

Marc Chagall et les Maritain

Une définition de l'art religieux

Régis Ladous



Édition électronique

URL : <http://rsr.revues.org/311>

DOI : 10.4000/rsr.311

ISSN : 2259-0285

Éditeur

Faculté de théologie catholique de
Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2010

Pagination : 545-560

ISSN : 0035-2217

Référence électronique

Régis Ladous, « Marc Chagall et les Maritain », *Revue des sciences religieuses* [En ligne], 84/4 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rsr.revues.org/311> ; DOI : 10.4000/rsr.311

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© RSR

MARC CHAGALL ET LES MARITAIN

Une définition de l'art religieux

Dans une thèse soutenue à Metz en 2006¹, Geneviève Schmitt-Rehlinger montre que Chagall a peint ou dessiné plus de trois cent soixante crucifiés (ou œuvres comportant le motif du crucifié). Sa première crucifixion, un dessin à la plume, date de 1908 ou 1909. Si l'on tient compte des œuvres où il a illustré l'Ancien Testament, il peut apparaître comme l'un des principaux artistes religieux du XX^e siècle. Mais sa première commande biblique est d'origine profane, elle date des années 1930, quand il a réalisé à la demande d'Ambroise Vollard des gravures pour la Bible². Il faut attendre 1957 et la ténacité d'un franc-tireur, le dominicain Marie-Alain Couturier, pour qu'une de ses œuvres entre dans une église, près d'un demi-siècle après la première crucifixion connue³.

Mais Chagall a-t-il jamais été *commandé* ? L'auteur du *Message Biblique* a-t-il jamais *illustré* la Bible ? Et son art peut-il vraiment être qualifié de religieux ? L'un des grands amis de Chagall, le philosophe Jacques Maritain, a proposé sinon une réponse du moins une esthétique

1. *Jésus le Christ dans l'œuvre de Chagall*, sous la direction de Pierre-Marie Beaudé, Université de Metz, 2006. Le texte intégral de la thèse et le volume d'annexes iconographiques peuvent être téléchargés à partir du site de l'École Doctorale de l'université Paul Verlaine de Metz. La *Crucifixion Blanche* peut être vue sur le site de l'institution qui la conserve, l'Art Institute de Chicago <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59426>

2. 105 eaux-fortes de 1931 à 1939, dont 39 planches reprises et achevées de 1952 à 1956.

3. C'est au plus tard en 1950, selon l'article publié par Raïssa Maritain dans la revue *L'Art Sacré* (n° 11-12, juillet 1950), qu'à la demande de Couturier Chagall élabore le projet d'une céramique murale monumentale pour l'église de Notre-Dame de Toute Grâce d'Assy ; il s'agit d'un *Passage de la mer Rouge* assorti de deux bas-reliefs en marbre blanc et deux vitraux aux teintes douces, destinés à matérialiser les rites et les symboles du baptême. L'œuvre n'est installée qu'en 1957. Deux ans plus tard Chagall accepte de réaliser sa seconde œuvre « d'église », les cartons des vitraux de deux baies du déambulatoire nord de la cathédrale de Metz.

tique qui permet de poser ces questions de manière à obtenir une réponse. Comme l'a montré Rowan Williams, archevêque de Cantorbéry et ancien professeur à Oxford⁴, Maritain apporte de manière plus générale des éléments qui sont toujours utiles pour tenter de définir ce que peut être un art religieux à l'époque contemporaine, et y distinguer plusieurs degrés, une véritable hiérarchie d'ordre esthétique dans ce que d'autres appellent l'art sacré.

Cette hiérarchie, Maritain l'a brièvement résumée – de manière à la fois très lisible et passablement énigmatique – dans l'introduction qu'il a donnée en 1961 à l'autobiographie du peintre américain William Congdon⁵ :

There are, I see it, three degrees in religious painting : the first degree I would call contemplative painting, which has a religious or God-related significance quite independently of the subject or the theme treated. The second degree I would call religious painting in the strict sense, or painting which deals with specifically religious themes (not necessarily related to any public use). The third degree I would call sacred painting, which, on the walls or in the windows of a church is put at the service of public prayer. (...) It is obvious that, from the point of view of the essentials of art and inspiration, the first degree is more important than the second, and the second more important than the third.

La hiérarchie est claire, le sens moins : quel peut être cet art religieux indépendant de toute thématique religieuse, ou cet art explicitement religieux mais absent des églises ? Enfin pourquoi Maritain place-t-il tout en bas l'art religieux de commande, disposé dans les lieux de prière à des fins culturelles ?

I. UNE GRANDE AMITIÉ

Dans l'élaboration de cette hiérarchie revue et corrigée par l'expérience, l'amitié avec William Congdon arrive en fin de course, comme révélateur. Maritain définit son esthétique dès 1920 dans *Art et scolastique*, « austère traité⁶ » écrit en pensant à Georges Rouault. À partir des années 1920 il polit et rabote ses idées en compagnie des intellec-

4. Dans *Grace, Necessity and Imagination : Catholic Philosophy and the Twentieth Century Artist*, conférence prononcée en 2005 dans le cadre des Clarke Lectures de Trinity College, Cambridge, publiée en anglais sous le titre *Grace And Necessity : Reflections on Art and Love* – et en français sous le titre *L'artiste et la grâce*.

5. *My disc of gold. Itinerary to Christ*, Reynal & Company, New York, s.d., p. II.
6. Selon M. DUVAUCHEL, *L'esthétique oubliée de Jacques Maritain, un chemin de poésie et de raison*, Publibook, Collection Sciences Humaines et Sociales, 2009.

tuels, des poètes, des musiciens⁷ et des artistes qu'il reçoit chaque dimanche à Meudon. Parmi eux un Juif venu d'Europe de l'Est, habile à illustrer l'Ancien et le Nouveau Testament, qui s'était installé vers 1910 du côté de Vaugirard, dans ce phalanstère d'artistes que l'on appelait la Ruche, où il fréquenta Léger, Soutine, Lipchitz, Kisling, Lichtenstein avant de retourner dans son pays; il revint en France après la guerre, il s'intégra au cercle de Meudon et devint un intime de Maritain. Non, il ne s'agit pas de Chagall, mais de Marek Szwarc, né en Pologne et converti au catholicisme en 1919, avant de rencontrer Maritain qui sut apprécier l'homme mais, semble-t-il, n'a pas fait grand cas d'une œuvre du « troisième degré », ordonnée à la décoration des temples profanes (pavillon de la Société des Nations à New-York) comme des lieux de culte (église Saint-Jean et église du Saint-Rosaire à Toronto) ou apparentés (Szwarc fut chargé de décorer le pavillon du Saint-Siège à l'exposition universelle de Paris en 1937). Que Szwarc se soit converti au catholicisme et ait été bien vu du Vatican n'influa en rien sur le jugement esthétique de Maritain, peu enthousiaste⁸.

