



HAL
open science

Waldemar-George et l'École de Paris. De l'éloge à l'injure, de l'injure à l'oubli

Yves Chevrefils Desbiolles

► **To cite this version:**

Yves Chevrefils Desbiolles. Waldemar-George et l'École de Paris. De l'éloge à l'injure, de l'injure à l'oubli. Les leçons de l'École de Paris, Pascale Samuel, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme (mahJ), Apr 2021, Paris, France. hal-03429833v2

HAL Id: hal-03429833

<https://hal.science/hal-03429833v2>

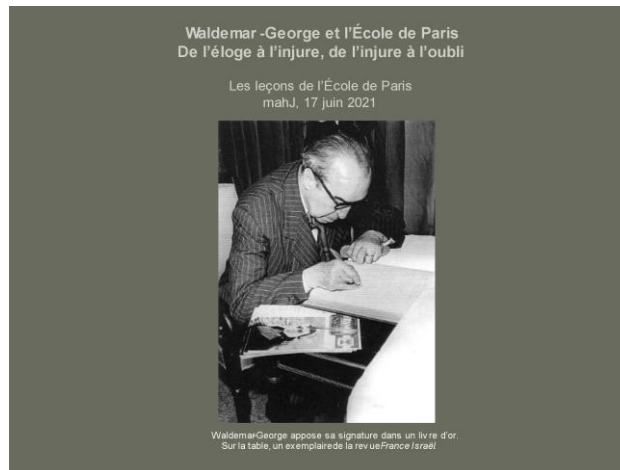
Submitted on 31 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Waldemar-George et l'École de Paris
De l'éloge à l'injure, de l'injure à l'oubli

Yves Chevretil Desbiolles



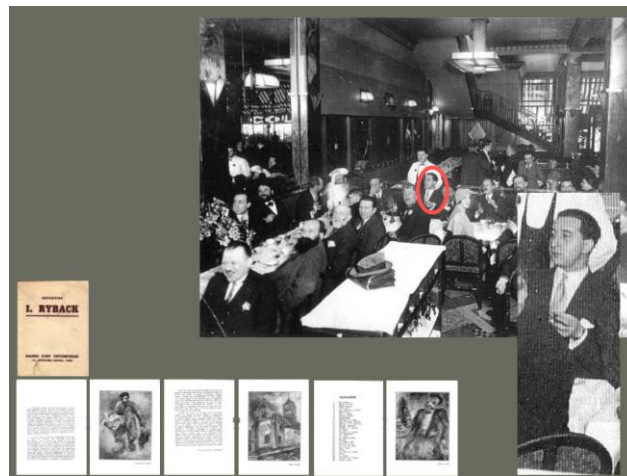
Il m'échoit de clore cette journée en évoquant la figure de l'un des critiques d'art les plus influents de l'entre-deux-guerres. Parler de Waldemar-George est toujours un exercice délicat. Il n'a laissé ni journal intime ni corpus de correspondance privée. La masse impressionnante de ses écrits – essais, articles ou chroniques – constitue le seul recours pour celui qui veut dessiner un portrait crédible du critique d'art. Autrement dit, on ne peut tracer la courbe de la vie de Waldemar-George qu'en suivant celle de ses publications, mais aussi – adjuvant utile – en relevant ce que des artistes, des confrères, des amis ou des détracteurs, ont pu dire de lui comme l'a fait en 1934 dans la *NRF* le peintre André Lhote (1885-1962) qui voyait en Waldemar-George un « berger un peu fou »¹. Pourquoi adresser de tels mots à un critique d'art jouissant pourtant d'un œil affuté, cet "œil du berger" si l'on veut filer la métaphore, qui fit de lui l'un des premiers à s'intéresser à l'expressionnisme germanique, aux arts industriels, à l'art dans un contexte psychiatrique, à la photographie aussi, dont il a su discerner tôt le statut artistique ?

