

## ***Tarnegòl bar*: representations and symbolism in Giacomo Leopardi, Giorgio De Chirico and Marc Chagall**

### **Les représentations du *tarnegòl bar* et leur symbolique chez Giacomo Leopardi, Giorgio De Chirico et Marc Chagall**

### ***Tarnegòl bar*: reprezentări și simbolism la Giacomo Leopardi, Giorgio De Chirico and Marc Chagall**

**Melinda PALOMBI**

CAER, ED 355, Aix Marseille Université,  
29 avenue Robert Schuman, Aix-en-Provence, France,  
E-mail: melinda.palombi@gmail.com

#### **Abstract**

*In the Canticle of the Wild Cock, Giacomo Leopardi draws his inspirations from a myth which is related with different worships, the tarnegòl bar: in his reinterpretation, the mythic animal, giant rooster touching the sky and the ground and announcing, by its chant, the end of the darkness and the daybreak. To our knowledge, this myth's representations are extremely rare, but we can find its traces in drawing and in painting with Giorgio De Chirico and Marc Chagall's works. So we'll study tarnegòl bar's representations in those three artists, their symbolic values and the changings they suggest from this original myth.*

#### **Résumé**

*Dans son Cantico del gallo silvestre, Giacomo Leopardi s'inspire d'un mythe lié à différents cultes, celui du Tarnegòl bar. Dans sa réinterprétation, il donne la parole à cet animal mythique, coq géant touchant ciel et terre qui annonce, par son chant, la fin des ténèbres et la naissance du jour. Les représentations de ce mythe sont, à notre connaissance, extrêmement rares, mais on en retrouve des traces dans le dessin et la peinture avec les productions de Giorgio De Chirico et Marc Chagall. Nous étudierons donc les représentations du Tarnegòl bar chez ces trois artistes, leurs valeurs symboliques et les variations qu'ils proposent à partir de ce mythe originel.*

#### **Rezumat**

*În opera sa, Cantico del gallo silvestre, Giacomo Leopardi se inspiră dintr-un mit legat de diferite credințe, cu precădere cel al lui Tarnegòl bar. În interpretarea sa, el dă cuvântul acestui animal mitic, cocoș gigant ce atinge cerul și pământul și anunță, prin cântecul său, sfârșitul întunericului și venirea zilei. Reprezentările acestui mit sunt, din câte știm, extrem de rare, dar se regăsesc urme ale acestuia în desenul și în pictura lui Giorgio De Chirico și Marc Chagall. Vom studia așadar reprezentările lui Tarnegòl bar în operele acestor trei artiști, precum și valorile lor și variațiile pe care le propun pornind de la mitul de origine.*

**Keywords:** *Tarnegòl bar, Leopardi, Chagall, De Chirico, symbol.*

**Mots clefs:** *Tarnegòl bar, Leopardi, Chagall, De Chirico, symbole.*

**Cuvinte cheie:** *Tarnegòl bar, Leopardi, Chagall, De Chirico, simbol*

Il est des mythes fondateurs dont les apparitions, au fil des siècles, se font de plus en plus rares. Si rares parfois que ces occurrences se chargent d'un sens nouveau, rendu plus dense par la rareté même. Le mythe du *tarnegòl bar* suit cette évolution et, de fait, interroge : du *parodars* de l'*Avesta* des Zoroastriens<sup>1</sup> au *ziz* de la mythologie religieuse hébraïque, qui devient *tarnegòl bar*<sup>2</sup> dans le *targum* araméen et le *Talmud*, jusqu'au *coq céleste* ou *ange-coq* évoqué dans le *mi`râj*<sup>3</sup> musulman, les réapparitions du mythe du *tarnegòl bar* sont intimement liées aux cultures religieuses, jusqu'au moment où Giacomo Leopardi le réécrit en 1824 à travers la figure du *gallo silvestre*.<sup>4</sup>

S'il connaît des variantes, le mythe de ce coq géant conserve toutefois une signification globalement constante : il revêt un rôle de messager et symbolise un passage, un lien entre deux dimensions, la dimension humaine et la dimension divine, la vie et la mort, le jour et la nuit. C'est très exactement sous cette perspective qu'en 1824, Leopardi nous représente son *tarnegòl bar* dans le *Cantique du coq sauvage*, où l'animal mythique chante le retour du jour et la fin du temps nocturne de l'inaction. C'est le chant du mouvement qui suit l'inertie des rêves, mais aussi le chant, apocalyptique, qui annonce la fin programmée de l'univers, le passage de l'être au néant. Il s'agit, nous le verrons, d'une véritable exploration de la symbolique du *tarnegòl bar*, dans la continuité de laquelle naît, un siècle plus tard, la réflexion du peintre et écrivain Giorgio De Chirico. C'est en effet sous une perspective léopardienne que De Chirico réécrit ce mythe en 1929 dans son livre *Hebdoméros* et qu'il l'évoque ensuite, à plusieurs reprises, dans ses écrits. Sous cette même perspective, en 1972, ses réflexions aboutiront à une représentation graphique de l'animal mythique. Enfin, d'autres traces modernes du *tarnegòl bar* émergent, à notre avis, dans l'œuvre picturale de Marc Chagall, fruits d'un cheminement intellectuel et spirituel différent que nous chercherons de faire apparaître.