Avec le peintre de Vitebsk, ce fut le coup de foudre, et l'aventure. Chagall a été amené à Meudon par Jules Supervielle, Paul Eluard et René Schwob – ce qui contribue à expliquer pourquoi Maritain a toujours considéré qu'il était d'abord un poète. Dans les archives du Cercle d'Études Jacques et Raïssa Maritain de Kolbsheim, le premier billet adressé par Chagall à son « cher Maritain » (avec un « e », écriture phonétique chagallienne) date du 28 juillet 1928. Il y dit son affection pour la « maisonnette chaude » de Meudon, et tout de suite il demande des textes : « J'ai une idée, trop audacieuse peut-être, de vous proposer d'écrire quelques mots dans un des Cahiers de Sélection (de Belgique) qu'il me consacre. Vous pourrez me détruire complètement, si vous voulez, mais du haut de la pensée de grand Dieu. Ça sera pour moi un doux martyr ». Il demande aussi un texte pour un livre sur le théâtre juif de Moscou qui doit « réunir les différentes opinions aussi sur mon travail dans ce théâtre. Serais heureux si vous acceptiez ces deux collaborations. Votre présence m'y sera chère ». Maritain, qui vient de publier une étude sur Rouault⁹, s'exécute avec plaisir, ce qui

7. Dont Stravinsky, qui reprend l'esthétique maritainienne dans sa *Poétique musicale* de 1945.

8. Le futur cardinal Charles Journet – « Sur un chemin de croix de Marek Szwarc », *Nova et Vetera* 1 (1932) 44 – et le peintre Jean Bazaine – « L'exposition Marek Szwarc », *Esprit* (Mai 1934) p. 339 – se montrèrent plus sensibles que Maritain au talent de Marek Szwarc.

9. *Georges Rouault peintre et lithographe*, album orné de quatre lithographies originales timbrées, signées et numérotées : Le Pitre, L'Ecuyère, Parade, Fille, publié chez E. Frapier, éditeur, 1926. Maritain y exprime des idées que l'on va retrouver

lui vaut ce billet de Chagall : « J'étais touché de votre amour. Si vous me croyez sincère et un peu sur le vrai chemin – vous qui cherchez ardemment la vérité – j'en suis content. Merci profondément pour votre bon œil et votre bon cœur. À vous deux de nous deux¹⁰ ». À *vous deux de nous deux*, car il s'agit d'une amitié entre deux couples, Marc et Bella, Jacques et Raïssa. Raïssa et Bella sont issues toutes deux d'une famille juive russe de tradition hassidique. Une mémoire commune fonde leur intimité, leur complicité, même si le rapport au passé n'est pas le même chez Raïssa, convertie au catholicisme, et pour laquelle le centre du monde est devenu Paris, alors que Bella se sent toujours exilée de Vitebsk.

Certains des billets de Chagall à Maritain sont étonnants, il décrit ses amis (et se décrit lui-même) comme des personnages dans une toile de Chagall : « Il nous semble – vous êtes suspendus sur un fil dans un autre monde. Nous sommes renversés¹¹ ». Ou encore quand il invite les Maritain à visiter son jardin de la villa Montmorency qui « nous console de toutes les misères du monde. Venez donc le voir et nous dedans¹² ». Chagallienne aussi, la manière dont Marc se voit par rapport à Jacques : « Et à vous, cher Jacques, merci de vos pensées si gracieusement sévères. Avec vous, on dirait, on est perché sur une échelle, en regardant patiemment et anxieusement la terre et de tout son corps se tendant vers tout¹³ ».

La guerre renforça l'intimité des deux couples. Installé à New York depuis 1940, Maritain participa au sauvetage des Chagall avec ses amis du Museum of Modern Art, et en liaison avec l'Emergency Rescue Committee représenté à Marseille par Varian Fry. Les Chagall échappèrent de justesse à la police de Vichy (Marc fut pris dans une rafle et libéré par une intervention personnelle de Varian Fry) et purent rallier Lisbonne d'où ils gagnèrent les États-Unis. Comme ils ne parlaient pas anglais, ils se replièrent sur leurs amis qui parlaient yiddish, russe ou français, ou les trois à la fois, comme Raïssa. « Chère Raïssa », lui écrit Marc le 13 novembre 1941, « il nous semble revivre avec vous nos douces jeunes années¹⁴ ». Raïssa rendit

avec Chagall : la peinture de Rouault « tire sa vie de l'univers intime de l'âme, des profondeurs de la vision intérieure et de l'intuition poétique, saisissant obscurément, dans l'émotion, à la fois la subjectivité du peintre et le mystère du monde visible. »

10. Archives du Cercle d'Études Jacques et Raïssa Maritain de Kolbsheim [AK], 2 juin 1929.

11. Non daté, mais envoyé de Jérusalem, donc en 1931, archives de Kolbsheim.

12. 25 mai 1932, archives de Kolbsheim. Fin 1929, les Chagall ont déménagé et acheté une maison près de la Porte d'Auteuil, au 15 de l'avenue des Sycomores, dans la villa Montmorency.

