De la parole à l'image

Marc Chagall, autobiographie et autoportraits

From Words to Pictures : Marc Chagall, Autobiography and Self-Portraits

Marcello Massenzio

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22435>

DOI : 10.4000/lhomme.22435

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2010

Pagination : 21-50

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Marcello Massenzio, « De la parole à l'image », *L'Homme* [En ligne], 195-196 | 2010, mis en ligne le 04 novembre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22435> ; DOI : 10.4000/lhomme.22435

De la parole à l'image

Marc Chagall, autobiographie et autoportraits

Marcello Massenzio

L'IMAGE DE l'artiste comme gardien et ré-inventeur des mémoires culturelles collectives semble loin de nous, peu conforme à l'esprit de notre temps dominé par l'individualisme. Bien qu'il s'agisse d'une idée commune reposant sur de nombreux éléments concrets du réel, il serait bon toutefois de la soumettre à l'épreuve de l'examen critique, car enfin cette idée n'est peut-être pas une vérité définitive et consolidée. Nous ne pouvons ignorer l'existence de cas où cette image de l'artiste, loin d'apparaître désuète, se réactualise fortement : notre recherche se situe dans une perspective de ce type, prenant comme point de départ et comme référence un livre célèbre, *Ma vie* de Marc Chagall (1931).

L'autobiographie

Nous n'examinerons point cette autobiographie du peintre, écrite entre 1921 et 1922, dans son intégralité. Une telle entreprise va bien au-delà des limites de la présente recherche et dépasse largement nos compétences. Notre analyse portera, d'abord, sur un passage d'une intensité extraordinaire qui, par ses contenus comme par son aspect formel, semble vouloir solliciter l'intervention de l'anthropologue et de l'historien des religions. Bien que parfaitement intégré dans le contexte de l'ouvrage, il s'agit d'un passage possédant toutefois une autonomie certaine qui justifie un traitement particulier pour permettre une meilleure compréhension de l'ensemble.

Dans cet extrait, l'artiste a pour intention de reconstruire un moment parmi les plus difficiles de son parcours existentiel : la période qui précède le premier voyage qui le conduira à Paris (où il vivra entre 1910 et 1914), l'arrachant à sa ville natale, Vitebsk, en Biélorussie. Dans cette situation

de transition et de crise, Chagall fait appel à Dieu, formulant avec un accent personnel une prière remplie de symboles et d'allusions dont la lecture n'est pas toujours aisée. Notre intention première est d'illuminer ces contenus qui, à un premier niveau de lecture, apparaissent obscurs ; cette tentative nous donnera en outre l'opportunité de réaliser un bref *excursus* dans l'œuvre picturale de Chagall et, en même temps, de réfléchir sur la valeur propre aux documents autobiographiques.

Le détachement de Vitebsk : la prière

Voici, à suivre, le passage en question, dans lequel on respire le climat qui est celui de l'ouvrage dans sa totalité, riche d'évocations « où tout fusionne, où le monde matériel se mêle au spirituel » (Kamenski 1988 : 25) :

« Mais j'avais le sentiment que si je restais plus longtemps à Vitebsk, j'allais me couvrir de poils et de mousse.

Je rôdais dans les rues, je cherchais et priais :

« Dieu, Toi qui te dissimules dans les nuages, ou derrière la maison du cordonnier, fais que se révèle mon âme, âme douloureuse de gamin bégayant, révèle-moi mon chemin. Je ne voudrais pas être pareil à tous les autres ; je veux voir un monde nouveau ».

En réponse, la ville paraît se fendre, comme les cordes d'un violon, et tous les habitants se mettent à marcher au-dessus de la terre, quittant leurs places habituelles. Les personnages familiers s'installent sur les toits et s'y reposent.

Toutes les couleurs se renversent, se réduisent en vin et mes toiles jaillissent de la boisson.

Je suis bien à l'aise avec vous tous. Mais... avez-vous entendu parler des traditions, d'Aix, du peintre à l'oreille coupée, de cubes, de carrés, de Paris ?

Vitebsk, je t'abandonne.

Demeurez seuls avec vos harengs ! [...]

Je l'avoue, je ne pourrais pas affirmer que Paris m'attirait violemment.

Je n'avais non plus aucun élan lorsque j'avais quitté Vitebsk pour Pétersbourg.

Je savais qu'il fallait partir. Il m'était difficile de me préciser à moi-même ce que je voulais [...].

C'est dans de tels sentiments que j'ai fait mes voyages à Pétersbourg et, plus tard, à Paris » (Chagall 2003 : 134-135).

Cette page autobiographique reflète une âme divisée : le voyage qui éloigne le peintre de sa ville natale est ressenti comme une pressante nécessité qui semble répondre à une sorte d'impératif éthique (« il fallait partir ») plutôt que de jaillir de la profondeur de son être. C'est durant ce moment difficile, dominé par un sentiment d'incertitude douloureuse (« Il m'était difficile de me préciser à moi-même ce que je voulais ») que prend forme la prière dans laquelle Chagall se représente comme « un gamin bégayant », incertain et hésitant dans l'acte même de maîtrise du langage. Cette difficulté d'énonciation, due au traumatisme subi dans l'enfance à cause de la morsure d'un chien enragé, exprime métaphoriquement l'actuel état d'âme de l'artiste, sur lequel pèse ce nouveau

traumatisme du détachement de Vitebsk. Dans son commentaire de *Ma vie*, Franz Mayer met l'accent sur l'attachement profond de Chagall à sa ville natale, ébauchant une comparaison digne de notre attention :

« La ville lui est restée présente, véritable foyer de sa vie intérieure. Il en va de même pour l'un des plus grands écrivains du XX^e siècle, dont l'univers n'a pourtant presque aucun autre point de contact avec le sien : James Joyce. Presque toute son œuvre a Dublin pour théâtre, et pour aliment. Et tel propos de Chagall semble fait pour lui aussi : "Il me semblait que loin de ma Patrie j'étais plus près d'elle. Plus près que beaucoup d'autres qui vivaient là-bas" » (Meyer 1995 : 22).

Le peintre demande à Dieu de l'aider à mettre à nu la partie la plus profonde de son âme et de lui montrer ainsi le chemin à suivre : c'est comme si, en se portant garant du voyage qui ouvre les portes d'un monde nouveau, la divinité était appelée à dissiper les doutes et à libérer le sujet humain du poids de ce terrible choix. Les attributs conférés à Dieu s'inscrivent dans une dimension spatiale : dans un premier temps, il apparaît caractérisé de façon conforme par rapport aux canons traditionnels alors que, par la suite, il s'éloigne nettement des modèles habituels. Si l'évocation de la demeure céleste répond à la norme et respecte les prérogatives de l'entité suprême qui, de là-haut, voit tout et sait tout, on ne peut en dire autant du rapprochement entre le Seigneur et la « maison du cordonnier ». Qui est-il et quelle fonction sa maison a-t-elle ? Quelle signification cette localisation singulière de la présence divine cache-t-elle et, surtout, quel sens doit-on lui donner en relation au moment traumatique du détachement des propres racines ? Voilà seulement quelques-unes des interrogations suscitées par ce qui se présente comme l'irruption d'un élément insolite et perturbant ; en réalité, il s'agit des diverses facettes d'une unique question plutôt que de questions multiples et distinctes. Ces interrogations méritent une réponse ou, pour le moins, une tentative de réponse, parce que le problème soulevé, apparemment d'un intérêt marginal, touche une corde assurément sensible.

Nous partirons de la première interrogation, sans doute la moins difficile puisque dans l'imaginaire mythologique occidental une place importante est réservée à un personnage de nationalité juive dont le signe distinctif est, entre autres, d'avoir pratiqué la profession de cordonnier et, plus encore, d'avoir été le propriétaire d'une maison devenue le théâtre d'un événement d'une portée extraordinaire : une maison qui est entrée dans la dimension du mythe, parce que le Christ s'appuya sur ses murs le temps d'une courte pause durant la montée au Calvaire. Ces quelques éléments suffisent à tracer l'image du « cordonnier de Jérusalem », un personnage aux noms multiples (Cartaphile, Buttadiou, Ahasvérus, pour n'en citer que quelques-uns) plus connu comme *Le Juif errant*,

The Wandering Jew, Der ewige Jude. Il faudra vérifier si notre hypothèse interprétative est le fruit d'une impression fugace ou si celle-ci se révèle suffisamment fondée et cohérente à l'intérieur d'un contexte précis : à cette fin, il est indispensable d'examiner cette variante du mythe qui raconte un événement à l'intérieur duquel les thèmes mentionnés ci-dessus prennent toute leur valeur.

Vitebsk et Jérusalem : jeu de miroirs

Il est utile de rappeler que le mythe du Juif errant a derrière lui une tradition longue et complexe. Le lecteur qui voudrait en avoir une vision d'ensemble peut consulter, parmi une riche bibliographie, deux ouvrages récents : *Le Cordonnier de Jérusalem* de Gaël Milin (1997) et l'ouvrage collectif *Le Juif errant. Un témoin du temps* (AA. VV. 2001). Nous nous limiterons ici à indiquer que l'une des cristallisations les plus significatives de cet épisode, due à Matthieu Paris, se trouve dans les *Chronica Majora* (XIII^e siècle) ; la version qui a fixé le stéréotype du Juif errant est une autre, en partie identique et en partie différente par rapport à la version médiévale : elle remonte à 1602 et est connue sous le titre de *Courte Description et Histoire d'un juif nommé Ahasvérus*. Il s'agit d'une construction narrative très élaborée, puisque le récit mythique constitue le point central d'une lettre écrite par un auteur anonyme : celui-ci rapporte au destinataire de la missive un épisode singulier du passé ayant pour protagoniste un éminent personnage, Paul de Eitzen, élève de Melancthon et évêque luthérien de Schlegwig ; c'est Paul de Eitzen lui-même qui a donné nouvelle de l'événement au rédacteur de la lettre. De quoi s'agit-il ? D'un épisode singulier remontant à la jeunesse du futur évêque, lequel, en 1542, alors qu'il était encore étudiant à Wittemberg et qu'il se rendait à Hambourg pour rendre visite à ses parents, se trouva confronté à une vision bouleversante. Voici le cadre du récit, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir ; laissons pour le moment place à la narration des faits qui ont eu pour théâtre la cathédrale de Hambourg, rapportant le passage central de la lettre :

« Il [Paul de Eitzen] vit face à la chaire du Prédicateur un homme imposant, aux longs cheveux tombant sur ses épaules et aux pieds nus, qui écoutait le sermon avec une telle dévotion qu'il en restait totalement immobile ; mais quand le Prédicateur nommait Jésus-Christ, il s'inclinait, se frappait la poitrine et soupirait fortement [...]. Ayant remarqué l'étrangeté de ses gestes et de ses habits, Paul de Eitzen s'informa sur son compte : il apprit qu'il était ici depuis quelques semaines d'hiver et il lui dit qu'il était juif de nationalité et qu'il s'appelait Ahasuerius. Cordonnier de profession, il avait été présent à la mort de Jésus-Christ et depuis lors il était toujours resté en vie ; durant tout ce temps, il avait vécu dans de nombreux pays [...]. Le Juif lui raconta qu'au temps de Jésus-Christ il vivait à Jérusalem, qu'il persécutait Jésus-Christ croyant qu'il

s'agissait d'un mystificateur, ayant entendu dire qu'il était ainsi considéré de la part des grands Sacerdotes et des Scribes et que n'ayant pas d'autres informations particulières à ce sujet, il fit tout ce qu'il pouvait pour le détruire...

