassés du Paradis. Les éléments supérieurs sont composés de fleurs et d'animaux, mais le centre représente Moïse recevant les Tables de la Loi.

Chagall chrétien ? L'adaptation aux commandes (Tarrytown, Tudeley, Zurich)

Si les vitraux de Metz mirent en valeur l'importance du Christ, il n'y apparaît tout de même qu'une fois. Dans le reste des parties, le contenu est vraisemblablement conçu en lien avec le *Message Biblique*, qui reflète un point de vue personnel de Chagall sur la Bible. Cependant, l'artiste savait mieux s'adapter avec la religion chrétienne en allant même jusqu'à représenter l'Évangile. De 1963 à 1966, Chagall réalisa neuf fenêtres pour l'Union Church de Pocantico Hills à Tarrytown des États-Unis. C'est une chapelle très attachée à la famille Rockefeller, bienfaitrice de la commune et commanditaire de ces vitraux. L'église a un plan simple de type basilical, fermé à l'ouest par une large baie en ogive. Il s'agissait alors de décorer cette fenêtre ogivale et quatre fenêtres de chaque côté sur l'allée. Six fenêtres représentent des prophètes, Joël, Élie, Daniel, Ézéchiël, Jérémie et Isaïe, une représente des Chérubins, une la Crucifixion, et une la parabole du Bon Samaritain. Cette dernière, fenêtre ogivale du mur ouest, est en réalité la première fenêtre réalisée et dédiée à la mémoire de John D. Rockefeller tandis que celle de la Crucifixion est dédiée à Michael C. Rockefeller. Sylvie Forestier écrivit que l'artiste réalisa les fenêtres de cette chapelle après accord avec la famille Rockefeller et les autorités religieuses⁹⁷¹. Le choix du message évangélique du Bon Samaritain est alors dû à la demande des commanditaires plutôt qu'à l'artiste. Néanmoins, il traita le sujet avec fidélité au thème, mais aussi selon des modalités nouvelles. Le récit est illustré par ses personnages principaux, le voyageur et le Samaritain, mais Chagall figura dans la même composition le Crucifié et une image de sa descente de croix (ill. 248)⁹⁷². De plus, au premier plan à

⁹⁷¹ Sylvie Forestier, *Chagall – Les Vitraux*, op. cit., p. 191.

⁹⁷² Esquisse pour *Le Bon Samaritain* (fenêtre occidentale en ogive, 1963-1964, Verre, 447 x 274 cm, Tarry Town (les États-Unis), Pocantico Hills, The Union Church).

gauche, il représenta le Christ et le Samaritain réunis, de telle sorte qu'apparaisse explicitement leur lien : le message du Christ sur la charité rejoint l'idée de bonté qu'incarne le personnage du Samaritain.

Les vitraux pour l'église de Tudeley sont proches de ceux de l'Union Church de Pocantico Hills. L'église de Tudeley, dédiée à tous les saints et située dans un petit village du Kent, put recevoir les douze vitraux de Chagall grâce à la volonté de Lady d'Avigdor-Goldsmid. De même que la chapelle de Pocantico Hills, All Saints' Church de Tudeley est une église de campagne, très liée au quotidien des villageois, et remplissant également une fonction de mémorial. La commanditaire Lady d'Avigdor-Goldsmid voulut dédier le vitrail du chœur à la mémoire de sa fille aînée Sarah, morte en 1963 accidentellement en mer alors que la famille habitait dans les environs de Tudeley. Sarah et Lady d'Avigdor-Goldsmid avaient admiré ensemble certains vitraux de Chagall pour la synagogue de Hadassah à une exposition du Louvre en 1961. Ce souvenir partagé avait dû déterminer le choix de la Lady pour Chagall, d'autant plus que le père de Sarah était également Juif⁹⁷³. En ce qui concerne le contenu des vitraux, outre le vitrail du chœur, toutes les fenêtres sont assez simplement décorées par des motifs d'oiseaux, d'anges, d'arbres et de fleurs. En revanche, le vitrail du chœur, dédié à Sarah, est beaucoup plus riche au niveau iconographique (ill. 249)⁹⁷⁴. À la fois divisé et unifié, ce vitrail représente deux histoires en parallèle : la mort de la jeune fille et celle du Christ. La partie inférieure peinte en bleu profond déroule l'histoire de Sarah en quatre figures féminines – une jeune fille tombée dans la mer, ensuite noyée par les flots, une mère pleurant dans un coin, et la Vierge Marie tenant l'Enfant – développant une évidente analogie entre le destin de la commanditaire et celui de la Vierge. Le Christ sur la croix occupe le centre de la partie supérieure, entouré d'un ange et d'un chevalier. Or, une longue échelle est apposée sur la croix. Cette croix qui prélude à la glorieuse Résurrection du Christ semble lier cette espérance à la partie inférieure, l'histoire tragique de Sarah.

Le Christ est aussi au cœur des vitraux de l'église du Fraümünster à Zurich. Chagall reçut en 1967 la commande du décor du chœur de cette église dévolue au culte protestant, et il y réalisa un ensemble de cinq fenêtres jusqu'en 1970 (ill. 250)⁹⁷⁵. Celles-ci sont

⁹⁷³ <http://www.tudeley.org/chagall.html>

⁹⁷⁴ *La Crucifixion* (chœur, baie centrale à une fenêtre en plein cintre), 1966-1967, Verre, 324 x 192 cm, Tudeley (Grande-Bretagne), All Saints Church.

⁹⁷⁵ Esquisse pour les vitraux de Zurich (chœur, ensemble de cinq fenêtres en plein cintre réparties sur les trois murs, nord, sud et ouest, 1969-1970, Verre, 976 x 91 cm (première fenêtre latérale gauche) ; 975 x 92 cm (deuxième fenêtre latérale droite) ; 923 x 94 cm (première fenêtre centrale) ; 1120 x 125 cm (deuxième fenêtre centrale) ; 923 x 95 cm (troisième fenêtre centrale), Zurich, Église du Fraümünster).

réparties sur les trois murs, une pour chaque mur du nord et du sud et trois regroupées sur le mur ouest. La première fenêtre latérale gauche du mur sud représente les prophètes Élie, Jérémie et Daniel. La deuxième fenêtre droite du mur nord évoque la vision d'Isaïe. Les trois autres fenêtres centrales montrent le songe de Jacob à gauche et le roi David chantant la Jérusalem céleste à droite, tandis que le Christ prend place dans la fenêtre du milieu. Il répand la lumière autour de lui, entouré par des personnages qui semblent le louer. La partie inférieure de la fenêtre est occupée par l'arbre de Jessé sur lequel se trouve la Vierge à l'Enfant. Jacob et David sont figurés de profil, tandis que les figures du Christ et de la Vierge sont frontales, comme si les deux représentations latérales convergeaient vers les figures centrales⁹⁷⁶. L'accent est mis ici non pas sur le Christ comme symbole des Juifs persécutés ou des victimes de la guerre, mais sur le Christ Messie, descendant de Jacob et de David, né dans la lignée d'Israël.

Le discours développé sur le Christ dans les vitraux de ces trois églises manifeste une évolution importante chez l'artiste. Il est vrai que le Christ, montré d'après un point de vue très chrétien, reflète sans doute les demandes des commanditaires des vitraux. Cependant, il faut noter également qu'à cette période Chagall représentait le Christ différemment de ses œuvres antérieures. Cela semble indiquer que l'artiste fut amené à changer de position au sujet du Christ. Par exemple, *Crucifixion*⁹⁷⁷ de 1972 nous montre une scène de Crucifixion dans une autre ambiance qu'auparavant. Dans les chapitres précédents, nous avons vu que le Christ était la plupart du temps associé à la guerre et à la persécution sur les Juifs. C'est après la guerre que le Christ commence à être montré avec d'autres motifs que ceux illustrant la catastrophe, tels que la mariée, le bouquet de fleurs ou des éléments biographiques de l'artiste. La Crucifixion est ainsi dotée d'autres significations que la seule évocation de la catastrophe. Dans cette peinture de 1972, le motif central du tableau est toujours le Christ sur la croix, mais il n'y a rien de triste dans la scène, plutôt remplie de joie (ill. 251). Il faut encore remarquer que les composantes du tableau sont identiques à celles de la Crucifixion pendant la période de guerre. Comme dans *La Crucifixion blanche*, le Christ du centre est ici entouré par des personnages divers, entre autres, un Juif portant un rouleau de la *Torah*, une mère portant son enfant, un personnage tenant un chandelier allumé, etc. Or, ces figures ne représentent pas des réfugiés de guerre comme dans *La Crucifixion blanche*. Au lieu de se disperser, ils

⁹⁷⁶ Sylvie Forestier, « Chagall et le vitrail », *art. cit.*, p. 38.

⁹⁷⁷ *Crucifixion*, 1972, Encre noire, pastel, aquarelle, fusain, rehauts à la gouache, 77,5 x 57,4 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art moderne ; Cf. André Verdet, *Chagall méditerranéen*, *op. cit.*, p. 123.

s'approchent de la croix et ils manifestent leur joie aux pieds du Christ. En particulier, la présence du joueur du *chofar* dans la foule semble être à la source de cette ambiance festive, le son du *chofar* retentissant le jour des expiations et annonçant l'année de jubilé.

Le message réaffirmé (Reims)

La cathédrale Notre-Dame de Reims fut gravement endommagée par la guerre comme celle de Metz, et par la suite les Amis de la Cathédrale et la Fédération du Bâtiment de la Région Champagne Ardennes sollicitèrent Chagall pour créer une nouvelle vitrerie. L'artiste travailla sur ce projet en 1973 et 1974, en réalisant un ensemble de trois fenêtres pour le chœur, digne de cette cathédrale d'une importance exceptionnelle dans l'histoire de l'art gothique et dans l'histoire de France. La création de Chagall pour la cathédrale de Reims peut être considérée comme une œuvre résumant tous les caractères des vitraux de l'artiste réalisés pour les églises. Le programme iconographique de ces vitraux est conçu en fonction des lieux et des demandes des commanditaires⁹⁷⁸, et le thème du Nouveau Testament et du Christ y est activement adopté. Mais en même temps, Chagall laissa ses couleurs personnelles en employant largement ses thèmes favoris de l'Ancien Testament et en les composant selon ses propres visions sur le message biblique (ill. 252)⁹⁷⁹.

Pour répondre à la spécificité de la cathédrale de Reims, lieu symbolique de la monarchie française et de sa continuité historique⁹⁸⁰, l'artiste créa d'abord l'une des trois fenêtres avec la représentation de certains rois de France. Saint Louis, Clovis et Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII apparaissent ainsi dans la fenêtre latérale droite comme des figures emblématiques de la royauté. Les deux autres fenêtres représentent de grandes figures bibliques dans une composition symbolique. La fenêtre latérale gauche traite du thème de l'arbre de Jessé, un des sujets principaux du vitrail gothique. Elle figure Saül, David et Salomon représentant la généalogie des rois de Juda, reliés à Jésus qui apparaît dans les bras de la Vierge. Le Christ proclamé ici roi des Juifs, occupe encore la place primordiale de la fenêtre centrale. Dans cette fenêtre divisée en deux, la partie droite

⁹⁷⁸ Jacques Dupont, inspecteur général des Monuments Historiques, précisa dans sa note du 24 février 1972 à l'attention du directeur de l'Architecture : « Marc Chagall fera les maquettes en se prêtant à nos soucis iconographiques ». Archives, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris. Cf. Véronique David écrit sur ces vitraux : « Leur iconographie, fixée par le clergé en lien avec le Service des Monuments historiques, rappelle la fonction particulière de cet édifice, celle du sacre des rois de France. » dans Martine Callias Bey, Véronique David et Michel Hérold, *Vitrail, peinture de lumière*, Lyon, Lieux-dits, 2006, pp. 117-119.

⁹⁷⁹ Esquisse pour les vitraux de Reims (chœur, chapelle d'axe, ensemble de trois fenêtres, 1973-1974, Verre, 975 x 127 + 127 cm (fenêtre centrale) ; 1012 x 125 + 125 cm (fenêtre latérale de gauche) ; 1045 x 129 + 129 cm (fenêtre latérale de droite), Reims, Cathédrale Notre-Dame).

⁹⁸⁰ Sylvie Forestier, *Chagall – Les Vitraux*, op. cit., p. 196.

représente successivement de bas en haut : Noé et la colombe, Abraham et les trois anges, Abraham et Melchisédech, et le Christ sur la croix. La partie gauche commence par le songe de Jacob, Isaac bénissant Jacob et le sacrifice d'Abraham. Elle représente également la Descente de croix du Christ et finit par le Christ ressuscité. Plusieurs symboliques chrétiennes présentées révèlent que ce programme iconographique est conçu d'un point de vue complètement chrétien : La figure de Melchisédech, roi mystérieux considéré comme une préfiguration du Christ, la mise en parallèle du sacrifice d'Abraham et de la Crucifixion, la représentation double de l'échelle de Jacob et de celle du Christ, ainsi que la mort et la résurrection du Christ au sommet de l'alliance entre Dieu et Israël sont des exemples indéniables qui soulignent ce fait, tout comme les quatre Évangélistes dans la rosace au sommet de la fenêtre latérale droite.

Si Chagall fit des vitraux de Reims les plus chrétiens parmi tous ses vitraux en allant jusqu'à représenter pour la première fois chez lui le Christ ressuscité sous forme d'une figure sortant du tombeau, il n'omit pas d'y laisser quelques traces personnelles. Dans la rosace au sommet de la fenêtre latérale de gauche, l'artiste représenta des prophètes de l'Ancien Testament en les couronnant par une *menorah*, le chandelier à sept branches. Pour la fenêtre centrale, il remplit la rosace par des motifs astraux, végétaux et animaliers sur le thème de la Création, et laissa apparaître au sommet une main de Dieu. Les prophètes et les motifs de la Création faisant partie des éléments fondamentaux chez l'artiste, ils marquent ainsi d'une couleur chagallienne ces vitraux. La *menorah* et la main de Dieu sont, quant à elles, des expressions chagalliennes tirées du judaïsme. La main de Dieu est aussi très représentée dans l'art chrétien, mais elle apparaît dès le III^e siècle dans la peinture murale de la synagogue de Doura Europos. Chagall l'employait fréquemment depuis ses eaux-fortes de la *Bible* pour la substituer à la figure de Dieu. Quant au chandelier à sept branches, l'un des symboles les plus importants dans le judaïsme, il signifie la lumière et la présence divine. Tous ces exemples concourent à montrer que l'ensemble de ces vitraux est une grande synthèse dans laquelle il y a une dynamique et une continuité de l'Ancien au Nouveau Testament et du judaïsme au christianisme.

2. 2. 3. Les vitraux dédiés au thème de la paix

Nous avons observé jusqu'ici comment Chagall avait traité le thème biblique sur de grands supports tels que des tableaux monumentaux et des vitraux à partir de la même iconographie basée sur les eaux-fortes de la *Bible*. Ses peintures de grand format, le

Message Biblique, dévoilent la vision personnelle de l'artiste sur la continuité de l'alliance entre Dieu et l'humanité, principalement à travers l'Ancien Testament. Par contre, dans ses vitraux, le Christ et la Vierge, ainsi que le message du Nouveau Testament prennent une place plus importante, et sont mis en parallèle avec l'Ancien Testament. Ces verrières semblent refléter en grande partie la volonté des commanditaires plutôt que l'intention personnelle de l'artiste. Cependant, certaines d'entre elles sont plus chagalliennes dans le contenu comme dans les expressions. Nous étudierons deux œuvres réalisées sur le sujet de la paix, l'un pour l'ONU et l'autre pour une chapelle de Sarrebourg.

Chagall créa pour l'ONU une grande fenêtre rectangulaire, composée de quarante carreaux de verre (ill. 253)⁹⁸¹. Contrairement aux autres vitraux qui imposèrent à l'artiste des conditions architecturales diverses, celui-ci lui donna la liberté de disposer de l'espace à sa guise. Chagall composa alors un grand panorama sur le sujet de la paix pour cette fenêtre dédiée à la mémoire de Dag Hammarskjöld, secrétaire général des Nations Unies, et de ses compagnons. Ils moururent le 17 septembre 1961 dans un accident d'avion au cours d'une mission au Congo⁹⁸². Chagall choisit le thème de la prophétie d'Isaïe pour construire une vaste composition de deux grands cercles. Dans un immense espace bleu, le cercle de gauche se distingue de celui de droite par sa teinte plus claire et lumineuse. Or, dans le cercle de gauche, nous reconnaissons tout de suite la même scène que la planche XCII des eaux-fortes pour la *Bible*. Cette planche est une illustration du livre d'*Isaïe* (XI, 6-9) prophétisant la réconciliation de toutes les créatures, vision d'un monde paradisiaque dans lequel les bêtes féroces, les animaux domestiques et les êtres humains vivraient en paix. Directement inspiré par le texte, Chagall représenta un joyeux rassemblement d'animaux et d'êtres humains dans un cercle, et cette scène fut transposée sur le vitrail. Comme l'artiste le fit pour les tableaux du *Message Biblique*, il tira la base de la composition de ses illustrations de la *Bible* et la développa en y ajoutant d'autres éléments. Dans le cas de ce vitrail, les éléments ajoutés sont beaucoup plus abondants que dans n'importe quel tableau du *Message Biblique*. Autour du cercle de gauche, l'artiste disposa les figures d'une mère avec son enfant, d'Abraham, des anges, d'un joueur de *chofar* et du Christ descendu de la croix. Dans le cercle de droite apparaissent le prophète Isaïe, Moïse ailé tenant les Tables de la Loi, une grande foule autour du Crucifié, des couples amoureux, des danseurs etc. C'est un véritable rassemblement de tous les motifs picturaux

⁹⁸¹ *La Paix*, 1963-1964, Verre, 358 x 538 cm, New York, Organisation des Nations Unies.

⁹⁸² <http://www.peacewindow.org/dag.html>

religieux et profanes de Chagall dans un même espace, diversité qui correspond à la vision de l'artiste sur la paix et sur le monde à venir dans lequel tous les anges, les êtres humains, les animaux vivraient ensemble dans la joie.

À Sarrebourg, Chagall traduisit le thème de la paix sous la forme d'un grand arbre ressemblant à un bouquet de fleurs. La chapelle des Cordeliers, dont la première construction remonte au XIII^e siècle, vécut plusieurs épreuves au cours des siècles, et menaça de tomber en ruines. En 1970, la ville de Sarrebourg décida de la détruire, mais le chœur fut conservé et afin de fermer le trou béant situé à l'extrémité ouest de la chapelle, la ville de Sarrebourg émit l'idée du vitrail⁹⁸³. Chagall créa alors une maquette, approuvée par le conseil municipal, et réalisée ensuite comme une gigantesque fenêtre⁹⁸⁴. Le grand vitrail, intitulé « La Paix ou L'Arbre de vie », prit place au fond du chœur de la chapelle en 1976. Mesurant 12 mètres de haut et 7, 50 mètres de large, il est considéré comme l'un des plus grands d'Europe⁹⁸⁵. Cette immense verrière se présente comme un énorme bouquet de diverses couleurs vives, autour et à l'intérieur duquel gravitent plusieurs scènes bibliques (ill. 254)⁹⁸⁶. En son centre, un homme et une femme nus s'enlacent tendrement : sans doute le premier couple, Adam et Ève, très probablement représenté comme un symbole de tous les êtres humains. Autour de l'arbre, nous trouvons successivement de gauche à droite l'entrée à Jérusalem, le roi David à la harpe, Abraham et les trois anges, la Crucifixion, l'enseignement du Christ, le chandelier à sept branches et les Tables de la Loi. Ensuite, nous retrouvons la scène empruntée là aussi de l'eau-forte pour la *Bible*, représentant la prophétie d'Isaïe sur la paix, et le prophète lui-même. L'Ancien et le Nouveau Testament sont ainsi représentés mélangés, sans aucun ordre spécifique, avec leurs symboles et leurs personnages emblématiques comme Abraham, David, Isaïe et le Christ. L'entrée à Jérusalem étant à la fois celle du Christ et celle des rois d'Israël, la représentation de cette scène est doublement symbolique. Le choix de cet épisode, rare de la part de Chagall, montre une compréhension profonde de l'artiste du lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

La continuité de la Bible construite par l'association d'épisodes des deux Testaments se voit constamment chez l'artiste depuis son *Message Biblique* et tout au long de la création de ses vitraux pour les églises. Mais à Sarrebourg, en ajoutant également le

⁹⁸³ <http://www.sarrebourg.fr/>

⁹⁸⁴ Outre cette fenêtre pour la baie occidentale, Chagall créa aussi des petites fenêtres sur les murs latéraux avec des motifs de feuillages et d'oiseaux.

⁹⁸⁵ Sylvie Forestier, *Chagall – Les Vitraux*, op. cit., p. 198.

⁹⁸⁶ Esquisse pour La Paix ou L'Arbre de vie, 1976-1978, Sarrebourg, chapelle des Cordeliers.

motif de l'arbre de vie et du bouquet de fleurs à l'unité biblique, Chagall enrichit davantage le sens symbolique de son œuvre. L'arbre est en soi un motif symbolique de la vie, mais aussi de la mort et de la résurrection⁹⁸⁷. Quant au bouquet de fleurs récurrent chez l'artiste, il acquit un sens multiple, principalement celui de la vie. Chagall associa les fleurs à la vie même, disant qu'elles pouvaient faire oublier le drame mais aussi le refléter⁹⁸⁸. Dans ses peintures de la Crucifixion des années 1950, l'artiste nous laissait saisir ce double sens en peignant un bouquet de fleurs à côté du Christ sur la croix. À Sarrebourg, l'arbre fleuri évoque la paix, en montrant multiples facettes de la vie. En effet, à la même période que le vitrail de la paix pour la chapelle des Cordeliers, Chagall créa une peinture similaire intitulée « *L'Arbre de Jessé* »⁹⁸⁹ (ill. 255). Le tableau montre un grand arbre multicolore, associé à de petites images. Dans l'arbre aux couleurs chaudes, nous voyons le Christ sur la croix, une mère portant son enfant, un prophète lisant, une vache tenant un chandelier. Autour de l'arbre sont disposés des personnages, des animaux et un couple amoureux. Ce couple, dans lequel l'homme porte dans ses bras la femme aux fleurs, occupe une place importante comme si leur amour était le sujet du tableau. Ces éléments sont moins bibliques que ceux du vitrail, mais baignés dans une douce lumière, ils reflètent une ambiance calme. C'est sans doute cette atmosphère sereine émanant de la vie fondée sur l'amour, tel celui d'un homme et une femme, celui d'une mère pour son enfant, celui du Christ pour l'humanité, que l'artiste semble avoir voulu nous montrer comme une représentation de la paix. Chagall dit effectivement :

« La paix est un bouquet de mille fleurs multicolores, de mille formes, de mille lumières chaque jour nouvelles, comme les milliards d'hommes, tous différents et tous semblables, tous pacifiques et joyeux, unis dans cet arbre qui donne la vie »⁹⁹⁰.

Ainsi, l'arbre de vie de la chapelle de Sarrebourg devient un symbole de paix. La paix dont l'artiste rêve poétiquement, c'est un grand arbre autour duquel tout le monde s'épanouit comme un bouquet de fleurs de différentes couleurs mais assemblées en harmonie.

⁹⁸⁷ « L'arbre » dans *Les symboles bibliques - Lexique théologique* de Maurice Cocagnac, Paris, les Éditions du Cerf, 1993.

⁹⁸⁸ Bella Meyer, « Les bouquets de fleurs de Marc Chagall dans la rosace du Saillant », *art. cit.*, p. 70.

⁹⁸⁹ *L'Arbre de Jessé*, 1975, Huile sur toile, 130 x 81 cm, Paris, Collection particulière ; Cf. André Verdet, *Chagall méditerranéen*, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁹⁰ Référence tirée du site de la chapelle des Cordeliers (www.sarrebourg.fr)

Chapitre IV. L'union

Les vitraux et le *Message Biblique* apportèrent à Chagall un renom international comme l'un des plus importants artistes religieux du XX^e siècle, qu'il allait assumer jusqu'à la fin de sa vie. Il l'était d'ailleurs avec tous les moyens possibles : à côté des vitraux et des grandes toiles, Chagall employa également des supports plus petits et réalisa ses œuvres bibliques en lithographie, au monotype, à l'eau-forte etc. Ainsi, laissa-t-il encore deux livres illustrés, *The Story of the Exodus* en lithographie et les *Psaumes de David* à l'eau-forte. Quelle est la place de ces livres illustrés dans la dernière phase de l'art religieux de Chagall ? Dans ce chapitre, nous allons étudier comment l'artiste conclue son art religieux à travers ces illustrations puis ses dernières œuvres. Qu'est-ce que Chagall a voulu construire finalement par son art biblique ?