*

Waldemar-George (1893-1970) est né à Lodz, en Pologne russe, dans une famille juive bourgeoise. Il arrive en France à l'âge de 18 ans. Vite intégré dans le monde de la presse, le jeune homme maraude dans les musées, les galeries d'art, les événements mondains. Il devient un habitué de la Closerie des Lilas ; il fait la connaissance de Fernand Léger

¹ André Lhote, « Les Arts. Sur la matière picturale », *Nouvelle Revue française*, n° 254, 1er novembre 1934, p. 790. André Lhote connaissait bien Waldemar-George, jeune homme féru d'art et de poésie qui, après la Grande Guerre, fréquentait assidument son atelier.

qui le traîne au théâtre des Bouffes du Nord, des époux Delaunay qui lui offrent un tableau et qui vêtissent son épouse de robes et d'écharpes, de la petite famille Chagall à qui il arrive de rendre visite ou qu'il reçoit chez lui. Il multiplie les articles dans les journaux et les revues ; ses relations avec les galeristes et les marchands se développent : il déjeune à l'occasion chez Ambroise Vollard, devient le conseiller de Paul Guillaume et l'ami proche d'Henri Bing, prononce des conférences à l'étranger mandaté par Georges Wildenstein.



Banquet à la Coupole vers 1925 (Collection Alain Jarocinski).
Waldemar-George, *Exposition I. Ryback*,
Galerie d'art contemporain, 1928.

En 1920, il devient le secrétaire général, puis le rédacteur en chef de *L'Amour de l'art*, position qui, bientôt, arrimera solidement son nom à celui de l'École de Paris au point que parfois, on lui en attribue la paternité comme le laisse entendre une note publiée dans le magazine d'actualités juives, *L'Arche*², en 1962, ou plus récemment, en 2012, une exposition consacrée au peintre alsacien Simon Lévy.³ Il s'agit bien sûr ici d'une sorte d'hyperbole mnésique qui situe dans l'absolue un fait réel, mais relatif. Waldemar-George n'est ni à l'origine de ce rassemblement d'artistes, ni celui qui lui a donné un nom. En revanche, ce qui est vrai, c'est que certains des protagonistes de l'École de Paris parmi les plus connus aujourd'hui l'étaient moins – ou pas du tout – au début des années 1920, et que Waldemar-George a joué un rôle déterminant dans leur reconnaissance. C'est lui qui suscite la première exposition parisienne et

² Note non signée à propos de l'exposition annuelle consacrée à l'École de Paris par la galerie Charpentier, *L'Arche*, janvier 1962.

³ *Simon Lévy, 1886-1973*, exposition, Musée historique de Haguenau, 2012.

personnelle de Chagall en 1922 à la galerie Barbazange-Hodebert. En 1926, il semble aussi avoir été le premier à parler des fameux *Transparents* de Lipchitz, ce dont le sculpteur se souvient avec gratitude bien après la Seconde Guerre mondiale⁴. Et s'il n'est pas tout à fait le premier, Waldemar-George a tôt parlé durant les années 1920 de Mané-Katz ou de Krémègne. En 1928, il publie une monographie remarquée sur Soutine⁵. Il écrit sur Boris Aronson, Issachar Ryback, Max Band, Isaac Dobrinsky, Philippe Hosiasson, Simon Mondzain, Henri Epstein, Iezechiel Kirszenbaum...⁶

L'ÉLOGE

Mais quel est l'état d'esprit de Waldemar-George lorsqu'il écrit sur ces artistes ? Il faut savoir qu'à partir de 1920, lorsqu'il rejoint l'équipe éditoriale de *L'Amour de l'art*, la pensée de Waldemar-George n'est déjà plus celle du jeune socialiste vitaliste et pacifiste des années 1914-1920. Sa pensée trouve plutôt à s'épanouir, graduellement, dans un contexte de « retour à l'ordre »⁷. Attention ! Cette expression est aujourd'hui contestée dans ce qu'elle peut avoir d'absolu dans la mesure où le va-et-vient entre un art de rupture et un art au métier plus convenu n'a rien d'inhabituel en histoire de l'art. Mais elle reste utile pour désigner l'esprit d'une époque, d'autant que ce retour à l'ordre prend chez Waldemar-George une coloration personnelle lorsqu'il réclame une pause dans la recherche de formes artistiques avancées (du cubisme à l'abstraction) au nom d'une nécessaire révision des valeurs plastiques : « Pour qui demande à l'art de la peinture de traduire par un jeu ordonné de couleurs un état émotif – écrit-il en 1925 –, pour qui cherche dans une œuvre l'équivalent plastique d'une sensibilité, Marc Chagall apparaît comme un peintre qui révèle dans chacune de ses toiles un aspect de sa vie intérieure. » Une fois ces mots

⁴ Lettre de Jacques Lipchitz à Waldemar-George, 25 septembre 1952, reproduite dans *Jacques Lipchitz*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2004.

