

Les juifs et l'interdit de l'image infidélité créatrice ou fidélité paradoxale ?

Régine Azria

« Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi. Tu ne te feras point d'idoles, ni toute image de ce qui est en haut dans le ciel ou en bas sur la terre. Tu ne te prosterner point devant elles, tu ne les adoreras point... ».

Ce 2^e commandement a fait couler beaucoup d'encre. Parmi les nombreuses interprétations auxquelles il a donné lieu, les plus minimalistes laissent entendre que l'interdit porterait exclusivement sur la pratique de l'idolâtrie, tandis que d'autres affirment qu'il s'étend à toutes les formes de représentation. Quoi qu'il en soit et malgré cette indétermination initiale, l'idée s'est imposée d'un « interdit de l'image » ne souffrant ni dérogation ni transgression.

Cela étant, nul n'ignore que d'un côté, il y a la règle, la loi, la norme, et de l'autre la vie, le mouvement de l'histoire, les pratiques effectives. Il en résulte que, soumis à l'épreuve des faits, bien ou mal compris, ce 2^e commandement a été maintes fois transgressé. Ce constat d'évidence apporte un démenti sans appel à l'idée selon laquelle parce qu'ils seraient le peuple du Livre, les juifs seraient aussi et nécessairement un peuple sans images.

Ces « transgressions » répétées doivent-elles être versées au dossier, à charge, de l'infidélité ? « L'infidélité des juifs » ! Cette expression résonne comme une vieille rengaine aussi vieille que le judaïsme, jamais démodée, toujours d'actualité. Déjà mentionnée dans les Écritures, l'infidélité des juifs y est dénoncée par Dieu et les prophètes avant d'être confessée par les juifs eux-mêmes dans leurs pratiques de dévotion, de repentance, de mortification. Cette réputation d'infidélité leur

a valu bien des malheurs et des tourments, les ennemis des juifs ayant vite fait de s'emparer de ce thème de l'infidélité pour en faire une arme à leur propre avantage. Mais là n'est pas l'objet de cette méditation sur la fidélité et l'infidélité.

Revenons donc aux images. Le nombre et la diversité des objets juifs, rituels ou d'usage courant, comportant des images attestent que dès l'Antiquité et tout au long du Moyen Âge les juifs ne s'en sont pas tenus à un aniconisme (refus des images) pur et dur : stèles gravées, étoffes brodées, coupes peintes ou ciselées, Bibles, *haggadoth* et autres *makhzorim* et *sid-dourim* décorés, illustrés, enluminés, micrographiés, proposent quantité d'images. Aussi, la question vaut-elle d'être posée : les artisans à l'origine des mosaïques, pièces d'orfèvrerie, fresques et manuscrits où les créatures à visage humain voisinent avec des motifs traditionnels - représentations du Temple, motifs floraux et animaliers -, avaient-ils de sérieuses raisons de redouter, du fait de leur activité, le courroux de leur dieu ou les foudres de leurs dirigeants ? Y avait-il matière à les suspecter d'infidélité, au même titre que leurs ancêtres Hébreux coupables d'avoir façonné une idole en forme de veau à partir de l'or extorqué à leur peuple ? Et s'ils l'ont été, à qui et à quoi furent-ils infidèles ? À leur dieu ou à leurs dirigeants ? Au 2^e commandement consigné dans le texte sacré ou à ses interprétations ? À la foi de leurs pères ? À la tradition de leurs maîtres ? Dans l'exercice de

leur art, ces graveurs, orfèvres, peintres, brodeurs, enlumineurs, scribes se sont-ils mis hors la loi en transgressant un de ses commandements les plus essentiels ? Ont-ils franchi une limite ? Ont-ils joué avec l'interdit, au risque de s'exclure de leur communauté ? En façonnant ces objets de leurs mains étaient-ils effleurés par le sentiment de commettre un sacrilège et de détourner leurs destinataires juifs du droit chemin ? Enfin et pour le dire autrement, doit-on les considérer comme de lointains émules du père d'Abraham, le fabricant d'idoles ?

Bien des arguments plaident en faveur de la thèse inverse qui préfère voir en eux de fidèles serviteurs du message divin, des hommes voués à leur peuple et à leurs communautés, voire de simples exécutants aux ordres de leurs commanditaires juifs, clercs ou pieux notables. Que faisaient-ils d'autres en effet sinon continuer à faire vivre par d'autres moyens, en l'occurrence l'image et le regard, une tradition qui privilégiait la parole et l'écrit ? Les images qu'ils ont inventées ne disent-elles pas les mêmes choses, ne racontent-elles pas les mêmes histoires que les textes, *midrashim*, légendes, traditions, savantes et populaires auprès desquels ils allaient chercher leur inspiration ?