1. Peindre jusqu'au dernier souffle

Dans ses dernières années, Chagall, artiste largement célébré, ne souhaita néanmoins qu'une chose : peindre. Selon Virginia Haggard, Chagall disait :

« Si j'étais libre, je ne peindrais pas de tableaux à vendre, je n'exposerais pas dans des galeries où les gens peuvent acheter mes œuvres pour de grosses sommes d'argent afin de décorer leurs appartements ou en guise d'investissement. Je passerais le restant de mes jours à peindre ma Bible »⁹⁹¹.

De plus, malgré la réussite et la reconnaissance, Chagall voulait juste continuer son travail en toute tranquillité.

« J'ai souvent rêvé au grand jour où j'aurai la possibilité de m'isoler complètement, comme le moine dans sa cellule. Travailler, c'est tout ce dont j'ai besoin, ainsi que d'un coin tranquille avec une lucarne par laquelle on me passerait la nourriture »⁹⁹².

Le 28 mars 1985, Marc Chagall s'éteignit chez lui à Saint-Paul-de-Vence, à l'âge de 97 ans. De la même manière que Molière rendit son dernier souffle sur scène, le grand

⁹⁹¹ Virginia Haggard, *Ma vie avec Chagall*, op. cit., p. 137.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 138. Remarque faite au critique et historien d'art André Parinaud.

artiste ne lâcha pas son pinceau jusqu'au dernier moment. Sa dernière œuvre, réalisée peu de temps avant sa mort et intitulée *L'Adieu*⁹⁹³ (ill. 256), est un émouvant autoportrait de Chagall devant son chevalet. Ses traits simples mais tremblants font sentir la disparition progressive de ses forces. Un oiseau posé sur sa tête, symbole de vie pour l'artiste, a l'air de bouger comme s'il allait s'envoler. Chagall décéda le soir même vers 20 heures. Suite de sa mort, il n'y eut aucune cérémonie religieuse selon la décision de sa femme Vava et de sa fille Ida⁹⁹⁴. Il fut enterré dans le cimetière catholique de Saint-Paul-de-Vence sous l'insistance de Vava, malgré l'intention du grand rabbin Joseph Pinson qui tenta de la persuader d'inhumer Chagall au cimetière juif. Teddy Kollek, ancien maire de Jérusalem et ami de Chagall déclara alors : « Je trouve que c'est un manque de sensibilité de la part de sa famille »⁹⁹⁵. L'emplacement de son corps importe peu en définitive, mais ce problème soulève tout de même une question importante : entre la France et Israël, où est la place de Chagall ? L'artiste lui-même reconnut jadis que se posait toujours ce dilemme :

« Ma femme ne veut pas que je me spécialise en Palestine. Elle n'est pas nationaliste et moi non plus. Mais j'aime la Bible et j'aime le peuple qui l'a conçue. Je ne vais pas m'acheter une place au Panthéon français en refusant de travailler pour ces pauvres gens en Israël s'ils veulent de moi. Dans tous les cas, les Français diront de moi la même chose, que je travaille pour Israël ou pas : "La place de Chagall est là-bas", diront-ils »⁹⁹⁶.

Cependant, même s'il était constamment tiraillé entre ces deux pays, il est certain qu'il est reconnu par les deux comme l'un de leurs plus grands artistes.

2. Les dernières illustrations bibliques sur deux ouvrages traditionnels juifs et chrétiens

Les derniers ouvrages bibliques illustrés par Chagall sont consacrés à deux livres de la Bible : l'*Exode* et les *Psaumes*. Étant donné que l'artiste illustra déjà deux fois la Bible, plusieurs questions se posent concernant ces deux ouvrages, *The Story of the Exodus* et les *Psaumes de David*. Quelles sont leurs places dans l'ensemble de l'art religieux de

⁹⁹³ *L'Adieu*, jeudi 28 mars 1985, lithographie, papier 64, 5 x 48 cm, illustration 34 x 30 cm, Mourlot n° 1073 ; Cf. Charles Sorlier, *Chagall lithographe 1980-1985*, Monte-Carlo, André Sauret, 1986, n° 1073.

⁹⁹⁴ Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, op. cit., p. 228.

⁹⁹⁵ Jacob Baal-Teshuva, *Chagall*, op. cit., p. 266.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

Chagall ? Qu'est-ce qui les distinguent d'autres œuvres bibliques notamment des Bibles antérieures ? Est-ce qu'ils ont une spécificité, que ce soit au niveau de l'iconographie ou du message ? Dans cette partie, nous allons étudier les planches de chaque livre en essayant de répondre à ces questions, afin de discerner leurs caractéristiques.

2. 1. *The Story of the Exodus*, une présentation de la symbolique juive en souvenir de la *Haggadah* ?

En 1966, le troisième livre biblique illustré par Chagall, *The Story of the Exodus* fut publié à Paris et à New York par les éditions Léon Amiel. Cet ouvrage de luxe au format 50 x 37 cm en feuilles, présenté sous coffret, comporte 24 lithographies originales en couleurs, dont l'une est sur une double-page. Il en fut tiré 285 exemplaires : 20 exemplaires sur papier Japon numérotés de I à XX ; 250 exemplaires sur vélin d'Arches numérotés de 1 à 250 ; 15 exemplaires hors-commerce, sur vélin d'Arches, lettrés de À à O réservés à l'artiste et aux collaborateurs. Tous les exemplaires sont signés sur la page de justification du tirage placée au début de l'ouvrage. Les extraits de texte en anglais furent sélectionnés par G. Daniel Mostow et Anne Siller dans une édition anglaise de la Bible publiée à Londres en 1597. La typographie composée à la main en Romain du Roi fut imprimée par l'Imprimerie Nationale de France, et les lithographies furent tirées sur les presses de l'Imprimerie Mourlot à Paris.

Ce livre nous rappelle par la somptuosité de sa présentation et par son texte en langage archaïque la première *Bible* de l'artiste, intitulée *Bible – Eaux-fortes originales de Marc Chagall* de 1956. En effet, ce livre sur l'*Exode* ressemble encore plus à la première *Bible* au niveau de son contenu. Une grande partie des épisodes illustrés dans cet ouvrage est présente dans la première *Bible*, tout comme les lithographies de ce livre qui empruntent la plupart de leurs compositions aux eaux-fortes de celle-ci. Sur ce point, le lithographe Charles Sorlier, collaborateur de l'artiste, écrivit que Chagall était peu tenté d'illustrer l'*Exode*, ayant déjà abondamment puisé dans la vie de Moïse lors de la réalisation des eaux-fortes pour la *Bible*. Cependant, toujours d'après Sorlier, Chagall regrettait de ne pas avoir pu interpréter la Bible en couleurs, faute d'ateliers d'imprimerie spécialisés à l'époque. Alors, Sorlier expliqua que l'artiste s'était mis à ce travail « afin de se rendre compte par lui-même de ce qu'aurait été *la Bible* si ce livre avait été illustré de

planches polychromes »⁹⁹⁷, après avoir averti l'éditeur que toutes les lithographies, ou presque toutes, reprendraient les mêmes sujets que les eaux-fortes.

Il est vrai que, dans cet ouvrage, nous trouvons plusieurs compositions qui sont presque identiques à celles des eaux-fortes. Néanmoins, elles ne sont pas « strictement identiques »⁹⁹⁸ comme Sorlier l'écrivit. Pour Chagall ce livre n'avait-il pas d'autre sens que celui d'une petite version en couleurs de sa première *Bible* ? Ou bien y avait-il des raisons pour que l'artiste illustra ce livre de l'*Exode*, et pour que ce livre ait d'autres significations que sa première *Bible* malgré leur grande ressemblance ?

Pour répondre à ces questions, il faut d'abord nous souvenir que Chagall avait déjà créé des lithographies en couleurs lors des publications de sa *Bible* en 1956 et de ses *Dessins pour la Bible* en 1960. Ensuite, nous avons aussi remarqué que l'artiste avait peint plusieurs tableaux à sujet biblique, entre autres le *Message Biblique*, à partir des compositions tirées des eaux-fortes pour la *Bible*. Cela veut dire que la reprise des mêmes sujets et des mêmes compositions ne causait pas de problème chez Chagall, et qu'il n'avait plus besoin de regretter de ne pas avoir fait la *Bible* en couleurs, ayant déjà réalisé plusieurs lithographies en couleurs pour la *Bible*. Ces informations semblent converger et montrer que la création de *The Story of the Exodus* n'est pas une simple répétition en couleurs de la première *Bible*, mais qu'elle a peut-être une autre signification.

Il faut en premier lieu tenir compte de l'importance du livre d'*Exode* chez l'artiste et dans le judaïsme. Avec la *Genèse*, l'*Exode* est le livre biblique le plus illustré par Chagall, tout comme Moïse est l'un des personnages les plus fréquemment représentés. Il n'est donc pas étonnant de voir l'artiste accepter d'illustrer à nouveau Moïse et son histoire. Or, son penchant pour ce sujet ne semble pas indifférent à la place que le récit de l'*Exode* occupe chez tous les Juifs. En effet, à la soirée de Pâque, les familles juives lisent la *Haggadah*, le recueil liturgique contenant le récit de la sortie d'Égypte, ainsi que des hymnes et des psaumes de louange. Les *Haggadot* sont abondamment illustrés par des miniatures qui pour la plupart correspondent au texte, bien que quelques-unes soient consacrées à d'autres scènes bibliques⁹⁹⁹. Destinés à l'usage familial et notamment à l'enseignement des enfants, les *Haggadot* possèdent une popularité comparable à celle des Psautiers et des Livres d'Heures chrétiens¹⁰⁰⁰. Chagall témoigna jadis que c'était les

⁹⁹⁷ Charles Sorlier, *Marc Chagall : le livre des livres*, op. cit., p. 104.

⁹⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹⁹ Pierre Prigent, *L'image dans le Judaïsme – Du II^e au VI^e siècle*, op. cit., p. 213.

¹⁰⁰⁰ Gabrielle Sed-Rajna, *L'Art Juif – Orient et Occident*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1975, p. 194.

images des *Haggadot* qui le touchaient le plus pendant les fêtes de la Pâque¹⁰⁰¹. En outre, selon Benjamin Harshav, illustrer la *Haggadah* était un des souhaits de Chagall qui ne fut pas réalisé, peut-être à l'encontre de sa volonté¹⁰⁰². Nous nous demandons alors si le fait qu'il n'ait pas pu réaliser une *Haggadah* ne l'aurait pas motivé davantage à créer un livre sur l'*Exode*, qui traite du même contenu. Si Chagall avait en tête l'idée de la *Haggadah* en illustrant son *Exode*, celui-ci devrait avoir un caractère qui n'est pas le même que les planches sur l'*Exode* de sa première *Bible*. Il est vrai qu'à part les couleurs des lithographies qui caractérisent uniquement *The Story of the Exodus*, la majorité des planches de ce livre sont presque identiques aux eaux-fortes de la *Bible*. Cependant, comme nous l'avons évoqué plus haut, elles ne sont pas complètement les mêmes. Les modifications apportées dans les lithographies, souvent très discrètes, ne sont pas nombreuses, mais elles sont importantes à noter. Par l'observation de ces modifications, nous allons essayer d'établir si ce livre a un caractère unique en soi.

Parmi les 24 lithographies de cet ouvrage, nous trouvons 14 planches reprenant les compositions des eaux-fortes pour la *Bible*. Il y a d'abord les planches dont les modifications concernent uniquement les couleurs, et sont dues au changement de supports. Des planches telles que *Moïse et Aaron*, *Moïse et Aaron devant le Pharaon*, *Moïse répandant les ténèbres*, *Moïse bénissant Josué*, *Consécration d'Aaron* en sont de bons exemples. De même, les planches comme *Myriam dansant* et *L'adoration du veau d'or* en font partie, alors que celles-ci sont nettement plus animées que leurs modèles à l'eau-forte non seulement en raison de leurs couleurs mais aussi de leurs lignes souples et fluides. Le reste des planches comprend l'adjonction d'un ou deux nouveaux éléments par rapport aux eaux-fortes. Le premier exemple *Moïse devant le buisson ardent* (III. 257)¹⁰⁰³ nous présente un ange au-dessus du buisson comme un élément ajouté. Dans l'eau-forte, l'artiste suggéra la présence de l'Éternel en écrivant l'un de Ses noms en hébreu, tandis que dans le tableau du *Message Biblique*, un ange est peint comme l'apparition de l'Éternel dans le buisson ardent. Or, ici Chagall employa les deux, l'ange et le nom, très

¹⁰⁰¹ *Le Monde de Chagall*, Photographies d'Izid Bidermanas ; Texte de Roy McMullen, *op. cit.*, p. 36-37.

¹⁰⁰² D'après Benjamin Harshav, un éditeur américain avait demandé à l'artiste d'illustrer la *Haggada*. Mais la réponse envoyée par la fondation Maeght, le marchand de Chagall, fut négative, l'artiste ne voulant pas être connu comme peintre juif. En réalité, personne ne sait si ce fut l'artiste lui-même ou Vava ou son marchand qui prit la décision. Harshav suggère que cette réponse négative est incohérente avec l'attitude habituelle de Chagall qui était très attaché à sa judéité, et qu'elle fut prise soit par Vava et son marchand, soit par l'artiste sous l'influence de sa femme. Cf. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, *op. cit.*, p. 803.

¹⁰⁰³ Planche IV pour *The story of the Exodus* (éd. par Léon Amiel, Paris, New York, 1966), Lithographie en couleurs, 46 cm x 34 cm.

probablement pour renforcer la signification de ces éléments. Dans la planche suivante qui représente le bâton de Moïse transformé en serpent, c'est encore un ange qui est ajouté comme élément nouveau. L'ange étant souvent dessiné chez Chagall afin de suggérer la figure de Dieu, nous pouvons penser que cet ange manifeste la présence divine dans l'action de Moïse. Par ailleurs, l'artiste supprima les images du fond, représentant la foule autour du Pharaon dans l'eau-forte, de telle sorte que la planche est moins anecdotique et plus centrée sur le contenu principal.

Dans le reste des exemples, les éléments ajoutés ou modifiés ont un caractère singulier, qui différencie ces planches des illustrations littérales comme la plupart des eaux-fortes de la *Bible*. Par exemple, dans la planche *Moïse recevant les Tables de la Loi* (ill. 258)¹⁰⁰⁴ nous trouvons quatre éléments nouveaux par rapport à l'eau-forte : une foule en bas de la montagne, un buisson, un oiseau et une figure ayant une triple-tête. La foule est sans doute le peuple qui attend Moïse, et le buisson est censé rappeler le buisson ardent. Si ces éléments sont ajoutés pour expliquer le contexte, les deux autres, l'oiseau et la tête à trois visages sont des motifs picturaux purement chagalliens, en particulier, cette figure composée d'une tête de chèvre et de deux visages humains dont l'un est renversé. Cette figure à triple-tête tient les Tables de la Loi données à Moïse. Il s'agit donc probablement d'un ange remplaçant la main de Dieu, expression employée dans l'eau-forte, mais le fait de lui donner une tête à la fois humaine et animalière est exceptionnel et surtout inimaginable pour une illustration du texte biblique. Même si nous n'arrivons pas à savoir quelle est la signification exacte de cette figure énigmatique, cet exemple nous montre que Chagall, en introduisant des motifs imaginaires, dote cette image d'une caractéristique différente de son illustration pour la *Bible* sur le même sujet.

En continuant à observer les éléments ajoutés, nous remarquons la récurrence d'un même motif dans plusieurs planches, ce qui signifie sans doute son importance dans ce livre. Dans *Le Passage de la mer Rouge* (ill. 259)¹⁰⁰⁵, l'élément nouveau par rapport à l'eau-forte est un ange tenant un rouleau de la *Torah*. L'ange s'approche des Égyptiens engloutis par la mer, comme s'il voulait leur apporter la parole de l'Éternel. Par l'ajout du rouleau de la *Torah*, l'artiste s'écarte de nouveau d'une illustration littérale, car le rouleau de la *Torah*, les cinq premiers livres de la Bible, un objet inventé bien plus tard que l'évènement dans l'image, ne peut pas être ici représenté. Or, nous pouvons faire le même constat dans plusieurs planches y compris celles ayant les mêmes compositions que les

¹⁰⁰⁴ Planche XVI pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 46 cm x 33, 5 cm.

¹⁰⁰⁵ Planche X pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 45, 5 cm x 33, 1 cm.

eaux-fortes. Par exemple, dans *Moïse jetant les Tables de la Loi* (ill. 260)¹⁰⁰⁶, nous trouvons à côté de Moïse un ange barbu tenant un rouleau de la *Torah* dans ses bras. De même, *Moïse présentant les Tables de la Loi* (ill. 261)¹⁰⁰⁷ comporte un ange à tête de chèvre tenant le rouleau. Pour la dernière illustration de l'ouvrage, en représentant la *Nuée guidant le peuple* (ill. 262)¹⁰⁰⁸ sur une double page, l'artiste ajoute de nouveau Moïse présentant les Tables de la Loi sur la montagne, et il glisse parmi le peuple marchant un homme tenant un rouleau de la *Torah* dans ses bras. Ce fait est doublement anachronique, car le texte de l'*Exode* (XIII, 21) relate que l'Éternel marchait dans une colonne de nuée pour montrer le chemin aux Israélites après la sortie d'Égypte. Et Moïse ne reçoit les Tables de la Loi qu'à leur arrivée au mont Sināï. De plus, la *Torah* comportant aussi des livres postérieurs à l'*Exode*, elle ne peut pas y être représentée. Tout cela indique que cette planche n'est pas une simple illustration du texte, mais plutôt une image symbolique où plusieurs éléments sont juxtaposés pour constituer un message. En effet, ces deux éléments ajoutés – les Tables de la Loi et la *Torah* – à plusieurs titres anachroniques ne représentent qu'une chose : la Loi donnée par Dieu à son peuple. Le livre de l'*Exode* raconte principalement l'histoire de la sortie d'Égypte du peuple hébreu et son alliance avec Dieu à travers Moïse. Ainsi, cette illustration qui est la dernière image du livre, en montrant tous ces éléments – la marche du peuple, le guide de l'Éternel et la Loi – semble résumer le contenu principal du livre de l'*Exode*.

L'importance de la Loi est soulignée par plusieurs représentations des Tables de la Loi comme motif principal. Outre les exemples déjà cités, nous trouvons deux planches qui mettent en valeur les Tables de la Loi tenues par Moïse : l'une représente en gros plan uniquement l'objet et la personne (ill. 263)¹⁰⁰⁹, et l'autre les montre avec Aaron (ill. 264)¹⁰¹⁰. Le frontispice illustre également les Tables de la Loi avec le visage de Moïse (ill. 265)¹⁰¹¹. Or, ce visage est double : la barbe de Moïse figuré à l'envers construit en même temps les cheveux d'un autre visage, qui ressemble à celui de Chagall avec ses cheveux bouclés. Le frontispice est rempli aussi par un animal, un oiseau, un bouquet et un chandelier. Le chandelier étant également un objet symbolique très important dans le judaïsme, il n'est pas étonnant d'en retrouver plusieurs dans cet ouvrage. La planche sur la

¹⁰⁰⁶ Planche XVIII pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 45 cm x 33, 3 cm.

¹⁰⁰⁷ Planche XX pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 45, 2 cm x 33, 2 cm.

¹⁰⁰⁸ Planche XXIV pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 46, 5 cm x 69, 5 cm.

¹⁰⁰⁹ Planche XIX pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 46 cm x 33, 3 cm.

¹⁰¹⁰ Planche XXII pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 45, 8 cm x 33 cm.

¹⁰¹¹ Planche I pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 44, 5 cm x 32, 2 cm.

Consécration d'Aaron (**ill.** 266)¹⁰¹², version en couleurs de l'eau-forte sur le même sujet, est une véritable illustration de cet objet, occupant la majorité de la place dans l'image. Pour *Moïse convoquant les anciens et leur présentant les Tables*, Chagall représente de nouveau les Tables de la Loi tenues par Moïse, accompagné par Aaron présentant le chandelier (**ill.** 267)¹⁰¹³. La représentation de Moïse et Aaron flottant dans les airs avec des oiseaux constitue encore une fois une image éloignée d'une illustration littérale ou très peu narrative, ce qui nous fait croire que ce sont les symboliques de ces objets remplissent le véritable sujet de cette planche.

En outre, une lithographie est presque entièrement consacrée à des symboles juifs. Intitulée *La Mission de Beçalel* (**ill.** 268)¹⁰¹⁴, elle représente l'artisan chargé de la création des objets liturgiques, tout ce que l'Éternel avait ordonné à Moïse. Parallèlement au portrait de Beçalel, Chagall représenta un chandelier, une étoffe décorée par deux lions héraldiques, ainsi que par une couronne et deux mains, un grand oiseau couronné, et une étoile de David comportant le nom de Dieu. Ce qui nous frappe d'abord, c'est que Chagall figura des symboles plutôt que certains objets liturgiques mentionnés dans la Bible¹⁰¹⁵. L'oiseau couronné et l'étoile de David ne sont évidemment pas sur la liste des travaux de Beçalel. De plus, quant au chandelier, il le représenta seulement avec cinq branches, ce qui ne correspond pas aux normes précisées dans le texte. Ensuite, les motifs symboliques sont anachroniques : l'étoile de David est certes un motif très ancien, mais répandu à partir du XV^e siècle et devenu très récemment symbole du peuple juif. La couronne et les lions héraldiques sur l'étoffe apparaissent souvent sur les autels des synagogues de l'Europe orientale, qui devaient être des éléments familiers à l'enfance de Chagall¹⁰¹⁶. L'artiste y adopta donc ces symboles sans se soucier du décalage entre le monde où il vivait et celui de la Bible. Par ailleurs, l'oiseau couronné n'est pas un symbole traditionnel juif, mais plutôt un symbole chagallien. L'oiseau ou le coq reviennent très fréquemment chez l'artiste, plus particulièrement l'oiseau couronné représenté à plusieurs reprises dans les vitraux de Jérusalem comme un symbole de royauté. Nous le trouvons dans les fenêtres pour la tribu d'Asher, de Joseph et de Lévi. Les deux mains, qui apparaissent aussi sur l'étoffe, sont présentes dans les vitraux pour Juda et Issachar. Dans le vitrail de Juda, deux

¹⁰¹² Planche XV pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 46 cm x 34, 5 cm.

¹⁰¹³ Planche XIV pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 45, 5 cm x 33, 5 cm.

¹⁰¹⁴ Planche XXI pour *The story of the Exodus*, 1966, Lithographie en couleurs, 47 cm x 35, 2 cm.

¹⁰¹⁵ Cf. *Exode XXXVI-XXXVIII* ; Les objets mentionnés sont les tentures, l'armature, le voile et le rideau, le coffre de l'alliance et le propitiatoire, la table et ses accessoires, le chandelier et ses lampes, l'autel des parfums et le parfum, l'autel des holocaustes et ses accessoires, le cuve de bronze, et le parvis.

¹⁰¹⁶ L'article de Meyer Schapiro dans *Marc Chagall - Bible, Verve, op. cit.*

mains tenant une couronne sont également associées à la royauté. Ainsi, l'ensemble de cette planche évoque le judaïsme par plusieurs de ses symboles traditionnels et par d'autres propres à l'artiste lui-même. C'est donc une image symbolique plutôt qu'une illustration du texte sur la mission de Beçalel. Dans ce sens, nous pouvons même voir dans la figure de Beçalel un autoportrait de l'artiste qui se consacre à l'art juif tout comme cet artisan de l'époque de Moïse.

Enfin, toutes ces observations nous permettent de conclure que cet ouvrage *The Story of the Exodus* est davantage qu'un livre illustré sur l'*Exode*. La plupart des planches sont fondées sur les eaux-fortes de la *Bible*, mais l'artiste arriva à distinguer les deux ouvrages. Ici, en employant des éléments imaginaires, il évita l'illustration littérale, et en représentant des symboles, il en renforce le caractère judaïque. De plus, en consacrant la grande partie des représentations aux Tables de la Loi et au rouleau de la *Torah*, il insista sur l'alliance que Dieu prit avec son peuple à travers Ses Commandements, alliance qui est le message principal de l'*Exode*.