⁵ Dans la collection « Artistes juifs » lancée par la librairie-galerie et maison d'éditions Le Triangle qui venait tout juste de fonder à Paris Michel Kiveliovitch.

⁶ Je renvoie au maître-ouvrage de Nadine Nieszawer pour prendre la mesure de ce compagnonnage de Waldemar-George avec les artistes de l'École de Paris : Nieszawer & Princ, *Artistes juifs de l'École de Paris, 1905-1939*, Paris, Somogy, 2015.

⁷ Voir : Sophie Lévy, « Sympathetic Order », dans *Paris, capitale de l'Amérique. L'avant-garde américaine à Paris, 1918-1939*, (S. Lévy, dir.), Adam Biro/Musée d'art américain de Giverny, 2003.

lancés le critique d'art précise : « Je n'hésite point à user pour les besoins de la cause d'une terminologie qui passe pour désuète. »⁸

Quatre ans plus tard, à la tribune du Congrès juif mondial de 1929, le critique d'art déclare : « C'est en vain que l'on chercherait chez les artistes juifs les traits formels communs. Mais une communauté de sentiments, d'idées, d'aspirations préside à leurs travaux », des travaux dans lesquels – ajoute aussitôt Waldemar-George – ces artistes « sacrifient la forme à l'expression de la vie intérieure, ils la spiritualisent. »⁹ Voilà des expressions qui s'apparentent plus à des catégories mystiques ou religieuses qu'à des catégories esthétiques. Elles forment le socle d'une rhétorique élaborée par Waldemar-George lorsqu'il lance dans la seconde moitié des années 1920, le néo-humanisme, mouvement qui réunit des artistes autour d'un noyau russe et juif, des artistes ayant souvent exercé leurs talents dans le monde du théâtre, tels que Eugène Berman, Paul Tchelitchew, Philippe Hosiasson ou Léon Zack.



Waldemar-George, « L'humanité perdue et retrouvée. Léon Zack », *Formes*, n° 12, février 1931.

Chez Waldemar-George, les œuvres d'art ont une fonction divine. Le mouvement néo-humaniste fait de l'homme – d'une certaine conception de l'homme – la mesure d'un art privilégiant les figures éthérées, peu individualisées et donnant une importance au regard tourné vers la vie

⁸ Waldemar-George, « Le mois artistique [Chagall, galerie Hodebert] », *L'Amour de l'art*, n° 1, janvier 1925.

⁹ Waldemar-George, introduction à *Jüdische Künstler unserer Zeit*, Zurich, Congrès juif mondial, Salon Henri Brendlé, 1929, p. 7-8.

intérieure, un peu à la manière, sur ce point du moins, des portraits de Fayoum qui a leur tour rendent compte de l'intérêt souvent exprimé par Waldemar-George pour l'Orient et ses sources esthétiques. Waldemar-George pratique ce que l'on peut appeler une critique d'intention, à l'endroit des œuvres comme des démarches artistiques, consistant à repérer, à identifier et à qualifier le thème moral porté par l'œuvre d'art, que l'artiste réussira – ou non, à ses yeux – à exprimer par des formes sensibles et adéquates à l'intérieur d'une composition originale.

Je voudrais signaler ici, sans élaborer, l'importance qu'a eu ce mouvement néo-humaniste pour un artiste tel que l'américain Joseph Cornell (proche de Marcel Duchamp), qui fit la connaissance des néo-humanistes grâce à une exposition sur la collection du chorégraphe Serge Lifar chez Julien Levy, à New York en 1933, exposition précédée par une autre, de Waldemar-George en 1929, consacrée à la collection Lifar par la galerie de Marie Cuttoli, rue Vignon à Paris¹⁰.