Les mosaïques des synagogues de Hammath et Bet Alpha, les fresques de Doura Europos, les *haggadoth* de Barcelone et de Provence font partie du patrimoine juif au même titre que le Talmud ou le Mur des Lamentations. Figuratives ou non, ces pièces puisent à un même fonds, celui de la tradition juive. D'une tradition qui, certes, a beaucoup évolué dans ses formes et ses contenus depuis l'Antiquité et qui n'est pas tout à fait identique à elle-même d'une époque ou d'un lieu à l'autre. Aussi, rien ne permet de douter que les artisans auxquels on les doit étaient mus par une même intention, une même volonté : don-

ner à voir du texte et de la parole, embellir et animer ce texte et cette parole en les dotant de formes, de visages, de couleurs.

Autre argument, capital et à décharge, visant à les disculper : la suspicion d'infidélité serait d'autant moins fondée que les artistes et artisans juifs ne se trouvent pas confrontés à la question théologique de la représentation du divin. Quand il se veut figuratif, leur art relève plus modestement de ce qu'il est convenu d'appeler un art narratif, lequel se borne à représenter des personnages mythiques, légendaires ou historiques, à illustrer des épisodes de la Bible, à reprendre des descriptions du Temple, à faire usage de symboles, à mettre en images des moments de la vie juive, tels que le cycle des fêtes ou les rites de passage. À la différence de ses homologues païens ou chrétiens, l'artisan ou l'artiste juif n'est supposé être ni l'instrument inspiré du divin, ni l'interprète fidèle du dogme. À la différence des statues de Zeus, d'Aphrodite ou d'Athéna qui font l'objet d'un culte public, à la différence des icônes byzantines qui font l'objet d'une dévotion et d'une adoration ferventes, les images qu'il propose sont étrangères à tout enjeu religieux, de quelque nature qu'il soit, liturgique, dogmatique ou théologique.

Cette remarque en entraîne une autre, en marge de la question de la fidélité ou de l'infidélité au 2^e commandement, car ces œuvres figuratives interpellent non seulement les juifs inventeurs d'images, mais le judaïsme tout entier - hommes, femmes, dogme et institutions inclus - et sa capacité d'intégrer et de faire sien ce qui lui vient de l'extérieur.

En effet, le plus surprenant dans ces productions d'images est sans doute moins – ou autant – l'audace de leurs auteurs dans leur art d'ignorer ou de contourner l'interdit, que l'empreinte visible des cultures dans lesquelles ces

créateurs se sont trouvés immergés. En s'imprégnant de ces cultures, celles de leurs pays de résidence ou celles qu'ils étaient amenés à côtoyer au cours de leurs pérégrinations, en se frottant aux pratiques locales, en voyageant, en observant ce qui se faisait autour d'eux, en fréquentant les ateliers des artisans païens, chrétiens ou musulmans auprès desquels ils allaient s'initier, les artisans juifs ont acquis des savoir-faire, des techniques, des styles. Grâce à ces contacts étroits et répétés ils ont pu affiner leur sensibilité esthétique en même temps qu'ils élargissaient leur vision du monde et le champ de leur inspiration. Il est notoire en effet que, de tous temps, les juifs ont emprunté aux pays hôtes leurs façons de s'exprimer, de se vêtir, de se nourrir, de croire, de prier, de pratiquer le chant, la musique et les arts. Pour autant, les juifs n'ont pas absorbé passivement ces apports extérieurs. Trop soucieux de se protéger des influences exogènes et de leurs effets dissolvants, non seulement ils se sont empressés de « judaïser » ces éléments venus d'ailleurs qu'ils entendaient s'approprier, mais ils ont toujours opéré un tri minutieux entre ce qui était recevable au regard de leurs principes et de leurs valeurs, et ce qui ne l'était pas.

L'emprunt aux *nations*, l'imitation de leur art de vivre et de leurs pratiques, l'ardent désir d'être et de faire comme les *gentils*, y compris s'agissant du culte des idoles, est une constante dans l'histoire juive, avant même l'expérience de la diaspora ou les occupations grecques et romaines de la Palestine. Cette fascination-attraction du monde alentour est déjà présente dans la Bible, comme l'atteste ce récit du livre de Samuel où les Hébreux implorent le prophète de leur donner un roi pour être « comme les autres peuples » (I Samuel ch. VIII). Condamnée en son principe mais irrépressible, il fallut bien gérer cette fascination en en soumettant les effets concrets à une stricte régulation. À cet égard, les pratiques alimentaires

fournissent sans doute l'exemple le plus significatif de l'équilibre que les juifs ont en permanence cherché à maintenir entre les pressions contraires qui s'exerçaient sur eux : attrait de l'altérité et de tout ce qui n'est pas soi d'un côté, souci de rester à l'intérieur des limites de la loi de l'autre ; acculturation de la gastronomie juive d'un côté, respect scrupuleux de la *cacherout* de l'autre.