Lorsqu'il écrit, en 1824, le *Cantique du coq sauvage*, Giacomo Leopardi s'inspire directement d'un mythe hébreu, un mythe biblique, celui du *tarnegòl bar*. Cet animal mythique apparaît dans plusieurs passages de *targumin*, traductions-interprétations en araméen de la *Bible* hébraïque, que reporte Johannes Buxtorf (1564-1629) dans son *Lexicon hebraicum et chaldaicum*.<sup>5</sup> Leopardi cite directement, dans une *Note de l'Auteur*, sa principale référence : « Voir, entre autres, il Buxtorf, *Lexic. Chaldaic. Talmud. et Rabbin.* col. 2653 et seq. ». <sup>6</sup> Si le principe même de la réécriture d'un mythe est de construire à partir de, en s'appuyant sur la richesse de fondements déjà existants, l'insistance de l'auteur quant à ces fondements est ici insolite. C'est le signe de la volonté de mettre en lumière l'existence d'un mythe originel qui sous-tend son *Cantique du coq sauvage*, couplée à la volonté de souligner la multiplicité de ses sources. Cette dernière intention est affichée à plusieurs niveaux. Dans le corps du texte, d'une part, puisque le Narrateur renvoie aux affirmations de « certains savants et écrivains juifs » (puis, plus loin, aux « auteurs cités ») mais aussi, de façon redondante, par le biais de la voix de l'Auteur, à travers sa *Note* qui évoque très vaguement d'« autres » écrivains ayant traité le sujet. Dès la première phrase, une aura d'incertitude plane sur les références de ce mythe. Celle-ci est sciemment générée, comme pour introduire le

<sup>1</sup> Cf. Rosa Ronzitti, *Il gallo nell'Avesta, nel Veda e in Leopardi*, « Rivista italiana di linguistica e di dialettologia », XIV, 2012, Fabrizio Serra Editore, Roma.

<sup>2</sup> *Tarnegòl bar*, c'est-à-dire, en araméen, « coq sauvage » ; cf. Robert Graves, Raphael Patai, *Les mythes hébreux*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Landais, Paris, Fayard, 1987 [1963], p.72-73.

<sup>3</sup> *Mi`râj* signifie en arabe « échelle » donc, par extension, « ascension ». Le *Livre de l'Échelle de Mahomet*, où apparaît la figure de l'*ange-coq*, appartient à la littérature du *mi`râj*, ensemble de récits en arabe qui s'inspirent de certains versets du *Coran* (premier verset de la sourate XVII) et relatent l'ascension jusqu'à Dieu du prophète Mahomet, accompagné de l'ange Gabriel, durant un voyage nocturne. L'original en est perdu, mais on en connaît une traduction latine du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> « *coq sylvestre* » ou « *coq sauvage* » dans les traductions françaises.

<sup>5</sup> Imprimé à Bâle en 1640.

<sup>6</sup> Giacomo Leopardi, *Operette Morali*, Napoli, Guida, 1998 [1977], pp. 388-389.

lecteur dans l'atmosphère mystérieuse qui émane du mythe du *tarnegòl bar*. Cependant, en parallèle, Leopardi donne une référence extrêmement précise de l'une de ses sources, le Buxtorf. Une référence presque trop explicite, trop directe, comme s'il fallait s'assurer que le lecteur sache exactement à quel mythe l'on se réfère et éviter toute confusion possible. Selon toute évidence, il est pour Leopardi essentiel que l'on connaisse très exactement le mythe fondateur de son texte ainsi que ses liens aux textes bibliques et hébreux. Cette préoccupation est liée à sa démarche : il ne s'agit pas d'un mythe qu'il voudrait réécrire, recommencer, mais du point de départ de sa réflexion, un point de départ constitué de données fondamentales que l'auteur présente au lecteur. Certaines de ces données touchent à l'ineffable et ne peuvent être dites, mais seulement suggérées par une atmosphère de mystère — comment se résoudre à limiter à quelques mots, à enfermer en une définition, un mythe aux racines ancestrales, éparses, foisonnantes ? D'autres sont élémentaires et simples et on les retrouve dans la description léopardienne du *coq sauvage*, traduction presque littérale d'un passage du *Lexicon*<sup>7</sup> – littéralité à travers laquelle l'auteur souligne ultérieurement la nature référentielle de son texte : « Selon les écrits de certains docteurs juifs, entre le ciel et la terre ou plutôt à demi dans l'un et à demi sur l'autre, vit un coq sauvage : par les pieds il repose sur la terre, et de la crête et du bec, il touche au ciel ».<sup>8</sup>

À partir de cette figure mythique initiale, Leopardi imagine le message que le coq géant transmet aux mortels, un chant venu d'ailleurs. Le mystère reste entier. Ce qui est certain, c'est que la fonction de messenger de ce coq est le reflet parfait de l'image initiale qui l'avait engendré, une image symbolique donc, celle d'un oiseau qui unit physiquement le ciel à la terre, qui transmet physiquement, par son chant, par les vibrations qu'il émet, un message métaphysique aux humains.<sup>9</sup> Le coq léopardien est ainsi à la fois anthropomorphisé, par son langage, humain, et divinisé, par la faculté qui lui est attribuée d'être le détenteur d'une vérité supérieure, absolue. Il est chargé d'une double mission d'annonciation qui souligne le lien qu'il représente, entre la corporéité du monde humain et une dimension autre, spirituelle. Il annonce le retour, cyclique et quotidien, du jour après la nuit, le passage du monde des songes au monde « vrai », mais il annonce également, en *contrepoint*, la dissolution finale de cette cyclicité dans un néant total. La cyclicité harmonieuse au sein de laquelle se succèdent naissance et mort des éléments de l'univers, apparemment parfaite, cache un mouvement autre, en spirale ; le mouvement cyclique de renaissance de l'univers, qui semblait éternel, évolue, imperceptiblement, subrepticement, vers le trou noir du Non-être.