L'INJURE

Il semble bien que l'itinéraire intellectuel de Waldemar-George passe à ce moment de sa carrière par Alois Riegl, historien de l'art autrichien, et par Oscar Spengler, philosophe allemand. Du premier, il retient l'approche centrée sur les *Questions de style* (1893), titre d'un ouvrage dans lequel Riegl minore l'approche positiviste et chronologique en histoire de l'art au profit d'une analyse purement formaliste. Du second, sa théorie sur le *Déclin de l'Occident* (1919) et du salut européen par l'Orient. Des idées de ces deux auteurs, il fait toutefois un usage plus polémique que méthodique, car ce que retient Waldemar-George de ses lectures de Riegl, de Spengler et d'autres comme Joseph Strzygowski, relève de l'émotion, de la sensibilité, de l'exaltation même et est immédiatement recyclé dans la polémique : « Je répugne à l'histoire, cette science morte, à l'histoire de l'art surtout. Je me méfie des dates », écrit-il après avoir évoqué l'œuvre de Riegl dans un article consacré à Marcoussis dans une

¹⁰ Voir : *Collection de peintures de nos jours appartenant à Serge Lifar. À propos de l'exposition à la galerie Vignon, décembre 1929*, préfaces de Jean Cocteau, Waldemar-George, Serge Schoukine et B.K., Paris, Éditions des Quatre-Chemins, (achevé d'imprimer 16 décembre 1929).

petite revue polonaise. Waldemar-George est un critique d'art inscrivant son action, non dans le temps philosophique, mais dans l'immédiateté de l'actualité, cette actualité qui, durant les années 1930, est traversée par le thème de l'Homme nouveau que certains aimeraient voir surgir des bas-fonds de la civilisation européenne décadente.¹¹

Dans ce contexte, le thème de la régénération de l'art devient, chez Waldemar-George, obsédant. Et peut-être est-ce à ce moment que le « berger » devient « un peu fou ». Durant les années 1930, le critique d'art prononce des mots portés aujourd'hui comme hier à son débit, des sentences excessives qui témoignent d'une déroutante volte-face à propos de cette École de Paris à laquelle il a tant contribué, mais que sa plume aigrie balaie comme un « château de cartes construit à Montparnasse »¹². Cette régénération civilisationnelle que Waldemar-George appelle de ses vœux passe par un retour à la tradition intellectuelle et morale de la France. Car ce pays est pour lui bien plus qu'une nation, il est « un état d'esprit » repérable dans toutes les étapes de son histoire. Son art relève d'« un exercice spirituel ». Vue sous cet angle, l'École de Paris n'est plus qu'un épiphénomène de l'histoire de l'art français ; elle n'est qu'une « étoile filante » qui ignore la durée¹³. Et

¹¹ Waldemar-George, « Marcoussis », *L'Art contemporain-Sztuka Wspolczesna*, 1er avril 1929 ; « Les expositions à Paris et ailleurs, Giorgio de Chirico chez Jeanne Bucher », *Cahiers d'art*, n° 1, 1927. Sous la rubrique « Échos et actualités », on peut également lire dans la petite revue de Paul Guillaume, *Les Arts à Paris* (n° 13, juin 1927) : « La galerie Jeanne Bucher a exposé récemment un ensemble important de toiles de Giorgio de Chirico. À cette occasion Waldemar-George a écrit une audacieuse préface dans laquelle il donne son adhésion totale à la thèse du salut par l'Orient. "Ratifiant les théories de Spengler sur la décadence de l'Occident, écrit-il, je m'emploie à ruiner et à corrompre les bases de la vieille culture occidentale". Lignes incendiaires qui eurent dans la presse une répercussion assez considérable et donnèrent naissance à des polémiques passionnées. »

¹² Waldemar-George, « École française ou École de Paris I », *Formes*, n° 16, juin 1931, et « École française ou École de Paris II », *Formes*, n° 17, septembre 1931. Ces idées sont amplement reprises dans « La France devant le monde. Défense et illustration de l'art français », *Formes*, 20 décembre 1931, ou dans *L'Esprit français et la peinture française. En marge de l'exposition d'art français à Londres*, Éditions des Quatre Chemins, (achevé d'imprimer 23 décembre 1931).