2. 2. *Psaumes de David* : un psautier joyeux

Chagall créa son dernier livre biblique illustré sur les *Psaumes*, en réalisant 30 planches gravées à l'eau-forte. Publié à Genève par les éditions Cramer en 1979 et en 1980 avec deux planches supplémentaires sous le titre de *Psaumes de David*, cet ouvrage fut présenté au format 29 x 22 cm, très petit par rapport aux autres livres bibliques illustrés par l'artiste. Contrairement à ces livres précédents présentés en feuilles, celui de 1979 est relié plein parchemin. À l'automne 1978, Chagall fit un choix de trente Psaumes et grava pour chacun d'eux une composition originale sur cuivre. Les versets qui accompagnent ces gravures sont extraits de la traduction des *Psaumes* établie par les moines bénédictins de Saint-Lambert-des-Bois, éditée par Desclée de Brouwer en 1973 à Paris. Ils furent proposés par le professeur Robert Martin-Achard de l'Université de Genève. Achevé d'imprimer à Paris, le texte composé à la main en caractère Baskerville italique de corps 16, fut tiré sur les presses de Fequet et Baudier. Les trente eaux-fortes originales et leurs fonds d'aquatinte gravés sur cuivre furent imprimés sur les presses de l'atelier Lacourrière et Frélaut. La reliure fut exécutée par l'atelier Duval. Il sortit 175 exemplaires sur vélin d'Arches se répartissant comme suit : 160 exemplaires numérotés de 1 à 160, et 15 exemplaires hors commerce numérotés de I à XV. Aucune épreuve du livre ne fut signée, alors que tous les exemplaires furent signés par Chagall sur la page de justification du

tirage. Il fut édité en outre, quarante albums numérotés de 1 à 40 contenant la suite des trente eaux-fortes du livre ainsi que deux eaux-fortes supplémentaires, toutes tirées sur vélin d'Arches. Chacune de ces épreuves fut justifiée et signée par l'artiste¹⁰¹⁷.

En ce qui concerne l'*Exode*, nous avons parlé de la spécificité du livre et de la place qu'il occupe dans le judaïsme et chez Chagall. La même réflexion est nécessaire pour les *Psaumes*, puisque la compréhension de la fonction du livre et de son importance nous permettra une meilleure analyse des illustrations de l'artiste. Si le livre de l'*Exode*, l'histoire de la sortie d'Égypte des Hébreux et de leur alliance avec Dieu, prit une place unique chez les Juifs sous la forme de la *Haggadah*, les *Psaumes* trouvèrent de l'importance chez les Occidentaux, notamment dans le monde médiéval, en tant que textes liturgiques, lus comme des livres de prières. En particulier, les psaumes constituèrent l'élément principal de la liturgie monastique, une fois que les hymnes juifs furent adaptés à l'usage chrétien¹⁰¹⁸. Tout comme les *Haggadots*, les psautiers furent souvent richement illustrés, et revêtirent ainsi une importance particulière dans l'art.

Les illustrations de Chagall sur les *Psaumes* concernent essentiellement ceux du roi David. Parmi les trente planches, la plupart se rattachent aux psaumes réputés pour avoir été rédigés par celui-ci. Il apparaît donc tout naturellement comme le héros dans presque la moitié des trente illustrations. David était, avec Moïse, l'un des personnages bibliques préférés de Chagall, et fut maintes fois représenté par l'artiste, parfois même avec son autoportrait. Dans un tableau peint vers 1975 intitulé *Le Roi David et le peintre*¹⁰¹⁹ (ill. 269), ces deux personnages se trouvent dans le même espace. L'artiste tenant une palette et allongé par terre est sans doute Chagall lui-même : le paysage du fond avec de petites maisons et une église à coupole est celui de Vitebsk, sa ville natale. Les mariés sous le dais, peints en haut à droite dans le tableau, rappellent également un souvenir de l'artiste, son mariage avec Bella. Par ailleurs, là où le peintre est allongé, le roi à la harpe se tient debout. Cette représentation du roi dressé, la couronne sur la tête, vêtu d'une longue robe et un instrument dans les mains a pour modèle iconographique une illustration de la *Bible* (planche LXVI (ill. 47)¹⁰²⁰). Cet aspect devint l'archétype des représentations du roi David

¹⁰¹⁷ *Psaumes de David*. Eaux-fortes originales de Marc Chagall, Genève, Gérald Cramer Éditeur, 1979.

¹⁰¹⁸ Christopher de Hamel, *La Bible Histoire du Livre*, Paris, Phaidon Press Limited, 2002, p. 143.

¹⁰¹⁹ *Le Roi David et le peintre*, vers 1975, Gouache, tempera et pastel sur papier, 65 x 50,2 cm, Paris, Collection particulière ; Cf. André Verdet, *Chagall méditerranéen*, op. cit., p. 124.

¹⁰²⁰ *Ayant appris la mort de Jonathan, son ami le plus cher, tué dans le combat contre les Philistins, David le pleure et chante un cantique funèbre* (pl. LXVI), 1952-1956, Eau-forte, 32 x 24 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

chez Chagall. Nous le retrouvons dans d'innombrables images, entre autres dans *Le Roi David*¹⁰²¹ de 1951, l'un des grands tableaux qui avaient été conçus pour le cycle biblique. Outre la même représentation de David, nous retrouvons également dans ce tableau un autoportrait de l'artiste tenant sa palette, entouré de sa famille. Ainsi, en se mettant en parallèle avec le roi, Chagall montrait sa proximité affective avec ce personnage biblique, qui avait probablement motivé l'artiste pour réaliser ces illustrations.

L'appui de Chagall sur la tradition dans les représentations de David

Dans la tradition d'illustration du psautier, la représentation de David dans son rôle de musicien est la plus fréquemment utilisée. Il est souvent représenté trônant, jouant d'un instrument entouré d'autres musiciens¹⁰²². Chagall employa aussi cette iconographie dans cinq planches (pl. IV, V, XV, XVIII et XXIX) en figurant le roi avec ses attributs comme la couronne, la longue robe et la harpe. Or, dans deux planches, le roi apparaît comme un musicien contemporain : il dirige un concert de musique comme un chef d'orchestre (pl. V (ill. 270)¹⁰²³) et il joue du violon (pl. XVIII (ill. 271)¹⁰²⁴). Ceci est une expression complètement personnelle de Chagall qui, éloignant David de l'époque biblique lointaine, l'introduit près de nous pour rendre plus vivant le personnage.

Outre le motif de David musicien, nous pouvons encore trouver dans les représentations chagalliennes du roi des points communs avec celles des psautiers médiévaux. Ceux-ci figurèrent souvent David comme un modèle du souverain médiéval¹⁰²⁵, et Chagall aussi le figura deux fois comme le roi assis sur son trône (pl. XXV (ill. 272)¹⁰²⁶ et pl. XXVII (ill. 273)¹⁰²⁷). Dans les deux planches, une foule est rassemblée aux pieds du roi qui leur fait des gestes de bénédiction. Un autre point commun entre ces deux planches révèle pour autant une spécificité de l'artiste, qui le distingue nettement des psautiers occidentaux : la présence d'un oiseau et d'un chandelier auprès du roi. L'oiseau – un coq ? – signifiant souvent la vie est l'un des motifs les plus représentés chez Chagall, et le chandelier à plusieurs branches est indispensablement présent chez l'artiste pour

¹⁰²¹ *Le Roi David*, 1950-1951, Huile sur toile, 197 x 133 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall ; Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 832.

¹⁰²² Kathleen Corrigan, « Early Medieval Psalter Illustration in Byzantium and the West », *The Utrecht Psalter in Medieval Art – Picturing the Psalms of David*, éd. par Kœrt van der Horst, William Noel, Wilhelmina C. M. Wüstefeld, Westrenen, HES Publishers BU, 1996, p. 87.

¹⁰²³ Planche V pour *Psaumes de David* (éd. par Gérard Cramer, Genève, 1979), Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰²⁴ Planche XVIII pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰²⁵ Kathleen Corrigan, « Early Medieval Psalter Illustration in Byzantium and the West », *art. cit.*, pp. 89-91.

¹⁰²⁶ Planche XXV pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰²⁷ Planche XXVII pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

marquer la judaïté de l'image. En outre, Chagall représenta le roi David, deux fois, confronté à ses ennemis (pl. II et XXVIII). En effet, la confrontation entre le bien et le mal est très soulignée dans les psaumes, et ce thème est fréquemment illustré par des artistes médiévaux de diverses façons¹⁰²⁸. La manière que Chagall adopte pour ce sujet est assez explicite : face à une armée qui approche, le roi tend ses bras vers le haut comme s'il implorait le secours de Dieu. Or, au lieu de Dieu, nous voyons dans le ciel un ange et les Tables de la Loi dans un cercle lumineux (pl. II (ill. 274)¹⁰²⁹). Dans la planche XXVIII, c'est également un ange représenté avec une étoile de David que le roi regarde (ill. 275)¹⁰³⁰. Comme souvent chez lui, Chagall évite la figure anthropomorphe de Dieu et suggère la présence divine par l'ange. Mais, ici, il assimile également les Tables de la Loi directement à Sa présence, d'une manière assez rare chez lui. Pareillement, le personnage de la planche III (ill. 276)¹⁰³¹ qui invoque Dieu, entouré par ses ennemis, tend ses mains vers le ciel où les Tables de la Loi et des anges se manifestent. Représenter la présence divine par les Tables de la Loi, la parole de Dieu matérialisée, est une symbolique de Chagall qui trouve son originalité dans sa culture juive.

Les représentations du roi David chez les illustrateurs médiévaux et celles de Chagall divergent également sur plusieurs aspects. Premièrement, nous voyons souvent dans les psautiers la juxtaposition du portrait de David avec celui du Christ, selon la théologie chrétienne qui considère le roi David comme une préfiguration du Christ¹⁰³². Nous ne trouvons effectivement cette comparaison nulle part chez Chagall. Deuxièmement, nous remarquons une différence importante dans l'interprétation de l'union du roi avec Bethsabée. En soulignant le péché du roi, les psautiers médiévaux représentèrent fréquemment la scène où le prophète Nathan adresse des reproches à David¹⁰³³. En revanche, la planche XIV de Chagall montre le roi amoureux de sa maîtresse, représentée toute nue (ill. 277)¹⁰³⁴. La scène ne dégage aucune angoisse du péché, mais juste une intimité chaleureuse. Ce penchant vers la joie dans l'amour plutôt que vers le sentiment de culpabilité est réel chez l'artiste, c'est ainsi qu'il représente ici à plusieurs reprises le roi David dans l'allégresse. Entouré d'une foule réjouie, il court vers

¹⁰²⁸ Kathleen Corrigan, « Early Medieval Psalter Illustration in Byzantium and the West », *art. cit.*, pp. 86.

¹⁰²⁹ Planche II pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 18 cm x 13, 5 cm.

¹⁰³⁰ Planche XXVIII pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 18 cm x 13, 5 cm.

¹⁰³¹ Planche III pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰³² Kathleen Corrigan, « Early Medieval Psalter Illustration in Byzantium and the West », *art. cit.*, p. 87.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰³⁴ Planche XIV pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

une femme portant un enfant, qui peut être Bethsabée avec Salomon (pl. X (ill. 278)¹⁰³⁵). Dans une autre planche (XXII), il saute de joie (ill. 279)¹⁰³⁶. L'expression du roi est si naïve que nous avons l'impression de voir un enfant innocent. Troisièmement, nous voyons Chagall s'approprier le personnage biblique d'une manière plus personnelle que ses prédécesseurs. Nous avons cité plus haut des exemples dans lesquels l'artiste est présenté auprès du roi David, comme les deux personnages principaux du tableau. Quant à ces illustrations des *Psaumes*, Chagall laissa une planche avec un autoportrait au chevalet (ill. 280)¹⁰³⁷, sur lequel un tableau représente effectivement le roi David portant sa harpe (pl. XV). Nous remarquons donc chez l'artiste l'idée doublement insistante d'une union ou d'une intimité avec le roi David : l'introduction du personnage biblique dans sa peinture et l'introduction de lui-même dans le sujet, c'est-à-dire, dans le monde de ce personnage biblique.

L'illustration du texte selon la poétique chagallienne

Si les artistes médiévaux des psautiers, ainsi que Chagall, avaient fréquemment adopté le portrait du roi David pour de nombreux psaumes, cela est très probablement dû à la difficulté d'illustrer ce texte. Le grand obstacle provient de la nature des psaumes qui sont extrêmement variés, comprenant des prières, des lamentations, des hymnes de louange, des prophéties, des narratifs historiques et des psaumes royaux. Hormis les figures de David, il faut se demander quelles étaient les solutions que les artistes, en particulier Chagall, ont pu avoir pour illustrer les psaumes. Étant donné que la plupart de ces textes ne sont pas narratifs, l'illustrateur aurait dû faire preuve d'un plus grand sens poétique que pour les autres livres bibliques. Les artistes médiévaux choisirent souvent de créer des images vaguement liées au texte, d'illustrer littéralement certains mots ou des phrases tirés du texte, de dépeindre quelques épisodes historiques de l'Ancien Testament relatifs aux psaumes ou à leurs titres, et d'illustrer le texte selon une interprétation allégorique¹⁰³⁸. De même, Chagall employa diverses façons pour illustrer ses psaumes, ce qui nous permet également d'avoir plusieurs lectures différentes.

Quelques planches de Chagall illustrent fidèlement le texte, de telle sorte que nous comprenons aisément l'image. Par exemple, la planche XXVIII déjà mentionnée montre le

¹⁰³⁵ Planche X pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 15, 5 cm.

¹⁰³⁶ Planche XXII pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰³⁷ Planche XV pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰³⁸ Kathleen Corrigan, « Early Medieval Psalter Illustration in Byzantium and the West », *art. cit.*, pp. 85-103.

roi David tendant ses bras vers un ange qui flotte dans le ciel. La présence de l'armée qui s'approche d'eux constitue une menace pour le roi qui implore secours. La planche XXX (ill. 281)¹⁰³⁹ est un autre exemple de l'illustration littérale et explicite. Ses personnages joyeux, dansant et jouant de la musique indiquent qu'il s'agit d'une illustration d'un psaume de louange. En effet, le psaume CL auquel l'image se réfère dicte : « Louez l'Éternel ! » ; « Louez-le au son du cor [...] » ; « Louez-le avec des danses [...] », exactement ce que l'image représente. Néanmoins, la majeure partie des illustrations de Chagall n'est pas aussi explicite. Plusieurs d'entre elles ne sont que vaguement liées au texte. Par exemple, le psaume CXLVII auquel la planche XXIX fait référence est une louange à la puissance de l'Éternel. Mais ce que nous voyons dans l'image, c'est le vieux roi David avec sa harpe marchant avec deux animaux au-dessus de la ville de Jérusalem (ill. 282)¹⁰⁴⁰. Le lien entre l'illustration et le texte est alors très distant, mais nous trouvons tout de même dans le texte une clef de compréhension : le passage « Ô toi, Jérusalem, célèbre l'Éternel, loue ton Dieu, ô Sion ! »¹⁰⁴¹ devait sans doute justifier cette illustration avec le roi et son instrument de musique au-dessus de la cité de Jérusalem. De manière similaire, les danseuses devant la cité dans la planche XIX (ill. 283)¹⁰⁴² devaient représenter un verset du psaume concerné : « Il est bien digne qu'on le célèbre dans la cité de notre Dieu »¹⁰⁴³. Un autre exemple, la planche IV (ill. 284)¹⁰⁴⁴ qui représente une foule joyeuse entourant le roi David musicien n'est pas non plus une illustration fidèle au texte. Mais, le verset « Que tous ceux qui t'aiment se réjouissent grâce à toi »¹⁰⁴⁵ dans le psaume V insiste sur l'idée de l'allégresse, qui devint le thème général de cette image. Finalement, nous percevons un point commun qui revient chaque fois dans ces illustrations : un mot ou une idée tirés du texte sont développés comme un thème ou un contenu important pour la représentation.

La majorité des illustrations de cet ouvrage s'appuient sur cette méthode, employée souvent par les artistes médiévaux : illustrer le psaume en représentant littéralement certains mots ou phrases du texte. Même si cette représentation littérale n'illustre pas directement le sujet, elle aide dans la plupart des cas à comprendre le message du texte. Dans le cas de la planche II déjà citée, l'image du roi face à ses ennemis

¹⁰³⁹ Planche XXX pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁴⁰ Planche XXIX pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁴¹ *Psaume CXLVII*, 12.

¹⁰⁴² Planche XIX pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 18 cm x 13, 5 cm.

¹⁰⁴³ *Psaume XLVIII*, 2.

¹⁰⁴⁴ Planche IV pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁴⁵ *Psaume V*, 12.

ne correspond pas au contenu général du psaume II. Le psalmiste évoque le Messie, le fils du Seigneur, en condamnant les rois révoltés. À moins que Chagall ait considéré David comme le Messie, la figure du roi se dressant au-dessus de Jérusalem ne s'inspire guère du sujet. Cependant, quelques versets du texte semblent très liés à l'image : « [...] dans les cieux, sur son trône, l'Éternel rit » ; « Moi, j'ai établi mon Roi par l'onction sur Sion, ma montagne sainte »¹⁰⁴⁶. Ces termes sont illustrés par les Tables de la Loi dans un cercle lumineux et par le roi sur Jérusalem. Ainsi, l'image reflète en partie le texte par une interprétation littérale de ces versets. Dans la planche XXIV, nous voyons une tête d'homme et deux mains au centre de l'image (ill. 285)¹⁰⁴⁷. La partie haute montre une foule devant laquelle une personne tient un livre ouvert ou les Tables de la Loi. Le psaume LXXVII auquel l'image se réfère est une prière à Dieu, invoquant Son amour et Son secours. À l'exception de l'idée de la prière, nous ne trouvons pas de lien direct entre l'image et le texte. Cependant, dans le psaume un verset relate : « [...] je tends les mains vers lui »¹⁰⁴⁸, ce qui a très probablement inspiré l'artiste pour son illustration.

Certaines illustrations littérales des mots ne facilitent pas la compréhension du texte ou de l'image. Elles restent comme des planches indépendantes, ce qui est le cas des planches I et VII. Dans la planche I, apparaît un nu allongé sur un arbre vers lequel s'approche un ange (ill. 286)¹⁰⁴⁹. À côté du tronc un autre nu se tient debout. Ces deux personnages représentent peut-être Adam et Ève. L'espace est aussi rempli par un soleil, un coq et un autre arbre comportant les Tables de la Loi. Le psaume concerné pour cette image parle de la bénédiction réservée aux justes respectant la Loi de l'Éternel. Cette Loi est représentée dans la planche par les Tables de la Loi posées sur l'arbre, mais le reste des images n'illustre guère le texte. Or, les versets comme « Il prospère comme un arbre [...] ; Son feuillage est toujours vert »¹⁰⁵⁰ semblent justifier l'emploi du motif de l'arbre dans la planche, qui sert sans doute de symbole de la prospérité. La planche VII est encore moins explicite que le premier exemple. Dans l'image, nous trouvons des motifs divers tels qu'une figure allongée sur le sol, deux autres personnages dont l'un est un archer, un grand coq, un astre au visage humain, un œil, un cil, et une étoile de David (ill. 287)¹⁰⁵¹. Outre le coq et l'étoile de David, les motifs n'appartenant pas au répertoire habituel des symboles chagalliens, il reste difficile de comprendre cette illustration. Nous pouvons simplement

¹⁰⁴⁶ Psaume II, 4 ; 6.

¹⁰⁴⁷ Planche XXIV pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁴⁸ Psaume LXXVII, 3.

¹⁰⁴⁹ Planche I pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁵⁰ Psaume I, 3.

¹⁰⁵¹ Planche VII pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

imaginer que l'archer et l'œil dans le ciel représentent chacun l'adversaire et la surveillance divine¹⁰⁵². En effet, la lecture du psaume nous permet de mieux saisir le sens de ces éléments : « Vois les méchants bander leur arc, poser leur flèche sur la corde ; l'Éternel a son trône au ciel, de ses yeux il observe, il examine les humains »¹⁰⁵³. Ainsi, notre hypothèse semble se confirmer, bien que l'ensemble de l'image reste toujours difficilement explicable et paraisse très symbolique.

Une autre partie des illustrations ne se réfère pas même à des mots du texte, elle s'inspire du thème global des Psaumes ou de la Bible, interprété par l'artiste lui-même. La planche XVI (**ill.** 288)¹⁰⁵⁴, ainsi que la XXI (**ill.** 289)¹⁰⁵⁵, montre une personne qui semble prier. Elle tend ses mains, devant lesquelles se manifestent la main de Dieu (pl. XVI) et Moïse ailé (pl. XXI). La prière à Dieu est un sujet d'illustration qui pourrait être rattaché à n'importe quel psaume, mais le lien entre ces images et leur texte est très faible. Le psaume XL qu'illustre la planche XVI parle de l'espoir et de la confiance que le psalmiste met en l'Éternel. Et dans le psaume LXIII de la planche XXI, le roi parle de son cœur dévoué à son Dieu. Ces contenus ne sont pas concrètement exprimés dans les images. De plus, dans les planches XXII, XXIII, XXV et XXVII, nous ne trouvons que peu de liens avec les psaumes concernés, à part la présence du roi psalmiste dans chaque image. Les planches XXV (**ill.** 272) et XXVII (**ill.** 273) montrant une scène presque identique, dans laquelle le roi est assis sur le trône devant une foule assemblée, semblent avoir un message indépendant des textes auxquels elles sont liées : le psaume C de la planche XXV est un psaume pour remercier Dieu, et le psaume CXXII est un cantique pour la route vers la demeure de l'Éternel. Le même constat s'impose dans d'autres exemples. La planche XXII représente le roi sautant de joie comme un enfant (**ill.** 279), alors que dans le psaume LXXI le psalmiste implore que Dieu, son soutien dès sa naissance, ne l'abandonne pas dans sa vieillesse. Quant à la planche XXIII (**ill.** 290)¹⁰⁵⁶, qui montre le roi devant un grand coq et un ange, elle semble avoir un sens symbolique car elle n'explique guère le psaume LXXII qui est une prière pour le roi et sa justice.

Si les exemples que nous venons de citer révèlent un caractère indépendant de ces illustrations par rapport à leur texte, certaines planches sont très originalement liées à leur

¹⁰⁵² Pierre Provoyeur vit dans l'astre au visage humain une figure divine veillant sur l'homme : « [...] visage bienveillant aux yeux mi-clos, lune ou soleil, figure poétique et innocente derrière laquelle sont enfouis les secrets du monde » (*Marc Chagall Psaumes de David*, Catalogue d'exposition, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall, 1980).

¹⁰⁵³ *Psaume XI*, 2 ; 4.

¹⁰⁵⁴ Planche XVI pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁵⁵ Planche XXI pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁵⁶ Planche XXIII pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

psaume. Plus haut, nous avons évoqué que les artistes médiévaux illustraient des scènes de l’Ancien Testament liées à des psaumes. Chagall aussi fit de même pour la planche XXVI. Celle-ci représente une grande foule qui marche, au-dessus d’elle flottent Moïse, les Tables de la Loi ailées et des oiseaux (ill. 291)¹⁰⁵⁷. En effet, le psaume CXIV auquel la planche se réfère commence par « Quand Israël sortit d’Égypte, quand les descendants de Jacob quittèrent un peuple étranger [...] »¹⁰⁵⁸. La scène représente donc le moment de la sortie des Hébreux, d’après les versets qui introduisent le psaume, mais qui ne reflètent pas son contenu principal. Le cas des planches V (ill. 270) et XVIII (ill. 271) est encore plus intéressant. Toutes les deux représentent le roi David musicien, comme un chef d’orchestre dans la planche V et comme un violoniste entouré d’autres musiciens dans la planche XVIII. Or, ces images sont loin d’illustrer le texte. Le psaume VI auquel la planche V se réfère est un psaume de David qui supplie le secours de Dieu, et le sujet du psaume XLV de la planche XVIII est le mariage du roi. Cependant, ces psaumes ont un point commun, celui d’être des psaumes à chanter avec un accompagnement d’instruments de musique. D’ailleurs, en tête de ces psaumes, le destinataire est précisé comme « Au chef de chœur ». Cette note est alors très probablement la clé de ces illustrations. L’artiste semble s’en inspirer pour l’illustration de ces textes en faisant directement de David un chef de chœur et un musicien. Ainsi, ces images paraissent étrangement loin des textes au premier abord, mais en réalité elles se réfèrent directement aux titres des textes.

Ces exemples nous apprennent qu’il faut aborder les planches de Chagall de diverses manières. Même parmi les planches qui semblent complètement détachées du texte, il peut y avoir une raison particulière pour que l’artiste les illustre ainsi. Tel est le cas, par exemple, de la planche XVII (ill. 292)¹⁰⁵⁹ illustrant le psaume XLIV. Dans celui-ci, le psalmiste se lamente du malheur du peuple livré à ses ennemis étrangers et il invoque le secours divin et la délivrance. Pour cela, l’artiste représente un joueur du *chofar* au-dessus d’une masse de personnages dont la nature est difficile à saisir. Un ange plane également au-dessus de cette foule, et le soleil brille dans le ciel. Cette illustration, qui ne montre que peu de lien avec le texte, demande peut-être une interprétation symbolique. En effet, le *chofar* étant un objet symbolique très important dans le judaïsme, sa présence dans l’image peut apporter un sens particulier. À l’époque biblique, cet instrument construit à partir de corne de bélier fut utilisé, entre autres, lors du grand retour après la captivité

¹⁰⁵⁷ Planche XXVI pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁵⁸ *Psaume CXIV*, 1.