Chaque parcelle de l'univers se hâte vers la mort [...]. Seul le monde lui-même semble prémuni contre la déchéance et le déclin [...]. Mais [...] l'univers, qui rajeunit au début de chaque année, ne cesse pas pour autant de vieillir. Un temps viendra où [...] du monde entier [...] il ne restera aucun vestige, rien qu'un silence nu et une paix profonde emplissant l'infinité de l'espace.<sup>10</sup>

La musicalité<sup>11</sup> paradoxale de ce chant de l'annonciation du Néant – *annonciation* est le terme le plus approprié pour ce contre-pied parfait des textes apocalyptiques bibliques – reflète fidèlement son contenu : c'est la musicalité de l'aporie, pour ce chant de l'aporie dont l'interprète est une divinité qui annonce l'anéantissement de tout. Donc sa propre mort.

<sup>7</sup> « Et gallus sylvestris cuius pedes consistunt in terra, et caput eius pertingit in caelum usque, cantat coram me », Johan Buxtorf, *Lexicon Chaldaicum Talmudicum et Rabbinicum*, 1640, Ps. 50, 11 ; à ce propos, voir les commentaires de Cesare Galimberti in Giacomo Leopardi, *Opere Morali*, op. cit., p. 389.

<sup>8</sup> Giacomo Leopardi, *Petites Œuvres Morales*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Allia, 1993, p.175.

<sup>9</sup> Antonio Prete ed Alessandra Aloisi insèrent ainsi le *coq sauvage* parmi les figures du « bestiaire fantastique » de Leopardi ; Giacomo Leopardi, *Il gallo silvestre e altri animali*, a cura di Antonio Prete e Alessandra Aloisi, San Cesario di Lecce, Manni, 2010, pp.31-33. Nous verrons plus loin que le coq fait également partie de celui que la critique nomme, de commun accord, « bestiaire chagallien ».

<sup>10</sup> Giacomo Leopardi, *Petites Œuvres Morales*, op.cit., p.178-179.

<sup>11</sup> Lucio Felici décrit parfaitement cette « onde musicale discontinue » dans un essai fondamental sur le *Cantique* léopardien, *La voce dell'origine*, in *L'olimpò abbandonato. Leopardi tra « favole antiche » et « disperati affetti »*, Venezia, Marsilio, 2005, pp.177-178.

On peut ainsi parler de véritable *mythe léopardien*, dans la mesure où l'auteur ne se contente pas de réécrire le mythe préexistant du *tarnegòl bar* – mythe qui avait d'ailleurs été vraisemblablement oublié, des siècles durant, ne donnant lieu à aucune reprise littéraire ; Leopardi condense dans son *Cantique* diverses significations symboliques ancestrales liées à la figure du coq. Son coq géant est le fruit d'un syncrétisme culturel nourri d'influences religieuses<sup>12</sup>, mythologiques, ou encore littéraires<sup>13</sup>, ce qui apparaît, par exemple, dans la dualité fondamentale entre le monde des rêves et le monde réel, dualité dominée, voire orchestrée dans ses mouvements cycliques, par le *coq sylvestre*.

Le mythe léopardien du *coq sylvestre* est repris directement par le peintre Giorgio De Chirico dans plusieurs de ses écrits, et en particulier dans *Hebdoméros*.<sup>14</sup> L'étrange oscillation entre rêve et réalité, portée par le chant solennel du coq, trouve un espace de résonance dans la sensibilité chiriquienne et réapparaît chez son héros Hebdomeros, qui « considérait le sommeil comme quelque chose de sacré ». Hebdomeros « professait le même culte pour les fils du sommeil : les rêves »<sup>15</sup>. La plupart des scènes d'*Hebdoméros* sont absolument oniriques, au point que l'on finit par se demander quels événements narrés étaient inscrits dans la réalité et quels passages n'étaient que des rêves hebdomériens ? C'est là le premier questionnement soulevé en filigrane par la trame d'*Hebdoméros* : les rêves compteraient-ils moins que le reste, que la *réalité* ? N'ont-ils pas une réalité, ne sont-ils pas réalité ? Pour autant qu'une réalité romanesque soit plus réelle que des rêves romancés, dans un roman qui n'en est d'ailleurs pas un... De Chirico brouille les pistes dans cette œuvre publiée en 1929, en langue française, une œuvre difficile à classer, sans véritable syntaxe narrative, que l'auteur lui-même définit comme « une sorte de succession de récits métaphysiques ».<sup>16 17</sup> Cette atmosphère surréelle est particulièrement sensible dans le passage du coq.

L'ombre aux cadrans solaires marquait midi ; pourtant quelques instants après, l'état de l'atmosphère changea [...] le changement qui eut lieu dans l'atmosphère était si peu perceptible que tout homme moins attentif et sensible qu'Hebdomeros ne l'aurait jamais remarqué ; l'air n'était plus immobile en effet ; la girouette du clocher qui représentait un coq stylisé, tourna légèrement. [...] Jusque-là tout allait bien, mais voilà que le coq, ou plutôt cette silhouette, cette ombre portée d'un coq devenait peu à peu obsédante et commençait à prendre dans le paysage une place prépondérante et à jouer un rôle dans la vie de ce coin modeste et tranquille ; c'était une place et un rôle que jamais auparavant on n'aurait soupçonnés ; voilà que maintenant *elle descendait* ; en même temps elle *montait* ; agissant comme un corrosif, elle *mangeait* le clocher d'un côté tandis que de l'autre elle entamait le ciel en s'y découpant et en s'y développant avec une lente et inexplicable régularité ; maintenant les pieds du coq touchaient le sol et sa crête les nuages ; des lettres blanches, des lettres solennelles comme une inscription lapidaire, s'avancèrent un peu de partout, hésitèrent, ébauchèrent dans les airs une espèce de quadrille démodé et enfin se décidèrent à s'accoupler selon le désir d'une force mystérieuse et formèrent à quelque hauteur du sol cette étrange inscription :

*Scio detarnagol bara letztafra.*

<sup>12</sup> Il existe notamment une ressemblance remarquable entre certains passages du texte léopardien et deux *Hymnes* chrétiens, *l'Ad galli cantum* d'Ambroise et *l'Ad galli cantum* de Prudence, comme le souligne Rosa Ronzitti dans *Il gallo nell'Avesta, nel Veda e in Leopardi*, cit.