¹³ Ibidem. En contrepoint du discours violent de Waldemar-George, il est intéressant de relire le témoignage de Marcel Duchamp, donné en 1934 : « Montparnasse est la première colonie d'artistes vraiment internationale que nous ayons jamais eue. Cet internationalisme la rendait supérieure à Montmartre, à Greenwich Village ou à Chelsea [et] les personnages hauts en couleur, mais non productifs de Montparnasse ont souvent beaucoup contribué au succès de ce groupe d'artistes. L'alcool stimule l'échange d'idées entre artistes », et celui d'Harold Rosenberg en 1940 : « Jusqu'au début de l'Occupation, Paris a été le lieu saint de notre temps. Le seul. Non seulement pour son génie positif, mais peut-être au contraire en raison de sa passivité qui le rendait disponible pour les chercheurs de toutes nationalités. ». Duchamp et Rosenberg sont cités par Sophie Lévy, « Sympathetic Order », dans *Paris, capitale de l'Amérique. L'avant-garde américaine à Paris, 1918-1939*, (S. Lévy, dir.), Adam Biro/Musée d'art américain de Giverny, 2003.

comme plusieurs parmi ses protagonistes, elle « n'a ni état civil ni pièces d'identité ».

Tout cela aurait pu, à la rigueur, être mis au compte du "moderniste repent" – figure assez banale de l'entre-deux-guerres – si le critique d'art n'était pas tombé dans une chausse-trape, celle du fascisme. Certes, Waldemar-George n'était pas le seul, dans le milieu artistique parisien, à être captivé par le régime autoritaire italien. Mais contrairement à d'autres qui n'ont pas laissé déborder leur sympathie trop loin hors de la sphère privée, Waldemar-George, qui n'est pourtant pas un militant, n'a pu s'empêcher de porter son verbe haut et n'aura de cesse de clamer dans des essais tels que le malheureux *Humanisme et idée de patrie*¹⁴, son admiration pour Mussolini.

*

En 1938, l'Anschluss et les lois raciales en Italie se chargent de ramener Waldemar-George à une réalité, celle du juif Jerzy Waldemar Jarocinski. Mais plus avisé cette fois ? Les yeux dessillés peut-être ? Il ne portera pas l'étoile jaune en 1942 et partira immédiatement se cacher dans le sud de la France chez des amis artistes. Au Paradou, non loin d'Arles, Meraud Guevara (fille de l'industriel Benjamin Guinness, producteur de la bière du même nom) et son compagnon Jean Martin-Roch, peintre et résistant, seront les premiers à l'accueillir. Ce sont

¹⁴ *L'humanisme et l'idée de patrie*, Fasquelle, « Bibliothèque Charpentier », 1936. Cet ouvrage vaudra à son auteur le soupçon d'antisémitisme, que l'on retrouve exprimé encore en 1999 dans la monographie de Susan Day consacrée à l'architecte et décorateur Jean-Charles Moreux (éditions Norma, p. 92), affirmation qui donna lieu à un débat sur France Culture, dans une émission animée par François Chaslin (*Métropolitains*) à la suite d'une protestation du libraire de La Porte étroite, Claude Schvalberg : non, Waldemar-George n'est pas antisémite, comme le laisse entendre Susan Day. Pour tirer publiquement les choses au clair, François Chaslin rend compte de la lecture attentive par l'architecte et historien de l'art Philippe Duboy de cet : « ouvrage d'esprit fasciste qui invite à reprendre l'art en mains pour lui redonner les valeurs morales qu'il aurait abandonnées. C'est le thème du retour à l'ordre, très classique en ces années-là. En revanche l'antisémitisme du critique ne m'apparaît pas évident du tout. J'ai lu attentivement le chapitre « Métamorphoses juives ». Il est une tentative d'explication de la psychologie des Juifs face à la révolution, à l'art, et plus généralement à "toutes les formes d'activité humaine empreinte d'un caractère tumultueux", une attitude qu'il décrit, mais ne juge pas. En revanche, il dénonce les mesures antisémites allemandes (qui lui paraissent d'ailleurs un "aveu de faiblesse") et vante l'assimilation française et la politique de Mussolini en s'appuyant sur des propos du Grand Rabbin de Rome selon lequel le dictateur n'avait "aucune arrière-pensée antisémite". Et il termine sur un jugement de Péguy, dont il précise qu'elle lui semble constituer "une appréciation d'une haute valeur morale" ». L'animateur conclut : « Waldemar-George a certainement été fasciste et mussolinien ; mais rien, jusqu'à preuve du contraire, ne permet de le traiter d'antisémite. [...] Il convenait que cette vérité fût rétablie. » (Lettres de François Chaslin (à l'entête de Radio France) à Claude Schvalberg, 19 janvier et 6 mars 2000, archives Librairie de la Porte étroite/IMEC)