Cette curiosité tournée vers l'extérieur et l'adoption des manières d'être et de faire des *gentils* doivent-elles être versées au dossier à charge de l'infidélité ? La question reste ouverte. Elle continue d'alimenter la controverse entre les tenants d'un judaïsme intemporel, idéal et pur, supposé exempt de toute altération liée aux contingences du lieu et de l'époque susceptibles d'en ternir le caractère originel, donc « authentique », et les pragmatiques, soucieux de perpétuer et de transmettre un judaïsme vivant, en prise avec son temps, qui comprennent le caractère inéluctable, et pour certains s'en félicitent, de l'intrusion féconde de la culture et de l'histoire dans la tradition.

De l'interdit de l'image aux usages des images

Précisément, c'est bien d'histoire qu'il est question, d'une histoire faite de continuité mais aussi de ruptures et ce sont ces dernières qui retiendront notre attention maintenant. Avec la modernité, la question de la fidélité et de l'infidélité des juifs ne se mesure plus - si tant est qu'elle l'ait jamais fait - à l'aune de leur rapport à l'interdit de l'image. Désormais la question pertinente n'est pas l'interdit de l'image, mais ce que, par le biais de l'image et des arts visuels, les juifs entendent dire et montrer d'eux-mêmes et de leur rapport au monde. Car c'est bien ce double rapport à soi et au monde qui se trouve remis en cause dans le tourbillon du changement apporté par la modernité. Dès lors en effet que les sociétés

majoritaires s'ouvrent aux juifs et qu'à partir de ce moment ces derniers n'ont de cesse d'y entrer et d'y trouver leur place, la question de la fidélité et de l'infidélité, réversible à l'infini, se trouve posée en des termes renouvelés : comment rester soi, c'est-à-dire juif, en s'immergeant en l'Autre / comment s'identifier à cet Autre tout en restant soi-même ? Comment devenir cet Autre sans être rattrapé par le soi ? Comment faire oublier à l'Autre / ou à l'inverse ne pas lui permettre d'oublier – qu'on est soi ? Sans perdre de vue le fait qu'avec la sécularisation des juifs et de la société, la frontière entre le dedans et le dehors, entre le nous et le eux tend à se brouiller.

Dès la seconde moitié du 19^e siècle, le champ artistique – où se côtoient créateurs, intermédiaires et amateurs¹ – se présente comme un lieu d'observation privilégié de la rencontre entre les juifs et les sociétés dans lesquelles ceux-ci commencent à entrer et à s'intégrer et entre lesquelles ils circulent. La dialectique fidélité / infidélité exprime assez bien les nouveaux enjeux identitaires qui s'y nouent et les recompositions qui les accompagnent, ces recompositions trouvant matière à s'incarner dans les arts visuels et trouvant leur lieu d'expression sociale dans les milieux de la création. À la fois vecteur et expression de ces enjeux, l'art se présente en effet alternativement et simultanément comme un canal d'insertion privilégié dans les cultures globales et comme un langage d'affirmation identitaire pour les juifs. D'où l'ambiguïté et la difficulté, voire l'impossibilité, de tracer une ligne de démarcation signalant où s'arrête la fidélité, où commence l'infidélité. Quelques exemples.

Avant la seconde moitié du 19^e siècle, les juifs sont peu présents dans les milieux de l'art. Il faut attendre le tournant des 19^e-20^e

siècles pour que la jeune bourgeoisie juive qui se trouve alors en pleine phase d'ascension sociale commence à s'intéresser à l'art, à fréquenter les salons et les musées, à voyager pour le plaisir, à acquérir des œuvres, et qu'un mécénat juif se développe. Cela se vérifie en France, en Allemagne, mais aussi à Vienne, à Budapest et, jusqu'à un certain point, en Russie alors en pleine effervescence révolutionnaire.