Il dit avoir été l'un de ceux qui le conduisirent devant le grand Prêtre et qui l'accusèrent, et crièrent pour qu'on le crucifiât, qui demandèrent qu'on le pendît lui, plutôt que Barabba, et ils firent tant qu'il fut condamné à mort. Il dit qu'une fois la sentence émise, il courut en grande hâte à sa demeure devant laquelle Jésus-Christ devait passer, et le dit à toute sa famille afin qu'eux aussi puissent le voir ; et prenant dans ses bras un de ses enfants, il se plaça devant sa porte pour le lui montrer. Notre Seigneur Jésus-Christ passant chargé de sa croix, s'appuya contre la maison du Juif, lequel, pour démontrer son propre zèle, courut vers lui et le chassa en l'injuriant, lui montrant le lieu du supplice où il devait se rendre. Alors, Jésus-Christ le regarda impassible et lui dit ces mots : "Moi je m'arrêterai et me reposerai, et toi tu marcheras".

Dès qu'il eut déposé son fils par terre, le Juif ne put rester immobile dans sa demeure ; il suivit le Christ et assista à sa mise à mort. Ceci fait, il lui fut impossible de retourner chez lui et à Jérusalem, et il ne revit plus jamais ni sa femme ni ses enfants. Depuis lors, il avait toujours erré dans des pays étrangers, sauf quand, cent ans plus tard, il se trouva à passer dans son pays et qu'il vit Jérusalem en ruine : de sorte qu'il ne reconnaissait même plus la ville ».

Le noyau central de la mise en scène du mythe est constitué par la rencontre de Paul de Eitzen avec un personnage qui incarne l'altérité considérée sous de multiples aspects ; cette rencontre fait en quelque sorte partie du processus de formation du futur évêque. L'Autre est simultanément fascinant et terrible, pour utiliser la terminologie de Rudolf Otto (2001 : 55-58) : Paul est troublé et attiré par l'intensité de la profession de foi de l'étranger, par son extraordinaire participation émotive au drame du sacrifice christique vécu non comme un épisode lointain mais comme une réalité proche, insérée au plus près dans le présent. Le récit autobiographique du juif Ahasuérus se déroule sous le signe du *tremendum* ; celui-ci confesse ses propres fautes, ses propres responsabilités qui portèrent à la condamnation du Christ : d'un côté, celui-ci a suivi le mouvement d'hostilité collective et, d'un autre côté, il a ajouté à tout cela une note personnelle, refusant au Christ les bienfaits d'une halte. C'est sur cet arrière-fond qu'il faut comprendre cet épisode-clé de la maison du cordonnier, qui fonde le destin d'éternel errant du protagoniste, dans le métier duquel, en rapport avec la marche, on peut entrevoir un présage, bien que vague, de son sort futur.

L'errance est présentée comme punition divine qui frappe simultanément l'individu et la collectivité : Ahasuérus ne peut qu'errer, en déplacement perpétuel, il n'a plus de lieu où résider de façon stable (il a tout perdu : sa maison, sa ville, sa famille, son métier, et deviendra le symbole même du Juif errant) ; il en va de même pour le peuple juif, contraint à la dispersion, une fois déraciné de son milieu, après la destruction de

Jérusalem. Ce qui sauve Ahasuérus, faisant de lui un juif « à part », c'est sa métamorphose qui le transforme de bourreau en témoin de la mort et de la Passion du Christ, se consacrant corps et âme à propager la doctrine chrétienne avec une application qui fascine Paul de Eitzen.

La *Courte Description* a connu une grande diffusion en Europe, aussi bien au niveau populaire qu'à un niveau plus cultivé ; elle a inspiré une grande variété de textes de colportage. De notre côté, nous voudrions plutôt insister sur le rôle central réservé à la maison du cordonnier, laquelle devient le symbole de la stabilité possédée, puis perdue ; sa fonction s'altère et, d'espace-refuge habité en pleine sécurité, elle devient le lieu d'où il faut fuir absolument. Dans une telle perspective, la maison du cordonnier de Jérusalem renferme l'essence même du mythe : est-ce la maison dont parle Chagall dans sa prière ?

La réponse ne peut venir sans nuances et sans accents problématiques. Certaines correspondances ne peuvent être attribuées au hasard : pensons, par exemple, au fait que l'évocation de la « maison du cordonnier » coïncide avec le moment crucial du détachement de l'artiste de son monde domestique. Sur cette base, on peut faire l'hypothèse que Chagall a voulu interpréter sa propre situation à la lumière d'un événement emblématique, de portée collective. Un élément externe à l'autobiographie pourrait probablement étayer cette interprétation et élargir les horizons de notre recherche : il s'agit du rapport de familiarité du peintre avec le mythe du Juif errant, dont l'icône apparaît en diverses occasions dans ses tableaux ; cette familiarité est signalée par les spécialistes, par Benjamin Harshav (2004) et Richard I. Cohen (2001) en particulier, sur lesquels nous reviendrons plus avant.

Il existe toutefois dans cette page de Chagall un élément d'importance fondamentale qu'on ne retrouve pas dans la *Courte Description* : c'est la présence divine qui plane au-dessus de la maison du cordonnier et qui confère à l'événement mythique une connotation profondément différente. Pour comprendre cette continuité-discontinuité, il est nécessaire d'avoir recours à l'histoire, dans ce cas précis, à l'histoire des idées. Nous savons que le mythe du Juif errant parvient à Chagall indirectement, non à partir de la tradition chrétienne mais à travers le filtre de l'appropriation juive et, par conséquent, après le renversement de la structure antisémite originelle. Ce phénomène s'est manifesté avec force à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. À cet égard, la lecture de l'essai de Richard I. Cohen (2001 : 166-169) est instructive ; celui-ci analyse de ce point de vue spécifique la récupération du thème du Juif errant dans la peinture de Marc Chagall, qui « a fait du Juif errant "avec son sac sur le dos", un reflet de son propre état d'esprit et de la façon dont il se percevait, déterminé

par son parcours et sa mémoire » (*ibid.* : 168). Il me semble que cette page de *Ma vie* participe, au moins autant que sa peinture, du même climat culturel : notre hypothèse sera d'autant plus solide que nous réussirons à démontrer que l'évocation du mythe à l'intérieur de l'autobiographie ne se limite pas au thème de la maison du cordonnier mais qu'elle s'étend à d'autres épisodes d'importance cruciale. Pour rendre notre projet plus concret, il faudra d'abord mesurer de façon plus approfondie la distance qui sépare la *Courte Description* de *Ma vie*, notamment pour la partie qui concerne le thème en examen.

Invitation au voyage

La trame du mythe contenu dans la *Courte Description* possède une structure qui rappelle celle du diptyque : d'un côté, on assiste à la mise en scène du corps du Christ outragé ; de l'autre côté, Jérusalem est présentée comme une ruine, détruite au point d'être méconnaissable aux yeux de ceux qui l'habitent (Massenzio 2006 : 66-69). Le thème de l'errance en tant que punition pour la faute « monstrueuse » constitue la charnière entre les deux niveaux du récit. Chagall – en lien avec la *relecture* juive du mythe – ne tient pas compte de cette construction mentale dans laquelle est enfermée la racine idéologique de l'antisémitisme chrétien : non seulement il l'ignore, mais il la bouscule subtilement, sans avoir recours à des accents emphatiques. La maison du cordonnier cesse d'être le lieu « damné » du sacrilège pour devenir un des réceptacles du sacré, polarisé exclusivement en Dieu, dont la présence rachète les lieux. Présence divine cachée, secrète et, pourtant, certaine : quelle signification pourrait-on lui donner ? L'hypothèse que nous nous permettons de suggérer est la suivante : en créant une telle image, Chagall avait à l'esprit de remonter aux origines de la diaspora pour lui conférer une valeur culturelle qui désarticule le modèle fondé sur la corrélation « crime et châtiment ». L'ombre divine qui plane sur cette demeure mythique laisse supposer que l'errance du peuple juif participe, par des voies mystérieuses, à un dessein divin, qui lui re-confère une valeur, lui attribuant un sens qui est lui-même secret, en ce qu'il est situé au-delà du plan de l'évidence immédiate.

C'est comme si, à travers cette prière singulière, Chagall avait voulu mettre en lumière la prérogative divine de gouverner l'errance à sa guise : celle qui concerne son peuple et celle qui le concerne personnellement en tant qu'artiste qui s'apprête, à son tour, à se glisser dans le rôle du Juif errant. De cette façon, en percevant dans sa propre histoire de déracinement la répétition d'un drame collectif analogue situé dans un passé mythique, Chagall dilate énormément la portée de son parcours autobiographique : c'est en cela que réside la spécificité, à la fois éthique et stylistique,

de *Ma vie*, qui ressort avec une intensité particulière dans le fragment pris en examen. L'artiste ne se contente pas de proposer une simple vision des événements de sa vie passée, mais il essaie plutôt de nous en indiquer les résonances culturelles et psychologiques. Les expériences subjectives revécues dans la mémoire se chargent de sens dans la mesure où elles sont filtrées à travers les dispositifs symboliques déposés dans le patrimoine collectif et, à leur tour, renouvelées. En conséquence, le lecteur de *Ma vie* peut porter son regard vers le monde intérieur de l'artiste et, parallèlement, sur l'univers culturel qui en constitue le fondement.