13. AK, 13.11.1941.

14. AK, 13.11.1941.

plusieurs fois visite aux exilés dans leur retraite de Cranberry Lake, dans le nord de l'État de New York. « Mon cher petit Jacques », écrit Raïssa à son mari le 23 janvier 1942, « Je t'envoie un autographe de Chagall. Le texte russe signifie : 'Mon cher ami, nous avons bu, mangé, tout le temps parlé de vous, regardé vos photos, et de nouveau parlé de vous... Nous vous attendons. Je vous embrasse. Votre Chagall'. Nous avons passé avec eux une soirée très intime, savoureuse, réconfortante. Maintenant Chagall veut me prendre de face. Il est tout à fait amoureux de mon col de dentelle, celui qui est sur mon ancienne photo ». Et, en marge de la lettre, dressé d'un trait de plume, un autoportrait de Chagall.... Raïssa a publié à New York en 1943 *Chagall ou l'Orage enchanté*, qui comporte des reproductions. Pour la réédition, Chagall n'a pas demandé de droits d'auteur mais quelques exemplaires ; il en a renvoyé deux à Raïssa, après en avoir enrichi les pages de garde d'un dessin à la plume et d'une aquarelle.

La mort de Bella Chagall, en 1944, fut un grand navrement de cœur, puis les choses de la vie éloignèrent les amis¹⁵. Les relations se resserrèrent quand le peintre s'installa à Orgeval, près de Saint-Germain-en-Laye, mais elles s'espacèrent à nouveau quand il s'établit à Vence, où il ne semble pas que les Maritain se soient jamais rendus. Quelques billets témoignent cependant de la permanence de l'amitié : « Chaque visite de Jacques est comme un soleil qui demeure en moi, un calme, un sourire et un immense encouragement¹⁶ », ou encore : « Si je ne vous vois pas, je vous vois quand même¹⁷ ». Grand artiste pudique et pétri d'incertitude, Chagall demande son avis aux Maritain, et pas par politesse. À propos par exemple des eaux-fortes pour les *Âmes Mortes* de Gogol, les *Fables de La Fontaine* et la Bible : « J'aimerais bien savoir ce que vous pensez, tous les trois [Chagall inclut Vera, la petite sœur de Raïssa et le complément obligé de la trinité maritainienne] ... Moi, je tâche toujours de travailler – mais je ne veux pas vous ennuyer de mes paroles. Mon plus grand défaut est peut-être mon éternel doute [...] ». Auquel fait écho ce billet du 15 avril 1953 : « Je travaille, comme toujours, c'est-à-dire sans savoir exactement où est le commencement et où est la fin, voilà ! ». À propos d'un projet de chapelle près de Vence, qui a du mal à aboutir, il écrit :

En attendant, je fais seulement des esquisses et je ne sais pas du tout si je pourrai réaliser cela ; si j'aurai la force de le faire. Vous me direz que

15. Maritain est ambassadeur auprès du Saint-Siège de 1945 à 1948, Chagall ne rentre en France qu'en 1948.

16. AK, 12.11.1947.

17. AK, 20.11.1967.

j'ai toujours des doutes quand je commence quelque chose et c'est vrai. Comme vous me connaissez un peu, je n'ai pas la clarté latine et la clarté, s'il y en a, s'obtient, avec moi, avec beaucoup de corrections. C'est une clarté à ma manière toujours. Enfin, si je fais quelque chose, on verra... Ce dont je ne doute pas, c'est que j'aurai des critiques de tous côtés», et surtout, se plaint-il, de la part de ceux «qui veulent découvrir [...] ce qu'il y a dans mon âme. [...] Il est vrai que je doute et que j'ignore moi-même, la seule chose que je sache : c'est que je suis fidèle à quelque chose ; fidèle, bien sûr, à ma manière (AK, 15.4.1955).

Ces billets – ils prennent rarement la taille d'une lettre – tendent à confirmer Maritain dans l'idée qui sous-tend son esthétique : un grand peintre est une force qui va, il répond par son œuvre à une nécessité intérieure que les marchands, les mécènes, les commandes ne peuvent ni orienter ni circonscrire ; une nécessité qui dépasse le vouloir propre, les intentions claires et jusqu'aux forces physiques et morales du créateur qui, laissé à lui-même, coupé des sources secrètes de son inspiration, ne serait qu'un illustrateur aux ordres de ses commanditaires. «Ce ne sont pas les marchands de tableaux ni les critiques d'art ni les collectionneurs mais les poètes modernes qui ont fait les peintres célèbres», écrit Maritain dans *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*¹⁸. Le peintre n'est rien s'il n'est entraîné par le pinceau et la palette, instruments démiurgiques, «au-delà des apparences naturelles des Choses» dans la «quête désespérée» d'une «réalité plus profonde, obscurément signifiée par les Choses (...)», mais dont lui ignore tout, et dont il doit se saisir «énigmatiquement¹⁹».

II. UNE ESTHÉTIQUE DE LA FORME

Depuis *Art et scolastique* (1920) jusqu'à *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* (1966)²⁰, l'esthétique de Maritain se réfère à une métaphysique d'inspiration thomiste : il existe au cœur de l'être des formes qui déterminent la matière et, ainsi, constituent et achèvent les choses ; elles en sont le «secret ontologique». Elles participent à la fois, en une sorte d'incarnation, de la transcendance et de l'immanence : toute forme est «un vestige ou un rayon de l'Intelligence créatrice imprimé au cœur de l'être créé». C'est pour cela qu'elle est la

18. J. MARITAIN, *Œuvres complètes* [OC], vol. X, p. 267.

19. *Ibid.*, p. 139.

20. Livre issu des six leçons données en 1952 à la National Gallery of Art de Washington et publiées en anglais en 1953 sous le titre *Creative intuition in Art and Poetry*.

source de la lumière et de la splendeur qui émanent des choses. « La beauté est le resplendissement de la forme », « une fulguration d'intelligence sur une matière intelligemment disposée ». Les choses sont belles parce que les formes qui les déterminent sont intelligibles. « L'intelligence jouit du beau parce qu'en lui elle se retrouve et se reconnaît²¹ ». À partir de là il est possible de préciser le sens de quelques mots du vocabulaire esthétique de Maritain, qu'il emploie pour parler soit de l'art en général, soit de la peinture moderne, soit de Chagall en particulier.