En France, les premiers peintres juifs admis à l'Académie commencent à présenter leurs œuvres dans les Salons officiels à partir du Second Empire. En même temps que la reconnaissance du public, ils y obtiennent leurs premières médailles. Quelques noms : Edouard Moyse, Edouard Brandon, Émile Lévy, Benjamin Ulmann, Jules Worms, Rosa Bonheur. Pour autant, les artistes juifs qui font leurs premiers pas d'artistes à cette époque ne passent pas tous par l'Académie, même si la plupart d'entre eux s'alignent sur les styles et les courants esthétiques dominants. C'est le cas du peintre allemand Moritz Oppenheim (1800-1882), généralement considéré comme le premier artiste juif moderne, ou du polonais Maurycy Gottlieb (1856-1879) et de la plupart de ceux qui se font connaître à cette époque. Bien qu'ils appartiennent à des disciplines distinctes et à des courants différents, deux célébrités dérogent à cette règle : Camille Pissarro (1830-1903), un des pères de l'impressionnisme dont ni les biographies officielles ni l'œuvre ne livrent le moindre indice de ses origines juives, et Mark Antokolski (1843-1902), le premier sculpteur juif de renommée internationale, qui suit une formation à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg d'où il sort médaillé, mais qui refuse l'académisme et dont le style subjectif très personnel annonce déjà l'expressionnisme et témoigne d'une grande sensibilité à la fois plastique et sociale. À la différence du précédent, sa judéité ne fait pas mystère et imprègne une partie de

1 Pour des raisons d'espace, il ne sera question dans la suite de cet article, que des premiers, les créateurs.

son œuvre, de façon paradoxale, notamment et entre autres, à travers ses figures de Jésus et de Spinoza.

À cette époque charnière, les juifs qui s'engagent dans la création artistique sont peu nombreux et leur profil sociologique d'artistes juifs est atypique : ils appartiennent à une génération où l'engagement dans l'art est, en soi, significatif des changements qui se produisent au sein du monde juif, quels que soit par ailleurs les orientations esthétiques et le sens ou le contenu idéologique qu'ils entendent donner à leur travail. Ils ne sont déjà plus des marginaux dans la mesure où ils sont reconnus par la critique, les amateurs et leurs pairs, et n'ont plus besoin d'appartenir à une corporation ou à une guilde juive comme c'était le cas des artisans juifs du Moyen Âge. Ils ne sont plus des marginaux non plus dans la mesure où leur passage marque une étape qui fait avancer l'histoire : l'histoire juive, l'histoire de la culture occidentale et l'histoire de l'art. Ils ne sont cependant pas encore des artistes tout à fait comme les autres en raison des marqueurs sociaux qui les caractérisent. Si, en tant qu'artistes, ils peuvent être considérés comme des pionniers en rupture avec les pratiques sociales et culturelles traditionnelles et qui ouvrent aux juifs des voies nouvelles, tous cependant ne peuvent pas être assimilés à l'avant-garde, que ce soit en raison de leur conservatisme en matière d'art et d'esthétique ou de leurs aspirations sociales qui, loin d'indiquer une quelconque volonté de rupture, manifestent au contraire un profond désir d'entrer dans la société telle qu'elle est et d'y être accueillis, acceptés, reconnus.

Les artistes de cette période sont intéressants, moins sans doute pour la qualité de leur œuvre que pour ce qu'elles nous apprennent d'eux et de l'état d'esprit des juifs de leur milieu et de leur époque. Ces œuvres, en

effet, expriment souvent l'ambivalence, l'incertitude, l'inconfort identitaire caractéristiques de cette première génération ; une génération de transition qui n'appartient déjà plus au monde du shtetl ou du ghetto mais qui ne se sent pas encore ni tout à fait chez elle ni tout à fait à l'aise dans la société globale, qui se trouve écartelée devant des choix auquel chacun répond à sa manière tout en estimant devoir se justifier. Avec Maurycy Gottlieb par exemple, qui aime à se mettre personnellement en situation dans ses tableaux à thème juif ou orientalisants, nous sommes loin encore de la désinvolture d'un Larry Rivers qui, un siècle plus tard, mi-grave, mi-ironique, se fera un malin plaisir à jouer avec ses origines juives, avec les symboles et les figures de l'histoire juive comme avec ses prédécesseurs juifs en peinture - Gottlieb notamment - et qui n'aura aucun scrupule à transformer son oncle Aaron, dans un pastiche irrévérencieux de Rembrandt, en un Moïse pitoyable de bande dessinée.

Nombreux sont les artistes qui s'attachent alors à restituer par la peinture ou le dessin, le climat d'effervescence propre à cette période de rapide urbanisation et de modernisation. Pendant que des auteurs comme Baudelaire ou Walter Benjamin écrivent des pages admirables sur la ville, ses lumières, ses passages, son animation, des Monet, Caillebotte, Grosz, peignent les gares, la rue, la vie, l'agitation urbaine, bien avant que Delaunay, Picasso et d'autres encore déclinent à leur tour le thème de la ville sur tous les modes. À Berlin, un des principaux centres de l'art et de la culture de cette période, les peintres juifs s'emparent évidemment de ce thème, preuve s'il en est qu'ils sont en prise avec la réalité de leur temps et ses métamorphoses. De Max Liebermann (Berlin, 1847-1945) qui jouera un rôle majeur dans le mouvement de la Sécession, à Lesser Ury (Prusse, 1861-1931) en passant par Jakob Steinhardt (Pologne, 1887-1968), tous sont fas-