Dieu répond à l'invocation. La réponse, chiffrée, s'objective dans une sorte de fugue d'images qui sont toutes placées sous le signe du bouleversement des règles, à la fois délirantes et festives. L'image la plus éloquente, qui semble dissimuler la clé d'interprétation de l'ensemble, est celle du monde qui s'ouvre, laissant à ses propres habitants la liberté de se déplacer dans d'autres dimensions de l'espace, libres de se détacher du plan de la normalité et de l'évidence. L'habituel fait place à l'inusuel et à l'excentrique (« les personnages familiers s'installent sur les toits et s'y reposent » : comment ne pas penser aux nombreux tableaux inspirés du même thème ?) ; le triomphe de l'insolite se traduit en une sorte de récupération de la « chaotité », comme dans un moment de fête (pensons à la métamorphose des couleurs en vin jaillissant sur les toiles). C'est dans ce tourbillon de signes que le jeune artiste indécis déchiffre le sens du message, qui n'est rien d'autre qu'une invitation au détachement, un stimulus pour échapper au confinement de son environnement d'origine et pour se projeter dans un monde situé au-delà de l'horizon de son milieu domestique : la perspective laisse entrevoir un objectif lointain, convoité et redouté, la ville de Paris.

Dans le contenu de cette rêverie – construite autour du double thème de la recherche de l'ailleurs et de la désarticulation du monde apprivoisé –, on pressent l'écho de la seconde partie de la *Courte Description*, qui met l'accent sur l'errance de Ahasuérus et du peuple juif causée par la destruction de Jérusalem, cité-monde. Connaissant désormais les liens qui unissent la « maison du cordonnier » au thème de l'errance, nous pouvons dès lors affirmer non sans raison que l'évocation du mythe pratiquée par Chagall n'altère pas les fondements structurels de ce récit remontant au début du XVII^e siècle. Le changement radical provient de l'esprit qui accompagne la page de *Ma vie*, sans rien de commun avec celui de la *Courte Description* : excepté les considérations précédentes, ce qui constitue l'essence de cette dernière (la gravité du châtiment divin creusant un sombre abysse entre juifs et chrétiens, malgré le repentir d'un individu) ne trouve pas confirmation dans le passage de l'autobiographie

chagallienne. Ici, même entourée d'un mystère, l'épiphanie terrestre du divin se résout dans l'aptitude miséricordieuse à dénouer les doutes restés sans réponses, débloquent ainsi des situations qui semblent sans issue.

“Un juif comme les autres”

La partie centrale du fragment de *Ma vie* consiste dans l'auto-identification implicite de l'artiste à la figure mythique du Juif errant, dont l'image apparaît parmi les incisions préparées par l'artiste pour accompagner sa propre autobiographie¹. À cet égard, Juliette Braillon-Philippe et Anne-Hélène Hoog ont observé, entre autres, ce qui suit :

« Sa relation à cette figure reste très autobiographique et relève d'un processus d'identification [...]. En quittant Vitebsk pour Saint-Petersbourg, puis plus tard pour Berlin et Paris, il s'arrache à ce qui a fait de lui un Juif comme les autres et vit désormais l'expérience de la solitude et de l'incertitude, de l'errance bien davantage que de l'exil. Pour Chagall la canne et le ballot sont les attributs inséparables du Juif » (2001 : 214).

Pour peu qu'on concentre notre attention sur le phénomène de l'identification, il est possible d'envisager d'un point de vue nouveau la distance qui sépare le « cordonnier de Jérusalem » de la *Courte Description* de celui qui est remémoré dans *Ma vie*. Dans le premier contexte comme dans le second, cette figure mythique est mise en relation à un moment critique du processus de formation de deux personnes réelles : s'agissant de Paul de Eitzen, on nous décrit une rencontre qui intervient dans une phase que nous pourrions définir de passage, alors qu'il n'a pas encore été nommé évêque ; chez Chagall, le Juif errant est évoqué dans une situation marquée par l'imminence d'un bouleversement, d'un changement d'état décisif. Ce *background* commun, présenté dans un cas sous forme biographique et, dans l'autre cas, sous forme autobiographique, met en évidence une différence de fond : pour le futur évêque de Schlewig le « cordonnier de Jérusalem » est l'une des incarnations de l'Autre de soi, qui, pour autant qu'il soit assimilé et intégré à l'intérieur d'un rapport, reste toutefois marqué par la diversité qui implique, en dernière analyse, la prise de distance ; pour Chagall, au contraire, le cordonnier mythique est une projection de l'Identique, appelé à médiatiser les dimensions individuelle et collective.

Passant de la page écrite à la peinture et voulant faire dialoguer l'une et l'autre, la première considération que l'on puisse faire concerne la stratification complexe de signifiés concentrée dans l'icône chagallienne

1. Dans le processus d'appropriation juive de son mythe, le phénomène d'identification à Ahasuerus de la part d'un peintre n'est pas sans précédents : rappelons simplement le splendide *Autoportrait en Ahasver* réalisé en 1876 par Maurycy Gottlieb (Cohen 2001 : 152).

du Juif errant. Ce caractère composite, fruit du croisement de traditions culturelles différentes, est mis en évidence par Benjamin Harshav dans sa monographie *Marc Chagall and His Times* (2004) : s'inspirant du célèbre tableau *Au-dessus de Vitebsk* (1914), l'auteur trace un profil historico-culturel de la figure du *Wandering Jew* de matrice juive, qui sert de support à la création de Chagall. Le passage que nous proposons ici est riche de précieuses annotations :

« The famous image of a Jew flying with sack and stick over Vitebsk is the embodiment of the *Luftmenchn* [air people] created in classical Yiddish literature by Mendeley and Sholem-Aleichem : people who have no productive work and live “on air” as well as “in the air”, with no ground under their feet, unlike a normal nation rooted in its own soil [...].

This figure, however, has much more to it. It includes the Christian anti-Semitic image of the Eternal or Wandering Jew, appropriated by Jewish literature in modern times as self-described existential reality. Apparently influenced by the expulsion of a million Jews “within 24 hours” from the border areas during the World War I, many of whom flooded Vitebsk during 1914-1915, Chagall's painting “Above Vitebsk” also has something transcendental about it, an existence above the mundane, transient cities. Furthermore, the picture is a realization of an idiom : “er geht iber di hayzer”, which means in Yiddish “he is a beggar” : literally the words mean “he walks above [= over] the houses” – and this meaning was realised in the painting. Yet this figure is not just a beggar, he is the prototypical Jewish peddler, who must make a living by walking over villages. It is also the image of a “sinner”, who abandoned his home and family to “perform Diaspora” (“praven goles”). As Mendeley philosophized : “All of Israel – one sack” ; and the beggar's or nomad's sack [...] contains a mishmash of food, peddler's merchandise, prayer books, and what not » (*ibid.* : 61-62).

La figure suspendue en l'air « au-dessus de Vitebsk » est le *Luftmenchn* de la tradition yiddish – l'homme qui vole dans les airs parce qu'il est privé d'un sol propre dans lequel il pourrait s'enraciner – qui se fond, sans pour autant se confondre, dans l'éternel Errant de la tradition chrétienne et qui assimile progressivement les traits du Mendiant, du Colporteur, du Pécheur sur lequel pèse, telle une faute fatale, le détachement de ses propres origines. Les identités multiples réunies dans cette créature décharnée et solitaire, munie simplement d'un sac et d'un bâton, ne représentent que les diverses facettes de la condition humaine propre à la communauté juive à partir du moment de la diaspora. Le phénomène du vol traduit la sublimation de ce drame collectif : la suspension et le déplacement dans l'air représentent la compensation symbolique du manque de terre où séjourner. Selon Harshav, chez Chagall cette compensation apparaît teintée de mysticisme : ainsi, la projection dans le ciel, au-dessus de la cité des hommes, exprime aussi l'aspiration à transcender la dimension de l'existence purement terrestre et profane.

Il est temps de reprendre le passage de *Ma vie* dont la rédaction est postérieure au tableau *Au-dessus de Vitebsk* : les considérations de Benjamin Harshav renforcent notre hypothèse sur la valeur symbolique de la « maison du cordonnier », dans la mesure où elles montrent comment la figure du cordonnier de Jérusalem devenu le Juif errant, transposée de l'univers chrétien à l'univers juif, était enracinée dans l'imaginaire du peintre. La transposition engendre un processus de réélaboration et d'adaptation qui porte à son tour à la découverte de nouvelles implications : la fusion du *Wandering Jew* et du *Sinner*, coupable non d'outrage envers le Christ mais d'abandon du propre « foyer » « to perform Diaspora », acquiert pour nous une importance essentielle en ce qu'elle focalise particulièrement notre attention sur le drame et sur les déchirures qui marquent ce fragment autobiographique de Chagall.

Tout cela démontre avec une clarté suffisante que la réécriture du mythe ne concerne pas seulement l'identité du protagoniste mais qu'elle s'étend – il ne pouvait en être autrement – à la structure conceptuelle du récit ; à cet égard, un détail nous semble révélateur : la présence de Dieu « relégué » derrière la demeure du mythique cordonnier laisse entrevoir les présupposés d'une orientation qui parvient à miner la construction théologique du mythe chrétien. Il conviendra d'approfondir cette considération en reprenant le texte de *Ma Vie* pour porter par la suite notre regard dans une autre direction.

Le Juif errant et la Crucifixion : de Marc Chagall à Matthieu Paris

Le fragment autobiographique examiné tend à réaliser une osmose entre le vécu individuel et le destin collectif et, dans cette perspective, il nous éclaire sur le mythe de fondation de ce dernier ; un mythe qui sera par la suite placé au premier plan, au centre d'un scénario grandiose, sur le tableau intitulé *La Crucifixion blanche* (1938) (planche 1).

Lorsqu'on observe cette mise en scène de la Crucifixion, on est touché par la distance nette qui la sépare des canons habituels communs à ce type de représentation. Il semble que Chagall ait voulu parcourir à rebours le cours du temps pour fixer le moment d'origine d'un nouvel ordre des choses qui concerne le monde juif avant même le monde chrétien. Ainsi que nous le verrons plus précisément par la suite, *La Crucifixion blanche* est imprégnée de l'esprit juif. Le trait d'union qui rend concrètement manifeste le lien entre le tableau de 1938 et la page de *Ma vie* est constitué par le rappel commun à la figure du Juif errant (Massenzio 2006 : 76-77) ; la différence consiste dans le fait que ce qui est mis en pleine lumière dans le tableau était laissé dans l'ombre dans l'autobiographie, à savoir le

rapport du cordonnier de Jérusalem avec le Christ : un rapport qui constitue le point central du mythe chrétien et dont Chagall propose une lecture qui rompt avec les versions établies.