Lorsqu'il évoque un art contemplatif, il pense moins à un élan mystique²² qu'à l'activité d'une intelligence qui trouve du bonheur à éprouver sa connaturalité avec l'Intelligence divine. « Dans la contemplation du beau artistique, l'intelligence [...] boit la clarté de l'être, [...] elle est irradiée par une lumière intelligible qui lui est donné d'un coup²³ ». Mais si la contemplation est à l'origine de l'acte créateur, encore faut-il que l'artiste soit actif, doublement actif ; par son savoir-faire d'*artifex*, bien sûr, mais cela ne suffit pas : « La poésie n'est pas seulement dans l'art du poète ; elle est aussi dans l'âme des choses », c'est-à-dire dans leur forme. Pour la reconnaître et s'en emparer, le peintre doit être lui-même poète ou devin, deux termes équivalents pour Maritain qui définit la création poétique et artistique comme « une sorte de divination », rappelle que « le *vates* latin était à la fois un poète et un devin » et considère que « le peintre [...] n'est plus rien s'il manque de vision poétique²⁴ ». Dans le prière d'insérer de *Chagall ou l'orage enchanté*, Jacques évoque « la poésie essentielle » du peintre, tandis que, selon Raïssa, « la poésie est la grande animatrice [...] de l'œuvre de Chagall²⁵ ». Là encore un terme très général est pris dans un sens métaphysique précis : la poésie est « une

21. J. MARITAIN, *Art et Scolastique*, 1920, p. 35-42.

22. Mais sans l'exclure, en l'envisageant comme une sorte d'accélérateur du processus de création. Dans *Chagall ou l'orage enchanté* [Texte achevé à New York en décembre 1942, publié en 1943, réédité à Genève en 1948 et à Paris en 1965, OC vol. XV], Raïssa affirme que Chagall s'étonnait que l'on puisse concevoir un art sans mysticisme – mais qu'entendait-il par là ?

23. *Art et scolastique*, p. 35. Dans *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, Maritain souligne que le « procès intellectuel » qui est à la racine de l'acte créateur est évidemment « sans parallèle à la raison logique » : le « degré d'intellectualité supérieure » auquel atteint le contemplatif est bien une saisie immédiate, intuitive, et non un cheminement discursif (OC, vol. X, p. 146).

24. *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, OC vol. X, p. 108. Chagall a été amené à Meudon par des poètes, et Maritain aime à rappeler que tous les grands peintres de l'époque avaient leur poète, Max Jacob pour Picasso, Pierre Reverdy pour Braque, Apollinaire pour Chagall (*L'intuition créatrice*, p. 267).

25. OC, vol. XV, p. 19.

divination du spirituel dans le sensible²⁶», c'est-à-dire de la forme dans les choses. Chagall est de ceux qui saisissent et dévoilent ces mystères enfouis, ces formes qui resplendent, sans doute, mais seulement pour ceux qui ont l'intelligence de les voir puis le génie de les recréer « en une construction de lignes et de couleurs²⁷ », une « image illuminatrice²⁸ » qui la rende intelligible à tous. Dans la présentation en anglais du catalogue de l'exposition Chagall à la galerie Chalette²⁹, Maritain insiste sur la dimension initiatique de l'art chagallien dont la beauté tient à la « manifestation d'une connaissance mystérieuse ». Par le dévoilement des mystères et leur recomposition picturale, l'artiste recrée la nature, il la change « non seulement matériellement et du dehors, mais aussi du dedans » et réalise ainsi un analogue de la création divine.

C'est en ce sens que la peinture peut être définie comme religieuse, indépendamment du thème choisi. La matière première du peintre n'est pas une chose mais le reflet de l'Intelligence créatrice dans la chose. Un paysage, un animal, un personnage de cirque peuvent être, comme chez Rouault, aussi religieux que la représentation d'un prophète ou du Christ en croix. Et cela quelles que soient les convictions et même les intentions explicites de l'artiste. Chagall peut bien « ne professer aucune religion dogmatique³⁰ », cela ne concerne en rien le caractère religieux de son œuvre. Ce point de vue était partagé par le dominicain Marie-Alain Couturier quand il a demandé à Chagall de participer au décor de l'église d'Assy³¹.

26. J. MARITAIN *Frontières de la Poésie et autres essais*, Paris 1935, repris dans OC, vol. V, p. 699-700. La formule se retrouve dans « Poetic Experience », *The Review of Politics*, Vol. 6, No. 4, pp. 387-402, October 1944, elle est reprise par Raïssa dans son *Chagall ou l'orage enchanté* et par Jacques dans *L'intuition créatrice*.

27. *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, OC, vol. X, p. 140.

28. « Je pense que Chagall est aujourd'hui le grand maître de l'image illuminatrice [...] Avoir mis la main sur ce bien propre des poètes est une conquête authentique de la peinture moderne », MARITAIN in *L'intuition créatrice*, p. 267 et 380.

29. New York mars-avril 1958, in OC, XV, p. 809.

30. R. MARITAIN, *Chagall ou l'orage enchanté*, p. 22.

31. L'artiste-poète selon Maritain est bien un devin, et non pas un messenger. L'interprétation de Chagall comme messenger se retrouve chez plusieurs critiques, dont J.-M. FORAY qui écrit [*Chagall dans une nouvelle lumière*, Stiftung Frieder Burda, Baden-Baden 2006, p. 188], à propos de l'enthousiasme avec lequel Chagall a accepté la proposition d'Ambroise Vollard d'illustrer la Bible, que cet « enthousiasme (...) tient à la conception que Chagall se fait de l'artiste. Dans *L'apparition* de 1917-1918 [Autoportrait avec la muse, Musée d'Etat russe, Saint-Petersbourg], le motif classique de l'Annonciation est réinterprété : la muse qui apparaît à l'artiste est un ange avec les ailes et la main levée dans l'attitude du Gabriel de l'iconographie classique (c'est même très exactement, inversée, l'attitude de l'ange de l'*Annonciation* du