cinés par le phénomène urbain. Sur ce thème, celui qui produit l'œuvre la plus saisissante est sans conteste Ludwig Meidner (Silésie, 1884-1966). Il est le peintre berlinois de la ville qui va le plus loin dans l'expression de la violence qui accompagne le processus d'urbanisation. Alors que la plupart des artistes montrent une ville vivante, voire turbulente et cruelle mais toujours à dimension humaine, Meidner présente la ville comme le cadre d'une tragédie qui écrase l'homme. Il peint une ville éventrée par les chantiers, lacérée par l'ouverture et le percement de nouvelles artères, une ville explosive prise dans des tourbillons de vitesse et de folie où l'homme n'a plus sa place. Ses paysages urbains sont des paysages d'apocalypse où l'homme se retrouve seul et impuissant, comme s'il était non pas acteur, mais agi et broyé par la ville. Le mot apocalypse est d'ailleurs présent dans les titres de ses œuvres. Sans pousser trop loin l'exégèse ou l'analyse des paysages urbains de Meidner, il ne semble pas abusif de suggérer que chez ce peintre la ville est une métaphore. Au moins aussi profonde que ces gouffres urbains abyssaux, la question qui taraude Meidner dans ces toiles semble en effet bien être celle de l'identité et de la place de l'homme dans ce monde nouveau en train de naître douloureusement sous ses yeux, voire la place de la part juive de l'homme qu'est Meidner lui-même.

Cette dimension juive est explicitement présente dans l'œuvre de Moritz Oppenheim, l'aîné de Meidner. Très prisé par la bourgeoisie juive allemande en quête de normalité et de respectabilité, Oppenheim propose une vision idéalisée de la vie juive traditionnelle, une vision empreinte de sérénité et de dignité, en parfaite consonance avec l'image du judaïsme qu'entend faire valoir cette bourgeoisie. En particulier, sa série de tableaux intitulée *Scènes de la vie juive traditionnelle* met en scène la vie de famille, la cohésion et la chaleur du

foyer familial rassemblé autour de l'observance des rites et de la tradition religieuse. Le choix d'Oppenheim de situer ses personnages à l'époque de Moïse Mendelssohn, c'est-à-dire dans un décor et des costumes du 18^e siècle, le siècle de la Réforme juive, n'est sans doute pas fortuit. Les tableaux d'Oppenheim ont connu un grand succès. Reproduits et largement diffusés, ils trônent en bonne place dans les foyers juifs émancipés des classes moyennes où ils remplissent une fonction sociale précise. Outre le fait qu'ils offrent un pendant de qualité aux scènes édifiantes de la vie chrétienne qu'on trouve fréquemment accrochées aux murs des foyers allemands, ils permettent à ces juifs désorientés par la rapidité et la radicalité des changements intervenus dans leur vie en l'espace d'une ou deux générations et qui se trouvent dépourvus de repères identitaires, de s'identifier positivement à leur passé et d'exposer des scènes de vie de leurs ancêtres – tels que figurées par Oppenheim – avec une certaine fierté. De fait, dès le dernier quart du 19^e siècle, une forte demande juive d'œuvres à thèmes juifs se manifeste sur le marché de l'art.

À la même époque, d'autres artistes juifs explorent d'autres voies identitaires, non plus en recherchant la proximité avec leurs compatriotes allemands, mais en tentant d'assumer leur altérité, réelle ou supposée. Car si les juifs se considèrent comme totalement Allemands et déploient des efforts considérables en ce sens, nombreux sont les Allemands qui persistent à considérer les juifs comme totalement non-allemands. On connaît la position de Gershom Scholem sur la supposée « symbiose » judéo-allemande. Pour Scholem, cette symbiose n'aurait été qu'une illusion entretenue par les juifs qui refusaient de voir la réalité et le caractère unilatéral du soi-disant contrat passé entre les juifs et leurs concitoyens allemands.