¹⁰⁵⁹ Planche XVII pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

(Isaïe XXVII, 13) et au jour de la libération des captifs (Zacharie IX, 14). Le son du *chofar* est avant tout le signal de rassemblement et de convocation de l'assemblée d'Israël. Dans ce sens, l'illustration correspondrait bien au thème de la délivrance, souligné dans le psaume XLIV. Cette planche s'avère alors très singulière parmi toutes, car la compréhension de l'image dépend de la signification du *chofar*, de son usage symbolique dans le judaïsme.

Dans l'ensemble de cet ouvrage, comme dans d'autres livres bibliques illustrés par Chagall, certains objets symboliques juifs occupent une place importante. Premièrement, les Tables de la Loi apparaissent dès la première planche comme un symbole de la Loi de l'Éternel elle-même. Dans la planche I (ill. 286), les Tables de la Loi incarnent l'amour divin, avec l'ange qui s'approche de l'homme. Or, cette Loi est aussi représentée directement à la place de la figure de Dieu : dans les planches II (ill. 274) et III (ill. 276), les Tables de la Loi sont placées devant le psalmiste qui implore le secours divin. Dans la planche XXVI (ill. 291), ce sont de même les Tables de la Loi ailées qui guident le peuple hébreu sortant d'Égypte. Chagall employa plusieurs manières pour évoquer la figure divine, mais l'emploi des Tables de la Loi à cette fin est nouveau. Deuxièmement, l'artiste introduisit le chandelier allumé à plusieurs reprises. Dans les planches XXV (ill. 272) et XXVII (ill. 273), cet objet plane devant le roi qui semble s'adresser au peuple. Dans la planche XX, un ange apporte un chandelier au-dessus du roi lisant un livre. Dans le cas de la planche XVIII, qui représente le roi violoniste parmi d'autres musiciens, le chandelier fait curieusement partie de cette scène musicale (ill. 271). Il est difficile de comprendre le sens de l'objet dans toutes ces planches qui ne sont pas des illustrations littérales. La symbolique du chandelier est naturellement liée à la lumière sainte, mais la *menorah* évoque aussi, entre autres, la *Torah* et la relation entre Dieu et le peuple d'Israël. Elle est donc dotée d'une signification semblable à celle de *Torah*, comme symbole de la lumière éternelle illuminant tout Juif en tout temps¹⁰⁶⁰. C'est sans doute dans ce sens global que nous devons interpréter les chandeliers de ces planches. Par ailleurs, l'importance accordée à cet objet par l'artiste est visible dans la planche VIII (ill. 293)¹⁰⁶¹. Loin d'être fidèle au psaume XIII qui relate l'appel au secours divin du roi David, Chagall représenta un personnage à tête de cheval ou de chèvre, accompagné par un oiseau. Il tient un chandelier dans ses bras et fait un geste de protection. La signification est encore difficile à saisir, et il faudrait recourir à la symbolique générale du chandelier, applicable

¹⁰⁶⁰ Cf. Victor Klagsbald, *À l'ombre de Dieu – dix essais sur la symbolique dans l'art juif*, op. cit., pp. 1-8.

¹⁰⁶¹ Planche VIII pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

non pas à un texte précis, mais plutôt au sens général des psaumes. Outre les Tables de la Loi et le chandelier, Chagall dessina l'étoile de David dans de nombreuses planches. À la différence des deux premiers objets, l'étoile est présentée comme un détail sans importance, mais elle n'est tout de même pas un simple astre mais un symbole des Juifs, car l'artiste la représente constamment dans le ciel du jour.

Comme un messager d'amour et de paix

Toutes les planches que nous avons étudiées jusqu'ici montrent les diverses manières que Chagall employa pour illustrer les psaumes. Nous avons aussi appris qu'il partageait les mêmes difficultés que les artistes médiévaux et qu'il adoptait plus ou moins les mêmes solutions qu'eux pour aborder les textes. Il réalisa alors des planches dont le lien au texte est très variable. Or, parmi les planches dans lesquelles nous ne trouvons aucun lien direct entre l'image et le texte, il faut noter deux exemples qui sont plus particulièrement originaux. Les planches XI et XV sont uniques, car elles ne sont pas des illustrations des psaumes mais des autoportraits de Chagall. Dans la planche XV (ill. 280), l'artiste peint le roi David avec sa harpe. Nous remarquons également des personnages derrière le peintre vers qui s'approche un ange. De la même manière, la planche XI (ill. 294)¹⁰⁶² représente le peintre devant son chevalet. Cette fois-ci, il peint un vase de fleurs, mais il est aussi entouré de personnages comme dans la planche XV et un ange apparaît au-dessus de lui. Cet ange, très grand par rapport aux anges dans les autres planches, occupe une place importante. En effet, cette planche rappelle le tableau de l'artiste, *L'apparition*¹⁰⁶³ (ill. 295), dans lequel il évoque son rêve à Saint-Pétersbourg lors de sa formation artistique¹⁰⁶⁴. En figurant son autoportrait en jeune peintre et un ange apparu devant lui, il semble que Chagall y annonce sa vocation d'artiste placé sous une bénédiction divine. Or, la planche XI se réfère au psaume XXIII dans lequel le roi David chante l'amour de Dieu : « L'Éternel est mon berger. Je ne manquerai de rien [...] »¹⁰⁶⁵. Ce sont la présence de Dieu et sa protection qui sont soulignées dans le psaume. Pour ce texte, si l'artiste illustra la présence ou la bénédiction divine dans sa propre vie, c'est probablement le signe qu'il s'identifia ainsi au psalmiste exaltant la grâce de l'Éternel dans sa vie. Quant à la planche XV, elle se réfère au psaume XXXIX dans lequel le psalmiste, face à la mort, médite sur la vie éphémère des hommes. Chagall se représente à nouveau

¹⁰⁶² Planche XI pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁶³ *L'apparition*, 1917-1918, Huile sur toile, 157 x 140 cm, Saint-Pétersbourg, Collection Zinaïda Gordéïeva.

¹⁰⁶⁴ Cf. Marc Chagall, *Ma vie, op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁶⁵ *Psaume XXIII*, 1.

lui-même peignant le roi David, comme s'il voulait se montrer méditant sur le psaume. Tout comme dans la planche XI, en se mettant à la place du psalmiste, l'artiste entre dans son œuvre et semble s'approprier entièrement son sujet.

Ces autoportraits sont des exemples marquant une originalité unique de Chagall dans les illustrations de ce livre. Comme nous l'avons observé, dans sa façon d'aborder les psaumes pour les illustrer, il est très proche de ses prédécesseurs médiévaux. Mais au final, il se montre très personnel, parce qu'il a gardé ses particularités au lieu de se fondre aux textes. Outre ses autoportraits, il inséra activement de nombreux motifs personnels comme les animaux, la mère portant son enfant, les amoureux, les personnages à tête de chèvre et d'oiseau, mais aussi des objets symboliques juifs. Ceci est certes une touche poétique et symbolique de la part de l'artiste, mais ces ajouts sont également liés au message qu'il voulait constamment transmettre à travers ses œuvres bibliques. Tel est le cas, par exemple, de la planche VI illustrant le psaume VII. Il s'agit d'un psaume dans lequel David invoque la justice de Dieu contre ses accusateurs, tandis que l'image montre une scène très joyeuse (ill. 296)¹⁰⁶⁶ : un homme et un animal se tenant les mains dansent, entourés d'anges et de personnages également dansant et se réjouissant. Cette image, évoquant la paix et la joie universelles à travers l'entente de l'homme et l'animal, rappelle la planche XCII de la *Bible* illustrant la prophétie d'Isaïe (ill. 145)¹⁰⁶⁷. Le monde dans lequel les hommes et les animaux vivent en harmonie est en effet considéré comme un idéal par Chagall. Cette idée est depuis longtemps présentée sous diverses formes et développée dans la dernière phase de sa vie comme une philosophie de paix et d'amour, qui est encore une fois soulignée dans ce livre *Psaumes de David*. Ainsi, dans la planche XXIII (ill. 290) qui semble évoquer la paix sur le royaume, l'artiste représente l'idée de l'harmonie dans l'univers par une composition en triangle formé d'un roi, d'un coq ou un oiseau et d'un ange. Ils se regardent dans une ambiance joyeuse et paisible comme s'ils incarnaient la paix établie par l'union entre l'homme et la nature sous protection divine.

Il est vrai que la grande partie des psaumes s'agit des psaumes de supplication à l'occasion d'un péché, d'une maladie ou d'une persécution. Chagall illustra aussi cette catégorie de psaumes en représentant des personnages implorant Dieu, comme nous le voyons dans plusieurs planches¹⁰⁶⁸. Cependant, la plus grande partie des illustrations de Chagall sont consacrées au thème de la joie, souvent indépendamment des contenus des

¹⁰⁶⁶ Planche VI pour *Psaumes de David*, 1979, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 20, 5 cm x 14, 5 cm.

¹⁰⁶⁷ *La Réconciliation de toutes les créatures sous le règne de la justice annoncée par Isaïe* (pl. XCII), 1952-1956, Eau-forte, 32, 3 x 25, 6 cm, Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall.

¹⁰⁶⁸ Par exemple, les planches II, III, XII, XIII, XVI, XXI, XXIV, XXVIII.

psaumes auxquels les images se réfèrent. Par ailleurs, la joie se montre associée dans de nombreuses planches à la musique et à la danse¹⁰⁶⁹. Mais Chagall la rapproche également de l'amour charnel, conjugal et maternel. Les planches XII et XIV (ill. 277) figurent un couple amoureux, selon le principe de représentation courant chez l'artiste, c'est-à-dire avec la femme nue et l'homme vêtu. L'iconographie de la planche I (ill. 286) qui montre un nu sur l'arbre renvoie d'ailleurs à celle d'une peinture de l'artiste à la thématique amoureuse, *Le Cantique des Cantiques I*. La planche X (ill. 278) semble unir l'amour conjugal et l'amour maternel, en représentant le roi David courant vers une femme, qui est assise avec son enfant sur les genoux. Ils sont entourés de personnages joyeux, en présence d'un ange planant au-dessus d'eux. Puisque la plupart des planches reflétant la joie sont sans lien direct avec leur texte, la volonté de l'artiste de traiter ce thème s'avère d'autant plus personnelle. La planche XXII (ill. 279) qui représente le roi David, sautant de joie, sans doute en reconnaissance de la grâce de l'Éternel, semble parfaitement résumer le sujet que Chagall aurait voulu montrer dans cet ouvrage, *Psaumes de David*.

3. Le dernier hymne

Les *Psaumes de David* furent publiés encore une fois par le même éditeur Gérald Cramer en 1980 avec deux planches d'eau-forte supplémentaires. Celles-ci se distinguent des trente de la version de l'année 1979, d'abord par leur format présenté en largeur. Le contenu des images est également éloigné de celui des trente. Aucune des deux planches ne figure le psalmiste David, mais Moïse et Aaron présentant les Tables de la Loi (ill. 297)¹⁰⁷⁰ et un personnage agenouillé qui tend les mains vers le ciel (ill. 298)¹⁰⁷¹. Son apparence, celle d'un homme recouvert d'un habit noir de la tête aux pieds, ressemble à celle d'un prophète que nous avons tant rencontré chez Chagall plutôt qu'à celle du psalmiste du livre de l'année précédente. Ces deux planches semblent donc être plus proches des œuvres générales sur le sujet biblique que des illustrations des psaumes. En effet, l'une des caractéristiques majeures des œuvres à sujet religieux de cette période est le rassemblement de plusieurs motifs concernant le sujet. Des personnages, des épisodes de la Bible et des éléments sortis du répertoire chagallien se mélangent, le traitement du sujet biblique

¹⁰⁶⁹ Par exemple, les planches IV, V, VI, IX, XVIII, XIX, XXX.

¹⁰⁷⁰ Planche XXXII pour *Psaumes de David* (éd. par Gérald Cramer, Genève, 1980), Eau-forte et aquarelle en couleurs, 13, 5 cm x 18 cm.

¹⁰⁷¹ Planche XXXI pour *Psaumes de David*, 1980, Eau-forte et aquarelle en couleurs, 14, 5 cm x 20, 5 cm.

devient de plus en plus synthétique. *Le Monde de la Bible*¹⁰⁷² (ill. 299), une lithographie de l'année 1975, montre clairement cette tendance : des personnages bibliques typiques chez l'artiste comme le roi David, Moïse tenant les Tables de la Loi et le prototype du prophète sont tous représentés avec une grande foule. À proximité d'eux se trouve également un peintre devant son chevalet où apparaît une Crucifixion. La présence du peintre dans l'œuvre indique une autre tendance de cette période : la participation de Chagall dans son œuvre biblique ou son union avec ce sujet. En réalité, le thème biblique ne quitte jamais Chagall, et ce, jusqu'à ses derniers jours. Le fait de situer son autoportrait dans ses œuvres au sujet biblique n'est pas nouveau. Cependant, dans la dernière phase de sa vie, l'artiste se montre davantage dans ce cadre, plus particulièrement en parallèle avec des figures d'anges ou avec le Christ. Aux alentours de la Seconde Guerre mondiale, Chagall réalisa le tableau *Le peintre crucifié*¹⁰⁷³ dans lequel le Christ tient dans sa main des pinces et une palette tel un peintre (ill. 300). Ce Christ représenté comme peintre ou le peintre crucifié réapparaît dans un tableau aux environs de 1968-1971, *Devant le tableau*¹⁰⁷⁴, comme une synthèse de l'autoportrait et de la Crucifixion. Cette peinture nous montre un tableau posé sur le chevalet où apparaît un crucifié (ill. 301). Le peintre assis devant ce chevalet a une tête de chèvre. Or, le crucifié peint dans le tableau est un réel autoportrait de Chagall, car, sur la croix son nom est écrit en yiddish. Les personnages qui le regardent derrière la croix représentent donc ses parents. Ce tableau du chevalet est d'ailleurs posé dans un paysage ressemblant à celui de Vitebsk. Ainsi, entouré des éléments biographiques essentiels qui conditionnaient sa vie, Chagall incarne le Christ et son sacrifice : comme le Christ a donné sa vie pour l'humanité, le peintre a consacré toute sa vie à l'art.

Si la figure du peintre crucifié représente très probablement la passion d'être artiste et son côté sacrificiel, la comparaison avec la figure de l'ange semble suggérer le don divin et la mission particulière que Chagall reçut. Dans une lithographie de 1972, *La lutte de Jacob et de l'ange*¹⁰⁷⁵, dans un coin de la scène nous voyons un peintre devant son tableau qui représente un ange (ill. 302). Ce peintre se trouve en effet devant Jacob et l'ange, les lutteurs, qui occupent le centre de l'image. Derrière eux, deux anges sont sur une échelle, comme dans le songe de Jacob, et encore d'autres anges flottent dans le ciel.

¹⁰⁷² *Le Monde de la Bible*, 1975, Lithographie, papier 55 x 76 cm, illustration 45 x 65 cm, Mourlot n°746 ; Cf. Charles Sorlier, *Chagall lithographe 1974-1979*, Monte-Carlo, André Sauret, 1984, n°746.

¹⁰⁷³ *Le peintre crucifié*, 1938-1940, Gouache sur papier, Collection particulière ; Cf. Franz Meyer, *Marc Chagall, op. cit.*, cat. ill. 689.

¹⁰⁷⁴ *Devant le tableau*, 1968-71, Huile sur toile, 116 x 89 cm, Fondation Maeght, Saint-Paul.

¹⁰⁷⁵ *La Lutte de Jacob et de l'Ange*, mai 1972, Lithographie en couleurs, papier 52, 5 x 41 cm, illustration 33 x 25 cm, Mourlot n° 657 ; Cf. Charles Sorlier, *Chagall lithographe 1969-1973, op. cit.*, n° 657.

Tous ces personnages se trouvent dans un même lieu, dans lequel le peintre, qui représente sans doute Chagall lui-même, s'est placé avec son chevalet comme si c'était pour reporter la scène. Mais au-delà de cette participation active, Chagall s'unit directement à la figure de l'ange. Dans la lithographie *L'Atelier bleu*¹⁰⁷⁶, le peintre est doté de deux ailes à la place de ses bras. De même, dans *Le peintre ailé*¹⁰⁷⁷ (ill. 303) et dans *Vers l'autre clarté*¹⁰⁷⁸ (ill. 304), sa dernière lithographie en couleurs, l'artiste se représente toujours comme un peintre ailé devant son chevalet. Chagall, qui a représenté l'ange comme peintre dans son tableau de 1927-1936, *L'Ange à la palette* (ill. 305)¹⁰⁷⁹, finit ainsi par s'identifier à ce divin messager.

Conclusion

Tout au long de cette partie ayant trait à la deuxième moitié de la vie artistique de Chagall, nous avons observé comment la question de la dualité entre le monde intérieur et le monde extérieur se fond chez l'artiste, et comment elle évolue vers l'unité. Après l'exil aux États-Unis, l'artiste s'installe définitivement en France, en choisissant devenir citoyen français. Sa vie ainsi stabilisée, Chagall ne subit plus le va-et-vient entre son monde d'origine et le monde des autres, et la dualité de ces deux mondes cesse également. De même dans sa création religieuse, l'enjeu majeur n'est donc plus la dualité entre le monde juif et le monde occidental. Chagall, appartenant désormais aussi à ce dernier, s'approprie cet « autre monde » dont il n'est pas issu. Il lui est même nécessaire de s'y adapter. Or durant la dernière partie de sa vie artistique, l'adaptation à cet « autre monde » est problématique.

Le début de cette période commence avec des tribulations – une situation instable à la suite de la guerre, aggravée par une tragédie : la perte de sa femme Bella, son soutien absolu. Le trouble sentimental, suscité par cette mort inattendue, l'arrivée d'un nouvel amour et la naissance de son fils marquent profondément l'homme ainsi que son art. Ses expériences personnelles se reflètent, en effet, dans ses œuvres au sujet religieux

¹⁰⁷⁶ *L'Atelier bleu*, vers 1970, Lithographie en couleurs, papier 63 x 55, 5 cm, illustration 40 x 37 cm, Mourlot n° 706 ; Cf. *Ibid.*, n° 706.

¹⁰⁷⁷ *Le peintre ailé*, décembre 1984, Lithographie en couleurs, papier 65, 5 x 50 cm, illustration 43 x 34 cm, Mourlot n° 1043 ; Cf. Charles Sorlier, *Chagall lithographe 1980-1985, op. cit.*, n° 1043.

¹⁰⁷⁸ *Vers l'autre clarté*, 1985, Lithographie en couleurs, papier 63 x 47, 5 cm, illustration 42 x 33 cm, Mourlot n° 1050 ; Cf. *Ibid.*, n° 1050.

¹⁰⁷⁹ *L'Ange à la palette*, 1927-1936, Huile sur toile, 131 x 90 cm, Marseille, Musée Cantini.

notamment la Crucifixion et la Vierge. L'agonie du Christ, symbole de la souffrance des Juifs, voire de toute l'humanité, apparaît toujours dans les tableaux de la période de guerre, accompagnée souvent d'une figure de la mère portant son enfant. Cependant, cette expression douloureuse s'adoucit peu à peu, semble être plus calme et se dirige vers un message d'espérance et de résurrection. Ce changement doit être lié certainement à la fin de la guerre, mais aussi probablement à son nouvel amour et à la naissance de son fils, David. Ce qu'il faut noter ici, c'est surtout le fait que les sujets religieux comme la Crucifixion et la Sainte Famille aient été adoptés pour représenter une époque et les étapes de la vie personnelle de Chagall. Ces sujets furent traités dans sa jeunesse avec une distance rationnelle et une ambition artistique expérimentale. Mais, depuis *La Crucifixion blanche*, l'œuvre dans laquelle le Christ sur la croix incarne les Juifs y compris l'artiste lui-même, où le sujet est lié à sa judéité, à une question existentielle, la distance s'efface et le sujet devient personnel. C'est sans doute par cette personnalisation que Chagall s'approche davantage du sujet chrétien et du monde des autres.

En 1948, l'artiste mit fin à son exil américain et rentra définitivement en France pour s'y installer. Dès lors, le rapport entre Chagall et ce pays, jadis étranger pour l'artiste, évolue, ainsi que sa relation avec la culture française, y compris l'art religieux. En découvrant le Midi, sa terre et sa lumière, Chagall trouve une intimité avec la France et redécouvre la sensation de la « lumière-liberté » qu'il avait ressentie jadis, lors de sa première venue à Paris. En outre, l'invitation de l'Église à participer aux travaux décoratifs de l'Église Notre-Dame-de-Toute-Grâce sur le Plateau d'Assy fut un tournant. Ce travail amène l'artiste, qui, au début, hésitait beaucoup à accepter en raison de sa judéité, à faire un pas plus vers l'art religieux français. En même temps, Chagall rêvait de disposer d'un édifice religieux entier pour sa peinture biblique, dans l'idée d'en faire un lieu de recueillement. Il commence, ainsi, à réaliser de grands tableaux, qui se réuniront sous l'appellation : *Message Biblique*. Cette période de l'appropriation correspond d'ailleurs à celle de la publication de ses Bibles. Les 105 eaux-fortes virent le jour en 1956, presque 30 ans après leur création. Ensuite en 1960, Chagall publie son deuxième livre biblique illustré, *Dessins pour la Bible*, avec un style et un contenu très différents du précédent. La Bible devient désormais l'emblème de l'art de Chagall. Celui-ci découvre pendant cette période plusieurs nouvelles techniques comme la céramique et la lithographie en couleurs, mais leurs sujets demeurent toujours principalement bibliques. De plus, la première Bible à l'eau-forte est très présente dans ces œuvres comme un modèle iconographique, et cette

réurrence devient dorénavant une caractéristique générale des œuvres religieuses de Chagall.

Son art biblique mûrit et prend une importance de plus en plus large. Par l'afflux des grandes commandes publiques, notamment celles pour les vitraux des églises, Chagall s'inscrit parmi les artistes français de premier plan. À mesure que ses œuvres prennent de l'ampleur, l'artiste s'efforce de les doter d'un message et d'un caractère plus universels. Parallèlement, les évocations au judaïsme diminuent dans ses créations, tandis que les caractères chrétiens augmentent. Nous y remarquons un grand effort d'adaptation de la part de l'artiste : il représente le Christ non pas comme un martyr juif mais comme le Messie, et il traite même des sujets évangéliques comme la Résurrection du Christ et la parabole du bon Samaritain. Il souligne également plusieurs parallèles entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Tout cela doit sans doute être en lien avec la demande de ses commanditaires, qui sont majoritairement chrétiens. Néanmoins, il faut noter, aussi, la volonté de l'artiste, comme il le montre à travers ses tableaux du *Message Biblique*, d'aller au-delà de la confession, juive ou chrétienne, et de toucher l'universalité de la Bible.

La dernière phase de sa vie artistique peut être considérée comme un stade de synthèse. Il travaille son art biblique jusqu'à ses derniers jours en utilisant toutes les techniques qu'il avait acquises. À côté des supports monumentaux comme les vitraux, Chagall emploie également des supports plus petits comme les livres, il continue, en effet, à illustrer la Bible. Le thème biblique trouve sa place comme le centre autour duquel tous les éléments de l'art chagallien se réunissent. L'artiste représente souvent ses motifs picturaux ensemble comme un grand rassemblement des personnages de l'Ancien Testament, du Christ, des anges, des amoureux, des animaux, et même du peintre. Il construit ainsi une synthèse artistique personnelle, sous la forme d'un univers idéal où tous les êtres vivants sont en paix et en harmonie. Là, il n'y a pas de ruptures mais l'union, non seulement de l'Ancien et du Nouveau Testament, mais encore du monde religieux et du monde séculier, voire même des êtres humains et des animaux. Et en se représentant, lui aussi, dans ses œuvres, l'artiste s'unit à son art.