Si, dans la divination poétique, « l'intelligence joue un rôle aussi important que l'imagination³² », la création artistique ne se résume pas à une réception contemplative de ce que cachent les choses. Le dévoilement des mystères résulte d'une « intercommunion » active entre « l'être intérieur des choses et l'être intérieur du Soi humain³³ ». « Sous la poussée de son monde intérieur³⁴ », Chagall transpose les formes naturelles, créées par Dieu, jusqu'à faire surgir des formes nouvelles « mystérieusement apparentées aux formes naturelles ». Les formes et leur messages sans fin sont « saisis dans et par l'éveil (...) de la subjectivité créatrice à elle-même », ce qui permet d'accomplir un « acte de communion spirituelle avec les choses » et de les refondre dans une nouvelle structure visible. C'est l'affirmation de cette subjectivité créatrice qui caractérise « la grande époque de la peinture moderne³⁵ ». Chagall « demande peu à la nature (...) et beaucoup à soi-même³⁶ ». Après être allé dans l'inconnu pour y chercher les mystères, il les abstrait de la réalité et les transporte par une démarche que Jacques et Raïssa qualifient volontiers, à la suite de Robert Desnos, de « surréaliste³⁷ ». Raïssa, dans *Chagall et l'orage enchanté*, affirme qu'il est le « premier surréaliste par une donnée immédiate de sa conscience d'artiste », même s'il n'a « jamais défini, sinon dans son propre mouvement créateur, le sens de ce mot³⁸ ». Comme *poésie*, *surréalisme* n'est pas pris dans son sens commun mais désigne le peintre qui, grâce à « la libération de son moi intérieur³⁹ », crée un

Greco du musée des Beaux-Arts de Budapest). Cette peinture, avec sa forte construction opposant deux zones du tableau (le terrestre et le céleste) est plus qu'une œuvre profane sur le thème de l'inspiration de l'artiste : l'ange est le messager, non de ce qui doit advenir dans le tableau, mais de la source divine de l'inspiration. De sorte que le peintre, qui a reçu cette révélation, devient à son tour un messager ». En servant de contact entre deux mondes hétérogènes, l'artiste-messager revêt un caractère non pas religieux mais sacré. On ne retrouve rien de pareil chez Maritain.

32. MARITAIN *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, OC vol. X, p. 108.

33. *Ibid.*, p. 107.

34. R. MARITAIN, *Chagall ou l'orage enchanté*, vol. XV p. 30.

35. MARITAIN, *L'intuition créatrice*, p. 137-138. Outre Chagall, Maritain cite Cézanne, Rouault, Van Gogh et Braque pour illustrer cette « puissante pénétration des choses visibles de par la manifestation simultanée du Soi créateur du peintre et des significations occultes saisies par lui dans la réalité ».

36. MARITAIN, « Eaux-fortes de Chagall pour la Bible », *Cahiers d'Art*, 9^e année (1934), p. 84, repris in OC, vol. V, p. 774.

37. Cf. R. DESNOS, « Chagall », *Le Roseau d'or*, 9, quatrième série, Plon 1930, p. 133. Maritain considère que Chagall est le « premier 'surréaliste' véritable », mais avec des guillemets (OC X p. 205).

38. Ce que confirme J. Maritain : la saisie simultanée des choses et du Soi se fait par une expérience « qui n'a pas d'expression conceptuelle et n'est exprimée que dans l'œuvre de l'artiste » – MARITAIN, OC vol. X, p. 144-145.

39. R. MARITAIN, OC vol. XV, p. 810.

univers de formes « beaucoup plus vaste que le réel ». Chagall « ne fuit pas les formes naturelles » mais « il les transforme, les transfigure, dégage et abstrait d'elles leur propre surréalité⁴⁰ ». La subjectivité créatrice, avec l'idée que l'intérieur des choses et le Soi de l'artiste se sont manifestés ensemble, l'un par l'autre, l'un grâce à l'autre, introduit ou réintroduit l'histoire propre de Chagall dans la perception de son œuvre, en enracinant celle-ci dans une histoire et dans une mémoire.

III. LA DANSE DU ROI DAVID

Dans la mesure où le monde intérieur de l'artiste joue un rôle décisif dans la manière dont il rend visible le mystère des choses, Jacques et Raïssa n'ont pas manqué de souligner la judéité de Chagall. Dans le premier texte qu'il lui consacre, en 1929⁴¹, Jacques détaille tout ce que le peintre doit à son enfance et à sa jeunesse passée dans la communauté juive de Vitebsk puis de Moscou :

Pitié, mélancolie, hantise du départ et perpétuelle errance, chant de la pauvreté et de l'espérance, c'est la poésie même de l'esprit juif qui nous émeut si profondément dans ces rabbins miraculeux, comme les merveilles de mobilité aérienne et de vérité féérique qui jaillissent du monde de formes et de couleurs inventé par lui pour le théâtre yiddish de Moscou.

Dans son essai intitulé *Eaux fortes de Chagall pour la Bible*⁴², Jacques découvre dans les quarante-deux gravures exécutées pour illustrer la Genèse « des modulations voilées comme les chants de la Synagogue. (...) Plus juif que jamais, Chagall retrouve ici (...) quelque chose de la grave et naïve inspiration médiévale ». En 1944, aux obsèques de Bella Chagall, il remercie le couple d'avoir donné à la France, « la poésie de l'âme juive dans sa substance la plus profonde⁴³ ». Il en va ainsi jusqu'à *L'Intuition créatrice dans l'art et la poésie*, où Jacques compare Rouault et Chagall : « Tous deux sont de vrais primitifs, bien que d'une manière tout à fait différente, car l'inspiration de Rouault est proche de celle de l'art roman, tandis que Chagall s'enracine dans une tradition juive séculaire⁴⁴ ». Et il cite à ce

40. MARITAIN, p. 141, et R. MARITAIN, OC vol. XV, p. 773.

41. J. MARITAIN, « Chagall », *Sélection*, Cahier n° 6, repris dans *Frontières de la poésie et autres essais* en 1935, OC vol. V, p. 774.

42. *Cahiers d'Art*, 9^e année, 1934, p. 84 – texte repris aussi dans *Frontières de la poésie*.