N'ignorant pas qu'ils sont perçus comme des étrangers venus d'ailleurs, certains artistes juifs vont reprendre à leur compte la thèse ou le fantasme de l'origine orientale. N'oublions pas que nous sommes dans la période où, dans la foulée des grandes expéditions coloniales et ethnographiques, l'orientalisme fait fureur en Europe, non seulement en architecture, mais aussi dans les arts décoratifs, la peinture, la littérature, la mode. Il s'agit d'un Orient assez ambigu, aux connotations complexes, mais surtout d'un Orient perçu à travers un regard occidental, qui allie l'exotisme de pacotille, la nostalgie empreinte de romantisme, l'arrogance du colonisateur. Certains juifs eux-mêmes, au nombre desquels des artistes, ne résistent pas à cette fascination de l'Orient, berceau supposé de leurs origines. Et ce d'autant moins que les œuvres à thèmes bibliques se prêtent particulièrement bien à ce genre. Cela étant, la grande différence par rapport aux orientalistes anglosaxons qui les ont précédés, comme Eduard Lear (mort en 1859) ou David Roberts (1796-1864), tient au fait que la démarche des artistes juifs procède d'une visée identitaire. Qu'il s'agisse d'Abel Pann, ce fils de rabbin né en Lettonie en 1883 et qui meurt à Jérusalem en 1963 après avoir passé une dizaine d'années à Paris et à New York, d'Ephraïm Moses Lilien (1874-1925), illustrateur berlinois adepte du *Jugendstil*, d'Hermann Struck (1876-1944), graveur dessinateur inspiré par Rembrandt, connu pour ses portraits de juifs traditionnels, de Lesser Ury, déjà cité à propos de son intérêt pictural pour la ville et la vie urbaine, ou de la poétesse dessinatrice Else Lasker-Schüler (1868-1945), égérie de l'avant-garde berlinoise qui finira elle aussi sa vie à Jérusalem, en se tournant vers l'Orient et les Bédouins, ces juifs qui prennent pour modèles des juifs de Boukhara ou du Yémen sont en quête de juifs « authentiques », c'est-à-dire de ce qu'eux-mêmes ont le sentiment de ne plus être. Qui plus est, cette plongée dans l'exotisme et le passé

doit aussi être lue comme une profession de foi tournée vers l'avenir. En prenant l'Orient, les paysages et les habitants de Palestine comme thèmes d'inspiration, ces artistes de sensibilité sioniste entendent se réapproprier une terre et une histoire. De fait, ces peintres et illustrateurs expriment à leur façon des idées développées et théorisées par les jeunes intellectuels de la *Renaissance juive*. Proclamée en 1901 par Martin Buber, la *Renaissance juive* est un mouvement culturel judéo-allemand en quête d'une synthèse entre le sionisme, la tradition juive et la modernité, sorte de troisième voie entre le ghetto et l'intégration bourgeoise-libérale incarnée par le *Centralverein*, l'organe de l'*establishment* juif. Cette *Renaissance juive* se présente comme une réponse alternative juive face à la réaction nationaliste-populiste chauvine née de l'échec du libéralisme et du constat de son coût social.

C'est précisément dans ce contexte qu'émerge cet autre visage de l'*altérité orientale juive*, sa face obscure cette fois : celle d'un monde pouilleux, archaïque, envahisseur de l'Occident. Cet Orient-là n'a plus grand chose à voir avec l'Orient romantique de Delacroix ni avec l'Orient mythique de la Bible. Cet Orient-là est l'apanage des *Ostjuden*, réfugiés juifs d'Europe orientale qui déferlent par vagues vers le centre et l'ouest de l'Europe. Or, cette autre face de l'Orient a également ses peintres juifs. Pour n'en citer qu'un parmi d'autres, célèbres ou demeurés obscures, il n'est que de mentionner Maurycy Minkowski et ses évocations dans un style réaliste misérabiliste des pogroms et des réfugiés. Une image du malheur qui deviendra un stéréotype maintes fois repris.

Changeons de contexte et poussons plus avant vers l'Est. Pendant cette période où la Russie connaît les bouleversements que l'on sait, qu'en est-il des juifs et plus particulièrement des artistes juifs ? Quelles réponses l'art

peut-il prétendre apporter aux questions de fond que cette période de fortes turbulences fait surgir ? Là encore, où se situe la frontière entre fidélité et infidélité ?

Les artistes juifs qui appartiennent à la génération née entre les années 1880 et la fin du siècle sont pour la plupart originaires du shtetl ou de la zone de résidence : Chagall (Vitebsk, 1887-1985), Chana Orloff (Ukraine, 1888-1968), Lissitzky El (Russie, 1890-1941), Zadkine (Russie, 1890-1967), Kikoïne (Russie, 1891-1968), Lipschitz (Lituanie, 1891-1973), Soutine (Lituanie, 1894-1943), Mané-Katz (Ukraine, 1894-1962), Rybak (Ukraine, 1897-1935). Nathan Altman, Baranoff-Rossiné, Feder, Krémègne, sont eux aussi des enfants de cette culture du shtetl. Certains porteront cet univers en eux toute leur vie ; ils y trouveront les images et les thèmes de leur inspiration, d'autres non. Forêts, neige, petits métiers, personnages typiques, objets rituels, cycle de la vie juive, mariages, fêtes, enterrements, antisémitisme, pogroms, violence, révolution. Transcriptions picturales d'expériences vécues ou reconstitution, après coup, d'un monde qui n'est plus, simple question de date et de génération. Au même titre que le Talmud et le Mur des Lamentations, ces images et ces représentations, devenues depuis lors de véritables stéréotypes à force d'avoir été repris et banalisés, font désormais partie du patrimoine juif. D'autres refuseront de s'y enfermer et expulseront totalement ces thèmes de leur palette, ou sauront leur donner une valeur universelle, en les élevant au rang de paradigmes de la condition humaine.