probablement eux qui – ironie de l'histoire – favoriseront l'accueil de Waldemar-George, de sa femme et de son fils, au mas de La Viguière tenu par une famille de métayers italiens antifascistes, les Fontana.



Waldemar-George, panier à l'épaule. Vendanges chez les Fontana, mas de la Viguière, 1942.

En haut, à droite : Waldemar-George en 1944.
(Collection Alain Jarocinski).

Plus tard, Waldemar-George et Jean Martin-Roch trouveront refuge chez les Dominicains du monastère de la Sainte-Baume, dont l'abbé s'appelait Jean-Marie Rousseau, fils du peintre orientaliste Henri Rousseau¹⁵. Pour passer le temps, l'abbé Rousseau autorisera Waldemar-George à donner des conférences d'histoire de l'art aux moines.

L'OUBLI (des écrits d'avant-guerre) ou les REGRETS ?

Waldemar-George revient brisé par l'expérience de la clandestinité. Sauf sa mère, qu'il est allé chercher à Lodz peu après l'Anschluss, il a perdu tous les siens en Pologne, tant du côté maternel que du côté paternel. Sa collection d'œuvres a été volée par des officiers allemands ayant réquisitionné sa demeure de Saint-Martin-des-Champs, en Normandie. Le critique d'art est ruiné ; il doit vendre son petit hôtel particulier de Boulogne ; il recherche et accepte toutes les piges qui s'offrent à lui dès

¹⁵ Il s'agit bien du peintre orientaliste Henri Rousseau (1875-1933) et non du peintre Henri Rousseau (1844-1910), dit le Douanier Rousseau, comme nous l'avons indiqué par erreur dans notre biographie de Waldemar-George parue aux Presses universitaires de Rennes en 2016.

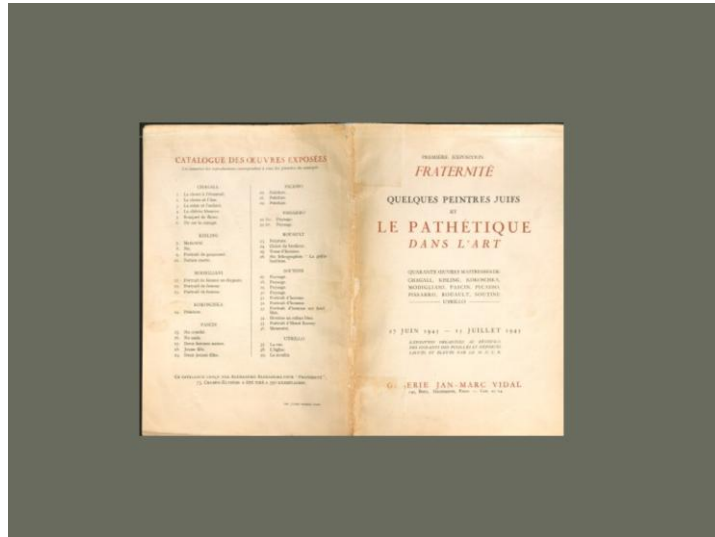
septembre 1944 et pour longtemps¹⁶. Il propose à des galeries d'art, pour la plupart logées entre Montparnasse et Saint-Germain-des-Prés, de petites expositions collectives, le plus souvent à thème, faisant la part belle aux artistes juifs les plus connus de l'École de Paris afin qu'ils retrouvent la place qu'ils n'auraient jamais dû perdre au cœur de l'actualité artistique comme de l'histoire de l'art.