<sup>13</sup> Parmi les sources littéraires du *Cantico* leopardien on trouve un récit de Lucien de Samosate écrit vers 160-162, *Le songe ou le coq*.

<sup>14</sup> *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris, Flammarion, 1964 ; texte publié en italien sous le titre *Ebdomero*, Milan, Bompiani, 1942.

<sup>15</sup> Giorgio De Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 2009 [1964], p.89.

<sup>16</sup> « una specie di seguito di racconti metafisici », lettre à Giovanni Scheiwiller, peu avant la sortie du livre en France.

<sup>17</sup> *Hebdoméros* est considéré par beaucoup **comme** le seul vrai roman (or, on l'a vu, ce n'est pas vraiment un roman) surréaliste de la littérature italienne, même s'il est vrai que l'on peut se demander dans quelle mesure De Chirico peut être considéré comme un artiste italien, lui qui naît en Thessalie (1888) et qui vivra successivement en Italie, mais aussi en Allemagne et en France. Son italianité, De Chirico la doit tout d'abord à sa famille qui est italienne et qui, malgré des déplacements fréquents dans différents pays, reste profondément liée à la culture italienne.

Soudain tout ce *plein air* perdit son atmosphère, sa *stimmung* ; les poutres du plafond et les lames du plancher apparurent violemment éclairées *de côté* [...].<sup>18</sup>

Ces lignes dessinent, manifestement, l'apparition de l'exacte figure du coq léopardien, surgissant à l'heure précise où « l'ombre aux cadrans solaires marquait midi ». Oxymore qui synthétise la complémentarité parfaite des contraires absolus – ombre et lumière –, l'indication horaire nous plonge dans une atmosphère surnaturelle, dimension temporelle de prédilection du *démon méridien*. L'opposition insistante des notions d'immobilité et de mouvement vient renforcer cet oxymore, et souligne la dualité de cette représentation. *Topos* mythologique et littéraire que l'on retrouve dans l'*Ancien Testament*, le *démon méridien* est une présence familière au lecteur attentif de l'œuvre léopardienne.<sup>19</sup> En *ouverture*, comme pour donner le ton du mouvement qui va suivre, De Chirico pose cet indice qui connecte deux figures bien distinctes dans les textes léopardiens : ici, le *coq sylvestre* apparaît sous les traits d'un *démon méridien*.<sup>20</sup>

Dans une représentation fidèle aux éléments constitutifs du véritable symbole léopardien qu'est le *coq sylvestre*, on retrouve le signe fondamental de la bipolarité de l'animal, comme le soulignent « *elle descendait* » et « *elle montait* », que l'auteur met en relief grâce aux italiques. Il s'agit donc d'une bipolarité dynamique, d'un mouvement vertical mais double, qui progresse suivant une même ligne directrice, mais en deux sens opposés. C'est l'union de deux opposés, le haut et le bas. Ou mieux la tension vers ces deux opposés dans un même mouvement. C'est une force. Une force d'autant plus puissante qu'elle fait suite à une immobilité totale, presque tangible. En progressant, « *elle mangeait* » le clocher « d'un côté », « tandis que de l'autre elle entamait le ciel » : s'exerçant sur l'objet concret mais aussi sur l'impalpable, sur le matériel mais aussi sur la dimension spirituelle, c'est une force irrépressible, que pas même la logique, et ses limites, ne sont en mesure d'arrêter. Elle se développe, « agissant comme un corrosif [...] avec une lente et inexplicable régularité », avec la même puissance corrosive, le même rythme rassurant – faussement cyclique – que celui de la progression inexorable, en spirale, du Néant léopardien. Et alors on découvre que cette tension est devenue union : « maintenant les pieds du coq touchaient le sol et sa crête les nuages ». L'impossible s'est vérifié : le coq est devenu pont entre ciel et terre, la girouette du clocher est devenue animal.

Le cantique du texte léopardien, ce message aux mortels à la fois solennel et décalé, car restitué au monde avec un brin d'ironie typiquement léopardienne, réapparaît chez De Chirico avec les mêmes caractéristiques : les lettres qui symbolisent ce message, et en constituent une pré-représentation graphique, « des lettres solennelles comme une inscription lapidaire », exécutent, ou plutôt tentent d'exécuter, un peu maladroitement, « une espèce de quadrille démodé ». Le solennel flirte avec le ridicule, et d'ailleurs ces lettres finissent par « s'accoupler ». Au comble d'un crescendo de tension perceptible tout au long du passage, ce jeu étrange et surréel entre De Chirico et la source léopardienne aboutit à une citation directe du *Cantique du coq sauvage* : « *Scio detarnagol bara letztafra* ». Citation quelque peu imprécise du texte léopardien, où « *Scir detarnegòl bara letzafra* » correspond précisément au titre, soi-disant original, du cantique, qui aurait été retrouvé sur un ancien parchemin.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Giorgio De Chirico, *Hebdoméros*, op. cit., p.45-46.