Lorsqu'on parcourt les notices biographiques de ces artistes on constate qu'ils voyagent beaucoup. Certes, c'est là une vieille tradition chez les artistes. Depuis la Renaissance, et sans doute avant, les artistes voyagent autant que les diplomates et les marchands. Mais les juifs

plus encore que les autres. Krémègne, Kikoïne, Soutine et d'autres s'établiront à Paris. D'autres comme Chagall feront des allers-retours avant de s'y établir à titre provisoire ou définitif. D'autres encore, parfois les mêmes, opteront à un moment ou à un autre de leur vie ou de leur carrière, pour la Palestine ou Israël : Orloff, Mané-Katz, Marcel Janco, Kikoïne. D'autres enfin, comme Rybak, Altman ou Lissitzky, retourneront en Russie après un ou plusieurs séjours à l'étranger.

Ils utiliseront leurs talents pour se démarquer de leur communauté d'origine, s'affirmer en tant que citoyens de leur pays, Russie ou, plus tard, Union soviétique, s'engager dans l'aventure universelle, révolutionnaire et socialiste, ou s'affirmer en tant que représentants d'une culture nationale et minoritaire, la culture juive, et œuvrer à sa renaissance sur des bases modernes et séculières. Certains circuleront entre ces diverses options avant de choisir leur voie propre.

Cette triple ambition individuelle, universelle et nationale, est partagée par beaucoup de leurs coreligionnaires qui voient dans le changement l'occasion de sortir de leur condition. Mais chez les artistes, cette ambition d'aller de l'avant revêt aussi une dimension artistique.

Les juifs qui s'engagent dans des activités artistiques savent que la russification ne fera pas d'eux des Russes. Ils peuvent s'identifier à la Russie et, plus tard à l'Union soviétique, être des porteurs de la culture russe, des créateurs hors-pair qui participent à la culture russe, ils peuvent être des citoyens loyaux, mais en aucun cas, ils ne peuvent devenir des Russes à part entière. Tout simplement parce qu'être Russe dans la Russie tsariste, puis en Union soviétique, est un privilège qui n'est pas accordé à tous ceux qui aspirent à acquérir ce statut, qui deviendra une nationalité.

Avec beaucoup d'autres, les juifs se posent par conséquent en candidats à l'intégration dans la culture commune, tout en sachant, qu'ils l'acceptent ou non, que leur origine continuera à s'interposer entre eux leurs attentes.

La question qui se pose à eux est celle de la construction d'une identité juive séculière, qui soit à la fois riche de ses particularismes et ancrée dans l'universel moderne. Pour y parvenir, ils disposent, comme les autres minorités ou nationalités, d'un patrimoine culturel dans lequel ils peuvent puiser. Si la culture traditionnelle et le folklore appartiennent bien au passé, rien n'empêche cependant de les recycler, de les mettre au service de la renaissance d'une identité juive moderne et séculière. Il leur faut pour cela parvenir à établir le lien entre leurs racines juives et leur aspiration à l'universel. Une des voies qui s'ouvre à eux est leur participation aux courants d'avant-garde. Des peintres aussi célèbres que Chagall et Lissitzky mais aussi des moins connus comme Yehuda Pen, Léon Bakst, Nathan Altman, Solomon Yudovin, se lancent dans l'illustration de la vie traditionnelle juive. Le défi pour eux consiste à trouver les supports visuels et esthétiques propres à conforter la renaissance et l'affirmation d'une identité juive nationale. S'ils se rattachent à la tradition folkloriste quant aux contenus – il s'agit en l'occurrence d'une peinture de proximité, d'intimité, de témoignage, voire de nostalgie –, ils n'entendent cependant pas en rester là. C'est évidemment vers les courants modernistes qu'ils se tournent – impressionnistes, cubiste, fauves, expressionnistes – pour tout ce qui a trait à l'aspect formel : la composition, le style, les couleurs. On considère généralement que Chagall est le créateur du style pictural de cette renaissance artistique judéo-russe par l'alliage qu'il invente en associant les thèmes empruntés au folklore judéo-russe, le style cubiste et les couleurs fauves ou expressionnistes.