En ce qui concerne les illustrations de la Bible dans cette dernière période, nous devons avant tout souligner leur impact sur l'ensemble des œuvres de Chagall au caractère religieux. L'artiste emploie largement les compositions de ses 105 eaux-fortes pour la Bible pour les œuvres ayant autres supports que les livres. Ainsi, presque tous les tableaux du *Message Biblique* contiennent des éléments issus de ces eaux fortes. Les nouvelles

techniques, que Chagall a apprises après son retour définitif en France, comme la lithographie en couleurs et la céramique, puisent elles aussi leurs sujets et leurs formes dans la source de cette première *Bible*. Nous pouvons faire le même constat pour les vitraux. En revanche, les autres illustrations de la Bible réalisées après les 105 eaux-fortes ne partagent guère cette caractéristique : excepté *The Story of the Exodus* dont la plupart des compositions sont identiques à celles de la *Bible*, les autres livres sont illustrés à partir d'un style et d'une problématique très différents de ceux de la première *Bible*. D'abord, si celle-ci était un excellent exemple de l'existence de la dualité des deux mondes chez l'artiste, les livres bibliques postérieurs témoignent du changement. Les *Dessins pour la Bible* ne se soucient plus de cette dualité : la tradition judaïque et les références aux diverses sources iconographiques sont quasiment absentes. Par contre, l'attention de l'artiste se porte en priorité sur les épisodes et les personnages qui ne sont pas traités dans son premier ouvrage et qui concernent essentiellement les femmes. L'artiste réalise d'ailleurs ces *Dessins pour la Bible* dans un style très libre et fluide, contrairement à la rigidité de ses eaux-fortes, en profitant de la technique de la lithographie. Il semble que Chagall ait voulu ainsi faire une Bible tout à fait différente de la première, ou une Bible qui compléterait les lacunes de la première. En quelque sorte, *The Story of the Exodus* parfait aussi la première *Bible* en traduisant plusieurs compositions identiques sous la forme des lithographies en couleurs. Cependant, ces illustrations sur le livre d'*Exode* sont moins narratives et plutôt symboliques par rapport à la *Bible*. Elles rappellent la signification de l'Exode aux Juifs comme la *Haggadah*, et ainsi évoquent la place fondamentale du judaïsme chez l'artiste. Quant aux *Psaumes de David*, l'ouvrage peut être considéré comme une synthèse des illustrations bibliques chagalliennes. Il est construit en lien avec la tradition du psautier, notamment dans la représentation de David, mais en libre interprétation du texte en image et avec un message personnel sur l'amour et la paix, cher à Chagall pendant la dernière partie de sa vie. L'artiste représente les psaumes de David avant tout comme des chants de joie, et en glissant son autoportrait dans ces illustrations, il se fond dans son propre ouvrage.

Conclusion

La dernière œuvre que Chagall a laissée quelques heures avant son décès, *L'Adieu*¹⁰⁸⁰ représente l'artiste lui-même assis devant son chevalet. Cet autoportrait témoigne de la vie de l'artiste qui est resté à son travail jusqu'à son dernier souffle. Dans cette œuvre, par ailleurs, un oiseau sur la tête de l'artiste, a l'air de s'envoler, telle une âme quittant un corps. Et considérer, en effet, l'oiseau comme l'incarnation de l'esprit de l'artiste nous amène à penser à Chagall comme à un peintre de l'invisible. Chagall trouvait que l'art à son époque avait des manques malgré les exploits plastiques éblouissants. Cette quête d'une autre dimension dans l'art, la recherche de l'esprit ou l'écoute de la voix intérieure, est à l'origine de ses créations à sujet religieux.

Dans cette recherche, nous avons questionné ce qu'était la *Bible* illustrée de Chagall, quelle était sa nature et sa place, non encore définies jusqu'à présent. Nous avons déjà soulevé le problème de la critique sur ce sujet : elle est insuffisante et peu développée. Les illustrations de la Bible de Chagall comprennent quatre ouvrages illustrés, chacun ayant fait l'objet, dans ce travail de recherche, d'une étude approfondie. Afin de répondre à nos questions avec un regard nouveau, nous avons voulu étudier ces illustrations de la Bible dans leur contexte de création. Nous avons donc essayé d'analyser chaque ouvrage au regard de l'ensemble de l'art religieux de Chagall. À cette fin, nous avons suivi son parcours personnel et artistique. La première partie est consacrée à étudier dans le cheminement de l'artiste ce qui spécifie sa première illustration de la Bible. Qu'est-ce qui constitue sa particularité ? Quels sont les éléments qui rendent cet ouvrage original ? Nous avons ensuite étudié, à partir de ces mêmes questions, les planches d'illustration. Aussi, la deuxième partie s'applique-t-elle entièrement à l'analyse de la *Bible*. Après, dans la troisième partie, nous avons étudié les prolongements de cette illustration en examinant son impact, son influence, dans d'autres œuvres comprenant, elles aussi, des illustrations bibliques. Celles-ci, créées dans d'autres contextes que la première, ayant de nouvelles problématiques nous ont permis de réaliser l'évolution des illustrations bibliques de Chagall.

Dans la première partie nous avons observé comment l'identité de Chagall s'est construite à travers les différentes expériences qu'il a vécues de sa naissance jusqu'aux illustrations de la *Bible*. Le premier élément biographique déterminant pour l'artiste est son

¹⁰⁸⁰ *L'Adieu*, jeudi 28 mars 1985, lithographie en noir et blanc, quelques épreuves d'essai sur vélin d'Arches, non numérotées et non signées ; Cf. Charles Sorlier, *Chagall lithographe 1980-1985, op. cit.*, n° 1073.

origine juive, qui agit comme un facteur très important dans ses illustrations bibliques, voire dans son art religieux. Nous savons que l'image est défendue dans la Loi ; le judaïsme est donc, par principe, iconoclaste. Mais en réalité les Juifs ne se privent pas complètement d'image. Puisque la culture juive après la diaspora est avant tout le fruit du croisement de différentes civilisations, les Juifs ont aussi été influencés par les traditions artistiques de leurs voisins. La famille de Chagall semble, d'ailleurs, avoir été tolérante vis-à-vis des pratiques religieuses. Si Chagall, enfant, a normalement reçu une éducation religieuse, celle-ci fut sans rigueur. Il admet lui-même n'en avoir pas retenu grande chose. De nombreux auteurs mentionnent le hassidisme, courant religieux juif qui dominait la ville natale de Chagall à l'époque, comme un élément biographique fondamental. Ce mouvement, qui souligne la disposition du cœur et l'exaltation par le chant et la danse plutôt que le raisonnement intellectuel et l'étude de la Parole, est considéré par ces auteurs comme source spirituelle mystique de Chagall. Cependant, l'artiste lui-même ni ne l'a reconnu ni ne l'a nié. En parlant de son enfance à Vitebsk, il a constamment exprimé un intérêt faible pour tout ce qui concerne la religion mais fort pour toute autre chose : « La plus grande influence, c'était ma mère, mon père, surtout. Les maisons, les toits, la lune [...], les poules, les bêtes, les petits [sic] gens, les petits ouvriers, les pauvres... ça m'a fait le plus grand choc de ma vie »¹⁰⁸¹. Pour Chagall, enfant, la religion ne semble se résumer qu'à une tradition qui imprègne la vie quotidienne : « Avez-vous vu notre fleuve, la Dwina, aux jours de fêtes d'automne ? [...] Sur les bords, les Juifs secouent dans l'eau leurs péchés. [...] [Mon père] aussi secoue de ses vêtements les poussièrelettes de péchés »¹⁰⁸². Chagall a aussi décrit sa religion comme un ensemble de rituels dont le sens lui échappait mais qui alimentaient son imagination :

« Jour infini ! Prends-moi, fais-moi plus proche de toi. Dis un mot, explique ! Voilà, toute la journée j'entends « Amen ! amen ! » et je les vois tous agenouillés. « Si Tu existes, rends-moi bleu, fougueux, lunaire, cache-moi dans l'autel avec la Thora, fais quelque chose, Dieu, au nom de nous, de moi »¹⁰⁸³ ; « Mon père, soulevant son verre, me dit d'aller ouvrir la porte. À une heure si tardive ouvrir la porte, la porte du dehors, pour faire entrer le prophète Ilya ? [...] Mais où est Ilya, et son char blanc ? Peut-être reste-t-il encore dans la cour, et sous l'aspect d'un vieillard chétif, d'un mendiant voûté, avec un sac sur le dos et une canne à la main, va-t-il entrer à la maison ? »¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸¹ Témoignage de Chagall dans le film documentaire *Chagall, les années russes*, *op. cit.*

¹⁰⁸² Marc Chagall, *Ma Vie*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 62.

Nous trouvons dans ces descriptions, pleines de fantaisie, une familiarité étonnante avec la tradition juive dans laquelle l'enfant a grandi.

Le sujet religieux apparaît dans l'art de Chagall quand celui-ci quitte sa ville natale pour aller à Saint-Pétersbourg. Il semble que le jeune artiste, qui s'ennuie à l'école, se soit instruit au contact de la richesse artistique de cette ville et de ses musées. Il s'en est très probablement inspiré pour ses premiers tableaux religieux qui ont trait au sujet chrétien classique comme la Sainte Famille et la Crucifixion. Pour ces tableaux, l'icône russe a sans doute servi de modèle par le thème et par la composition, sans que Chagall ne traite ces sujets de manière classique. Dans ses tableaux¹⁰⁸⁵ de Sainte Famille, le couple et son enfant sont situés dans un cadre ressemblant à Vitebsk, sous l'apparence de villageois. Les symboles dans les tableaux figurant les gestes des personnages sont énigmatiques et bien loin des conventions. En effet, la symbolique classique y est plutôt bouleversée : on voit un cochon au lieu de l'agneau, et l'enfant Jésus est peint comme un adulte avec de la barbe. Quant à la Crucifixion, le Christ sur la croix dans le tableau *Golgotha*¹⁰⁸⁶ a l'apparence d'un enfant. Quelle que soit leur vraie signification, ces représentations choquent les spectateurs. Pourquoi Chagall a-t-il voulu nous troubler ? Est-ce qu'il a voulu susciter un scandale ? Peut-être a-t-il simplement essayé des modifications intéressantes ? Mais, n'est-il pas possible aussi de supposer que ce bouleversement résulte de la confusion de l'artiste vis-à-vis d'un autre monde qui n'est pas le sien ? Pour le jeune Chagall qui vient de sortir d'une petite communauté juive, le christianisme et l'icône étaient certainement choses étrangères et nouvelles, aux quelles il n'était pas habitué. Si on se fie à son témoignage, il a certes reconnu la qualité de la tradition artistique russe au travers des icônes, mais cet art religieux orthodoxe lui est resté « étranger »¹⁰⁸⁷. Les aspects insolites dans ses tableaux de la Sainte Famille et de la Crucifixion indiquent vraisemblablement son malaise face à cette étrangeté. Puis, en y introduisant des éléments juifs et vitebskois, il semble s'approprier le sujet à sa manière ; dès lors, les symboles classiques perdent leur sens originel. De même, à Paris, Chagall emploie le thème biblique pour en faire des peintures expérimentales. Ses personnages tels que Adam et Eve, *Caïn et Abel*, *Joseph et la femme de Putiphar*

¹⁰⁸⁵ *La Sainte Famille*, 1909, Huile sur toile, Musée national d'art moderne, Paris ; *La Sainte Famille*, 1910, Huile sur toile, Kunsthaus, Zurich.

¹⁰⁸⁶ *Dédié au Christ*, maintenant dénommé *Golgotha*, 1912, Huile sur toile, New York, The Museum of Modern Art.

¹⁰⁸⁷ Cf. Lecture de Chagall dans une conférence effectuée le 5 mars 1946 à l'Université de Chicago. Le texte traduit en anglais se trouve dans l'ouvrage de HARSHAV, Benjamin, *Marc Chagall on Art and Culture*, op. cit., p. 66 et s.

démontrent sa recherche picturale dans leurs formes géométriques et la polychromie, qui reflètent, par ailleurs, les influences des grands mouvements artistiques de l'époque.

Contrairement à sa gêne marquée dans le traitement du sujet chrétien, le sujet juif est représenté avec familiarité et, parfois, avec un réalisme surprenant. Rentré à Vitebsk pour une courte durée mais retenu par la guerre de 1914, Chagall, étant obligé d'y rester, peint assidûment son entourage et le monde juif. À part sa famille, il réalise plusieurs portraits des Juifs – des rabbins, des mendiants... – d'après une observation attentive de leur physionomie et de leur psychologie. Les principales fêtes religieuses et les lieux emblématiques de la communauté comme la synagogue et le cimetière sont aussi fidèlement dépeints. En effet, le style réaliste est encore plus accentué dans les tableaux peints en Palestine. Durant son voyage en Terre Sainte de l'année 1931, Chagall a peint des monuments et des sites historiques en posant le chevalet directement à l'extérieur, contrairement à son habitude. Le point commun de ces tableaux est leur style étonnamment réaliste – comparable à la photographie documentaire – qui est rare chez lui. *Le tombeau de Rachel*, *Le rempart de Jérusalem*, *Le mur de lamentation* et les *Synagogues de Safed* révèlent ainsi de grandes ressemblances avec les lieux. Nous pouvons, dès lors, remarquer qu'il y a une différence dans les représentations de l'artiste inhérente aux sujets représentés : en ce qui concerne le sujet chrétien, Chagall le détourne en renversant la règle iconographique conventionnelle et la symbolique chrétienne traditionnelle. Mais il dépeint fidèlement le monde juif, la plupart du temps, sans le déformer. Bien entendu, le contraste tient d'abord aux caractères différents des deux sujets. Il tient ensuite à la façon dont Chagall appréhende les deux sujets : la question juive est partie prenante de son propre monde, tandis que la question chrétienne lui est étrangère et constitutive de son imaginaire.

Chez Chagall, la coexistence de différents mondes reste primordiale. Les déplacements qu'il a connus l'ont ouvert à d'autres cultures. Après Vitebsk où il est né, il va à Saint-Petersbourg et à Paris. Rentré à Vitebsk pour une visite, il doit y rester malgré lui mais bientôt il quitte définitivement sa ville natale et la Russie. En passant par Berlin, il regagne Paris et y s'installe. Néanmoins, la deuxième guerre mondiale le pousse vers les Etats-Unis où il se réfugie pour éviter la persécution des Juifs. Il revient à Paris après la guerre et se fixe pour toujours dans le Midi de la France. Dans la première partie de l'étude, nous avons schématisé ce parcours comme un va-et-vient entre le monde intérieur et le monde extérieur de Chagall. Si Vitebsk et le monde juif fondent l'univers de naissance et dans lequel l'enfant a grandi, ils contiennent par là-même les éléments qui ont

aidé à construire son intérieur. Dès lors les autres environnements représentent « l'extérieur », autrement dit le monde des autres. En alternant entre son monde intérieur et le monde extérieur durant la première partie de sa vie, Chagall affronte d'autres réalités que la sienne et accumule les diverses influences qui se traduisent ensuite dans ses expressions artistiques. La dualité de son monde d'origine et du monde extérieur donne à l'art religieux de Chagall un caractère particulier qu'on retrouve dans les illustrations de la *Bible*.

Cette dualité fonctionne comme une dynamique qui constitue ses 105 eaux-fortes pour la *Bible*. L'héritage du judaïsme et les influences des autres cultures se reflètent clairement comme les principaux éléments à l'œuvre dans cet ouvrage. D'abord, le judaïsme agit comme ligne directrice du contenu. Les livres ne sont pas aléatoirement sélectionnés, mais selon le canon de la Bible hébraïque. L'ordre des épisodes représentés montre que l'artiste a suivi ce canon, différent du canon chrétien. En réalité, pour sa première *Bible*, il n'a pas traité tous les livres, mais seules la *Torah* et une partie du *Névi'im*. Le reste du *Névi'im* et le *Kétouvim*¹⁰⁸⁸ sont illustrés plus tard dans son deuxième ouvrage, les *Dessins pour la Bible*. Ensuite, la présence du judaïsme s'avère évidente dans les représentations de Dieu. En tant que Juif, Chagall ne figure pas l'Éternel sous forme humaine, mais il emploie d'autres moyens indirects pour suggérer Sa présence. À la place de Dieu, il dessine donc l'ange ou seulement Sa main divine. En réalité, ce sont les solutions que la tradition juive aussi avait adoptées pour éviter la figuration de Dieu anthropomorphe, car les enlumineurs juifs médiévaux ont abondamment laissé de telles représentations. Mais, entre Chagall et ses ancêtres il y a une différence d'expression. Le premier ne se soumet pas complètement à la convention traditionnelle. Par exemple, dans son illustration de Moïse recevant les Tables de la Loi (pl. XXXVII), il laisse visible seulement la main gauche de Dieu, alors que la tradition juive et chrétienne montre toujours celle de droite, la dextre, considérée comme ayant la prééminence¹⁰⁸⁹. Chagall innove, en écrivant le nom de Dieu en hébreu pour indiquer Sa présence : c'est là un procédé abstrait et novateur. Parmi plusieurs noms de Dieu, cités dans la tradition juive, l'artiste utilise le Tétragramme יהוה (yod-hé-vav-hé), qui est un nom imprononçable, composé de quatre consonnes sans voyelles.

¹⁰⁸⁸ *Psaumes, Proverbes, Job, Cantique des cantiques, Ruth, Lamentations, Ecclésiaste, Esther, Daniel, Ezra-Néhémie, Chroniques 1 et 2.*

¹⁰⁸⁹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, op. cit.*, p. 7.

En outre, dans la *Bible* de Chagall, le judaïsme est également présent dans les objets et motifs symboliques. La *menorah* (chandelier à sept branches), le rouleau de la Torah, le *chofar* (instrument à vent), les *Téphillin* (phylactères), l'étoile de David et le *Talit* (châle de prière) sont plusieurs fois représentés dans les planches. Leur rôle dans les illustrations n'est pas simplement décoratif. Chargés de significations complexes, ils occupent une place bien plus importante. Dans le cas du chandelier à sept branches, il est représenté dans la planche XL quasiment comme le sujet de l'illustration. Nous avons d'ailleurs un précédent dans un manuscrit juif médiéval¹⁰⁹⁰ qui présente cet objet de la même manière. Si Chagall et son prédécesseur ont attribué au chandelier une telle place dans l'image, c'est sans doute parce que la *menorah* a une importance particulière pour eux. Dans le judaïsme, elle est avant tout symbole de la lumière spirituelle et éternelle, représentant l'Esprit de Dieu. Elle évoque aussi la Torah, la relation entre Dieu et le peuple d'Israël, les espérances messianiques etc. En effet, tous les objets symboliques de ces illustrations sont représentés pour rappeler une de leurs fonctions essentielles, voire la plus importante : le lien entre Dieu et le peuple juif. Le rouleau de la Torah matérialise la Torah elle-même, qui est, à la fois, la Parole de Dieu et la Loi indiquant le chemin de la vie. En lisant la Parole les Juifs cherchent la volonté divine et se repèrent dans leur vie. En mettant les phylactères sur le front et au bras lors de la prière du matin, les hommes juifs dirigent leur cœur et leurs pensées vers Dieu. Chagall, en dessinant un ange au phylactère (pl. XCV), rend cet être incontestablement juif, car les *Téphillin* sont non seulement des objets de l'office quotidien chez les conservateurs mais encore un signe qui distingue les Juifs des non Juifs¹⁰⁹¹. Le *Talit*, châle de prière, est également un objet juif par excellence. Il est porté par les hommes juifs pendant la prière avec les *Téphillin*. Cependant, Chagall le représente sur la tête de Miryam, sœur de Moïse (pl. XXXV), non conformément à la norme. C'est là une autre marque de l'originalité de l'artiste, qui emploie des éléments traditionnels en toute liberté. Concernant le *chofar*, instrument à vent, considéré comme un signal de rassemblement, de convocation de l'assemblée d'Israël, Chagall le représente pour une scène où l'utilisation du *chofar* n'est pas indiquée par la Bible (pl. XLIV). De plus, il y dessine plusieurs joueurs de *chofar*, alors que cet instrument doit en principe être sonné seul¹⁰⁹². Sans se soucier de ce genre de prescriptions, l'artiste préfère utiliser l'objet en y associant son imagination, comme par exemple ses anges sonnant le *chofar*.

¹⁰⁹⁰ Londres, British Library, Add. ms. 11639, folio 114 r.

¹⁰⁹¹ Cf. *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, op. cit., pp. 1106-1108.

¹⁰⁹² Mendel Metzger, « Le CHOFAR et sa signification dans l'art juif », art. cit., p. 10.

Néanmoins, ce n'est jamais au détriment du vrai sens de l'objet. Ces anges sont représentés dans les scènes où le roi supplie le pardon divin (pl. LXXIX) et où sont évoqués le rétablissement et la délivrance de Jérusalem promis par Dieu (pl. XCV). La sonnerie du *chofar* ayant fonction de ramener sur le droit chemin ceux qui se sont égarés, la présence de l'ange jouant de cet instrument dans le premier exemple est justifiée comme une autre forme de prière du roi. Au deuxième exemple, l'ange de Chagall semble livrer au peuple le message d'espérance et la promesse divine, car le son du *chofar* doit également évoquer au peuple juif son histoire entière et son destin choisi par l'Éternel¹⁰⁹³. Enfin, si tous ces objets sont d'importance pour les Juifs, c'est aussi parce que ce sont des symboles de la judaïté et les moyens par lesquels ils maintiennent leur identité. C'est sans doute dans cet état d'esprit que Chagall représente à plusieurs reprises l'étoile de David. Or, l'emploi de ce motif comme emblème royal dans l'Ancien Testament est en réalité anachronique, car cette étoile n'est devenue que récemment le symbole du peuple juif¹⁰⁹⁴. En outre, Chagall a laissé paraître plusieurs inscriptions en hébreu, telles que le Tétragramme, les dix commandements sur les tables de la Loi (pl. XXXVII), les noms des douze tribus d'Israël sur l'éphod d'Aaron (pl. XL) et l'hymne de David à l'Éternel (pl. LXXIV). L'écriture hébraïque étant un signe propre aux Juifs, ces inscriptions donnent à lire indubitablement l'identité du peuple. En ce qui concerne la question de la judaïté, ancrée profondément dans cette *Bible*, elle peut mieux se comprendre si on considère les conditions dans lesquelles l'artiste se trouvait au moment de son travail. En préparant ces illustrations, Chagall a eu l'occasion de voyager en Palestine et de visiter les importants sites et monuments historiques d'Israël. Ce voyage n'a pas été effectué dans un but documentaire, pourtant il lui a permis de « vérifier certains sentiments »¹⁰⁹⁵. Chagall y est allé en tant que Juif et il a insisté sur ce fait. Au retour, en parallèle du travail sur la *Bible*, il a réalisé 34 dessins illustrant les poèmes de Lyesin, publiés en 1938 sous le titre de *Chants et Poèmes*. Ces poèmes décrivent essentiellement le monde juif, sa religion et son histoire ; ils ont dû également inspirer l'artiste. Les images, qui se trouvent dans ces deux illustrations, réalisées simultanément et ayant un sujet similaire, parce qu'elles sont presque identiques révèlent d'elles-mêmes une auto-influence. De plus, l'antisémitisme qui se manifestait de plus en plus fort en Europe depuis le début des années 1930 devait influencer l'artiste. Ses inquiétudes prennent la forme de Juifs mélancoliques dans ses illustrations.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁹⁴ Marc-Alain Ouaknin, *Symboles du Judaïsme*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁹⁵ Charles Sorlier, *Marc Chagall et Ambroise Vollard*, *op. cit.*, p. 18.

Le caractère juif de cette *Bible* est aussi manifeste dans certaines interprétations du texte en images. Cette assertion n'est pas démontrable d'une manière aussi visible et explicite que pour les autres éléments juifs dont il vient d'être fait mention, mais elle constitue une piste d'analyse intéressante. Chez les Juifs qui ont toujours le souci d'expliquer la Bible, les traditions targoumiques ou midrashiques – la traduction et l'exégèse littéraire du texte biblique – sont très développées¹⁰⁹⁶. Les images bibliques juives prennent souvent leurs formes dans ce genre de littérature parabiblique plutôt que dans la Bible elle-même. Parmi les illustrations de Chagall, celle qui dépeint seulement deux anges sur l'échelle de Jacob (pl. XIV), celle représentant la femme de Putiphar au lit qui essaie de séduire Joseph (pl. XXI), ainsi que celle qui figure l'ange de la mort au lieu de l'Éternel frappant tous les fils aînés d'Égypte (pl. XXXII) sont autant d'exemples que nous pouvons mettre en parallèle avec la tradition exégétique juive. Un exemple plus subtil qui permet de dire de la *Bible* de Chagall qu'elle est d'expression juive se trouve dans son illustration de la vision d'Ézéchiël, qui parle des quatre êtres mystérieux (pl. CIV). Chagall représente les quatre êtres ailés ayant chacun la tête d'un lion, d'un oiseau, d'un taureau et d'un être humain. Cependant, ceci ne correspond pas exactement à la description dans le texte qui décrit plutôt un seul être tétramorphe, un être à quatre têtes avec un seul corps. Au Moyen Âge, il existait deux façons d'illustrer ce texte : les Latins figurèrent un seul être à quatre têtes, alors que les Hébreux représentèrent, comme Chagall, quatre êtres distincts¹⁰⁹⁷. Lorsque deux traditions divergent dans l'interprétation d'un texte biblique, choisir l'une ou l'autre de ces traditions, c'est indiquer son rattachement à celle qui est choisie. Ainsi est-il possible de penser que Chagall, en illustrant les quatre êtres indépendants les uns des autres, adhère consciemment ou inconsciemment à l'interprétation hébraïque.