<sup>19</sup> Sur la présence chez Leopardi du *démon méridien* : Cesare Galimberti in *Operette morali*, op. cit., note 112, pp.82-83 ; Lucio Felici, *L'Olimpo abbandonato*, op. cit., pp.74-78. Voir également l'article d'Andrea Natali, *Réécriture par Leopardi du topos mythologique et littéraire du démon méridien*, « Cahiers d'Études Romanes » n°27/2, 2013, pp.359-372.

<sup>20</sup> Luigi Capitano rapprochait déjà ces deux entités dans sa thèse de doctorat (inédiée), au chapitre 5.2, « Nichilismo » della ragione, in *Leopardi e la genealogia del nichilismo*, Palermo, 2010, p. 207 : « Se il simbolo della ragione moderna è il sole, il suo araldo è il « gallo silvestre » : uno spirito della vigilia [...] che preannuncia il demone meridiano della ragione ».

<sup>21</sup> Il s'agit, comme l'a expliqué Lucio Felici dans son essai *La voce dell'origine*, de la traduction littérale en araméen de « *Cantico mattutino del gallo silvestre* » ; Lucio Felici, *L'olimo abbandonato*, op.cit., p.172. Voir également le

Dans la version léopardienne apparaissait déjà très clairement la dimension graphique, visuelle, de ce mythe du *tarnegòl bar* ; De Chirico insiste davantage encore sur cet aspect. Pour lui, il s'agit, manifestement, d'une vision. Une vision qui semble presque obsessionnelle puisqu'elle apparaît, au fil des ans, dans plusieurs de ses écrits<sup>22</sup> ; il finit par lui donner forme dans une illustration pour l'édition Bestetti d'*Hebdomeros*, en 1972. Il s'agit d'un dessin au crayon, fusain et aquarelle, intitulé *Gallo*<sup>23</sup>, qui reprend les éléments essentiels du passage du coq d'*Hebdoméros*. On remarque en particulier la matérialité du ciel dans ce dessin, un ciel qui est représenté, grâce aux nuages, tel un plafond. C'est ce qui avait particulièrement marqué De Chirico dans l'image du coq léopardien, il imaginait le contact physique et matériel entre l'animal et un plafond – on pense en particulier au récit du rêve d'Achille Funi<sup>24</sup> – et l'on trouve une étape intermédiaire de l'élaboration de ce dessin dans l'évocation par De Chirico de la *Sainte Cécile* de Raphaël.



Figure 1<sup>25</sup>

In quest'ultimo dipinto, veramente, le figure sono all'aperto, ma il cielo dà l'impressione di essere un soffitto basso e gli angeli cantanti, seduti sullo squarcio delle nubi, pare che possano essere toccati con la mano dei personaggi sottostanti.

Quest'elemento del cielo basso e del soffitto è un elemento oltremodo metafisico. Se ne trovano tracce in Leopardi, specie nel *Cantico del Gallo Silvestre*, ove il gallo con le zampe sulla terra tocca con la cresta il cielo. [...] una specie di ermetica comunione tra divino e umano, tra realtà logica ed inspiegabile apparenza metafisica.<sup>26</sup>

En comparant le *Gallo* chiriquien et la *Sainte Cécile* sous cette perspective, on observe une ressemblance évidente entre les deux représentations du ciel ainsi qu'entre les rapports des personnages au ciel. Dans l'analyse des espaces du *Gallo*, le tableau de Raphaël devient ainsi une nouvelle clé d'interprétation qui révèle un lien particulier, chiriquien, entre l'image du cloisonnement et l'idée de divinité : dans les deux tableaux, l'enfermement des figures entre deux surfaces induit une sensation visuelle de contact qui est contact entre le spirituel et le matériel.

Dans l'étude de l'évolution des représentations du *tarnegòl bar*, la position de Giorgio De Chirico est révélatrice, puisqu'étant à la fois peintre et écrivain il réalise le passage de la représentation purement écrite du *tarnegòl bar* à une représentation graphique, par le dessin, et ce

---

développement d'Antonio Prete dans son essai *Corpo animale e disegno dell'alterità*, in Giacomo Leopardi, *Il gallo silvestre e altri animali*, op.cit., p.9.

<sup>22</sup> Achille Funi (1940), *Commedia dell'arte moderna* (1945).

<sup>23</sup> Giorgio De Chirico, *Gallo*, 1972, crayon, fusain et aquarelle, cm 35 x 25,5, Fondation Giorgio et Isa De Chirico.

<sup>24</sup> Giorgio De Chirico, *Achille Funi*, in *Scritti / 1. Romanzi e scritti teorici 1911-1945*, sous la direction d'Andrea Cortellessa, édition d'Achille Bonito Oliva, Milano, Bompiani, 2008, pp.885-886.

<sup>25</sup> Raphaël, *Sainte Cécile*, vers 1515-16, huile sur bois transposée sur toile, 238 x 150 cm, Bologne, Pinacoteca Nazionale.

<sup>26</sup> Giorgio De Chirico, *Raffaello Sanzio*, in *Commedia dell'arte moderna*, in *Scritti / 1. Romanzi e scritti teorici 1911-1945*, op. cit., p.366.

en partant du texte léopardien. Pour lui, « le dessin métaphysique équivaut à une écriture mentale [...] le dessin est empreinte de la pensée, révélation cognitive [...] comme l'idéogramme dans les hiéroglyphes. »<sup>27</sup> Son rôle d'artiste charnière entre les deux modes de représentation met en évidence l'importance de la dimension visuelle dans la symbolique du mythe du *tarnegòl bar*.