Pour comprendre la portée d'une telle innovation, il faut ouvrir une parenthèse afin d'illustrer, dans les grandes lignes, la manière selon laquelle la tradition chrétienne a élaboré le rapport en question à l'intérieur de la mythologie du Juif errant. Une mythologie qui a une longue histoire et qui est loin d'avoir épuisé son potentiel, comme en témoigne la création de nouvelles variantes parmi lesquelles – prenant pour modèle l'attitude adoptée par Claude Lévi-Strauss par rapport à la formulation freudienne du mythe d'Œdipe (Lévi-Strauss 1996 : 235-242) – nous n'hésiterons pas à inclure celle de Marc Chagall. Comme point de départ de notre *excursus*, nous pouvons prendre la version médiévale du mythe à laquelle nous avons déjà fait allusion : il s'agit de la première systématisation du matériel mythologique, soutenue par un dessein idéologique assez complexe et assez structuré, destiné à exercer une nouvelle influence. Le protagoniste du récit de Matthieu Paris – dont la nationalité juive, bien que non déclarée explicitement, apparaît suffisamment sûre (Schmitt 2001 : 59) – est un ennemi du Christ, à l'égard duquel il manifeste une attitude hostile le jour de la crucifixion. Indigné par la lenteur avec laquelle le Christ poursuit sa montée au Calvaire, il le frappe par-derrière en ajoutant des mots de raillerie : « Vade Jesu citius, vade, quid moraris ? ». Jésus répond par une phrase dont le contenu semble inspiré par la logique du talion : « Et Jesus severo vultu et oculo respiciens in eum dixit ; “Ego vado, et expectabis donec veniam” ».

Dans la variante médiévale, comme l'a remarqué Jean-Claude Schmitt (*Ibid.* : 69), le châtement infligé au coupable ne consiste pas à errer dans l'espace mais à errer dans le temps : l'antagoniste du Christ est condamné à rester en vie jusqu'au jour du Jugement dernier, retournant en arrière à l'âge de trente ans – âge qu'il avait au moment du geste sacrilège – chaque fois qu'il atteint cent ans. Laissons de côté, dans cette circonstance, l'analyse des implications philosophiques et religieuses implicites à cette partie du récit, et que nous avons traitées ailleurs (Massenzio 2006 : 34-48), pour concentrer notre attention sur le rapport entre le Christ et son persécuteur dans lequel on percevra un écho du conflit entre christianisme et judaïsme, vu du côté chrétien. Toutefois, la variante de Matthieu Paris va au-delà du niveau de la pure opposition dans la mesure où le juif du récit n'est pas seulement l'antagoniste violent, mais aussi l'Autre, que le Christ a attiré vers lui, l'enrôlant au service de sa propre cause : de ce point de vue, il incarne le modèle du juif qui se convertit au christianisme en se soumettant au rite du baptême. Ce passage décisif est scellé par un

I — Marc Chagall, *La Crucifixion blanche* (huile sur toile de 1938)
The Art Institute of Chicago
© Adagp, Paris 2010

2 — Marc Chagall, *Incendie dans la ville*
(gravure de 1923 illustrant le livre *Ma vie*, Pl. 7)
The Art Institute of Chicago
© Adagp, Paris 2010

3 — Marc Chagall, *L'Apparition* (huile sur toile de 1917-1918)

Coll. part., Saint-Pétersbourg

© Adagp, Paris 2010

5 — Marc Chagall, *L'Échelle de Jacob de la série
"Lieder und Poemen" de Abraham Walt
(encre de 1931)*

Musée national d'art moderne –
Centre Pompidou, Paris
© Adagp, Paris 2010

4 — Marc Chagall, *Jacob voit en songe
une échelle touchant le ciel, où montent
et descendent les anges de Dieu
(eau-forte de 1931-1934 illustrant la Bible, Pl. 14)*
Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice
© Adagp, Paris 2010

6a — Marc Chagall, *Le Songe de Jacob* (huile sur papier de 1960-1966)
Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice
© Adagp, Paris 2010

6b — Marc Chagall, *Le Songe de Jacob* (huile sur toile de 1960-1966)
Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice
© Adagp, Paris 2010

7 — Marc Chagall, *Le Songe de Jacob*
(huile sur toile de 1956-1967)

Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice
© Adagp, Paris 2010

8 — Marc Chagall, *L'Ange à la palette*
(huile sur toile de 1927-1936)

Musée national d'art moderne –
Centre Pompidou, Paris
© Adagp, Paris 2010

changement de nom – l'ancien nom est Cartaphile, qui signifie étymologiquement « Celui qui est beaucoup aimé » –, prélude à un changement global de son style de vie, dont on pressent les répercussions aussi bien dans la dimension de l'intériorité que sur le plan de l'engagement de type apostolique. Joseph, anciennement Cartaphile, se consacre à la tâche de diffuser le message de la seconde venue du Christ et, parallèlement, il se réalise comme témoin vivant de la réalité historique de la Passion du Christ. Il est, en effet, celui qui, grâce à ses propres sens (la vue, l'ouïe et, surtout, le toucher) a eu l'occasion et le privilège d'expérimenter la consistance réelle du corps du Christ lors de la Passion. L'un des objectifs principaux poursuivis par la variante médiévale réside dans la construction d'un personnage dont l'aventure biographique est concentrée exclusivement dans le seul épisode de cette rencontre extraordinaire sur le chemin du Calvaire. Un personnage qui, à l'égard du Christ, se situe dans une position ambivalente : il s'agit d'un persécuteur et, en même temps, d'un « élu ». S'il est vrai que le poids de la faute n'est pas effacé – au moins jusqu'au jour du Jugement dernier –, il est tout aussi vrai que l'élément qui qualifie le mieux le protagoniste est le fait d'être, pour toute la durée du temps historique, *le témoin de la Passion*, chargé par le Christ lui-même d'attendre son retour : cette circonstance fait de Cartaphile-Joseph le héraut de la seconde parousie.

Dans l'évangile de Jean (21, 20-23), la tâche d'attendre le retour de Jésus sur terre est confiée au disciple « très aimé », Jean précisément, alors que dans le récit de Matthieu Paris cette prérogative appartient à Cartaphile, gardien du palais de Ponce Pilate au temps de l'outrage ; le « mystère » de ce nom grec et singulier devient compréhensible en relation à cette sorte de passage du témoin : c'est le mérite de Jean-Claude Schmitt (2001 : 59) d'avoir formulé cette hypothèse de lecture, qui nous semble extrêmement persuasive. Cette superposition est l'indice d'une ligne de tendance qui caractérise la variante médiévale, dont le but fondamental réside apparemment dans la tentative d'absorber la dimension juive à l'intérieur de la perspective chrétienne et, par conséquent, de la soumettre entièrement aux exigences doctrinales de cette dernière. En ce sens, le mythe du Juif errant acquiert une valeur emblématique qui va bien au-delà du plan de l'épisode d'un simple individu. Le persécuteur du Christ n'est pas, malgré la gravité du sacrilège, une figure de damné, mais l'incarnation de celui qui a été racheté par le rite de la conversion et par sa dévotion absolue à l'affirmation et à la propagation du message chrétien. La faute de l'outrage devient une *felix culpa* si elle est utile à la démonstration de la consistance matérielle du corps du Christ, si elle sert de témoignage complémentaire pour assurer la vérité de fait de son incarnation en tant que Messie.

Le revers implicite d'une telle orientation, apparemment « ouverte » et tolérante, dont l'objectif est l'assimilation, réside en réalité dans la suppression de l'Autre, et, en particulier, de son patrimoine doctrinal. Le récit de Matthieu Paris est pétri d'esprit polémique qui se manifeste de manière subtile, loin des tons emphatiques, ayant comme terrain d'élection le problème crucial du messianisme. Il semble que l'objectif poursuivi par le mythe de Joseph-Cartaphile, le juif devenu garant de la promesse messianique accomplie, soit de rejeter dans l'ombre l'idée juive « du messie qui viendra ». Pourquoi rallumer une telle polémique ? Dans une analyse d'importance fondamentale, Gershom Scholem (1974 : 45-50) a démontré combien était forte, riche de ferments et parcourue par des tensions contrastantes, l'attente messianique pour les juifs à l'époque médiévale : sur la base de ces données, on comprend le caractère d'actualité présent dans l'exigence de réaffirmer, avec la force du mythe, que la promesse messianique est déjà devenue réalité. Mais il y a plus : en ce qui concerne la seconde venue du Christ, la transformation de Cartaphile en une sorte de double de l'évangéliste Jean semble répondre à l'objectif d'orienter l'attente messianique encore tournée vers le futur dans une direction conforme à l'eschatologie chrétienne. En conséquence, l'attente du Messie qui « viendra restaurer le règne de David » apparaît implicitement dévalorisée. En conclusion, la conversion au christianisme du protagoniste du mythe dissimule une réalité de proportions bien plus complexes : il s'agit de « convertir » au christianisme – en l'uniformisant précisément à ses principes – l'idée juive de Messie (Massenzio 2006 : 48-54). En relation à un projet d'une telle portée, apparaît un aspect paradoxal du mythe : ce dernier, bien que consacré à une figure typique du juif, poursuit l'objectif de le déconstruire en tant que tel, niant ce que de juif – du point de vue de la culture religieuse – il y a en lui.

Cette substance est reprise dans la variante du XVII^e siècle, attestée dans la *Courte Description*, qui, en même temps, présente divers changements : celle-ci retient du récit de Matthieu Paris le thème double et fondamental de la grave offense perpétrée au corps du Christ et de la transformation successive du persécuteur juif en témoin vivant de la Passion. Pour réaliser une telle tâche, celui-ci (appelé désormais Ahasuérus et caractérisé comme étant le cordonnier de Jérusalem) est contraint de se déplacer sans arrêt dans l'espace, en particulier dans les régions de l'Europe (à la différence de Cartaphile qui ne quitte jamais l'Arménie), sans atteindre jamais un point d'attache définitif, pas même la mort. L'errance a un double fondement : d'un côté, elle est imposée par la parole du Christ et, de l'autre, elle est déterminée par la destruction de Jérusalem (cf. *supra*) ; elle acquiert une importance fondamentale dans l'économie du récit, qui relègue en

arrière-plan l'atmosphère apocalyptique, si prégnante dans la version médiévale. La position du Juif errant est encore une fois marquée par l'ambivalence : même s'il se rend utile à la communauté chrétienne qu'il rencontre sur son chemin, Ahasuérus est condamné à ne jamais prendre place en son sein, sinon pour un bref intervalle. Cela en fait un marginal, apparenté aux vagabonds et aux mendiants.

Pour Chagall – on l'a vu –, le mythe est bien présent : si dans l'auto-biographie celui-ci a privilégié le thème de l'errance, évoquant le cordonnier de Jérusalem, dans la *Crucifixion blanche* il recompose, à sa manière, la structure du mythe dans son intégrité.