Mais, si cette *Bible*, illustrée par Chagall, est juive dans son fondement, elle s'habille d'éléments provenant de diverses cultures différentes. L'icône russe laisse sa trace surtout dans la taille excessivement allongée de Miryam (pl. XXXV) et dans le corps massif du prophète Élie et sa posture (pl. LXXXVI). Le loubok, l'art populaire russe, semble prêter à l'artiste son archange Saint Michel (pl. XLV) et le concept de l'ange créateur. Du côté de l'art occidental, le nu masculin de l'art grec antique inspire Chagall pour le corps de Samson, représenté nu sans lien contextuel (pl. LIV ; pl. LV). La peinture des Quattrocentistes marque leurs empreintes dans l'apparence des anges (pl. XXXIV,

¹⁰⁹⁶ Cf. Pierre Prigent, *L'image dans le Judaïsme – Du II^e au VI^e siècle*, op. cit., p. 199.

¹⁰⁹⁷ Cf. François Bœspflug, « Visages de Dieu » dans *Le Moyen Âge en lumière*, art. cit., pp. 299-300.

XLV et XCII) et dans l'allure de David vainqueur sur Goliath (pl. LXIII). L'ange de la planche XCII est d'ailleurs représenté sous l'aspect d'un vieil homme, tout comme l'image de Dieu le Père du christianisme, quoi qu'il ait des ailes. Cette figure de vieillard réapparaît dans la planche XLI pour représenter l'Éternel, mais cette fois-ci sans ailes. C'est l'unique exemple de Dieu Anthropomorphe dans l'ensemble de cette *Bible*. Mais, le souvenir de Rembrandt est le plus significatif au regard de toutes les éventuelles influences extérieures. Dans plusieurs exemples, la ressemblance des images est immédiatement identifiable : l'illustration de Chagall « Joseph et la femme de Putiphar » (pl. XXI) rappelle la gravure de Rembrandt sur le même sujet. La planche LXI illustrant « David devant Saül » et un dessin à la plume de Rembrandt¹⁰⁹⁸ montrent la même composition avec des éléments identiques. De plus, la position du corps du prophète tué par un lion (pl. LXXXII) est exactement celle du prophète de Rembrandt. La planche LIII représentant « le sacrifice de Manoah » est comparable à l'un¹⁰⁹⁹ des dessins du maître hollandais. Par ailleurs, l'influence de Rembrandt est aussi fortement présente dans l'utilisation de la technique du clair-obscur, l'effet de son contraste. La planche X de Chagall sur « le sacrifice d'Abraham » présente le patriarche recouvert de noir, le corps nu d'Isaac et l'ange en blanc qui se contrebalancent dans la composition, probablement à l'exemple de la peinture de Rembrandt. Chagall développe davantage le clair-obscur pour construire un équilibre dans l'image¹¹⁰⁰, opposer les éléments¹¹⁰¹ et marquer la tension entre les personnages¹¹⁰². En outre, l'aspect très humain des anges de Chagall semble avoir subi aussi l'influence de Rembrandt, qui a représenté les trois anges accueillis chez Abraham¹¹⁰³ avec une apparence humaine à des âges et à des physiques variés.

Après les éléments du judaïsme et les références à d'autres œuvres, nous avons relevé l'originalité de Chagall comme le troisième élément constitutif de ces 105 eaux-fortes de la *Bible*. Originalité, d'abord, dans sa façon de concevoir une illustration. Son utilisation de l'espace et du temps s'avère, en effet, très souple sans contraintes au regard

¹⁰⁹⁸ *David jouant de la harpe devant Saül*, vers 1655, Dessin à la plume, Musée du Louvre, Paris.

¹⁰⁹⁹ *Le Sacrifice de Manoah*, Dessin à la plume, National Gallery of Scotland, Edimbourg.

¹¹⁰⁰ Ainsi, dans son illustration « l'Arc-en-ciel, signe d'alliance entre Dieu et la Terre », l'ange au ciel est tout blanc, en contraste avec Noé sur la terre, vêtu entièrement de noir (pl. IV).

¹¹⁰¹ Dans la planche II représentant la colombe de l'arche, le noir profond de l'intérieur de l'arche contraste du blanc lumineux de la colombe, qui semble indiquer l'extérieur, nouveau monde purifié par l'eau. De même, dans « Moïse brise les Tables de la loi », le clair-obscur divise l'image en deux en opposant les deux côtés : la partie de Moïse avec les Tables contre celle du peuple adorant le veau d'or (pl. XXXIX).

¹¹⁰² Quant à la planche représentant la femme de Putiphar qui tente de séduire Joseph, la séductrice montre sa nudité blanche, alors que Joseph est entièrement couvert de noir (pl. XXI). Et dans la planche LXI, le blanc et le noir opposent le jeune David plongé dans une quiétude et le vieux roi Saül tourmenté par le mauvais esprit.

¹¹⁰³ *Abraham recevant les trois anges*, 1656, Eau forte et pointe sèche, Musée d'Art et d'Histoire, Cabinet des Estampes, Genève.

de la logique classique. Comme les artistes médiévaux, Chagall fait reposer toute l'importance de l'illustration sur son intelligibilité : il représente l'élément essentiel en taille démesurée, et il le situe à la place la plus visible de telle sorte que l'image soit plus facile à comprendre. Chagall figure ainsi Abraham pleurant la mort de Sara (pl. XI) et Jacob croyant son fils Joseph mort (pl. XX) en dimension considérable, et il place Moïse sur la rive tout seul, tandis qu'il doit se trouver parmi les Hébreux traversant la mer de roseaux (pl. XXXIV). Puis, l'artiste représente ses personnages avec une notion de temporalité aussi flexible que leurs tailles. En couronnant David, lorsqu'il était encore jeune berger (pl. LXII) et lors de la mort du roi Saül et de son fils Jonathan (pl. LXVI), Chagall le représente déjà comme roi. De même, dans les représentations de Moïse et d'Aaron, l'artiste dessine le premier avec des traits sur deux côtés de la tête – signe du rayonnement de son visage après sa réception des Tables de la Loi – dans un épisode où il ne les a pas encore reçues. Quant au dernier, Chagall le représente en costume de grand prêtre dès qu'il se rend devant le pharaon comme porte-parole de Moïse, alors qu'il est chargé de la fonction sacerdotale seulement après la sortie d'Égypte. En effet, la couronne, les traits sur la tête et le costume du grand prêtre sont les attributs traditionnels caractérisant David, Moïse et Aaron. Or, Chagall les utilise bien avant que les textes bibliques le permettent. Cet emploi anachronique indique sans doute son intention de vouloir rendre plus aisé l'identification des personnages. En comparant avec les images des *Haggadot* et de Doura Europos, on se rend compte que les artistes médiévaux disposaient de la même souplesse concernant le temps et l'espace dans leurs représentations. Ils avaient également un code pour les gestes corporels, dont certains ressemblent à ceux des personnages de Chagall. Néanmoins, comme nous l'avons souligné avec d'autres influences, l'artiste ne suit pas simplement l'exemple de ses prédécesseurs, mais il s'en inspire pour développer son propre langage iconographique. Par ailleurs, Chagall révèle sa particularité surtout dans le choix de ses thèmes, qui nous donnent à voir sa vision personnelle de la Bible. Il est tout à fait remarquable que, dans cet ouvrage, les sujets relatifs à la chute de l'humanité soient quasiment absents. Ainsi, les histoires maintes fois représentées dans l'art biblique telles que Adam et Eve tentés par le serpent, le meurtre de Caïn, le Déluge, la destruction de Sodome et de Gomorrhe, la catastrophe de la tour de Babel ne trouvent pas leur place dans cette *Bible*. En revanche, les illustrations de Chagall soulignent l'alliance entre Dieu et son peuple ainsi que la promesse divine envers eux. « Noé offrant un sacrifice à Dieu » (pl. III), « l'arc-en-ciel, signe d'alliance entre Dieu et la Terre » (pl. IV), « Abraham pratiquant la circoncision sur son fils, acte rituel ordonné par

Dieu » (pl. VI), et « les Israélites portant l'Arche d'alliance » (pl. XLIV) sont autant d'exemples de cette alliance. Puis, le message d'espérance qui s'appuie sur la promesse de Dieu, est illustré dans les planches qui représentent les passages du livre *Isaïe* prophétisant la délivrance du peuple juif et le rétablissement d'Israël par l'Éternel (pl. XCIV¹¹⁰⁴ ; pl. XCV¹¹⁰⁵ ; pl. XCVIII¹¹⁰⁶). Le fait de ne pas concevoir la Bible par la chute de l'humanité et sa rédemption par le Messie montre la distance avec le point de vue chrétien. En revanche, en insistant sur la promesse divine pour la délivrance du peuple juif, l'artiste laisse paraître son attachement à la judaïté. Mais ce choix reflète également une sensibilité particulière de Chagall qui considère la Bible comme de la poésie, voire une tragédie humaine qu'il ne veut pas dramatiser¹¹⁰⁷. Au contraire, il retient la joie, l'espérance, le monde à venir et le temps de la réconciliation. Outre ses illustrations sur l'alliance avec Dieu et la promesse divine citées plus haut, Chagall représente encore une image (pl. XCII) sur la prophétie d'Isaïe. Il s'agit de la réconciliation de toutes les créatures par la justice divine. Cette illustration présente une scène dans laquelle la bête féroce, les animaux domestiques et l'être humain sont heureux tous ensemble. L'animal est l'un des éléments principaux de la peinture de Chagall, il occupe une place aussi importante que l'homme chez lui ; il n'est donc pas étonnant de voir l'artiste reprendre ce sujet dans ses illustrations bibliques. Le temps messianique représenté par l'artiste semble exprimer sa recherche d'un monde idéal et refléter, aussi, son attente de la délivrance réelle du peuple juif à l'époque de la persécution.

L'hostilité envers les Juifs accrue en Europe force Chagall à l'exil. Son travail pour la *Bible* s'interrompt pour être repris et achevé presque 20 ans plus tard. Pendant ce temps, qu'on pourrait qualifier d'épreuves, son art religieux évolue avec le thème de la Crucifixion. En effet, la figure du Christ sur la croix apparaît chez Chagall dès l'époque saint-petersbourgeoise. En peinture, mais aussi à l'écrit, l'artiste évoque le Christ et même se projette sur lui ; il en fait « un poète, l'un des plus grands par cette façon incroyable, insensée, qu'il a eue de prendre sur lui sa souffrance »¹¹⁰⁸. Au temps de la persécution des Juifs et de la guerre, la figure du Christ se multiplie dans les œuvres de Chagall comme symbole de la victime juive. Mais à mesure que la frénésie de la guerre s'apaise, le Christ

¹¹⁰⁴ *Isaïe*, XIV, 1-7.

¹¹⁰⁵ *Isaïe*, LII, 1-7.

¹¹⁰⁶ *Isaïe*, LXII, 1-5.

¹¹⁰⁷ Il dit : « Je ne proclame pas le drame de la vie. Je ne dramatiser pas, même lorsque la mort est présente dans un tableau ». Cf. Werner Schmalenbach et Charles Sorlier, *Marc Chagall de Draeger, op. cit.*, pp. 198-199.

¹¹⁰⁸ Propos de Chagall mentionné dans François Le Targat, *Marc Chagall*, Paris, Editions Albin Michel, 1985.

quitte les scènes de catastrophe pour se trouver dans des cadres plus doux et paisibles. D'ailleurs, il n'est plus accompagné de victimes de guerre et de réfugiés, mais de femmes portant un enfant dans les bras ou un bouquet de fleurs à la main, symboles de la douceur féminine, de l'amour maternel, de la renaissance à la vie etc. Certains de ces tableaux portent ainsi le titre de Résurrection. Or, que ce soit dans la Crucifixion ou dans la Résurrection, la figure du Christ chez Chagall est loin d'être religieuse. Elle est plutôt un miroir reflétant l'état psychique de l'artiste. En tant que crucifié, elle incarne la souffrance des Juifs, y compris celle de Chagall. Mais la figure du Christ représente aussi le sacrifice d'un être pour autrui, sacrifice qu'on pourrait comparer, dans une moindre mesure, à celui du peintre qui se consacre à l'art. Par la suite, après la guerre, quand cette figure est associée à la résurrection, à l'amour et à la maternité, elle évoque une nouvelle phase de la vie de Chagall. Celui-ci a rencontré Virginia, après la mort de Bella, sa première femme, et a eu un fils avec elle.

La vie de l'artiste après son retour en France de l'exil aux Etats-Unis a un aspect très différent de la première période. Si nous pouvions définir ses pérégrinations comme un va-et-vient entre son monde d'origine et le monde extérieur qui a construit une identité complexe chez lui, sa dernière période se stabilise. Il ne subit plus les déplacements involontaires. Au contraire, il s'installe en France, le pays qu'il se choisit, qu'il s'approprie en adaptant parallèlement son œuvre à son nouvel environnement. Son art religieux, y compris les illustrations de la Bible, présente également un autre caractère inhérent au changement de situation pour Chagall. En tant qu'artiste reconnu comme un des plus grands maîtres de l'époque, Chagall reçoit beaucoup de commandes publiques qui exigent de lui un autre langage artistique. Très sollicité pour les œuvres destinées aux églises, Chagall est amené à travailler sur des édifices religieux. Il consacre désormais la plus grande partie de sa création aux vitraux, en divers endroits et en se conformant aux demandes de ses commanditaires. Cet artiste juif est même, ainsi, amené à représenter l'Évangile. Cependant, cette réalité ne signifie ni une négation du judaïsme, ni une conversion au christianisme de la part de l'artiste. Il a recherché plutôt un art biblique neutre, non confessionnel qui peut toucher tout le monde au-delà de toutes considérations religieuses. Cette volonté est clairement manifeste sur l'inscription¹¹⁰⁹ laissée à l'Église du Plateau d'Assy, auprès d'une de ses créations, et dans son discours¹¹¹⁰ donné à

¹¹⁰⁹ « Au Nom de la Liberté de Toutes les Religions ».

¹¹¹⁰ « Peut-être dans cette Maison viendront les jeunes et les moins jeunes chercher un idéal de fraternité et d'amour tel que mes couleurs et mes lignes l'ont rêvé. Peut-être aussi y prononcera-t-on les paroles de cet

l'inauguration du musée qui lui est consacré à Nice. Il en va de même dans ses tableaux du *Message Biblique*, pour lequel le peintre s'efforce de construire un message universel et intemporel en représentant un ensemble de personnages : ceux issus de l'Ancien Testament, ceux issus du monde réel de l'époque et le Christ sur la croix. Les signes juifs sont de moins en moins visibles dans ses œuvres religieuses, alors que le Christ y devient un élément indispensable qui élargit le monde biblique chagallien de l'Ancien au Nouveau Testament.

Dans ce contexte les illustrations bibliques de Chagall revêtent de nouvelles problématiques. Si nous avons considéré le fondement de sa première *Bible* comme la dualité de deux mondes existant chez l'artiste, dans le deuxième ouvrage publié en 1960, les *Dessins pour la Bible*, la confrontation du monde juif et d'autres mondes n'est plus en cause. Dans ces illustrations, les éléments du judaïsme ou les références à d'autres formes artistiques issues de différentes cultures ne sont guère visibles. De plus, l'artiste n'essaie plus d'éviter les représentations de Dieu anthropomorphe. Au contraire, il figure Dieu tout aussi clairement que le font les peintres occidentaux dans les peintures religieuses. Il y a là indubitablement une évolution de Chagall. D'ailleurs, quelques dessins traitant des mêmes sujets que la première *Bible* nous laissent voir plus concrètement le changement entre les deux illustrations. La plus grande différence se trouve dans le style adouci, pourrait-on dire, des dessins. Dans la seconde illustration, les lignes fluides et les formes arrondies contrastent avec la rigidité des eaux-fortes. Ce changement formel provient en grande partie de la lithographie en couleurs, la nouvelle technique que Chagall a acquise à son retour en France, et qui permet de dessiner directement sur le support. Outre la lithographie, l'artiste multiplie les moyens pour réaliser ses dessins comme le crayon, l'aquarelle, le lavis, la gouache et l'encre, qui créent des effets picturaux très variés. La recherche stylistique étant une préoccupation majeure, ces *Dessins pour la Bible* mettent en valeur les personnages féminins de l'Ancien Testament, qui n'apparaissent guère dans la première *Bible* de Chagall. C'est effectivement le point de dissemblance le plus important dans cet ouvrage au regard de la première *Bible*. En outre, la volonté de l'artiste d'en faire un ouvrage différent et complémentaire est aussi manifeste dans la sélection des livres. Ici, Chagall illustre en priorité les livres non traités dans sa première *Bible*, pour que ces *Dessins pour la Bible* deviennent la suite de la première qui ne couvre pas

amour que je ressens pour tous. [...] Et tous, quelle que soit leur religion, pourront y venir et parler de ce rêve, loin des méchancetés et de l'excitation ». Cf. *Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice, op. cit.*, p. 10.

complètement l'Ancien Testament. Ainsi, les eaux-fortes et les dessins se complètent et constituent ensemble une illustration complète de l'Ancien Testament.

Le troisième et avant dernier livre biblique de Chagall, *the Story of the Exodus*, traite uniquement du livre de l'*Exode*, l'histoire de la sortie de l'Égypte par les Hébreux. La grande partie des compositions sont tirées de la première *Bible*, mais elles sont remaniées et surtout dotées de couleurs vives par la lithographie. Par conséquent, cet ouvrage peut être, lui aussi, considéré comme un complément de la première *Bible*. Cependant, son intérêt ne se trouve pas seulement dans ses couleurs, absentes dans la première *Bible*, mais aussi dans sa mise en valeur de la tradition et de la symbolique juïques concernant l'Exode. En effet, dans la tradition juive le livre de l'*Exode* occupe une place particulière. À la Pâque, toutes les familles lisent le récit de la sortie d'Égypte. Le recueil liturgique relatant cette histoire de l'Exode, appelé *Haggadah*, est d'ailleurs souvent très illustré. Chagall était très attiré par ces images et souhaitait réaliser sa propre *Haggadah*. Ce souhait n'ayant jamais pu aboutir¹¹¹¹, le travail pour *the Story of the Exodus* devait recouvrir, pour l'artiste, un sens particulier. Dans ces illustrations Chagall reprend beaucoup de compositions de sa *Bible*, mais les images, modifiées, n'ont plus les mêmes caractéristiques que leur modèle. Si ces derniers sont anecdotiques, les nouvelles s'avèrent plutôt symboliques : en retirant ou en ajoutant certains éléments dans l'image, Chagall affaiblit le sens narratif de l'épisode et renforce son sens métaphorique. Puis, en insérant à plusieurs reprises les Tables de la Loi et le rouleau de la Torah dans ses illustrations, il souligne plus particulièrement les symboles essentiels du judaïsme qui représentent la Loi donnée par Dieu à son peuple et l'alliance nouée entre eux.

Le quatrième et le dernier travail d'illustration biblique de Chagall a trait aux *Psaumes de David*. Contrairement aux *Dessins pour la Bible* et *the Story of the Exodus*, l'iconographie de la *Bible* n'est pas réutilisée. En revanche, cet ouvrage est réalisé à partir de la même technique, l'eau-forte, alors que pour les autres illustrations Chagall a surtout utilisé la lithographie en couleurs. Excepté la technique, les planches des *Psaumes de David* n'ont pas de lien avec la *Bible*, ni d'ailleurs avec d'autres livres. Elles ont leur propre caractère pictural qui ne se réfère guère à d'autres œuvres. Certainement en raison de la spécificité du livre, les *Psaumes de David*, illustrés par Chagall, sont les illustrations les plus poétiques au regard de l'ensemble des livres bibliques illustrés. Ils révèlent davantage la personnalité de l'artiste. Celui-ci déploie, en effet, sa créativité pour illustrer

¹¹¹¹ Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, op. cit., p. 803.

les *Psaumes*, livre de nature très complexe. Il utilise diverses manières pour l'illustrer : il a recours aux thèmes généraux des *Psaumes* tels que la louange, l'exaltation ou la lamentation, et il les représente par les personnages dansant, jouant de la musique ou implorant le secours divin. Il choisit aussi un mot ou un motif dans le texte et l'illustre littéralement. Il s'appuie également sur le personnage de David dont il réalise différents portraits ayant trait à ses multiples qualités : souverain, musicien, amoureux, méditatif et suppliant. Par cette méthode, les illustrations de Chagall montrent une certaine analogie avec la tradition du psautier médiéval. Les enlumineurs du Moyen Âge avaient effectivement adopté le portrait du roi David et l'illustration littérale de certains mots ou des phrases du texte. Mais Chagall, plus particulièrement encore, utilise ses propres motifs picturaux pour les illustrations des *Psaumes*. Les composants typiques de sa peinture tels que le bouquet de fleurs, le couple amoureux, les animaux, les anges y compris son autoportrait devant le chevalet sont représentés dans différentes planches, même s'ils n'ont pas de liens directs avec le texte illustré par les planches où ils figurent. Outre l'utilisation de ces motifs spécifiques à l'artiste, ces illustrations restent propres à Chagall par les idées de paix et d'amour universels qu'elles expriment et qui lui sont chères, surtout au cours de sa dernière période. La paix est évoquée dans ces planches par l'image du monde idéal dans lequel les hommes et les animaux vivent en harmonie, et l'amour éternel est représenté par l'affection conjugale et la tendresse maternelle. Ces deux idées fondamentales sous-tendent non seulement les *Psaumes de David*, mais encore l'ensemble de l'art biblique de Chagall, qui se dirige de plus en plus vers une synthèse. Celle-ci se traduit par la réunion de tous les motifs picturaux emblématiques de l'artiste. Abraham, Jacob, Moïse et le Christ sur la croix se mélangent à la chèvre, au coq, à l'âne et à la vache, et tous se mélangent aux amoureux, à l'ange tenant le chandelier, à la famille de l'artiste et au peintre lui-même. Ce grand mélange des éléments, cette synthèse du répertoire chagallien, prouve l'aboutissement de son art biblique ou religieux qui tend ainsi vers une unité et une universalité. Au début, l'élément juif et vitebskois est nettement visible indiquant l'origine de l'artiste. Ensuite, apparaissent des éléments qui montrent les influences de l'artiste venues de l'extérieur et constitutives d'un monde qui lui est, de prime abord, étranger. Or, à mesure que l'artiste s'approprie ce monde étranger, les deux éléments, plutôt que de s'exclure, s'unissent. Ils se rassemblent dans l'image, et reflètent la vision du monde idéal selon Chagall. L'idée de l'union est représentée par la fusion même de l'artiste avec l'être divin. En se figurant crucifié dans la toile ou ailé devant son

chevalet, Chagall donne de lui-même une image du peintre appelé par le divin à se sacrifier pour son art.

Cette intégration totale et physique de l'artiste dans son sujet indique l'accomplissement de son art religieux. Depuis le commencement du travail sur les illustrations de la Bible, celle-ci est devenue pour lui un thème central. Toujours intimement lié à sa perception de la condition juive, ce sujet a occupé le centre de sa création jusqu'à ses derniers jours. Il ne faut pas oublier que ses premières illustrations de la *Bible* réalisées à l'eau-forte ont sans cesse servi aux autres œuvres. Certaines compositions ont été directement reprises dans d'autres illustrations bibliques comme *the Story of the Exodus* et dans diverses créations : outre les œuvres de petite dimension à la gouache, à la lithographie ou en céramique, sa *Bible* est surtout présente comme source iconographique dans les tableaux monumentaux du *Message Biblique* et dans les vitraux destinés aux églises. Et si ce rôle de modèle et de source d'inspiration révèle l'importance de la *Bible* dans l'art de Chagall, la place de cette œuvre, chez lui, est encore plus signifiante dans son sens symbolique. Elle est pour lui comme un pont reliant le passé au futur. Car en rappelant la Loi à travers les histoires du peuple juif elle rappelle sans cesse aux Juifs leur origine, leur identité et leur espérance s'ils s'appuient sur la promesse divine. Chagall, en faisant d'elle le sujet de sa vie, descend jusqu'au plus profond de son être à la recherche de ses racines, et tend vers le plus haut pour atteindre le message divin destiné à tous les hommes. Elle est alors une fenêtre à travers laquelle il sort de son univers juif pour s'ouvrir sur le monde et y chanter le message qu'elle lui inspire pour tous : un idéal de fraternité et d'amour, comme il l'a rêvé par ses couleurs et ses lignes.