Cette représentation graphique nous amène à une troisième approche de la figure du *tarnegòl bar*, qui est celle de Marc Chagall. On ne sait si Chagall connaissait l'existence des coqs de Leopardi et de Chirico, mais un point commun fondamental unit ces trois artistes : on assiste chez eux à une exploration de la portée symbolique de ce mythe. Cette exploration est axée sur la dualité chez Leopardi ; elle est semblable chez De Chirico, qui s'inspire directement du coq léopardien, alors que chez Chagall, la démarche est celle d'une exploration plus globale du symbolisme du coq, exploration dont l'une des multiples issues est, c'est là notre hypothèse, celle du *tarnegòl bar*.

Le *tarnegòl bar* chagallien ne serait donc pas l'idée de départ menant à la représentation mais, au contraire, un aboutissement, le fruit d'une recherche personnelle extrêmement intense : il n'existe pas à ce jour d'étude exhaustive du sujet chez Chagall ni de catalogue des coqs chagalliens, mais l'on peut répertorier près de deux cents œuvres de l'artiste contenant, sous l'une de ses multiples formes, la figure du coq. Si l'on voulait classer l'inclassable, on pourrait donner une vue d'ensemble de cette production en définissant différentes catégories – absolument artificielles et indicatives – de coqs chagalliens : coqs familiers<sup>28</sup> – l'animal de basse-cour –, coqs hybrides – mi-homme, mais aussi mi-femme, mi-cheval, etc – et coqs géants. Ces coqs peuvent être intimement associés à la thématique du couple et de l'amour, dans des œuvres où la fusion des corps, voire la fusion de l'homme et de l'animal, évoque une dimension sexuelle qui correspond clairement à la portée symbolique la plus connue du coq, touchant à la virilité et à la vigueur.<sup>29</sup> L'autre dimension particulièrement liée au sujet du coq, comme nous allons le voir, est celle de la religion.<sup>30</sup> Ces catégories correspondent à des caractéristiques bien définies et facilement reconnaissables mais, en réalité, aucun des coqs chagalliens n'appartient à une seule d'entre elles et chaque coq renferme une multiplicité de significations. L'impression créée par l'étude de l'ensemble de ces œuvres est celle d'une profusion saisissante, une profusion de coqs, de récurrences, une insistance qui émerge de façon diffuse, à la fois évidente et insaisissable. Cette observation ne se limite pas au seul motif du coq, mais à un ensemble de motifs récurrents qui s'articulent dans chaque tableau dans une harmonie nouvelle, qui évoluent, s'enrichissent, dans un constant mouvement de réinterprétation et reformulation à travers lequel on devine, comme le dit si bien Franz Meyer, « la logique poétique qui se dissimule sous une apparence d'illogisme ».<sup>31</sup>

De nombreux tableaux illustrent l'étroite connexion du coq chagallien au sacré. Par exemple, le coq est très souvent présent dans les scènes de crucifixion, dans des positions significatives : au pied de la croix, sur l'un des bras, ou bien juste à côté, il semble accompagner le crucifié, l'épauler.<sup>32</sup> Voire l'aider : dans *Descente de croix*<sup>33</sup>, un hybride mi-homme mi-coq descend

<sup>27</sup> Jole de Sanna propose cette synthèse de la définition chiriquienne de « dessin métaphysique » dans son introduction à *Giorgio De Chirico. Disegno*, Milan, Mondadori, 2004 (c'est nous qui traduisons la citation).

<sup>28</sup> Certains animaux familiers sont particulièrement importants dans l'univers de Chagall et l'on parle de véritable *bestiaire chagallien* : outre le coq, l'âne, le bœuf, la poule, la chèvre sont des figures récurrentes qui faisaient partie du quotidien du peintre durant son enfance à Vitebsk, en Biélorussie.

<sup>29</sup> On peut citer une autre anecdote qui va dans ce sens : dans la communauté hassidique, d'où provient Chagall, une tradition consistait à offrir aux jeunes mariés un coq et une poule, symboles de fertilité.

<sup>30</sup> Le lien de l'artiste à la sphère religieuse est extrêmement riche et complexe, et mériterait un développement bien plus ample ; on peut se référer, à ce propos, à deux ouvrages clés : le *Chagall* de Franz Meyer et le catalogue *Chagall et la Bible*.

<sup>31</sup> Franz Meyer, *Marc Chagall, op.cit.*, p.9

<sup>32</sup> On peut citer quelques exemples qui ne représentent qu'un échantillon des œuvres où le coq est associé à la figure du crucifié : *Le christ crucifié*, huile sur toile, 335 x 290 mm, vente 2003 ; *Le christ crucifié*, 1940, aquarelle sur papier, 265 x 225 mm, *Catalogue Stockholm 1962*, n°69 ; *Persécution*, 1941, gouache sur papier, 558 x 374 mm, Franz Meyer,

le Christ de la croix, sur une échelle. Dans d'autres scènes également il devient acteur et prend une part importante dans la composition du tableau.<sup>34</sup>