43. OC vol. VIII, p. 975.

44. OC vol. X, p. 198-200.

propos le texte de Raïssa, *Chagall ou l'orage enchanté*, où celle-ci retrouve dans les tableaux de Chagall la danse du roi David et celle des Hassidim. «La joie tendre, spirituelle, qui imprime son œuvre est née avec lui à Vitebsk, en terre russe, en terre juive», avec le sentiment tragique de la fragilité de la vie, la mémoire des souffrances passées, «le sentiment prophétique des douleurs inimaginables» qui attendent le peuple juif – allusion à la *Crucifixion blanche* de 1938, peinte «alors que l'antisémitisme faisait déjà sévir en Allemagne une atroce persécution». Raïssa se souvient de «la solennité bien rare chez lui» avec laquelle il lui a montré pour la première fois ce tableau «avec un sentiment profond de l'importance de l'œuvre». Elle souligne aussi l'empreinte du hassidisme dans l'œuvre de Chagall, celle d'une communauté «dont l'âme ne s'est pas livrée au monde profane, mais s'est baignée chaque jour dans l'eau vive de l'Écriture. (...) Les Juifs dans l'œuvre de Chagall sont aussi, dans la transposition et l'abstraction de l'art, une image impérissable d'Israël⁴⁵». Raïssa conclut qu'il serait impossible de comprendre le peintre sans «cette connaissance profonde, instinctive, de l'âme de son peuple». Elle reprend ce thème dans l'article qu'elle a donné à Marie-Alain Couturier en 1950 pour la revue *L'Art sacré*⁴⁶: «La joie émerveillée qui imprègne son œuvre est née avec lui à Vitebsk», joie pénétrée de mélancolie, «traversée de l'aiguillon de la nostalgie et de la difficile espérance; elle porte en elle le sentiment tragique de sa fragilité et de sa mort. [...] c'est parce que Chagall est si près de son peuple que son art surréel est si parfaitement vrai».

On peut difficilement reprocher aux Maritain d'avoir ignoré la part juive de Chagall, que celui-ci réaffirme vigoureusement dans les années 1930⁴⁷ et surtout à partir de 1948, après le génocide qui a détruit le monde de son enfance. Sa fidélité au peuple juif se double alors d'un engagement en faveur de l'État d'Israël. Avant de réaliser le *Passage de la Mer rouge* pour l'église d'Assy, il demande l'avis du président d'Israël, Chaïm Weizmann, auquel il écrit: «If I decide to decor this chapel I would not want the people of Israël to think that my heart or mind – not to speak of my art – have anything in common with non-Judaism. With my ancestors I shall always be bound to my people». Et il dit sa réticence à travailler pour une église catholique «at a time when the Vatican is not favourably disposed to Israël», une réticence qui va au-delà des lieux de culte: «I refused my friend

45. *Chagall ou l'orage enchanté*, OC vol. XV p. 17-44.

46. N°11-12, juillet août 1950.

47. En 1930 la commande de Vollard pour l'illustrer l'Ancien Testament renforce son désir de visiter la Palestine, le pays de la Bible; il s'y rend effectivement en 1931.

Jacques Maritain's request to donate to the Vatican's Museum of modern Art». Réticence qui s'étend à l'Allemagne mais aussi à la Grande-Bretagne « at a time when British Policy was unfavorable to our interest⁴⁸ ». Rien de confessionnel, encore moins de doctrinal dans cet attachement profond, charnel, à un peuple, à une culture et, désormais, à un État. Les réticences vis-à-vis du Saint-Siège s'effacent à mesure que son opposition à l'État d'Israël s'atténue. Dans une lettre à Maritain du 5 novembre 1957, Chagall est d'accord pour figurer dans les collections du Vatican, à condition qu'on le lui demande.

Mais son art peut-il être qualifié, à la fois, de juif et de religieux ? Religieux, certainement. Juif, au sens dogmatique et rituel du terme, non. Pour des raisons accidentelles, d'abord : il semble évident pour les Maritain que si Chagall est croyant⁴⁹, il « ne professe [...] aucune religion dogmatique » et, pas plus que Bella, il ne se rattache à aucune « forme définie de culte⁵⁰ ». Chagall n'a jamais dit le contraire. S'il a montré du respect pour les religions instituées, il n'a pas jugé utile de trop distinguer entre les clergés et les rites. Chagall, c'est d'abord une générosité et un humanisme qui se manifestent bien dans cette lettre à Maritain à propos d'un projet de chapelles œcuméniques : « Depuis des années je pense à ces chapelles abandonnées, du 17^e siècle, que la Municipalité [de Vence] a l'intention de me proposer de faire. Dans mon imagination, ce sont des chapelles-musées dans lesquelles, si j'avais la force de les faire, vous-même pourriez faire des conférences. On pourrait aussi y donner des concerts et y écouter du Bach ou même Stravinsky... ou un prêtre ou un rabbin pourraient faire leur sermon, s'ils le voulaient⁵¹ ».

Chagall, fermement attaché au peuple juif et à sa mémoire, n'est pas un Juif religieux. Mais selon l'esthétique maritainienne, cela est accessoire. Chagall eût-il été un pratiquant fidèle, son art n'aurait pas revêtu pour autant de caractère confessionnel précis. Et cela pour une raison essentielle : pour Maritain il ne peut pas y avoir d'art religieux confessionnel. Le caractère religieux d'une œuvre ne doit rien à son

48. Cité par G. SCHMITT-REHLINGER, *Jésus Christ dans l'œuvre de Marc Chagall*, Metz 2006, p. 171.

49. Lors des obsèques de Bella, en septembre 1944, Maritain évoque devant Marc Chagall « le Dieu des Patriarches et des Prophètes, en lequel vous croyez et en lequel elle croyait », OC vol. VIII, p. 975.

50. R. MARITAIN, *Chagall et l'orage enchanté*, OC XV p. 22, « Jacques Maritain aux obsèques de Bella », et MARITAIN, *Eaux fortes de Chagall pour la Bible*, OC V p. 774.