Bibliographie

Nous avons classé les références utilisées en distinguant les ouvrages à caractère de source, les publications spécifiques sur Chagall et les publications ayant trait aux problématiques de la thèse.

Ouvrages à caractère de source

« Livres bibliques illustrés par Marc Chagall »

Bible – Eaux-fortes originales de Marc Chagall (deux tomes), Paris, Tériade, 1956.

CHAGALL, Marc, *Psaumes de David*. Eaux-fortes originales de Marc Chagall, Genève, Editions Gérard Cramer, 1979.

CHAGALL, Marc, *The Story of the Exodus – 24 original lithographs by Marc Chagall*, Paris-New York, Léon Amiel, 1966.

Marc Chagall – Bible, *Verve* (revue artistique et littéraire / directeur : Tériade), Vol. VIII, N^{os} 33 et 34, Paris, Editions de la revue Verve, 1956.

Marc Chagall - Dessins pour la Bible, *Verve* (revue artistique et littéraire / directeur : Tériade), Vol. X, Nos 37 et 38, Paris, Editions de la revue Verve, 1960.

N. B. Voir les annexes pour tous les ouvrages illustrés par Chagall.

« Archives »

Correspondances (Comité Chagall, Paris)

Documents concernant les vitraux (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris)

Publications sur Marc Chagall

« Catalogues d'exposition »

Adam et Eve de Dürer à Chagall : gravures de la Bibliothèque Nationale, Catalogue d'exposition (Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall, 4 juillet – 5 octobre 1992), Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

BEAUMONT-MAILLET, Laure, *Adam et Eve de Dürer à Chagall : gravures de la Bibliothèque Nationale*, Catalogue d'exposition, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

Chagall and the Bible, Catalogue d'exposition (New York, The Jerusalem Museum, 1987), New York, Universe Books, 1987.

Chagall and the Bible : Paintings and Lithographs, Catalogue d'exposition (Fort Lauderdale, Museum of Art, 6 février – 12 avril 1998), Fort Lauderdale, Museum of Art, 1998.

Chagall connu et inconnu, Catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 11 mars – 23 juin 2003), Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

Chagall e la Bibbia, Catalogue d'exposition (Gênes, Museo Ebraico di Genova, 25 avril – 25 juillet 2004), Milan, Mondadori Electa S. p. A., 2004.

Chagall El Missatge Biblic, 1931-1983, Catalogue d'exposition (Gérone, Fundacio Caixa de Girona, novembre 2001 – mars 2002), Gérone, Fundacio Caixa de Girona, VEGAP, 2001.

Chagall entre ciel et terre, Catalogue d'exposition (Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 6 juillet – 19 novembre), Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2007.

Chagall et la Bible, Catalogue d'exposition (Chambéry, Musée Savoisien, octobre 2002 – janvier 2003), Chambéry, Musée des Beaux-Arts de Chambéry, 2002.

Chagall et le livre, Catalogue d'exposition (Paris, Bouquinerie de l'Institut, 1994), Paris, Bouquinerie de l'institut, 1994.

Chagall et le vitrail « De la pierre à la lumière », Catalogue d'exposition (Clermont-Ferrand, Musée des beaux-arts, juin – septembre 1993), Clermont-Ferrand, musée des Beaux-Arts, 1993.

Chagall et l'illustration du livre, Catalogue d'exposition (Montpellier, Bibliothèque municipale, février 1983), Montpellier, Musée Fabre, 1983.

Chagall et Tériade : l'empreinte d'un peintre, Catalogue d'exposition (Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 18 novembre 2006 – 26 février 2007), Montreuil, Gourcoff Gradenigo, 2006.

Chagall – Gravures, Catalogue d'exposition (exposition itinérante organisée par Ars latina et le Comité national du livre illustré français, 1993), Paris, Association Ars Latina, 1993.

Chagall – gravures 1922-1962, Catalogue d'exposition (Lunéville, Musée de Lunéville, 30 mai – 30 juin 1964), Lunéville, Musée de Lunéville, 1964.

Chagall les paysages de la mémoire, Catalogue d'exposition (Budapest, Musée et Archives Juifs de Hongrie, 11 juillet – 14 octobre 2001), Paris, ADAGP, 2001.

Chagall L'œuvre gravé, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque Nationale, juin – août 1957), Paris, Bibliothèque Nationale, 1957.

Chagall L'œuvre gravé, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque Nationale, 23 janvier – mars 1970), Paris, Bibliothèque Nationale, 1970.

Chagall : Vitebsk, Saint-Pétersbourg, Paris, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Gerald Piltzer, 1993), Paris, Galerie Gerald Piltzer, 1993.

COMPTON, Susan, *Chagall*, Catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of arts, 11 janvier – 31 mars 1985), Londres, Royal Academy of Arts in association with Weidenfeld and Nicolson, 1985.

Donation Marc et Valentina Chagall, Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 21 janvier – 20 mars 1967), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1967.

Hommage à Marc Chagall – La Bible de Chagall et son Monde par Izis, Catalogue d'exposition (Bruxelles, Musée juif de Belgique, 13 octobre – 31 décembre 1995), Bruxelles, Acte-Expo, 1995.

La Bible de Chagall, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie Vision Nouvelle, Centre Artistique d'Édition et de Diffusion de Lithographies Originales, novembre 1969 – mars 1970), Paris, Vision Nouvelle, 1969.

La paix selon Marc Chagall : thèmes et variations, Catalogue d'exposition (Sarrebouurg, Musée du Pays de Sarrebouurg, 1^{er} juillet – 17 septembre 1995), Paris, ADAGP, 1995.

La terre est si lumineuse Chagall et la céramique, Catalogue d'exposition (Vallauris, Musée Magnelli, Musée de la céramique, 30 juin – 30 septembre 2007), Paris, Gallimard, 2007.

Les musiciens de Chagall, Catalogue d'exposition (Sarrebouurg, Musée du pays de Sarrebouurg, 10 mai – 15 juin 1991), Sarrebouurg, Le Musée, 1991.

Marc Chagall Die Bibel – Gouachen, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen aus dem Nachlas des Künstlers, Catalogue d'exposition (Bonn, Bundeskanzleramt, 15 novembre 1989 – 12 janvier 1990 ; Mayence, Landesmuseum, 4 février – 22 avril 1990), Mayence, Philipp Von Zabern, 1990.

Marc Chagall et la Bible, Catalogue d'exposition (Genève, Musée Rath, 30 juin – 26 août 1962), Genève, S.l., 1962.

Marc Chagall, « le pays de mon âme », Catalogue d'exposition (Fécamp, Palais Bénédictine, 26 juin – 26 septembre), Fécamp, Palais Bénédictine, 2004.

Marc Chagall Les années russes, 1907-1922, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 13 avril – 17 septembre 1995), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995.

Marc Chagall : les œuvres des années 1925-1983, Catalogue d'exposition (Cracovie, Musée national de Cracovie, 5 septembre – 2 novembre 1997), Paris, ADAGP, 1997.

Marc Chagall : les univers du peintre, Catalogue d'exposition (Aix-en-Provence, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 16 janvier – 1^{er} avril 2007), Arles, Actes Sud, 2007.

Marc Chagall L'œuvre gravé, Catalogue d'exposition (Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 4 juillet – 5 octobre 1987), Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

Marc Chagall maquettes de vitraux, Catalogue d'exposition (Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 29 septembre 2000 – 29 janvier 2001), Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000.

Marc Chagall Noir et Blanc - Lavis et Sculptures, Catalogue de l'exposition (Paris, Galerie Enrico Navarra, 1990), Paris, Galerie Enrico Navarra, 1990.

Marc Chagall : œuvres sur papier, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 30 juin – 8 octobre 1984), Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.

Marc Chagall : peintures bibliques récentes 1966-1976, Catalogue d'exposition (Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 9 juillet – 26 septembre 1977), Paris, Éditions des Musées nationaux, 1977.

Marc Chagall Poète de l'amour, Catalogue d'exposition (Rueil-Malmaison, Atelier Grogard-Rond-point des Arts, 21 octobre – 18 décembre 2005), Rueil-Malmaison, Atelier Grogard-Rond-point des Arts, 2005.

Marc Chagall Psaumes de David, Catalogue d'exposition (Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 26 janvier – 16 juin 1980), Nice, Association des amis du musée national Message biblique Marc Chagall, 1980.

Marc Chagall : rétrospective de l'œuvre peint, Catalogue d'exposition (Saint-Paul, Fondation Maeght, 7 juillet – 15 octobre 1984), Saint-Paul, Fondation Maeght, 1984.

Marc Chagall The Light of Origins La lumière des origines – Paintings Works on Paper Tapestries Lithographs 1949-1977, Catalogue d'exposition (Johannesburg, Standard Bank Gallery, 18 octobre – 25 novembre 2000 ; Cape Town, South African National Gallery, 19 octobre 2000 – 14 janvier 2001), Paris, ADAGP ; Johannesburg, DALRO, Johannesburg, 2000.

Voyages & rencontres de Marc Chagall, 1923-1939, Catalogue d'exposition (Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 27 juin – 5 octobre 1998), Paris, RMN, 1998.

« Monographies »

AMISHAI-MAISELS, Ziva, *Tapestries and mosaics of Marc Chagall at the Knesset*, New York, Tudor, 1973.

BAAL-TESHUVA, Jacob, *Chagall*, Köln, Taschen, 1998.

BAAL-TESHUVA, Jacob, *Chagall A Retrospective*, New York, Artists Rights Society ; Paris, ADAGP, 1995.

BOHM-DUCHEN, Monica, *Chagall*, Londres, Phaidon Press Limited, 1998.

CAIN, Julien, *Chagall lithographe 1962-1968*, Monte-Carlo, André Sauret, Editeur, 1969.

CASSOU, Jean, *Chagall*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1982.

Chagall années russes 1907-1922, Numéro hors série de « Connaissance des Arts », Paris, Société Française de Promotion Artistique, 1995.

Chagall : collections russes et collections privées, Textes d'Irina Antonova, Andrei Voznesensky, Marina Bessonova et Sylvie Forestier, Paris, Larousse, 1989.

Chagall le message biblique, texte de Pierre Provoyeur, Paris, Editions Cercle d'Art, 1983.

Chagall lithographe 1962-1968, Catalogue et notices de Fernand Mourlot et de Charles Sorlier, Paris, André Sauret, Editeur, 1969.

Chagall vu par Vercors, Derrière le Miroir, n° 235 – octobre 1979, Paris, Maeght éditeur, 1979.

DENIZEAU, Gérard, *Chagall 1887-1985*, Paris, Cercle d'art, 2003.

FORESTIER, Sylvie, *Marc Chagall – L'œuvre monumental : les vitraux*, Milan, Editoriale Jaca Book, 1987.

FORESTIER, Sylvie, *Chagall – Les Vitraux*, Paris, Editions Paris-Méditerranée, 1996.

FORESTIER, Sylvie, *Les Chagall de Chagall*, Paris, Albin Michel, 1988.

GENAUER, Emily, *Marc Chagall : texte*, Paris, Flammarion, 1956.

GOLDBERG, Itzhak, « Le Petit Chagall illustré », *Beaux-Arts Magazine*, N°133 avril 1995, Paris, 1995.

HAFTMANN, Werner, *Marc Chagall – Gouachen, Zeichnungen, Aquarelle*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg; 1975.

HAGGARD, Virginia, *Ma vie avec Chagall*, Paris, Presses de la Renaissance, 1987 (1986 pour l'édition originale).

HARSHAV, Benjamin, *Marc Chagall and His Times – A Documentary Narrative*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

HARSHAV, Benjamin, *Marc Chagall and the lost Jewish world : the nature of Chagall's art and iconography*, New York, Rizzolli, cop., 2006.

HARSHAV, Benjamin, *Marc Chagall on Art and Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Hommage à Marc Chagall - numéro spécial de la revue *XX^e siècle*, Novembre 1969, Milan, *XX^e siècle*, 1969.

Hommage à Marc Chagall – pour ses quatre-vingt ans : 250 gravures originales 1922-1967, Catalogue de vente, Paris, Berggruen & Cie, 1967.

KAMENSKI, Alexandre, *Chagall période russe et soviétique 1907-1922*, Paris, Editions du regard, 1988.

KORNFELD, E. W., *Marc Chagall – Das graphische Werk*, Bern, Verlag Kornfeld und Klipstein, 1970.

L'Art Sacré, Numéro consacré à Marc Chagall, N^{os} 11-12, Juillet-Août 1961, Paris, Editions du Cerf, 1961.

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

L'aube du XX^e siècle : de Renoir à Chagall, Genève, Petit Palais, 1968.

Le Message biblique Marc Chagall avec préface de Jean Chatelain, Paris, Musées de France, 1972.

Le monde de Chagall, Photographies d'Izid Bidermanas et texte de Roy McMullen, Traduit de l'anglais par Lillian Lassen, Paris, Gallimard, 1969 (1968 pour l'édition originale).

LE TARGAT, François, *Marc Chagall*, Paris, Editions Albin Michel, 1985.

Les Céramiques et Sculptures de Chagall, Préface de MALRAUX, André ; Notes et Catalogue de SORLIER, Charles, Monaco, Editions André Sauret, 1972.

LEYMARIE, Jean, *Marc Chagall – Monotypes 1961-1965*, Genève, Gérald Cramer, Editeur, 1966.

LEYMARIE, Jean, *Marc Chagall – Monotypes 1966-1975*, Genève, Editions Gérald Cramer, 1976.

MAKARIUS, Michel, *Chagall*, Paris, Fernand Hazan, 1987.

Marc Chagall, Texte de Werner Haftmann, Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1972.

Marc Chagall - Derrière Le Miroir, Paris, Maeght Editeur, 1997.

Marc Chagall : les livres illustrés - Catalogue raisonné des livres illustrés, Préface de Meret Meyer, Genève, Patrick Cramer, Editeur, 1995.

MARCHESSEAU, Daniel, *Chagall ivres d'images*, Paris, Gallimard / Paris-Musées, 1995.

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

MEYER, Franz, *Marc Chagall - l'œuvre gravé*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatji, 1957.

MOURLLOT, Fernand, *Chagall lithographe 1957-1962*, Paris, André Sauret, 1963.

Musée National Message Biblique Marc Chagall, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

Musée National Message Biblique Marc Chagall, *Marc Chagall*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1973.

Musée National Message Biblique Marc Chagall Nice, Catalogue des collections, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

PASSERON, Roger, *Maîtres de la gravure – Chagall*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1984.

PLAZY, Gilles, *Chagall, les chefs-d'œuvre*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2003.

PROVOYEUR, Pierre, *Chagall : les Pastels du Message Biblique*, Paris, Editions Cercle d'art, 1985.

RODITI, Edouard, *Propos sur l'art (Victor Brauner, Carlo Carra, Marc Chagall, Max Ernst...)*, Paris, J. Corti, 1987.

SCHMALENBACH, Werner et SORLIER, Charles, *Marc Chagall de Draeger*, Paris, Draeger Editeur, 1979.

SCHNEIDER, Pierre, *Chagall à travers le siècle – suivi d'une biographie de l'artiste par Meret Meyer*, Paris, Flammarion, 1995.

SCHWOB, René, *Chagall et l'âme juive*, Paris, Editions Roberto A. Corrêa, 1931.

SORLIER, Charles, *Chagall, le Patron*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

SORLIER, Charles, *Chagall lithographe 1969-1973*, Monte-Carlo, Editions André Sauret, 1974.

SORLIER, Charles, *Chagall lithographe 1974-1979*, Monte-Carlo, Editions André Sauret, 1984.

SORLIER, Charles, *Chagall lithographe 1980-1985*, Monte-Carlo, Editions André Sauret, 1986.

SORLIER, Charles, *Les affiches de Marc Chagall*, Paris, Draeger, Editeur, 1975.

SORLIER, Charles, *Marc Chagall et Ambroise Vollard*, Paris, Editions Galerie Matignon, 1981.

SORLIER, Charles, *Marc Chagall : le livre des livres / illustred books*, Monaco, Editions André Sauret et Editions Michèle Trinckvel, 1990.

TOCCOLI, Vincent-Paul, *Marc Chagall, la Bible rêvée*, Sélangor (Malaisie), NGM Publisher, 2002.

VENTURI, Lionello, *Chagall – Etude biographique et critique*, Genève – Paris – New York, Editions d'Art Albert Skira, 1956.

VENTURI, Lionello, *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*, Paris, Editions Albin Michel, 1950.

VERDET, André, *Chagall méditerranéen*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1983.

WALTHER, Ingo F., *Marc Chagall, 1887-1985 : le peintre-poète*, Taschen, Köln, 2001.

« Travaux universitaires »

SCHMITT-REHLINGER, Geneviève, *Jésus le Christ dans l'œuvre de Marc Chagall : le motif du crucifié*, Thèse de doctorat de Théologie catholique sous la direction de Pierre-Marie Baude, Université Paul Verlaine de Metz, 2006.

« Articles »

AMISHAI-MAISELS, Ziva, « Chagall's Jewish In-jokes », *Journal of Jewish Art*, Volume five 1978, Chicago, Illinois, Spertus College of Judaica Press, pp. 76-93.

AMISHAI-MAISELS, Ziva, « The Jewish Jesus », *Journal of Jewish Art*, Volume nine 1982, Jérusalem, Center for Jewish Art of the Hebrew University Jerusalem, pp. 84-104.

BACHELARD, Gaston, « Introduction à la Bible de Chagall », *le Bulletin des Amis du Musée national Message biblique Marc Chagall*, Nice, 1974.

BONNEFOY, Yves, « La religion de Chagall », *Derrière le miroir*, N°132, Juin 1962, Paris, Maeght Editeur, pp. 1-19.

BRION, Marcel, « Hommage au fantastique », *Le Jardin des arts*, Août 1957, Paris, Editions Tallandier, pp. 579-587.

CAIN, Julien, « De « La Bible » à « Daphnis et Chloé » - Chgall, lithographe », *Le Figaro Littéraire*, Samedi 10 septembre 1960.

CARTIER, Jean-Albert, « La Bible vue par Chagall », *Le Jardin des arts*, Novembre 1956, Paris, Editions Tallandier, pp. 33-36.

CASSOU, Jean, « La Bible de Chagall », *Art et style*, Paris, avril 1946.

CHARENSOL, G., « Marc Chagall », *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} Août 1957.

CHASTEL, André, « Chagall Graveur à la Bibliothèque Nationale », *Le Monde*, 28 Juin 1957.

D'ASSAILLY, Gisèle, « Visite à Chagall – « Ma fantaisie, mon goût du fantastique sont au service de la réalité » », *Le Figaro*, 1^{er} Mars 1952.

DOBZYNSKI, Charles, « Marc Chagall, la poésie », dans *Le Monde Yiddish : littérature, chanson, arts plastiques, cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 213-217.

FORAY, Jean-Michel, « The Bible according to Chagall », dans *Chagall e la Bibbia*, Catalogue d'exposition, Milan, Mondadori Electa S. p. A., 2004, pp. 20-32.

FRIEDMAN, Mira, « Icon Painting and Russian Popular Art as Sources of Some Works by Chagall », *Journal of Jewish Art*, Volume five 1978, Chicago, Illinois Spertus College of Judaica Press, pp. 94-107.

GOLDMANN, Lucien, « Sur la peinture de Chagall – Réflexions d'un sociologue », *Chronique des sciences sociales*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1950, pp. 667-683.

HARF-LANCNER, Laurence, « Les peintures bibliques de Chagall et les quatre sens de l'écriture », dans *Images de l'Antiquité dans la littérature française : le texte et son illustration*, Textes rassemblés par BAUMGARTNER, Emmanuel et HARF-LANCNER, Laurence, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993. pp. 175-185.

HARSHAV, Benjamin, « Jewish Art and Jesus Christ », dans *Chagall a retrospective*, éd. par BAAL-TESHUVA, Jacob, New York, Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1995, pp. 299-302.

HARSHAV, Benjamin, « Les vitraux de Jérusalem à la lumière de la poétique chagallienne », dans *Marc Chagall Hadassah de l'esquisse au vitrail*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 30 avril – 15 septembre 2002), Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2002, pp. 119 – 129.

JARASSE, Dominique, « Remarques sur la symbolique des vitraux de Jérusalem », dans *Chagall et le vitrail « De la pierre à la lumière »*, Catalogue d'exposition, ville de Clermont-Ferrand, musée des Beaux-Arts, 1993, pp. 46-57.

KAMPF, Avram, « In Quest of Jewish Style in the Era of the Russian Revolution », *Journal of Jewish Art*, Volume five 1978, Chicago, Illinois, Spertus College of Judaica Press, pp. 48-75.

MARITAIN, Jacques, « Eaux-fortes de Chagall pour la Bible », *Cahiers d'Art*, 9^e année 1934, Paris, Editions « Cahiers d'Art », 1934.

MARTEAU, Robert, « Chagall graveur », dans *Hommage à Marc Chagall* - numéro spécial de la revue *XX^e siècle*, novembre 1969, p.93-100.

MASSENZIO, Marcello, « La Passion selon Chagall », dans *La Passion selon le Juif errant*, traduit de l'italien par Patrice Cotensin, Paris, L'Echoppe, 2006, pp. 73-108.

MORNAND, Pierre, « Chagall, peintre et graveur (Bibliothèque Nationale et Galerie Maeght) », *La Revue Moderne*, 1^{er} Octobre 1957.

MORNAND, Pierre, THOME, J.-R., « Marc Chagall », dans *Vingt artistes du livre*, Paris, Le Courrier Graphique, 1950, pp. 27-39.

MOURLOT, Fernand, « Chagall, devant la pierre, est tout illuminé », dans *Gravés dans ma mémoire*, Paris, Coédition Robert Laffont-Opéra Mundi, 1979, pp. 133-140.

PROVOYEUR, Pierre, « Le thème biblique : religieux ou poétique ? », dans *Chagall le message biblique*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1983, pp. 23-32.

ROSSINI-PAQUET, Françoise, « Vers l'exil... », dans *Voyages rencontres de Marc Chagall 1923-1939*, Catalogue d'exposition, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998, pp. 58-64.

SCHAPIRO, Meyer, « eaux-fortes pour la Bible », dans *Marc Chagall et la Bible*, Catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 1962.

SCHNEIDER, Pierre, « Marc Chagall », dans *les dialogues du Louvre*, Paris, ADAGP, 1991, pp. 31-55.

SEURIERE, Michelle, « Les fleurs chez les peintres – de l'impressionnisme à nos jours », *Le Jardin des arts*, Juin 1957, Paris, Editions Tallandier, pp. 491-495.

SILVER, Kenneth E., « Made in Paris », dans *L'Ecole de Paris 1904 – 1929, la part de l'Autre*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000 - 11 mars 2001), Paris, Editions des musées de la Ville de Paris, 2000, pp. 41-57.

THOME, J.-R., « Le livre illustré », *France-Asie*, Juin 1950.

Bibliographie générale

« Art religieux / la Bible »

Art Sacré (Textes choisis par Dominique de Menil et Pie Duployé), Houston, Menil Foundation, 1983.

Art Sacré : œuvres françaises des XIX^e et XX^e siècles, Paris, Musées nationaux, 1950.

BERNARD, Bruce, *La Bible et ses peintres*, textes de DUQUESNE, Jacques, Paris, Fixot S. A., 1989 (pour la traduction française).

Bible in art and archeology, Jérusalem, Israel Museum, 1965.

BILLOT, Marcel, « Le Père Couturier et l'Art Sacré », dans *Paris-Paris 1937-1957*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, pp. 196-205.

BONY, Jacques, « Le Vitrail de 1920 à 1940 », dans *l'Art Sacré au XX^e siècle en France*, Boulogne-Billancourt, Musée municipal, Centre culturel, 1993, pp. 72-80.

BREON, Emmanuel, « La peinture encadrée », dans *l'Art Sacré au XX^e siècle en France*, Boulogne-Billancourt, Musée municipal, Centre culturel, 1993, pp. 26-43.

BRION, Marcel, *Les peintres de Dieu*, Paris, Ed. du Félin : P. Lebaud, 1996.

Cabinet Edmond de Rothschild, *l'Ancien Testament–Gravures*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 11 mai-20 juin 1964), Paris, S. I, 1964.

COCAGNAC, Maurice, *Les symboles bibliques - Lexique théologique*, Paris, les Editions du Cerf, 1993.

COULOT, Claude et HEYER, René, *De la Bible à l'image : pastorale et iconographie*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

DANNEELS, Godfried, LEFEVRE, Frans et ROSEEUW, Marc, *Figures Bibliques – icônes de la foi*, Bruxelles, Editions Racine et Namur, Editions Fidélité, 1997 (pour la version française).

DENIS, Maurice, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939.

DENIS, Maurice, « L'inquiétude spirituelle de l'art contemporain », *L'Art*, Paris, J. Peyronnet & Cie, 1943.