Sa présence dans l'œuvre de Chagall devient de plus en plus fréquente au fil du temps, mais surtout de plus en plus dense de sens. Certains coqs sont de véritables oiseaux géants, portant parfois des êtres humains<sup>35</sup> (dans ces images le coq soutient l'homme, lui sert d'appui mais, en même temps, l'élève) ; d'autres coqs, immenses, semblent toucher le ciel<sup>36</sup>, dominant les toits minuscules des villages<sup>37</sup>, ou surplombant la foule – comme dans l'*Exode*. L'animal est souvent associé à une symbolique astrale double, typiquement chagallienne mais particulièrement significative dans les tableaux dont le sujet principal est le coq : le soleil et la lune, par leur coprésence, symbolisent à la fois la dualité, l'alternance du jour et de la nuit, et l'harmonie des opposés, une harmonie totalisante. La récurrence de coqs géants dans des visions profondément imprégnées de symboles religieux fait supposer un lien entre certains de ces coqs et le mythe du *tarnegòl bar*, que l'indice astral rend encore plus probable. Il s'agit en effet d'un mythe dont les représentations, tant en littérature qu'en peinture, sont extrêmement rares. Parmi les rarissimes images picturales de coq géant, on peut citer deux illustrations anciennes, datant des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, qui représentent le passage du *Livre de l'Échelle de Mahomet*<sup>38</sup> où le Prophète rencontre l'ange-coq.



Figure 2<sup>39</sup>



Figure 3<sup>40</sup>

Chagall, *op.cit.*, n°699 ; *Le christ devant le ciel bleu*, gouache, pastel et encre de Chine sur papier, 712 x 500 mm, *ibid.*, n°827 ; *Le christ au pont*, 1951, gouache sur papier, 790 x 530 mm, *Catalogue Nice 1994*, p.89 ; *Le christ à l'échelle*, 1960, gouache, encre, pastel et crayons de couleurs sur papier, 650 x 510 mm, *Catalogue Gouaches 1957-68*, n°5 ; *Le christ jaune*, 1962, monotype cuivre, 400 x 300 mm, sur Rives 565 x 380 mm, Gerald Cramer, *Monotypes 1961-1965*, n°20 ; etc.

<sup>33</sup> *Descente de croix*, 1941, Gouache, encre et pastel sur papier ; 492x327 mm; Franz Meyer, *Chagall, op.cit.*, n°698.

<sup>34</sup> *Résistance*, 1937/48, huile sur toile, 1160 x 1040 mm, Franz Meyer, *Chagall, op.cit.*, n°829 ; *L'exode*, 1952-1966, huile sur toile, 1300 x 1925 mm, *Catalogue Nice 1994*, p.43 ; *Le village, vision du christ*, 1972, huile sur toile, 553 x 597 mm, Vente Sotheby's 13/11/1996 ; etc.

<sup>35</sup> *Le coq*, 1928, huile sur toile, 81 x 65,5 cm, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid ; *Les mariés de la Tour Eiffel*, 1938-39, huile sur toile, 150 x 136,5 cm, Musée national d'Art moderne, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou ; *L'exode, op.cit.* ; etc.

<sup>36</sup> *En écoutant le coq*, 1944, 99 x 71,5 cm, ancienne collection A. A. Juviler, New York ; *La nuit*, 1954, 149 x 105, collection Philippe Dotremont, Bruxelles ; *Le coq bleu*, projet pour la mosaïque de Ravenne, 1955, gouache, aquarelle et crayon gras sur papier marouflé sur toile, 100,7 x 151,5 cm ; etc.

<sup>37</sup> *Bonjour Paris*, 1939-42, huile sur toile, *Étude pour « Les boulevards »*, 1953-54, Gouache, encre, pastel et crayons de couleurs sur papier, 41 x 33 cm, collection privée ; *Le Coq Sur Paris*, 1958, lithographie, 450 x 595 mm ; *Le village fantastique*, 1964-65, lithographie, 77,5 x 56,8 cm ; etc.

<sup>38</sup> Cf. note 3. Le passage en question est : « Je m'avançais et vis un coq [...] Il était si grand qu'il tenait sa tête et sa crête au ciel où se trouvent Dieu et son Trône, tandis que ses pattes reposaient au plus profond de la septième terre... ».

<sup>39</sup> Mahomet et l'ange en forme de coq, Mir Haydar, Mira'j-nameh, Herât (Afghanistan), 1436, papier, 34 x 25,5 cm, BnF, département des Manuscrits, supplément turc 190, f. 6.



En considérant la composition de l'illustration en figure 3, on peut constater une ressemblance frappante avec le coq chagallien de *L'Exode*, ressemblance qui n'est probablement pas due à une référence directe à cette image de la part de Chagall, mais plutôt à un même procédé créatif de réinterprétation des textes sacrés.

La figure du coq est aussi présente dans les illustrations chagalliennes du *Songe de Jacob*<sup>41</sup>, célèbre épisode du *Livre de la Genèse* (28:11-19). Jacob s'endort, la tête posée sur une pierre et rêve d'une échelle reposant sur la terre, dont l'extrémité atteint le ciel ; sur cette échelle montent et descendent des anges. Chagall propose de nombreuses représentations, fidèles au récit biblique, de cette scène et de la lutte qui s'ensuit entre Jacob et l'ange. Cependant, dans la plupart d'entre elles, il ajoute un coq. Le coq est ainsi volontairement associé, une fois encore, à la symbolique du lien entre ciel et terre.<sup>42</sup> Ce coq, en général, est témoin de la scène, mais son rôle de médiateur est encore plus évident dans une *Échelle de Jacob*<sup>43</sup> où le coq est cette fois représenté sur l'échelle, en son exact milieu, entre deux dimensions qui apparaissent clairement dans la composition du tableau puisque le cadre est partagé en deux moitiés symétriques. La partie inférieure représente un monde renversé, nocturne car lié à la lune, et le coq se trouve à mi-chemin entre ces deux mondes, ou plutôt, comme écrivait Leopardi, « à moitié dans l'un et à moitié dans l'autre ».