La Crucifixion blanche

La Crucifixion blanche révolutionne à partir des fondements la façon de concevoir la relation entre la crucifixion du Christ et l'errance des juifs, surpris au moment même où ils s'enfuient de leur monde en ruine. Franz Meyer a fourni une description de la toile, qui est aussi une lecture pénétrante de ses contenus idéologiques, de laquelle nous avons repris un extrait qui nous permettra de développer notre discours :

« Ce Christ est réellement le Crucifié déployant au-dessus d'un monde d'atrocité toute l'envergure de sa souffrance. On massacre, on incendie, on traque : une tempête d'horreurs balaie le "grand espace d'ivoire" que le Messie domine et traverse, comme s'il était en mesure de le porter et de lui donner un sens. Pourtant, bien que le Christ en occupe le centre, on ne saurait parler d'une œuvre chrétienne. D'abord ce qui se passe autour de la croix, ce qui la cerne comme une couronne d'épines, du village ruiné à la synagogue incendiée et mise à sac, est un martyr typiquement juif. Une bande armée s'avance à gauche, et des fuyards tentent de passer le fleuve en barque. D'en bas monte la flamme blanche des Livres brûlés, et à côté des personnages qui fuient ce sacrilège s'en tient un autre qui portait primitivement sur son plastron de toile, en allemand, l'inscription "Je suis juif", tandis que dans le ciel se lamentent les Anciens du peuple. Mais il n'y a pas que ces souffrances qui soient juives : le Christ lui-même est juif. Chagall écrivit expressément au-dessus de sa tête la formule biblique "Jésus de Nazareth, roi des Juifs", dans son abréviation latine, INRI, et dans sa traduction en hébreu, confirmant ainsi la parole de Pilate. Le Crucifié porte autour des reins une serviette qui ressemble au châle de prière avec ses deux bandes noires et à ses pieds, entouré d'un nimbe comme sa tête, brûle le chandelier à sept branches. Surtout, la relation entre ce Christ et le monde est tout autre que dans les Crucifixions chrétiennes. Dans ces dernières, le monde ne souffre pas, sinon d'assister à cette mort ; toute souffrance est d'avance donnée au Christ pour qu'il la surmonte en se sacrifiant. Sans doute toute la souffrance du monde se reflète-t-elle ici dans le martyr du Crucifié. Mais elle demeure la destinée de l'homme et la mort du Christ ne l'abolit pas. Toute idée de salut est absente de la conception chagallienne du Christ. Le Christ est infiniment saint, mais non point divin ; il est un homme qui souffre [...]. Ce que le Christ maintient à travers la souffrance, ce n'est pas sa nature divine, mais sa pure humanité » (1995 : 195-197).

Un des principaux messages que nous propose *La Crucifixion blanche* réside dans la suppression du contraste pluriséculaire entre l'univers juif et l'univers chrétien : les facteurs de division et de vive polémique font place aux éléments qui rassemblent l'un et l'autre sous le signe du martyr, qui varie dans ses modalités extérieures mais non dans sa substance profonde. Dans cette perspective, la position du Crucifié représenté comme martyr juif, à l'intérieur d'un espace marqué par un « martyr typiquement juif », indique, au-delà de la communauté des destins, le fait que le bourreau est ailleurs. C'est de l'extérieur que s'abat la violence destructrice, brutale au point de ne pas épargner ce qui devrait être protégé par l'inviolabilité du sacré : voici donc une bande armée qui avance, menaçante², et la sinistre présence soldatesque des S.A. en chemise brune, le visage rouge, debout devant la synagogue en proie à la violence des flammes (*ibid.* : 196). En somme, les scènes qui se déroulent autour du Crucifié, comme celle de la représentation centrale du martyr du Christ, participent d'un unique épisode de Passion.

Comme l'a justement remarqué Franz Meyer, l'idée chrétienne de salut est absente de la toile de Chagall ; s'y substitue la fuite, la tentative hypothétique d'échapper à un monde en décomposition : les maisons renversées, le mobilier voltigeant en l'air, la synagogue incendiée, le rouleau sacré dévoré par une flamme blanche à la lueur de laquelle se dessine un personnage solitaire, en fuite, « avec son sac sur le dos ». Ce personnage est l'incarnation même du prototype du juif contraint à l'émigration, du juif qui devient errant, dont l'icône réapparaît à plus d'une occasion dans l'œuvre de Chagall. Franz Meyer ne s'attarde pas sur cette figure singulière car il focalise son attention sur le drame de l'errance collective, qu'atteste la présence de « personnages qui fuient », de « fuyards [qui] tentent de passer le fleuve en barque ». Le fuyard solitaire avec un sac sur l'épaule joue le rôle de victime exemplaire qui concentre en lui les souffrances juives : en ce sens, on peut reconnaître en lui « l'autre martyr », dont la figure occupe – ce n'est pas un hasard – cette section de l'espace vers laquelle est incliné le visage du Christ crucifié. C'est dans

2. Au sujet des hommes en armes, Ziva Amishai-Maisels propose d'abord une interprétation assez nuancée : « They resemble the fleeing villagers, and it is at first no clear whether they are the perpetrators of the pogrom or the defenders of the village. In the latter case, their meager weapons seem inadequate to effect the hoped-for salvation » (1991 : 140). Ensuite, l'hypothèse interprétative de l'auteur se fait plus nette : « Even the armed peasants at the upper left have historical meaning, as their red flags indicate they are Russian Communists. They should thus not be read as attacking the village but as coming to relieve it, for, in 1938, Russia was in the vanguard of resistance to Nazi plans for the domination of Europe » (*ibid.* : 142). Cette seconde interprétation est répétée ailleurs (cf. Amishai-Maisels 1993 : 23).

cette perspective, caractérisée par un changement d'orientation radical par rapport à la tradition chrétienne exposée dans les précédents paragraphes, que le peintre rétablit la relation entre les deux protagonistes du mythe du Juif errant.

Les deux protagonistes ne sont pas antagonistes, mais tous deux victimes d'une vague de fureur aveugle dont les signaux extérieurs renvoient au présent, à la barbarie nazie, aux pogroms de la fin des années 1930 :

« The burning of the Torah and the desecration of the scrolls in the "White Crucifixion" were clearly inspired by the destruction of the synagogues in Munich and Nuremberg on June 9 and August 10, 1938, while the pogrom on the left side of the painting can be linked with those that occurred throughout the year, reaching their height on "Kristallnacht" (Crystal Night, November 9-10, 1938). The attempt of Jews during the 1930s to emigrate from Nazi Germany is represented in painting by the Jews who try to escape the destruction » (Amishai-Maisels 1991 : 142).

Le sens du temps semble de cette manière s'insinuer dans la représentation mythique ; il s'agit, toutefois, d'une vision particulière du temps, dans la mesure où ce présent est, simultanément, dans l'histoire et hors de l'histoire. Tout advient comme si la violence actuelle, malgré sa gravité spécifique, n'était autre que la dernière incarnation d'un phénomène qui, dans son essence, dépasse les distinctions chronologiques. En suivant un itinéraire qui lui est propre, Franz Meyer parvient à des conclusions, somme toute, assez proches :

« Sans qu'aucun détail ne perde rien de sa bouleversante acuité tragique, l'unité de l'œuvre l'intègre dans une tragédie plus vaste, intemporelle et comme nécessaire. Ainsi qu'il l'avait fait pour la Bible, Chagall a donné ici à la souffrance et à la détresse du présent la forme d'une réalité plastique élémentaire » (1995 : 197).

Le Juif contraint à la fuite n'est pas persécuteur du Christ, mais il est l'emblème du persécuté, tout autant que le Christ : *la Crucifixion blanche* met en scène des destins parallèles et, suivant cette ligne de pensée, elle place le spectateur en face d'un renversement total des modèles idéologiques acquis. Ajoutons que ce parallélisme ne se réduit pas en identité : la mesure de la différence est suggérée, selon nous, par l'antithèse entre le mouvement des hommes en fuite et l'immobilité du Crucifix, qui est une figure à part, détachée de l'humanité environnante, séparée du drame qui menace le futur des fuyards.

“All of Israel-one sack”

Non seulement le Juif errant de Chagall (dans la ligne de la reformulation juive du mythe) n'est pas un persécuteur, mais il s'oppose au modèle du converti : il maintient des rapports avec sa communauté d'appartenance avec laquelle il reste pleinement solidaire. Un détail qui caractérise sa

représentation nous semble particulièrement indicatif en ce sens : c'est le sac qu'il porte sur ses épaules durant la fuite, devenu partie intégrante de sa personne et qui n'apparaît pas – sur la base de nos données – dans la tradition iconographique inspirée des variantes de matrice chrétienne. Toutefois, ce qui importe n'est pas le détail en soi, mais la valeur qu'il acquiert une fois que le mythe en question a été adopté par la culture juive. Cette valeur nous semble admirablement synthétisée dans les paroles de l'adagio de Mendele cité par Harshav : « All of Israel-one sack ». Il ne s'agit donc pas d'un simple bagage de voyage mais d'un contenant dans lequel est entassé tout un monde et qui, par conséquent, devient le symbole de la patrie culturelle devenue elle-même itinérante. Un symbole dont la seule présence garantit la persistance de l'identité culturelle et ethnique, en dépit de la dispersion et de l'errance incessante loin du sol originel. Dans cette perspective, le sac-monde peut effectivement représenter la marque de l'appropriation juive de la figure mythique du Juif errant.

Le juif qui fuit le lieu de la catastrophe sauve sa propre personne mais aussi « all of Israel » ; on en déduit que le salut des individus, à la fois terrestre et spirituel, s'inscrit dans un cadre de fidélité au système des valeurs dans lequel est enracinée l'existence de la communauté. Le salut auquel tient tant Chagall, d'une tout autre teneur par rapport à l'idéal chrétien, est inimaginable en dehors de ce sentiment de fidélité qui sert d'horizon à la crise. Si on retient un tel point de vue, il est possible de mesurer dans toute son ampleur la prise de distance du stéréotype du Juif errant qui, comme on se le rappellera, se convertit au christianisme, change de nom et d'identité, reniant ainsi le système de valeurs de ses pères.

Il nous semble que dans *La Crucifixion blanche* l'artiste a, pour ainsi dire, opéré sur deux fronts divers mais convergents : d'un côté, il a contribué de façon déterminante à enraciner dans la culture juive un personnage mythique originellement étranger à celle-ci ; d'un autre côté, il a restitué au Christ sa propre « judaïcité » non seulement du point de vue iconographique mais aussi du point de vue des contenus. Reprenant les mots de Franz Mayer, on peut soutenir, je crois de façon tout à fait légitime, que le martyr du Crucifié dévoile des valeurs inédites qui en approfondissent et en actualisent la portée, une fois que celui-ci interagit avec « le martyr typiquement juif », dépassant la barrière idéologique rigide qui pendant des siècles les avait opposés l'un à l'autre, comme le positif s'oppose au négatif, suffoquant toute idée de communauté et de continuité.