DENIS, Maurice, *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922.

DOMPNIER, Bernard et MENTRE, Mireille (dir.), *L'Europe et la Bible*, Clermont-Ferrand, Centre Municipal Loisirs et Rencontres, 1992.

EISLER, Colin, « Images de la foi : Bible et vie des saints », dans *La peinture au musée de l'Ermitage*, Paris, Nathan, 1991, pp. 121-307.

FOUCART, Bruno, « L'Âge d'or de la peinture religieuse », *Le Débat*, n° 10, mars 1981.

FOUCART, Bruno, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987.

HAAG, Herbert, KIRCHBERGER, Joe H., SÖLLE, Dorothee, *Les Femmes célèbres de la Bible – dans la littérature et dans l'art*, Lausanne / Paris, La Bibliothèque des Arts, 1993.

HUREL, Augustin-Jean, Abbé, *L'Art religieux contemporain, étude critique*, Paris, Didier, 1868.

JOVER, Manuel, *Le Christ dans l'Art*, Monaco, Editions Sauret, 1994.

KELEN, Jacqueline, *Les Femmes de la Bible*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002.

La Bible dans l'art : un choix des plus belles œuvres, peintures, sculptures, dessins et miniatures inspirés par l'Ancien Testament, Introduction de BRION, Marcel, Paris, Stock, 1956.

La Bible : images, mythes et traditions, Journées d'étude du Centre de Recherches sur l'Imaginaire de Grenoble en 1992, Paris, Editions Albin Michel S. A., 1995

La Bible de tous les temps, 8 volumes (Le monde grec ancien et la Bible, Le monde latin antique et la Bible, S. Augustin et la Bible, Le Moyen Age et la Bible, Le temps des réformes et la Bible, Le Grand Siècle et la Bible, Le siècle des Lumières et la Bible, Le monde contemporain et la Bible), Paris, Beauchesne, 1984-1989.

Le comparatisme en histoire des religions, dir. par BOESPFLUG, François et DUNAND, Françoise, Paris, Les Editions du Cerf, 1997.

Les bibles en français – histoire illustrée du Moyen Age à nos jours, dir. par BOGAERT, Pierre-Maurice, Paris, Brepols, 1991.

MARITAIN, Jacques, *Antimoderne*, Paris, Editions de la Revue des jeunes, 1922.

MALE, Emile, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1986.

MILLET, Olivier et DE ROBERT, Philippe, *Culture biblique*, Paris, PUF, 2001.

Musée National Message Biblique Marc Chagall, *Femmes de l'Ancien Testament*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

PELLETIER, Anne-Marie, *Lectures bibliques – aux sources de la culture occidentale*, Paris, Nathan / Cerf, 1995.

PESSACH, Gill, (éd.), *Landscape of the Bible : Sacred Scenes in European Master Paintings*, Jérusalem, The Israel Museum, 2000.

PFEIFFER, Heinrich, *Le Christ aux mille visages : les représentations du Christ dans l'art*, Paris, Nouvelle cité, 1986.

PONNAU, Dominique, *Figures de Dieu : la Bible dans l'art*, Paris, Textuel, 1999.

PONNAU, Dominique, *Pour vous qui suis-je ? : Jésus sous le regard de nos contemporains*, Paris, les Ed. de l'Atelier, 2000.

PONNAU, Dominique et LESSING, Erich, *Dieu en ses anges*, Paris, les Editions du Cerf, 2000.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 volumes, Paris, PUF, 1955-1959.

TAMVAKI, Angela, *The Old testament in european painting (1500-1930) : Paintings and engravings from the collections of the National Gallery*, Athènes, National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, 1993.

Vocabulaire de Théologie Biblique, sous la dir. de LEON-DUFOUR, Xavier, Paris, Les Editions du Cerf, 1991.

WEBER, Hans-Ruedi, *Voici Jésus l'Emmanuel : la venue de Jésus dans l'art et la Bible*, Genève, Editions Labor et Fides, 1988.

« **Bible illustrée (moderne)** »

AMIOT, François, *La Bible illustrée par Edy Legrand*, Paris, Club bibliothèque de France, 1950.

BEDELET, Léonie, *La Bible en estampes* ; lithographies de M. Ch. Vallet, d'après les compositions de M. Auguste Leloir, Paris, A Bédelet, 1853.

Collection complète des Gravures de la Bible représentant les principales scènes et pouvant illustrer toutes les belles éditions de cet ouvrage, 4^e série, Paris, 1850.

JORRY, Abbé, *La Bible en images, histoire abrégée de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Paris, Société de Saint-Victor pour la propagation des bons livres, 1853.

La Bible en image (Ornée de gravures par Andrew, Best et Leloir), Paris, Gayet et Lebrun, 1839.

La Bible en image. Un récit illustré de l'Ancien et du Nouveau Testament, Paris, Desclée de Brouwer, 1955.

La Bible illustrée, traduction d'OSTY, Emile et TRINQUET, Joseph ; textes choisis et présentés par SCHLEGEL, Jean-Louis, Paris, Seuil, 1994.

La Bible illustrée : l'histoire, les textes, les documents, publié par HASTINGS, Selina, Paris, Nathan, 1994.

La Bible illustrée par Klauber, Saint-Pé-d'Ardet, J. Mondon, 1910.

Le Nouveau Testament et les premiers siècles de l'Eglise en 50 tableaux, Paris, L'Imprimerie Générale, 1874.

L'Evangile illustré, dir. par MEILLE, J. Henri, 2 Volumes, Paris, Editions des Horizons de France, 1935.

L'Histoire d'Esther, traduit de la Sainte Bible par Lemaistre de Sacy, Paris, Hachette et Cie, 1882.

Le livre de Ruth, traduit de la Sainte Bible par Lemaistre de Sacy, Paris, Hachette, 1876.

LE TOURNEUR, J., Madame, *Ancien Testament. Album de la Bible des Tout-Petits*, Paris, Bouasse-Jeune, 1938.

MARTIN, Fernand et CALVET, J-A., *L'Evangile de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Traduction sur le grec par l'abbé Fernand Martin, revue par un groupe d'exégètes sous la direction de Mgr J. Calvet ; Illustration de Gérard Ambroselli, Paris, Editions Alsatia, 1948.

PINAULT, Chanoine, *L'Ancien Testament raconté aux enfants*, Illustrations de GIRARD, Daniel, Tours, Mame, 1936.

WERNER, Jane, *L'Ancien et le Nouveau Testament*, Illustrations de DIXON, Rachel et HARTWELL, Marjorie, Paris, Editions des Deux Coqs d'or, 1959.

« **Enluminures occidentales** »

AVRIL, François, *Les manuscrits à peinture en France, 1440 – 1520*, Paris, Bibliothèque nationale / Flammarion, 1993.

BACKHOUSE, Janet, *The Illuminated Page – Ten centuries of manuscript painting in the British Library*, Londres, The British Library, 1997.

BACRI, Jacques, « Les manuscrits à peinture, en France du VII^e au XII^e siècle », *Art & Curiosité*, Juillet-Octobre 1954, Paris, pp. 18-27.

BEAUNE, Colette, (Introduction par AVRIL, François), *L'art de l'enluminure au Moyen Age – Le Miroir du pouvoir*, Paris, Editions Hervas, 1989.

Biblioteca Apostolica Vaticana – Liturgie und Andacht im Mittelalter, Stuttgart & Zurich, Belser Verlag, 1992.

CAHN, W., *La Bible romane : chefs d'œuvre de l'enluminure*, Fribourg, Office du Livre, 1982.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, *La Passion du livre au Moyen Age*, Rennes, Editions Ouest-France, 2003.

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum – Manuscrits enluminés, Paris, Thames & Hudson, 1997.

CORRIGAN, Kathleen, « Early Medieval Psalter Illustration in Byzantium and the West », dans *The Utrecht Psalter in Medieval Art – Picturing the Psalms of David*, éd. par VAN DER HORST, Kært, NOEL, William et WÜSTEFELD, Wilhelmina C. M., Westrenen, HES Publishers BU, 1996, pp. 85-103.

COUDERC, Camille, *Les enluminures des manuscrits du Moyen Age (du VI^e au XV^e siècle) de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Editons de la Gazette des Beaux-Arts, 1927.

COURTHION, Pierre, *Naissance de la peinture en Europe – Les Primitifs*, Paris, Nathan, 1984.

CRIPPA, Maria Antonietta et ZIBAWI, Mahmoud, *L'art paléochrétien*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

DE HAMEL, Christopher, *La Bible – Histoire du Livre*, Paris, Phaidon Press Limited, 2002.

De la Bible à nos jours : 3000 ans d'art, Catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 6 juin -28 juillet 1985), Paris, Société des artistes indépendants, 1985.

Dieu en son royaume – la Bible dans la France d'autrefois (XIII^e – XVIII^e siècles), Paris, Bibliothèque Nationale, 1991.

GABRIEL, Mandel, *les Manuscrits à peintures*, Paris, Pont royal, 1964.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Tome I. II, Paris, Le Léopard d'Or, 1982.

GARRIGOU, Gilberte, *Naissance et Splendeurs du Manuscrit Monastique (du VII^e au XII^e siècle)*, Paris, Gilberte Garrigou, 1992.

GRABAR, André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979.

HUMPHREYS, Henry Noel et JONES, Owen, *The Illuminated books of the Middle Ages*, Londres, Bracken Books, 1989.

Illuminations in the Robert Lehman Collection, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Illustrated catalogue of illuminated manuscripts, Londres, Burlington Fine Arts Club, 1908.

Imaging the Early Medieval Bible, éd. par WILLIAMS, John, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999.

La Bible : texte de la Bible de Jérusalem, enluminures du VI^e au XII^e siècle, Tome I. Ancien Testament ; Tome II. Nouveau Testament / programme iconographique conçu par SED-RAJNA, Gabrielle, Paris, Citadelles & Mazenod, 1998.

LAUER, Ph., *Les Enluminures romanes des manuscrits à la Bibliothèque Nationale*, Paris, Gazette des Arts, 1927.

Le Moyen Age en lumière – manuscrits enluminés des bibliothèques de France, dir. par DELARUN, Jacques, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002.

L'Europe de l'an mil, dir. par Pierre Riché, Saint-Léger-Vauban, Editions Zodiaque, 2001.

Manuscrits à peintures en France : du XIII^e au XVI^e siècle, Catalogue d'exposition (Bibliothèque Nationale, Paris, 1955), Paris, Bibliothèque Nationale, 1955.

Manuscrits et enluminures dans le monde normand (X^e – XV^e siècles), Actes publiés sous la direction de BOUET, Pierre et DOSDAT, Monique, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999.

MARTEN, Henry, *Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale*, Paris et Bruxelles, Les Editions G. Van Oest, 1928.

NORDENFALK, Carl, *L'enluminure au moyen âge*, Genève, Editions d'Art Albert Skira S. A., 1988.

Old Testament miniatures – a medieval picture book with 283 paintings from the Creation to the story of David, (Introduction par COCKERELL, Sydney C. ; Préface par PLUMMER, John), Londres, Phaidon Press Limited, 1969.

PÄCHT, Otto, *L'enluminure médiévale*, Paris, Editions Macula (pour la traduction française), 1997.

The early medieval Bible – its production, decoration and use, éd. Par GAMESON, Richard, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

THOUMIEU, Marc, *Dictionnaire d'iconographie romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1998.

VORONOVA, Tamara et STERLIGOV, Andreï, *Les Manuscrits enluminés occidentaux du VIII^e au XVI^e siècle à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Pétersbourg*, Saint-Pétersbourg, Editions d'art Aurora, 1996.

WATSON, Rowan, *Illuminated manuscripts and their makers*, Londres, V & A Publications, 2003.

« Icône / l'art russe »

ABEL, Ulf et MOORE, Vera, *Icons*, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.

ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, Myrtali, *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Athènes, Archaeological Receipts Fund, 1998.

Greek and russian icons, 14th – 19th century, Catalogue d'exposition, Londres, Temple Gallery, 1977.

DUBORGEL, Bruno, *L'icône - art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne, CIEREC – Université Jean Monnet, 1991.

Icônes byzantines, Introduction, choix et textes de présentation des icônes par MÜLLER, Paul Johannes, Paris, Editions Siloé, 1977.

Icônes et Merveilles – Mille ans de tradition chrétienne, Catalogue d'exposition (Musée Cernuschi, 26 novembre 1988-19 février 1989, Ville de Paris), Paris, Musée Cernuschi, 1988.

L'art byzantin – Icônes, Tissus, Ivoires, Céramiques, Paris, Editions Cercle d'Art, 1986.

Le loubok – l'imagerie populaire russe XVII^e – XIX^e siècles, Introduction et Réalisation de SYTOVA, Alla, Leningrad, Editions d'art Aurora, 1984.

MARCADE, Valentine, *Le Renouveau de l'Art pictural russe*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1971.

SENDER, Egon, *L'icône, image de l'invisible - éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981.

« **Judaïsme / l'art juif / enluminures hébraïques** »

CHOURAQUI, André, *Le destin d'Israël*, Paris, Parole et silence, 2007.

Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme, sous la direction de Geoffrey Wigoder et adapté en français sous la direction de Sylvie Anne Goldberg, Paris, Les Editions du Cerf, 1993.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, *Les Hébreux*, Paris, Hachette Livre, 1994.

Emmanuel (Pseudonyme), *Commentaire juif des Psaumes*, Paris, Payot, 1963.

Encyclopaedia Judaica (second édition), éd. par SKOLNIK, Fred et BERENBAUM, Michael, Detroit, New York, Londres, Thomson Gale, 2007.

FELLOUS, Sonia, *Histoire de la Bible de Moïse Arragel*, Paris, Somogy éditions d'art, 2001.

GAREL, Michel, *D'une main forte – manuscrits hébreux des collections françaises*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1991.

GOLDSTEIN, David, *Hebrew Manuscript Painting*, Londres, The British Library, 1985.

GRABAR, André, *Les fresques de la synagogue de Doura-Europos*, Paris, Henri Didier, 1941.

GUTFELD, Ludwig, *Jewish Art : From the Bible to Chagall*, (traduit en anglais par WOLF, William), New York, A.S. Barnes and Co., 1968.

GUTMANN, Joseph, « The Jewish origin of the Ashburnham pentateuch miniatures », *The Jewish Quarterly Review*, Vol. XLIV, July, 1953, No. 1, pp. 55-72.

HALTER, Marek, *Le judaïsme raconté à mes filleuls*, Paris, Editions Robert Laffont, 1999.

Hebrew illuminated manuscripts from Jerusalem collections, Catalogue d'exposition (the Israel Museum, Oct.-Nov. 1967), Jérusalem, The Israel museum, 1967.

KAUFMAN, D., « Les cycles d'images du type allemand dans l'illustration ancienne de la Haggada », *Revue des Etudes Juives*, XXXVIII, 1899, pp. 74-102.

KLAGSBALD, Victor, *A l'ombre de Dieu – dix essais sur la symbolique dans l'art juif*, Leuven (Belgique), Peeters, 1997.

La Hagada de Pâque, Présentée et commentée par Adin STEINSALTZ, Paris, Bibliophane-Daniel Radford, 2003.

La haggada du scribe Eliézer Seligmann de Rosheim, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

La Haggadah enluminée, Edition et commentaires du Rabbin Michael SHIRE, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

Le Juif errant, un témoin du temps, Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2001.

LEVEEN, Jacob, *The Hebrew Bible in Art*, New York, Hermon Press, 1974.

METZGER, Mendel, *La Haggada Enluminée (Etude iconographique et stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIII^e au XVI^e siècle)*, Leiden, E. J. Brill, 1973.

METZGER, Mendel, « La Haggada livre du "récit" et livre de l'"image" », *Journal des Communautés*, N°192 du 28 mars 1958.

METZGER, Mendel, « La transmission de la Loi dans l'enluminure hébraïque du moyen âge », *Bulletin de nos Communautés*, 16^e Année, N°10, 10 mai 1960, pp. 9-11.

METZGER, Mendel, « Le CHOFAR et sa signification dans l'art juif », *Bulletin de nos Communautés*, 15^e Année, N°18, octobre 1959, pp. 10-13.

METZGER, Mendel, « Les illustrations bibliques d'un manuscrit hébreu du Nord de la France (1278-1340 environ), *Mélanges offerts à René Crozet*, Tome II, Poitiers, Société d'Etudes Médiévales, 1966.

METZGER, Thérèse, « The Iconography of the Hebrew Psalter from the Thirteenth to the Fifteenth Century », dans *The Visual dimension – Aspects of Jewish Art*, éd. par MOORE, Claire, San Francisco, Oxford, Westview Press, 1933, pp. 47- 69.

METZGER, Thérèse et Mendel, *La vie juive au moyen âge – illustrée par les manuscrits hébraïques enluminés du XIII^e au XVI^e siècle*, Fribourg – Paris, Office du Livre – Editions Vilo, 1982.

NARKISS, Bezalel, *Hebrew illuminated manuscripts*, Jérusalem, Keter Publishing House Ltd., 1969.

NARKISS, Bezalel et SED-RAJNA, Gabrielle, *Israël à travers les âges*, Catalogue d'exposition (Petit Palais, Paris, mai-septembre 1968), Paris, Musée du Petit Palais, 1968.

OUAKNIN, Marc-Alain, *Mystères de la kabbale*, Paris, Editions Assouline, 2001.

OUAKNIN, Marc-Alain, *Symboles du Judaïsme*, Paris, Editions Assouline, 1995.

PRIGENT, Pierre, *L'image dans le Judaïsme – Du II^e au VI^e siècle*, Genève, Editions Labor et Fides, 1991.

ROTH, Cecil, *La Haggadah de Sarajevo*, Paris, Arthaud, 1963.

Scenes from the Hebrew scriptures, Catalogue d'exposition (August 2-September 18, 1983), Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1983.

SCHWAB, M. Moïse, *Le manuscrit hébreu N° 1388 de la Bibliothèque Nationale (une Haggadah pascalle) et l'iconographie juive au temps de la Renaissance*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1902.

SCHWAB, M. Moïse, « Une Haggada illustrée », *Revue des Etudes Juives*, XLV, 1902.

SED-RAJNA, Gabrielle, *La Bible hébraïque*, Fribourg (Suisse), Office du Livre S. A., 1987.

SED-RAJNA, Gabrielle, *L'art juif*, Paris, Editions Citadelles & Mazenod, 1995.

SED-RAJNA, Gabrielle, *L'art juif Orient et Occident*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1975.

SED-RAJNA, Gabrielle, *Les manuscrits hébreux enluminés des bibliothèques de France*, Leuven – Paris, Peeters, 1994.

STEINER, George, *Préface à la Bible hébraïque*, Paris, Editions Albin Michel, 2001 (pour l'édition française).

STIERLIN, Henri, *Cités du Désert – Pétra, Palmyre, Hatra*, Fribourg (Suisse), Seuil, 1987.

Symbolisme du Judaïsme, Textes d'OUAKNIN, Marc-Alain, Paris, Editions Assouline, 1995.

The Golden Haggadah, a fourteenth century illuminated Hebrew manuscript in the British Museum, Londres, Eugrammia Press, 1970.

The Hebrew Bible in Christian, Jewish and Muslim Art, Catalogue d'exposition (New York, Jewish Museum, 18 février - 24 mars 1963), New York, Jewish Museum, 1963.

The Hileq and Bileq Haggadah, Paris, K. G. Saur, 1981.

UNTERMAN, Alan, *Dictionnaire du Judaïsme – Histoire, mythes et traditions*, Londres, Thames & Hudson, 1991.

WEITZMANN, Kurt et KESSLER, Herbert L., *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1990.

WIESEL, Elie, *Célébration biblique – portraits et légendes*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

WIESEL, Elie, *Célébration hassidique – portraits et légendes*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

« **Gravure / illustrateurs** »

Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'Ecole de Paris, Genève, A. Skira, 1946.

BERALDI, Henri, *Les Graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, L'échelle de Jacob, 2001.

BERALDI, Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, Tome 12, Paris, 1885-1892.

BERSIER, Jean-Eugène, *La Gravure : les procédés, l'histoire*, Paris, Berger-Levrault, 1998.

BOURET, Claude, *Inventaire du fonds français, graveurs du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1985.

CHAPON, François, *Le peintre et le livre (– l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970)*, Paris, Flammarion, 1987.

CORON, Antoine, *Le Livre et l'Artiste – Tendances du livre illustré français 1967-1976*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1977.

La France à Venise – Le Pavillon français de 1948 à 1988, Paris-Rome, Editions Carte Segrete, 1990.

MELOT, Michel, GRIFFITHS, Antony, FIELD, R.S., BEGUIN, André, *L'Estampe. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1981.

STRACHAN, Walter, John, *The Artist and the Book in France – The 20th Century Livre d'artiste*, Londres, Peter Owen, 1969.

PEYRE, Yves, *Peinture et poésie – Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

« **Rembrandt van Rijn** »

BARON, Jean-Marie et BONAFOUX, Pascal, *Rembrandt, La Bible*, Paris, Herscher, 1993.

BOON, Karel G., *Rembrandt – les gravures*, traduction de Van Hermijnen, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1978.

FOCILLON, Henri, *Maîtres de l'estampe*, Paris, Flammarion, 1969.

MAYOR, A. Hyatt, *Rembrandt and the Bible*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979.

Rembrandt – All the etchings reproduced in true size, Maarssen, Gary Schwartz, 1977.

Rembrandt et la Bible, Catalogue d'exposition (Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice, 12 juillet-29 septembre 1975), Paris, Editions des Musées Nationaux, 1975.

Rembrandt, la Bible en art et archéologie, Jérusalem, The Israel Museum, 1965.

Rembrandt's Drawings and Etchings for the Bible, commentaire par ROTERMUND, Hans-Martin, Philadelphia, Boston, Pilgrim Press, 1969.

STARCKY, Emmanuel, *Rembrandt / Les Chefs-d'œuvre*, Paris, Fernand Hazan, 1990.

SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt : l'œuvre gravé complet*, Paris, Société française du livre, 1978.

Tout l'œuvre peint de Rembrandt, Introduction par FOUCART, Jacques, Paris, Flammarion, 1971.

« Gustave Doré »

Gustave Doré, une nouvelle collection, Catalogue d'exposition (Strasbourg, Palais Rohan, 5 novembre 1993 – 23 janvier 1994), Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 1993.

KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996.

La Bible : 230 illustrations de Gustave Doré avec des extraits du Nouveau et de l'Ancien Testament choisis dans la Bible de Jérusalem, Paris, S.a.c.e.l.p., 1982.

LEBLANC, Henri, *Catalogue de l'œuvre complet de Gustave Doré : illustrations, peintures, dessins, sculptures, eaux-fortes, lithographies*, Paris, Ch. Bosse, 1931.

OBERTHÜR, Mariel, *Gustave Doré*, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque Nationale juillet-août 1974), Paris, B.B., 1974.

« James Tissot »

ASH, Russell, *James Tissot*, Paris, Herscher, 1993 (pour l'édition française).

James Jacques Joseph Tissot, A Retrospective Exhibition, Catalogue d'exposition (Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, February 28-March 29, 1968 : Art Gallery of Ontario, Toronto, April 6-May 5, 1968), Providence, Museum of Art, Rhode Island School of design, 1968.

James Tissot, éd. par MATYJASZKIEWICZ, Krystyna, New York, Abbeville Press, 1985.

James Tissot : catalogue raisonné of his prints, par WENTWORTH, M. J., Minneapolis, 1978.

James Tissot 1836-1902, Catalogue d'exposition (Besançon, Musée des Beaux-Arts de Besançon, 6 juillet-30 septembre 1985), Besançon, Le Musée, 1985.

MARSHALL, Nancy Rose et WARNER, Malcolm, *James Tissot : Victorian life / Modern love*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1999.

MATYJASZKIEWICZ, Krystina, *James Tissot*, Oxford, Phaidon Press, 1984.

MISFELDT, Willard E., *The Albums of James Tissot*, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1982.

MUFFS, Yochanan, *J. –James Tissot, biblical paintings*, New York, The Jewish Museum, 1982.

SERTILLANGES, A. D., « L'œuvre de James Tissot et l'édition Mame », *Le Correspond*, 25 février 1896.

Seductive Surfaces : The Art of Tissot, éd. par LOCHNAN, Katherine, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.

TISSOT, J.-James, *La Sainte Bible (Ancien Testament)*, quatre cents compositions par J.-James Tissot, Paris, M. De Brunoff & C^{ie}, 1904.

TISSOT, J.-James, *La Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Tours, A. Mame et Fils, 1898.

WENTWORTH, Michael, *James Tissot*, New York, Oxford University Press, 1984.

ANNEXES

- Liste des ouvrages illustrés par Marc Chagall
- Liste des œuvres à sujet religieux de Marc Chagall