Dans son enfance, Chagall avait assidûment fréquenté les textes de la Torah, tout son univers est profondément influencé par le folklore judéo-russe, et l'on ne peut certes pas exclure qu'il connût directement le mythe du *tarnegòl bar*. Toutefois, comme l'ont souligné les critiques, la démarche de Chagall n'est pas purement illustratrice ; Ambroise Vollard lui confie, en 1930, la réalisation d'une édition illustrée de la Bible, cependant sa familiarité avec les textes sacrés est telle qu'il ne se contente pas de les illustrer, il les réinterprète – ce qui, finalement, correspond exactement à la démarche de la Kabbale.<sup>44</sup> Il réemploie certains de ses codes, de ses symboles, pour élaborer un langage symbolique propre, un langage à la fois personnel et universel qui repose sur un nombre limité de motifs clés

Il est des symboles d'autant plus mystérieux qu'ils traversent les siècles en silence, pour ressurgir vifs et forts, un jour, dans quelque esprit visionnaire qui les restitue au monde. Il est alors passionnant de suivre l'histoire de ces surgissements, de dessiner des paraboles inattendues à travers les siècles et les différents supports de la pensée. Le mythe du *tarnegòl bar* nous a ainsi permis de rapprocher Giacomo Leopardi, Giorgio De Chirico et Marc Chagall, comme trois explorateurs majeurs du Symbole et du Mythe. Symbole éminemment solaire, le *tarnegòl bar* rend manifeste leur quête commune, de sens et de lumière.

<sup>40</sup> Illustration du *Me 'rāj-nāma*, Tabriz, 1317-35 environ, Musée du Palais de Topkapi, Bibliothèque, Istanbul, Turquie, H. 2154, folio 61v.

<sup>41</sup> *Le songe de Jacob*, 1956-67, huile sur toile de lin, 125 x 109,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou ; *L'échelle de Jacob*, 1976, technique mixte sur papier, 76.2 x 56.5 cm, *Derrière le miroir*, Paris, Galerie Maegt, 1977, no. 11, p. 11 ; etc.

<sup>42</sup> Cette symbolique du lien entre ciel et terre est d'ailleurs traditionnellement liée au motif de l'échelle. Il y a donc, ici, redondance. La même redondance que l'on trouvait dans le *Livre de l'échelle*, dans lequel l'ascension – l'échelle – mène à la figure de l'*ange-coq* qui unit ciel et terre. Les motifs du *tarnegòl bar* et de l'échelle se rejoignent ainsi, d'un point de vue symbolique.

<sup>43</sup> *L'échelle de Jacob*, 1974, technique mixte sur papier, 50,5 x 33 cm

<sup>44</sup> Pour un rapprochement entre cette licence du peintre dans son travail d'interprétation des textes sacrés et la tradition de l'exégèse rabbinique, on peut consulter *Chagall et la Bible*, catalogue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris, Paris, Flammarion, 2011, p.12.

## **Bibliographie**

- AA. VV., *Mythes sans limites. La réécriture 7. Horizons mythiques*, « Cahiers d'Études Romanes » n°27/2, 2013, 597 p.
- Capitano, Luigi, *Leopardi e la genealogia del nichilismo*, thèse de doctorat inédite, Palermo, 2010.
- Chagall entre ciel et terre*, catalogue de l'exposition de la Fondation Pierre Gianadda à Martigny, Suisse (6 juillet - 19 novembre 2007), Zurich, ProLitteris, 2007, 247 p.
- Chagall et la Bible*, catalogue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris (2 mars - 5 juin 2011), Paris, Flammarion, 2011, 199 p.
- Cramer, Gérald, Leymarie, Jean, *Marc Chagall : monotypes, 1961-1965*, New York, Wittenborn, 1966, 131 p.
- De Chirico, Giorgio, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 2009 [1964], 142 p.
- De Chirico, Giorgio, *Scritti/1 [1911.1945], Romanzi e scritti teorici*, sous la direction d'Andrea Cortellesa, édition d'Achille Bonito Oliva, Milan, Bompiani, 2008, 1073 p.
- De Sanna, Jole (a cura di), *Giorgio De Chirico. Disegno*, Milan, Mondadori, 2004, 254 p.
- Felici, Lucio, *L'olimpo abbandonato. Leopardi tra « favole antiche » e « disperati affetti »*, Venise, Marsilio, 2005, 231 p.
- Graves, Robert, Patai, Raphael, *Les mythes hébreux*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Landais, Paris, Fayard, 1987 [1963], 294 p.
- Leopardi, Giacomo, *Il gallo silvestre e altri animali*, a cura di Antonio Prete e Alessandra Aloisi, San Cesario di Lecce, Manni, 2010, 184 p.
- Leopardi, Giacomo, *Operette morali*, sous la direction de Cesare Galimberti, Naples, Guida, 1998 [1977], 598 p. ; *Petites œuvres morales*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Allia, 1998, 240 p.
- Marc Chagall, *Gouaches 1957-1968*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1968, 46 p.
- Marc Chagall, *Les années méditerranéennes, 1949-1985*, catalogue de l'exposition au Musée national Message biblique Marc Chagall de Nice, (2 juillet-30 octobre 1994), Arcueil, Anthese, Réunion des Musées Nationaux, 1994, 188 p.
- Meyer, Franz, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1995, 352 p.
- Ronzitti, Rosa, *Il gallo nell'Avesta, nel Veda e in Leopardi*, « Rivista italiana di linguistica e di dialettologia », XIV, 2012, Rome, Fabrizio Serra Editore, p.29-63.
- Scholem, Gershom G., *La kabbale et sa symbolique*, Paris, Payot, 2003 [1966], 307 p.