Revenant à notre thème de départ, nous pouvons prendre acte du jeu subtil de renvoi – qui n’est pas immédiatement perceptible – entre le passage autobiographique consacré au détachement du peintre de Vitebsk et le tableau de 1938, mettant en scène un drame actuel qui réactualise la fuite des juifs de Jérusalem détruite. *La Crucifixion blanche* explique le drame collectif dont l’écho se prolonge dans les vicissitudes des individus de la communauté, dépassant les barrières du temps et de l’espace. Et c’est précisément cette conscience tourmentée de la correspondance entre passé mythique et présent historique, entre dimension collective et vécu individuel, entre « macrocosme » et « microcosme » qui donne à la page autobiographique de Chagall une densité et une profondeur qui la font s’élever bien au-delà du plan de l’anecdote à caractère purement privé.

Le passage de *Ma vie* et *La Crucifixion blanche* « dialoguent » secrètement entre eux parce qu’ils sont enracinés dans un *background* commun ; le facteur qui, au moins à nos yeux, exprime de la façon la plus prégnante ce lien de continuité renvoie au thème du « monde renversé » : si, dans la prière, ce thème est présenté d’une façon quelque peu « légère » – malgré l’inquiétude sous-jacente qui affleure en arrière-plan – car le texte suggère une idée de renversement de l’ordre de type « carnavalesque », dans *La Crucifixion blanche* domine en absolu la tonalité tragique, imposée par l’imminence d’événements historiques funestes, soulignée par une lumière livide, spectrale, qui occupe l’espace sur lequel sont imprimées les images du monde qui se précipite dans le chaos.

Et c’est justement sur l’immense tragédie qui s’abat sur les juifs d’Europe que Ziva Amishai-Maisels (1993 : 21-25) pointe son regard, en consacrant un ample espace à l’œuvre de Chagall ; nous nous attarderons en particulier sur les pages qui portent un titre éloquent, *Chagall’s Wanderings Jews*, dans lesquelles l’auteur examine la symbolique du juif réfugié récurrente dans l’œuvre du peintre, surtout après la Première Guerre mondiale. Cette symbolique est fondée sur trois types fondamentaux, qui sont autant de facettes de l’expérience politique et humaine du déracinement et qui, comme telles, s’interpénètrent les unes les autres : le Juif errant avec son sac sur l’épaule ; le juif – statique ou en mouvement – qui porte avec lui la Torah ; la mère, représentée elle aussi immobile ou en fuite, avec son enfant serré entre ses bras. Ces trois « archétypes » sont présents ensemble dans la partie inférieure de *La Crucifixion blanche* : de chacun d’eux Amishai-Maisels retrace le processus de formation, sans jamais perdre de vue le rapport entre l’expression artistique, le *background* personnel du peintre et, surtout, le contexte historico-politique, dominé par l’Holocauste.

L'icône de la mère avec son enfant a une racine secrète qui pénètre les couches les plus profondes du vécu de l'artiste, lequel en a laissé une trace émouvante dans le passage d'ouverture de *Ma vie* :

« Je ne me souviens plus – et c'est ma mère qui me l'a raconté – juste au moment de ma naissance, aux environs de Vitebsk, dans une petite maisonnette, près de la chaussée, derrière une prison, un grand incendie éclata.

La ville était en feu, le quartier des pauvres juifs.

On a transporté le lit et le matelas, la mère et le bébé à ses pieds dans un lieu sûr, à l'autre bout de la ville.

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 s'était bourrée de tableaux de Chagall.

On l'a piqué avec des épingles, on l'a plongé dans un seau d'eau. Enfin, il rend un faible pialement.

Pour l'essentiel, je suis mort-né.

Je voudrais que les psychologues ne tirent pas de cela des conséquences inconvenantes. De grâce ! » (Chagall 2003 : 12).

À peine a-t-elle commencé que la vie apparaît déjà suspendue au bord de l'abysse, et, à grand-peine, presque par hasard, elle échappe à l'emprise de la mort qui arrive rapidement avec le feu destructeur : c'est dans cette perspective que l'artiste situe la première image de lui-même encore en symbiose avec sa mère. Il reviendra par la suite sur cette image, au beau milieu de la tragédie personnelle et collective, en la sublimant, élargissant sa portée bien au-delà de sa dimension individuelle, il y lira alors le signe prémonitoire du destin de « vivant en tant qu'échappé à la mort » qui est précisément celui du Juif errant et qui, auparavant, avait été celui de Moïse sauvé des eaux (remplacées par le feu dans la rêverie autobiographique du peintre). Dans la gravure intitulée *Feuer in der Stadt* (1923) réalisée par Chagall pour illustrer l'épisode de sa naissance (planche 2), l'espace est divisé horizontalement en deux parties : dans la partie supérieure figure la scène du sauvetage du lit sur lequel repose la mère avec le nouveau-né langé à ses pieds ; dans la partie inférieure, en écho au lit, est dessinée la silhouette d'un homme en fuite, le sac à l'épaule, près d'un chariot ; de l'autre côté apparaissent une chaise et une armoire renversées en train de chuter. En quelques traits décisifs, l'artiste a construit son microcosme personnel, qui est aussi un macrocosme, dans lequel se concentrent les symboles récurrents de son œuvre. Le message que l'on peut tirer est que sur l'existence de l'enfant, tout juste né, plane le souvenir d'un modèle surgi de la profondeur du passé.

Il est possible de repérer un autre rapport, plus secret encore peut-être, entre Chagall et le Juif errant, lequel a une double valeur dans la mesure où il incarne celui qui a trouvé un chemin de fuite, de salut et celui qui se présente en même temps sous l'habit du sauveur : sauveur de son propre monde de valeurs, enfermé dans un sac qui a la valeur (et, dans une certaine mesure, aussi l'aspect) d'un ventre. Nous nous demandons, à ce propos, si dans l'image de Chagall artiste on ne pourrait pas identifier une autre facette de la fonction salvatrice. L'artiste tend à être assimilé à une figure de « sauveur » dans la mesure où il sauve de l'oubli et/ou de la destruction la mémoire culturelle – collective et personnelle à la fois –, et en garantit la survie en lui donnant forme par la peinture, l'écriture, la recréant et la renouvelant sans cesse en relation avec les changements qui s'opèrent. C'est une hypothèse qui nous paraît plausible : dans cette perspective, l'artiste peut être rapproché aussi de la deuxième figure emblématique du fugitif, c'est-à-dire du Juif qui serre contre lui la Torah comme la mère serre dans ses bras son enfant, ainsi que l'a remarqué Ziva Amishai-Maisels³.

Comme on l'a dit, Chagall élargit énormément l'horizon de son vécu, grâce à la médiation des symboles situés aux confins de la dimension autobiographique et du patrimoine traditionnel, chacun étant une sorte de double de l'autre ; son identification au Juif errant, clé de lecture du récit de sa naissance, qui a la densité d'un mythe personnel de fondation d'identité, permet d'entrevoir la manière dont Chagall conçoit la fonction de son art, ainsi que le sens (ou, plus précisément, l'un des sens possibles) qu'il donne à son propre accomplissement en tant qu'artiste.

Dans les pages d'ouverture de son autobiographie, Chagall nous confie être venu au jour et avoir été sauvé, comme si la naissance naturelle ne suffisait pas à garantir son existence, comme si elle devait être soutenue par une seconde naissance, de type culturel, due à l'initiative conjointe des membres de sa communauté d'appartenance. Cette considération nous renvoie à l'autre moment charnière du destin de l'artiste, dominé par l'aventure du voyage à Paris, sur lequel pèse, de la même manière, un risque mortel, celui du déracinement ; risque auquel le peintre échappe en se plongeant dans sa propre culture, qui lui offre un modèle dans lequel se regarder et se reconnaître, un modèle à répéter pour ne pas se perdre, celui du cordonnier de Jérusalem. Une figure mythique, celle-ci, qui habite en permanence l'esprit de l'artiste, toujours disponible et présente.

3. L'auteur se réfère en particulier à l'image qui apparaît dans la superbe toile intitulée *Solitude* (1933) : « Here the Jew wrapped in his prayer shawl sits on the ground in the traditional pose of Melancholia, head in the hand, holding the Torah as though it were his child » (1993 : 22).

Comme en une trame très originale de performances et contre-performances, Chagall, le nouveau-né sauvé grâce à la solidarité de sa propre communauté, devient, en tant qu'artiste, le sauveur des valeurs culturelles communautaires. Un redoublement similaire de fonctions et de rôles, perceptible à condition de faire dialoguer l'autobiographie et l'œuvre picturale, peut aussi être observé en référence à d'autres critères explicatifs. À l'intérieur de la perspective que nous tentons de dessiner, l'artiste se donne, entre autres, l'objectif de recréer, de régénérer cette culture dont lui-même est un produit et une expression particulière : dans cette optique, il devient, métaphoriquement, tant « mère » que « fils », tous deux fondus en une unité aux facettes paradoxales.

Autoportraits

De la parole à l'image

Dans le passage de *Ma vie* qui a retenu notre attention, se reflète le premier stade d'un parcours de type initiatique : en utilisant le classique schéma triparti mis au point par Van Gennep, on peut observer une analogie entre le moment du départ de Vitebsk, sur lequel pèse l'ombre de la rupture avec le « monde des pères », et la phase inaugurale du processus menant à la conquête du statut social d'« adulte », également marqué par la sortie du milieu familial. La singularité de l'aventure humaine de Chagall tient au subtil sentiment de culpabilité qui l'envahit au moment de l'abandon de la cité natale ; un sentiment qui trouve sa source, peut-être, dans la conscience du caractère subjectif de ce choix, non appuyé sur un modèle socialement justifié. Mais un autre facteur rend la situation encore plus délicate dès lors que le but du voyage, évoqué par une série d'allusions (à Cézanne, à Van Gogh, au cubisme...), est non seulement distant dans l'espace, mais aussi – et surtout – étranger à la tradition juive : le monde de la peinture moderne, dont Paris est la ville d'élection. Ce double détachement est si déchirant qu'il requiert – plus ou moins consciemment – une forme de compensation, de façon à en atténuer le poids : c'est là, probablement, la raison qui pousse Chagall à rechercher un « archétype » familial – le mythique cordonnier de Jérusalem, justement – auquel se rattacher. L'aspect le plus profond de la prière personnelle au Dieu de l'errance réside précisément dans la tentative de concilier deux instances en conflit : le besoin d'évasion, qui porte la marque de l'infidélité et de la rupture, et le sentiment de fidélité aux racines culturelles.