51. AK, 15 avril 1955. Ce projet est à l'origine du Musée national *Message biblique* de Nice.

thème, ni à son usage, ni à l'endroit où elle se trouve exposée. Il doit tout au processus de la création. La saisie des formes dans les choses et leur reconstruction dans de nouvelles structures visibles, selon une logique et un fonctionnement propres à l'image, définissent un rapport aux choses qui exclut la subordination de l'image aux mots, la réduction de l'image à illustrer les mots, que ceux-ci forment une histoire des origines, un mythe fondateur, une doctrine de salut, un commentaire de la doctrine ou sa réduction à des fins pédagogiques. Chagall n'illustre pas l'Ancien ou le Nouveau Testament, il les recrée à sa manière, qui est celle de la poésie. Il est toujours possible de ramener telle ou telle de ses œuvres à une illustration de la Bible ; mais c'est la faire tomber, par contresens, au dernier étage de la hiérarchie maritainienne, celle de l'art sacré de commande, ou, pour reprendre un langage qui fleurit l'administration, pour ne pas dire le bureau postal : l'art sacré par destination. Pour Maritain l'« image illuminatrice » ne s'oppose sans doute pas au discours confessionnel ; mais en tant qu'œuvre d'art elle s'affirme dans une autonomie absolue. Voilà semble-t-il comment il faut interpréter le texte de 1934 consacré aux *Eaux fortes de Chagall pour la Bible*, qui définit de manière durable le point de vue de Maritain, mais qui lui a été parfois reproché :

Chagall, dans ses eaux-fortes, n'a pas voulu être juif, je suppose qu'il ne sait même pas exactement quelle dogmatique juive ou chrétienne l'Ancien Testament (...) nous propose. C'est la poésie de la Bible qu'il a écoutée, c'est elle qu'il a voulu rendre (...). Je me reprocherais de sembler solliciter dans un sens quelconque un art qui n'est ainsi religieux que, pour ainsi parler, malgré lui. Il l'est cependant, du moins selon l'aspiration la plus informulée. Et il m'est bien permis de remarquer que précisément parce qu'il n'a rien cherché ni voulu dans ce sens, le monde plastique de la Bible de Chagall, si profondément et douloureusement terrestre, non délivré encore, et comme tâtonnant dans une nuit sacrée, témoigne sans le savoir de la valeur figurative du grand lyrisme d'Israël⁵².

Dans une thèse récente⁵³, Chan Young Park semble avoir vu dans cette approche une volonté abusive de mettre Chagall hors de l'espace

52. OC vol.V, p. 776. Sur le rapport à la poésie Maritain reprend ce que Chagall disait lui-même (« Je ne voyais pas la Bible, je la rêvais ») et il anticipe sur plusieurs critiques contemporains : Chagall « aime lire la Bible dans laquelle il trouve 'une source inépuisable de poésie' [...] Les histoires des patriarches et des prophètes [...] l'intéressaient d'ailleurs moins pour leur sens spécifiquement religieux que pour leur capacité à générer tout un monde d'images ». J.-M. FORAY, *Chagall dans une nouvelle lumière*, Stiftung Frider Burda, Baden-Baden 2006, p. 188.

53. *La Bible illustrée par Marc Chagall (1887-1985) : un dialogue interculturel et son évolution*, Paris IV – Sorbonne, décembre 2008.

et du temps, peut-être dans le but de le mieux récupérer. Cette interprétation ne prend en compte ni l'esthétique de Maritain, ni son appréciation de la judéité profonde de Chagall et le rôle essentiel de celle-ci dans la « subjectivité créatrice » du peintre. Il semble aussi que l'humanisme moderne et œcuménique de Chagall soit difficile à comprendre dans une postmodernité marquée par des replis identitaires qui reconstituent parfois la confusion du culturel et du religieux.

On pourrait alors objecter la tendance de Raïssa à christianiser certaines œuvres de Chagall. Cette tendance est fondée sur son expérience personnelle. Elle considère non seulement qu'il existe un lien étroit entre le judaïsme et le christianisme, mais aussi que la conversion d'un Juif au christianisme ne signifie pas un rejet mais un développement du judaïsme. À propos de sa propre conversion, elle écrit : « Là où j'aurais craint de trouver lutte et opposition, je ne vis, à ma grande joie, qu'unité, continuité, harmonie parfaite⁵⁴ ». C'est dans cette perspective qu'elle reconnaît le Christ dans la figure centrale de la *Crucifixion blanche* et d'autres œuvres majeurs⁵⁵. Cette tendance, déjà visible dans *Chagall ou l'orage enchanté*, en 1943, s'affirme dans la revue *L'Art Sacré* en 1950⁵⁶. Raïssa, qui voit dans les « Christ en Croix » de Chagall les œuvres où les « caractères permanents de son art apparaissent avec le plus d'évidence et atteignent à la plénitude de leur signification », évoque à propos de la *Crucifixion blanche* « la compassion du peintre » qui « unit la Passion du Christ à celle du Peuple Élu ». Dans chacun de ce qu'elle appelle « ses tableaux chrétiens », Chagall aurait « montré l'indissoluble union des deux Testaments. L'Ancien annonçant le Nouveau, et le Nouveau l'accomplissant ». Pour Raïssa, le Chagall des années 1938-1947 ne peint pas le Juif en Christ, mais le Christ en Juif⁵⁷. Cette interprétation semble difficile à soutenir. Mais elle ne doit rien à un refus de situer

54. R. MARITAIN, « Récit de ma conversion » (rédigé en 1909), *Cahiers Jacques Maritain*, n° 7-8 (1983), p. 77.

55. Dans l'article sur Chagall qu'elle publie dans la revue *L'Art Sacré* en 1950, elle s'appuie sur la *Crucifixion blanche* de 1938 – qu'elle considère comme la première représentation du Christ par Chagall – mais aussi le *Martyr* de 1939, l'*Obsession* et la *Crucifixion jaune* de 1943, la *Chute de l'ange* achevée en 1947, l'*Ange et le Christ* de 1945, et la *Descente de Croix* de 1947. Elle précise : « Chagall a sans doute peint d'autres fois le figure du Christ. Je parle ici de ce que j'ai vu » – *L'Art Sacré*, n° 11-12, juillet 1950, p. 30.