Waldemar-George prête aussi sa plume aux organisateurs d'événements ayant un caractère philanthropique comme cette exposition organisée en juin-juillet 1945 au profit des enfants de déportés et de fusillés, à la galerie Vidal sous le titre *Quelques peintres juifs et le pathétique dans l'art*¹⁷. Quarante œuvres de Chagall, Kisling, Modigliani, Pascin, Soutine, Pissarro, mais aussi de Kokoschka, Picasso, Rouault, Utrillo, sont accrochées aux cimaises. Malgré son titre, l'exposition mêle artistes juifs et artistes non juifs, ce qui correspond au souhait de Waldemar-George de réintroduire dans le "bouillonnement artistique", entourés par leurs confrères, les artistes qui en ont été exclus¹⁸.

¹⁶ Écoutons Jacques Lipchitz, à New York, parler de Waldemar-George dans une lettre du 22 novembre 1952 adressée à son épouse Berthe restée à Paris : « J'ai reçu dernièrement une lettre de Waldemar [...]. Il me demande de l'aider à trouver de la copie ici. C'est chose, d'ailleurs pour le moment presque impossible. C'est très rare que l'on voie un nom étranger dans une des revues spécialisées. Et encore, c'est toujours un nom de directeur de musée quelconque. En tout cas, tu penses bien que je ferai tout mon possible pour lui être utile, mais les chances sont faibles. Si tu les vois, dis-lui ça afin qu'il ne se fasse pas des illusions, et donne-leur à tous les deux ma pensée affectueuse. » Reproduite dans *Jacques Lipchitz*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2004.

¹⁷ Waldemar-George, « Les Arts. Le pathétique dans l'art », *Fraternité* [émanation du Mouvement national contre le racisme créé en 1942], 4^e année, n° 50, 2 juillet 1945, et dans une plaquette publiée par les Éditions d'art "La Fraternité", intitulée *Quelques peintres juifs et le pathétique dans l'art*. L'incipit du texte principal de Waldemar-George est « Un art juif ayant ses caractéristiques et ses signes distinctifs est-il une fiction ou une réalité ? » Dans la même catégorie de manifestations, on peut également citer la *Vente de tableaux modernes au profit des foyers pour enfants des fusillés et déportés de la Commission centrale de l'enfance*, animée par Chil Aronson à la Galerie René Drouin, 1949. Œuvres de Alix, Benn, Bezombes, Carzou, Chagall, Clavé, Dufy, Guigneber, Kisling, Lhote, Mané-Katz, Masson, Milich, Picasso, Pignon...

¹⁸ Voir le témoignage d'Ossip Zadkine tiré de son journal (17 septembre-22 décembre 1940, archives musée Zadkine), reproduit par Pascale Samuel (dir.), *Chagall, Modigliani, Soutine... Paris pour école, 1905-1940*, catalogue, RMN/mahJ, 2020, p. 211.



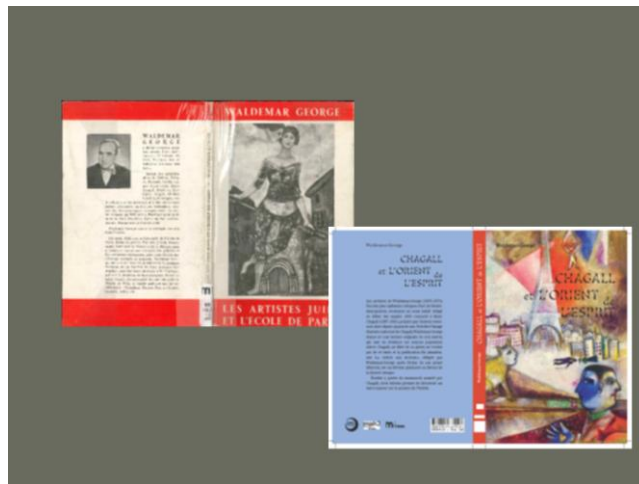
Le partage des mêmes cimaises par des peintres juifs et non-juifs visent aussi, dans l'esprit de Waldemar-George, à « établi[r] des points de contact qui existent entre leurs œuvres », non en termes de moyens d'expression (les formes, les couleurs, le style...), mais dans « la manière dont les peintres réagissent et enregistrent leurs réactions sensibles. » C'est là – pense-t-il – que réside l'esprit pathétique propre aux œuvres produites par des artistes juifs qui ont trouvé à Paris les moyens de leur émancipation, dans « cette attitude émue, cette tendance mystérieuse à superposer à la réalité une vision intérieure ».