La période du premier séjour parisien peut être facilement assimilée à la phase de la « marge » des rites de passage ; c'est le moment de

l'apprentissage, où Chagall fait l'expérience directe du monde « autre » qui l'a fasciné, et en assimile les stimuli et les ferments, en fonction de la construction de sa propre identité personnelle et artistique. Comment l'artiste se représente-t-il une fois atteint le terme de sa propre recherche « initiatique » ? La question est si complexe et riche d'implications qu'elle ne peut recevoir, dans cette étude, une réponse définitive qui dépasse, en outre, le domaine de nos compétences ; limitons-nous à développer une brève enquête exploratoire dans une direction correspondant à l'objectif de cet essai, en déplaçant le regard du texte autobiographique vers une série d'autoportraits. Commençons avec un des chefs-d'œuvre de la période russe, *Apparition* (1917-1918) (planche 3), exécuté par Chagall après son retour dans son pays d'origine et qui nous éclaire sur un aspect très important de sa conception picturale.

Apparition, comme on l'a remarqué (Foray 2001 : 102-104), s'inspire du modèle classique de l'Annonciation, revisité de façon très personnelle ; la mise en scène s'appuie sur deux personnages : d'un côté le peintre, qui a les traits de Chagall jeune, assis devant un chevalet, occupé à son art, et de l'autre une superbe figure d'ange/muse. Chagall confère le maximum de relief au contact entre les deux protagonistes, et cela en fonction d'une conception métaphysique de l'art qui place la création artistique au point de rencontre entre le pôle humain et le surhumain : à cet effet, il se sert autant de la lumière que du contraste chromatique pour dessiner une sorte de sablier qui évoque la réversibilité des figures symétriques du peintre et de l'ange. On pourrait soutenir que le sujet de ce tableau est la peinture elle-même : « Cette peinture est [...] plus qu'une œuvre profane sur le thème de l'inspiration de l'artiste : la pose de la muse, qui est celle d'un ange avec des ailes et la main soulevée dans l'attitude de l'archange Gabriel de l'iconographie classique, en fait un messager de la source divine de l'inspiration » (*Ibid.* : 104).

Une première conclusion. Après avoir réélaboré le thème de la Crucifixion du Christ afin de fonder, *ex novo*, le sens de la diaspora et, en même temps, le sens de son propre destin d'errant, Chagall s'empare d'un autre thème chrétien afin de l'ouvrir à une autre signification : légitimer la fonction de son propre art, en le plaçant sous le signe de la médiation entre la transcendance et l'immanence.

Modernité et tradition

Afin de comprendre la portée de l'opération effectuée par Chagall, il est nécessaire de la clarifier par le contexte en concentrant le regard sur un moment-clé de la culture juive :

« S'adonner à une activité artistique, tailler une image – surtout une tête – eût été sacrilège et contraire à l'éternelle injonction contenue dans Exode : 20, 4. Pourtant, au tournant du ^{XX}^e siècle, certains avaient brisé ce tabou et embrassé une carrière artistique – même s'ils ne se proclamaient pas encore "artistes juifs". Ce renversement de perspective nous renvoie à un puissant courant de pensée apparu dans le judaïsme ashkénaze d'Europe occidentale à la suite de la Révolution française, ainsi qu'à des bouleversements politiques, sociaux et économiques intervenus en Europe occidentale et centrale, notamment sous l'effet du mouvement des Lumières » (Wolitz 2009 : 17).

La rupture la plus radicale avec la tradition concerne le rôle de l'esthétique et de l'expression artistique : à cet égard, il suffit de rappeler que, depuis l'expulsion d'Espagne (1492) :

« [...] les rabbins ashkénazes interdisaient toute activité artistique, y voyant la cause de leur dépossession et la jugeant indigne d'occuper un esprit juif. L'art devint donc l'un des objectifs prioritaires d'une renaissance culturelle de la nation. Les Juifs n'étaient-ils pas le peuple du Livre ? [...] La renaissance des arts impliquait que les Juifs touchés par la *Haskalah* s'approprient les notions occidentales d'esthétique » (*Ibid.* : 18).

L'œuvre de Chagall doit être située à l'intérieur du vaste et complexe processus de modernisation et de sécularisation de la culture juive, particulièrement intense pendant les années allant de 1880 à la Première Guerre mondiale : c'est justement à Vitebsk que naît la première école d'art juif (1897), destinée à devenir le berceau d'une nouvelle génération d'artistes, grâce à Yehuda Pen, dont Chagall fut le meilleur élève :

« En moins d'une génération les Juifs prétendument "arriérés" d'Europe orientale réussirent donc non seulement à créer ex nihilo une culture laïque originale, mais aussi à obtenir l'égalité des droits en tant que nation » (*Ibid.* : 23).

Dans ce contexte, la peinture de Chagall joue un rôle de première importance : s'il est vrai que tous les artistes engagés dans le mouvement de renaissance sont mus par le désir de créer un nouveau « style juif », « aucun d'eux n'ira aussi loin que Marc Chagall, qui n'hésitera pas à s'aventurer dans les terres du cubisme, du cubo-futurisme, s'essayant même à l'abstraction pure et à un semblant de suprématisme » (*Ibid.*). Ces observations jettent une lumière nouvelle sur le passage de la prière où le peintre affiche sa propre individualité, manifestant le besoin de se différencier des autres (« Je ne voudrais pas être pareil à tous les autres ») ; dans les images d'un monde en délire (« la ville paraît se fendre... ») affleure la prise de conscience de la valeur de la subjectivité, prérogative indissociable de la figure de l'artiste qui a le pouvoir de créer et/ou recréer la réalité en suivant sa propre fantaisie et en lui conférant une existence qui transcende la dimension du quotidien.

Néanmoins, une lecture de l'œuvre de Chagall tendant à mettre en évidence uniquement les éléments de rupture serait réductrice, dans la mesure où l'aspiration à la modernité « à l'occidentale » coexiste avec le besoin, non moins fort, de maintenir fermement les liens avec l'« univers des pères ». Dans l'incessante recherche d'un point d'équilibre entre ces orientations opposées réside une des raisons profondes de l'intérêt que suscite le parcours artistique de Chagall. Un des terrains les plus fertiles pour vérifier la portée d'une telle tension dialectique est constitué, par la suite, de gravures exécutées pour illustrer la Bible : cet ensemble, commencé en 1930 à la demande de l'éditeur Volland, a été achevé en 1956 (puis publié en 1957 par Tériade). Le rapport de Chagall avec la Bible ne s'arrête pas là, car l'artiste n'a eu de cesse de donner une dimension visuelle à des épisodes bibliques, les réélaborant en de nombreuses variations tout au long de sa carrière. Un indice très éloquent de son attachement à ses racines culturelles nous est fourni par ce lien ferme et durable avec le texte sacré de la tradition juive : la décision de l'illustrer, cependant, place le peintre en face du délicat problème d'établir un rapport entre verbe et image. L'image doit-elle se limiter à ne rester que le reflet du verbe ou bien doit-elle ambitionner de se hisser au même niveau ? À cet égard, Franz Meyer, un des meilleurs exégètes de l'art de Chagall, a écrit des pages pénétrantes dont nous tirons la citation suivante :

« Les gravures de Chagall sont riches de communication, non pas dans le sens "expressif", mais dans celui de l'unité mot-image. L'image n'est pas là pour abriter... l'événement, mais pour l'énoncer sans détour » (1995 : 183).

Les gravures de Chagall sont dotées d'une force expressive qui leur permet de formuler des messages de façon autonome, se substituant à la parole ; en d'autres termes, c'est comme si le pouvoir de la parole biblique de conférer tangibilité et évidence aux événements s'était transféré à l'image qui devient, par conséquent, « la parole biblique incarnée » (*ibid.* : 185). Au fond, les images de Chagall équivalent à une « lecture du texte qui est en même temps un regard qui est aussi une création » (*ibid.*). Franz Meyer met en relief la puissance créatrice du regard de l'artiste, qui s'explique par la transformation de la narration en vision. C'est une métamorphose dont l'impact est notable dans la mesure où elle implique le dépassement des modes traditionnels de réception du texte sacré. Comme on le voit, la relation de Chagall avec la Bible est marquée par la coexistence de tensions opposées qui affluent de façon particulièrement forte dans les nombreuses œuvres consacrées au thème du songe de Jacob.

Chagall s'est confronté plusieurs fois à l'épisode du songe de Jacob :

« Il arriva dans un lieu où il passa la nuit, car le soleil était couché. Il y prit une pierre, dont il fit son chevet, et il se coucha dans ce lieu-là. Il eut un songe. Et voici une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait le ciel. Et voici les anges de Dieu qui montaient et descendaient par cette échelle. Et voici l'Éternel se tenait au-dessus d'elle ; et il dit : "Je suis l'Éternel, le Dieu d'Abraham, ton père, et le Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu es couché, je la donnerai à toi et à ta postérité" » (Gen. 28, 10-22).

C'est un songe dont la puissance médiatrice est accentuée par la présence de plusieurs symboles de la médiation, tels que l'échelle qui – à la manière de l'*axis mundi* – met en communication le ciel avec la terre, les anges qui sont les médiateurs par excellence entre le surhumain et l'humain ; même le lieu où Jacob s'est couché est prédisposé à la communication avec Dieu.

La première image sur laquelle nous nous arrêtons fait partie des illustrations de la Bible, éditées en 1956 (planche 4). Elle a pour objet la vision de l'échelle sur laquelle évoluent les anges, apparue en songe à Jacob, qui est représenté en train de dormir : la scène correspond fidèlement au texte. Le peintre avait déjà représenté ce thème lorsqu'il avait illustré le poème d'Abraham Walt, *Fear not my Servant Jacob* (1937-1938) (planche 5). Dans ce cas, la gravure présente une innovation notable, qui élargit la signification originelle de l'épisode biblique : on retrouve l'échelle, les anges, mais pas Jacob ; le seul être humain visible, placé en bas à gauche, est un individu en chemin, le sac à l'épaule, et il n'est pas difficile de reconnaître en lui la silhouette typique du Juif errant. Sa présence, à la place de Jacob, semble justifiée si l'on considère que le patriarche, fuyant Esau, peut être interprété comme le « prototype » du Juif errant (Amishai-Maisels 1993 : 21).