L'intérêt des artistes juifs pour le folklore juif ne va pas de soi, en particulier de la part d'artistes qui veulent sortir de leur univers traditionnel, s'émanciper de ses modes de représentation conventionnels et qui aspirent à s'imposer comme artistes en dehors de leur communauté d'origine. Il s'explique pourtant par la vogue ethnographique qui gagne l'ensemble de l'intelligentsia, les milieux académiques et artistiques, et qui entend donner leurs lettres de noblesse aux arts et traditions populaires. Il s'explique aussi par la prise de conscience identitaire qui gagne une partie du monde juif cultivé et lui fait prendre conscience de la richesse de son patrimoine culturel. Enfin, ce courant folkloriste et moderniste associe tous les acteurs de la jeune culture yiddish, des peintres et des graphistes, des écrivains et des poètes (Des Nister, Peretz, Ilya Ehrenbourg), des gens de théâtre – des acteurs comme Solomon Mikhoëls, des auteurs comme An-ski, des directeurs de théâtre comme Granovsky. Tous s'attachent à donner à la culture juive une impulsion nouvelle.

Lorsque la révolution survient nombre d'artistes juifs – écrivains, musiciens, plasticiens – participent à la nouvelle culture officielle. Pendant les premières années, une coopération s'installe entre les artistes d'avant-garde et le pouvoir. Les premiers profitent de la bienveillance du second pendant que celui-ci utilise leurs compétences. Des artistes réputés d'avant-garde se voient affectés à des postes et à des fonctions officiels, voire à des fonctions de représentation : Chagall se voit confiée la direction de l'école des Beaux-Arts de Vitebsk, Nathan Altman la charge de l'organisation de la vie artistique et culturelle de Petrograd ; Chaïkov et Rybak enseignent à Kiev ; Lissitzky devient membre de la commission nationale pour les arts. Il se trouvera aussi des juifs dans les poches de résistance et

de rébellion privée : Ossip Mandelstam, Vassili Grossman, Boris Pasternak. Parmi ceux qui s'engagent, certains cessent de se considérer comme juifs ; ils changent de nom ou le russifient. Les mariages mixtes se multiplient. À partir de là on perd leur trace, en tant que juifs. Ce n'est que plus tard au moment des purges et des procès staliniens, ou plus tard encore au moment de la perestroïka, que certains refont surface au détour d'une dénonciation, d'une accusation ou d'une condamnation pour sionisme ou cosmopolitisme, ou à la faveur d'un retour identitaire. Ces juifs voués à la cause de la révolution font un choix radical, qu'ils doivent assumer jusqu'au bout.

Cette enquête pourrait se poursuivre, en France, aux États-Unis, jusqu'en Palestine et en Israël... mais les pages de *Plurielles* sont comptées. Aussi, il nous faut conclure, provisoirement, et revenir à la problématique identitaire contenue dans le couple fidélité / infidélité.

Cette conclusion nous sera inspirée par les démarches de Ryback et de Lissitzky qui dans leur recherche théorique sur l'art visuel pensent trouver l'élément juif dans ce qu'on appelle l'art non objectif, c'est-à-dire dans l'évacuation du sujet, en allant au-delà de la représentation ;

façon la plus appropriée, selon eux, de refléter la façon juive de penser. Le poids du 2^e commandement poussera les expressionnistes abstraits de New York – Barnett Newman, Rothko, etc. – dans la même direction : celle de la recherche du sublime dans l'abstraction. Cette recherche rejoint d'ailleurs les autres courants radicaux de l'avant-garde : le suprématisme de Malévitch, la spiritualité de Kandinsky et de Mondrian. Elle rejoint les utopies sociales de fusion et d'harmonie, la logique universelle de cette tendance, à laquelle se rallient Naum Gabo, Pevsner et Lissitzky, étant de gommer les éléments ethniques de l'art afin que celui-ci ne puisse être revendiqué ni approprié par personne, ethnie, groupe religieux ou national.

Quant aux ambivalence identitaires, elles trouvent leur expression visuelle dans le métissage des styles et des contenus issus de traditions picturales éloignées les unes des autres. Partagés entre des références identitaires et culturelles multiples : juive, russe, allemande, française, orientalisante..., partagés entre des choix stylistiques multiples : naturalistes, folkloriques, naïfs, cubistes, jügendstil, expressionnistes, abstraits..., les juifs ont, d'ici la venue du Messie, amplement le temps de trancher entre infidélité créatrice et fidélité paradoxale.