56. N° 11-12, juillet 1950, p. 26-30.

57. Cette thèse est reprise par S. ALEXANDER, *Marc Chagall : An Intimate Biography*, Paragon House Publishers, New-York 1988 : quand Chagall « dessine une crucifixion à l'arrière-plan du Songe de Jacob et de la création de l'homme, il suggère au spectateur la réalisation chrétienne d'une prophétie vétérotestamentaire » (cité par SCHMITT-REHLINGER, p. 59).

le peintre dans un temps et une époque précises, la culture de la *Yiddishkeit* et la mémoire des *shtetlekh* hassidiques de Biélorussie. Surtout, elle n'est pas fondée sur l'esthétique de Jacques Maritain ni sur la métaphysique qui la sous-tend⁵⁸. Jacques et Raïssa formaient sans doute une couple fusionnel, mais pas au point de penser et sentir toujours exactement de la même manière. D'*Art et scolastique* jusqu'à *L'intuition créatrice*, l'artiste est religieux quand il saisit les traces de Dieu dans les choses, et les recompose selon les lois propres de l'image, en toute autonomie par rapport aux lois de l'église, du temple ou de la synagogue. Autonomie qui, répétons-le, ne signifie pas opposition. Mais l'esthétique de Maritain, qui est d'abord une poétique, fait de l'artiste religieux un devin et de son œuvre un analogue de la création divine. Ce qui ne favorise guère l'idée d'une subordination de l'art aux gestes d'un culte, aux mots d'un credo et aux espérances d'une révélation. Au bon catholique Marek Szwarc, illustrateur attentif des exigences liturgiques et des énoncés dogmatiques, Jacques Maritain préféra toujours les énigmes chagalliennes, quitte à admettre que bien souvent Chagall était religieux sans le savoir.

* *
*

Aujourd'hui, cette définition de l'art religieux peut étonner. Il faut rappeler qu'au moment où Maritain l'énonce, c'est-à-dire entre les années vingt et les années soixante, il en veut beaucoup aux clercs d'avoir fermé les lieux de culte aux artistes qu'il aime. Dans l'introduction qu'il a donnée en 1961 à *My disc of gold* du peintre américain William Congdon, il espère qu'un jour Congdon «will reach the precincts of sacred painting and ecclesiastical commissioning». C'est pour ajouter aussitôt qu'il s'agit là d'un privilège «that Rouault

58. Chez Maritain, l'identification des souffrances des Juifs à la passion du Christ est très rare. Dans l'article qu'il a publié en 2004 dans la revue de l'Amitié judéo-chrétienne, Yves Chevalier n'en trouve trace que dans le message radiodiffusé du 5 janvier 1944, où l'extermination des Juifs par les nazis, définie comme «la passion d'Israël», a quelque chose de mystérieusement analogue avec la crucifixion. «De nos jours, la passion d'Israël prend de plus en plus distinctement la forme de la croix». Ce message a peu à voir avec les grands textes de Maritain, comme *L'impossible antisémitisme* (1937) où il souligne la finalité propre d'Israël comme peuple de Dieu. Cf. Y. CHEVALIER, «Le combat de Jacques Maritain contre l'antisémitisme», *Sens* [revue de l'Amitié judéo-chrétienne de France] n° 8 (août 2004), pp. 419-440. Voir aussi la préface que P. VIDAL-NAQUET donnait à la réédition de *L'impossible antisémitisme*, «Jacques Maritain et les juifs», Desclée de Brouwer 1994, rééd. 2003.

almost never had⁵⁹». « Almost », à cause des trois vitraux de l'église du plateau d'Assy, glorieuses exceptions. On ne saurait comprendre l'attitude de Maritain si on la dissociait des combats, des réussites mais aussi des échecs, des déconvenues et des amertumes de son ami Marie-Alain Couturier. Aujourd'hui, alors que les vitraux de Chagall ornent les cathédrales de Metz et de Reims⁶⁰, cette attitude peut sembler, d'un point de vue historique, quelque peu dépassée.

Autre sujet d'étonnement : l'usage, ou plutôt le non-usage que Maritain fait du mot *sacré*, réduit à peu de choses, à une affaire de commissions ecclésiastiques ou de conservateurs du patrimoine. Il y aurait une étude à faire sur la défiance de toute une génération d'intellectuels catholiques envers ce concept de sacré, jugé païen ou relativiste, alors même qu'il envahissait l'anthropologie culturelle. *Art et scolastique* paraît huit ans après *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* de Durkheim et peut à certains égards en être considéré comme l'antidote. Mais que se passerait-il si l'on appliquait à la conception maritainienne de Chagall l'idée de sacré telle que la développe non pas Durkheim – l'écart serait tout de même trop grand – mais Roger Caillois, qui rompit avec le surréalisme en 1935 et publia *L'homme et le sacré* en 1939 ? Pour Caillois, le sacré naît de la rencontre d'au moins deux univers hétérogènes, mais qui comportent cependant assez d'analogie pour que la rencontre, ou le passage, soit possible. Selon Maritain, le peintre-poète, par la divination du spirituel dans le sensible, entre en contact avec des formes qui relèvent à la fois de la transcendance et de l'immanence, puisqu'elles sont l'empreinte de Dieu dans les choses. Et il se les approprie. De manière au moins formelle, cette expérience ne s'approche-t-elle pas de ce que Caillois appelle le sacré ? Pourrait-on lire Maritain en mettant *sacré* là où il dit *religieux*, et vice-versa ? Oui, en identifiant l'hétérogénéité et la transcendance, c'est-à-dire en évacuant ce qui fonde toute l'œuvre de Maritain, sa métaphysique. Il faut s'y résoudre : le philosophe de Meudon peut nous aider à définir un art religieux, certainement pas un art sacré, et encore moins les traces du sacré dans l'art contemporain.

Régis LADOUS
 Université Jean-Moulin
 Lyon

59. *My disc of gold. Itinerary to Christ*, p. II.

60. Et aussi la Stephankirche de Mayence, la chapelle des Cordeliers de Sarrebourg, la chapelle Notre-Dame du Saillant, la Fraumünster Kirche de Zurich, la All Saints Church de Tudeley, l'Union Church de Pocantico Hills, la synagogue de l'hôpital Hadassah de Jérusalem...