Le Songe de Jacob, huile sur papier de 1960-1966 (planche 6a), place le spectateur face à une innovation encore plus subtile et – si l'on peut dire, sans crainte d'exagération – révolutionnaire : cette nouvelle variante fixe le moment où la vision onirique des anges voltigeant le long de l'échelle ne participe pas du songe de Jacob mais s'apprête à se transférer sur la toile du peintre. C'est précisément le peintre qui, assis devant son chevalet, la palette à la main, occupe le centre de la scène, devenant le nœud de la représentation ; le peintre, dont les traits rappellent ceux que Chagall s'attribue dans ses nombreux autoportraits, a pris la place de Jacob. Il est singulier de noter qu'au cours de ces mêmes années Chagall a peint une toile portant le même titre, *Le Songe de Jacob* (planche 6b) : dans ce cas, la figure peinte en rouge de Jacob, représenté debout et non couché, se « réapproprie » le songe, reprenant la position centrale. Évidemment,

les deux représentations ne s'excluent pas l'une l'autre, mais entretiennent une relation d'échange. On se demande alors quel peut en être le dessein culturel sous-jacent.

Notre hypothèse est que Chagall a trouvé dans l'épisode biblique du songe de Jacob un paradigme culturellement accrédité sur lequel s'appuyer, aux fins de légitimer l'exercice de son propre art. C'est pour cela qu'il a « manipulé » le mythe de Jacob, afin de faire ressortir l'analogie entre la vision onirique du patriarche et l'illumination qui est à l'origine de ses propres créations picturales. Il s'ensuit que Chagall voit en lui-même l'ultime incarnation de la figure du visionnaire, médiateur entre le divin et l'humain ; en retour, les images picturales qui prennent forme sur sa toile sont faites « de la substance même des songes » : non pas de songes « profanes », bien entendu, mais de ceux qui, imprégnés de sacralité, servent de pont entre l'invisible et le visible.

Cette continuité idéale entre Jacob et le peintre, entre songe et peinture, est attestée de façon encore plus accentuée dans une illustration ultérieure du *Songe de Jacob* (planche 7) ; il s'agit d'une huile sur toile datée de 1956-1967, qui présente une lecture fidèle de l'épisode biblique et, en même temps, infidèle au texte. Dans le bas de la toile, Jacob est représenté étendu par terre, endormi et rêvant ; le reste de l'espace est habité par les visions angéliques du patriarche, auxquelles sont associés les « fantasmes » issus de l'imagination chagallienne⁴ et déjà présents, entre autres, dans la *Crucifixion blanche* : le Juif errant et ses « doubles », c'est-à-dire la Mère avec l'enfant et le Juif avec la Torah. C'est précisément ce dernier qui prend le premier rôle, grâce à la pureté de son vêtement qui le détache sur le fond ; replié sur lui-même, le rouleau sacré serré amoureusement dans ses bras, les yeux clos, il a l'aspect d'un vieil homme endormi dont le corps blotti semble quasiment s'appuyer sur celui du patriarche étendu, avec un visage tout aussi âgé. Tous ces indices sont révélateurs de l'affinité spirituelle entre les deux personnages, qui nous fait retrouver, à un autre niveau, celle entre Jacob et le Juif errant, implicite dans la gravure de 1937-1938. Ce point mis à part, la scène offre à notre regard l'extraordinaire vision d'un univers symbolique fruit de l'osmose entre deux expériences visionnaires – celle du patriarche et celle du peintre –, reconduites en une seule matrice.

4. Parmi eux remarquons le Crucifié, dont l'emblème est présent dans les deux versions du *Songe de Jacob*, de la période 1960-1966 ; la raison de l'identification du peintre au Christ est explicitée dans les vers du poème autobiographique *Si mon soleil* : « Et tel le Christ je suis crucifié / Fixé avec des clous sur mon chevalet » (Chagall 1975 : 14-20).

En suivant la ligne de réflexion que nous avons à peine tracée, nous sommes en mesure de saisir le dessein culturel sous-jacent tant à l'autoportrait de jeunesse d'*Apparition* qu'à l'autoportrait du *Songe de Jacob*, œuvre de la pleine maturité. Le peintre, « visité » par le même songe de Jacob, renvoie au peintre visité par l'ange de l'Annonciation (et *vice-versa*), parce que les deux font partie de la catégorie des élus, pour qui il est permis de jouir d'une épiphanie du sacré et d'en porter témoignage aux autres. En se représentant lui-même – soit de façon directe, soit à travers des personnages auxquels il s'identifie –, Chagall transcende le plan de la pure représentation parce que dans ses autoportraits se déroule, en réalité, une méditation complexe, prolongée indéfiniment, sur le statut et la valeur de son propre art.

Notre parcours se conclut en revenant au point de départ, à *Ma vie*, après avoir pris acte de la profondeur du lien existant entre le texte autobiographique et une série d'autoportraits ; lien que l'on peut étendre à toute l'œuvre peinte de Chagall qui, comme on l'a démontré, « s'identifie avec sa personnalité d'artiste, [et] est une métaphore de sa propre biographie » (Venturi 1956 : 104). Si, d'un côté, Chagall, en nouveau Juif errant, a « médiatisé » entre le jadis et le maintenant, entre la culture juive traditionnelle et la culture de l'Europe occidentale moderne, bref entre Vitebsk et Paris, d'un autre côté, il a fait de la connexion entre le ciel et la terre la marque de la peinture, de sa peinture. On comprend, alors, pourquoi il a accordé à cette présence constante des anges une importance si extraordinaire, en arrivant jusqu'à transformer l'ange en peintre et à lui donner ses propres traits : le résultat le plus puissant est l'autoportrait splendide intitulé *L'Ange à la palette*, 1927-1936 (planche 8).

Université de Rome, Tor Vergata, Rome (Italie)
m.massenzio@tiscali.it

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Marc Chagall – autoportrait/*self-portrait* – autobiographie/*autobiography* – Le Juif errant/*The Wandering Jew* – crucifixion – culture juive/*Jewish culture* – identification.

AA.VV.

2001 *Le Juif errant. Un témoin du temps*. Exposition, Paris, du 26 octobre 2001 au 24 février 2002. Paris, Adam Biro-Musée d'art et d'histoire du judaïsme.

Amishai-Maisels, Ziva

1991 « Chagall's White Crucifixion », *Museum Studies* 17 (2) : 138-153.

1993 *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Art*. Oxford, Pergamon Press.

Braillon-Philippe, Juliette & Anne-Hélène Hoog

2001 « Notices du catalogue », in AA.VV., *Le Juif errant. Un témoin du temps...* : 214.

Chagall, Marc

1975 *Poèmes*. Genève, Cramer.

2003 [1931] *Ma vie*. Paris, Stock.

Cohen, Richard I.

2001 « Entre errance et histoire : interprétations juives du mythe de Gottlieb à Kitaj », in AA.VV., *Le Juif errant. Un témoin du temps...* : 151-171.

Foray, Jean-Michel

2001 « Marc Chagall e il messianismo », in Rudy Chiappini, ed., *Marc Chagall*. Ginevra-Milano, Skira.

Harshav, Benjamin

2004 *Marc Chagall and his Times*. Stanford, Stanford University Press.

Kamenski, Alexandre

1988 *Chagall. Période russe et soviétique, 1907-1922*. Paris, Éd. du regard.

Lévi-Strauss, Claude

1996 [1958] « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*. Paris, Plon : 235-242.

Massenzio, Marcello

2006 *La Passion selon le Juif errant*. Paris, L'Échoppe.

Meyer, Franz

1995 *Marc Chagall*. Paris, Flammarion.

Milin, Gaël

1997 *Le Cordonnier de Jérusalem. La véritable histoire du Juif errant*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Otto, Rudolf

2001 [1949] *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris, Payot & Rivages (« Petite bibliothèque Payot » 218).

Schmitt, Jean-Claude

2001 « La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif errant », in AA.VV., *Le Juif errant. Un témoin du temps...* : 55-76.

Scholem, Gershom G.

1974 « Pour comprendre le messianisme juif », in *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité judaïque*. Paris, Calmann-Lévy : 23-66.

Van Gennep, Arnold

1909 *Les Rites de passage*. Paris, Picard.

Venturi, Lionello

1956 *Chagall. Étude biographique et critique*. Genève, Skira.

Wolitz, Seth L.

2009 « "Di Goldene Pave Iz Gefloygn Avek... [= Le Paon doré s'est envolé...]" . La culture ashkénaze, 1860-1940 : une trop brève renaissance », in AA. VV., *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*. Exposition, Paris, du 11 février au 17 mai 2009. Paris, Skira Flammarion-Musée d'art et d'histoire du judaïsme : 16-31.

Marcello Massenzio, *De la parole à l'image : Marc Chagall, autobiographie et autoportraits*.

— Cette analyse de l'autobiographie de Marc Chagall, *Ma vie* (Paris, 1931), porte sur un moment parmi les plus difficiles de son parcours existentiel : la période qui précède le premier voyage qui le conduira à Paris, l'arrachant à sa ville natale, Vitebsk. Ce détachement est si déchirant qu'il requiert une forme de compensation : c'est là, probablement, la raison qui pousse Chagall à rechercher un « archétype » familier – le mythique Juif errant – auquel s'identifier. En même temps, Chagall découvre dans la Bible un paradigme sur lequel s'appuyer afin de légitimer l'exercice de son propre art, étranger à la tradition juive : c'est pour cela qu'il s'approprie l'épisode du songe de Jacob pour faire ressortir l'analogie entre la vision onirique du patriarche et l'illumination qui est à l'origine de ses propres créations picturales. Il s'ensuit que Chagall voit en lui-même l'ultime incarnation de la figure du visionnaire, médiateur entre le divin et l'humain. En se représentant lui-même – soit de façon directe, soit à travers des personnages auxquels il s'identifie – Chagall transcende le plan de la pure description, parce que dans ses autoportraits se déroule une méditation complexe sur le statut et la valeur de sa peinture.

Marcello Massenzio, *From Words to Pictures : Marc Chagall, Autobiography and Self-Portraits*.

— This analysis of Marc Chagall's autobiography, *Ma vie* (Paris, 1931), focuses on one of the most difficult moments in his existence : the period before the trip that uprooted him from his native town (Vitebsk) and led him for the first time to Paris. This move was so heartbreaking that it necessitated a sort of compensation, which is probably the reason why Chagall sought to identify himself with the familiar « archetype » of the mythical wandering Jew. At the same time, he discovered in the Bible a paradigm he could use to legitimate the exercise of his art, which was alien to Jewish tradition. He adopted the episode of Jacob's dream to express an analogy between what the patriarch saw in a dream and the illumination at the origin of his own pictorial creations. It follows that Chagall saw himself as an ultimate incarnation of a visionary in between divinity and humanity. By depicting himself, either directly or through the figures with whom he identified, Chagall transcended pure description : a complex meditation occurs in his self-portraits between the status and value of his painting.