Le petit catalogue de l'exposition pose la question cent fois répétée : existe-t-il un art juif ? Waldemar-George répond oui. C'est celui des artisans, des producteurs d'enseignes, d'objets de culte dans lesquels on distingue des influences chaldéennes, perses, levantines ou byzantines. Cet art traditionnel, artisanal, fait de juxtapositions de motifs orientaux, serait-il le substrat, le fond inconscient de celui produit par la génération rassemblée au sein de l'École de Paris ? Waldemar-George ne le pense pas ; l'art des artistes de l'École de Paris s'inscrit parfaitement, durablement, dans la tradition occidentale. Néanmoins, poursuit-il, c'est dans leurs souvenirs du monde resserré du *shtetl* que ces artistes aux motifs et aux styles si différents puisent « leurs réserves de lyrisme []. Plus tard à Paris, au faite de leur fortune et de leur renommée, ils en gardent une secrète nostalgie. » Et le critique d'art de conclure : « L'artiste juif est un homme, et rien de ce qui est humain ne lui est étranger. Le dénominateur commun de l'art des Juifs est leur humanité. »

Nous voici donc peu ou prou plongés dans la « terminologie désuète » revendiquée par le critique au milieu des années 1920 à propos de Chagall, et ramenés à l'essentialisation spirituelle de l'art produit par des Juifs, exprimée devant les participants du Congrès juif mondial de 1929.

*

En 1957 et 1958, le magazine d'actualités juives, *L'Arche*, offre à Waldemar-George sa chronique artistique.¹⁹ Sur cette lancée, le Bureau nord-africain du Congrès juif mondial, à Alger, lui donne l'occasion d'étoffer son point de vue dans un petit livre intitulé *Les Artistes juifs et l'École de Paris*²⁰. Mais que sont devenus les propos incendiaires tenus quinze ou vingt ans auparavant aux dépens de l'École de Paris ? Personne ne s'en souvient ? Ou plus vraisemblablement, personne ne les a lus en dehors, peut-être, de l'étroit milieu de la critique artistique. En 1959, même le journal *Combat* voit en Waldemar-George « le critique d'art universellement connu, créateur et directeur de nombreuses revues d'art » à qui l'on prête toute la compétence requise pour « développer ce thème passionnant qu'est l'apport du génie juif à l'art contemporain. »²¹



Dans l'introduction de ce petit livre d'une quarantaine de pages, Waldemar-George revient sur la question d'un art populaire et synagogal

¹⁹ Waldemar-George, « Les Arts », *L'Arche*, n° 1, janvier 1957.

²⁰ *Les Artistes juifs et l'École de Paris*, suivi de *Six coryphées juifs de l'École de Paris* et de *Deux jeunes animateurs de l'art contemporain*, Alger, Éditions du Congrès juif mondial, 1959.

²¹ Introduction de la rédaction du journal à un article de Waldemar-George, « Les Artistes juifs et l'École de Paris », *Combat-Art*, 6 avril 1959.

antérieur à l'émancipation moderne, l'art des orfèvres, dinandiers, ferronniers, sculpteurs sur bois, brodeurs, enlumineurs. Celui des peintres d'enseignes également : « Les figures de Chagall découlent en ligne droite de ces pauvres, mais sublimes images publicitaires, peintes à l'huile sur des supports de tôle. »²² Je cite ces mots à dessein puisque peu de temps après, en 1962, Waldemar-George fera de cette idée le socle d'un essai sur Marc Chagall resté inédit et que le mahJ et l'IMEC, en partenariat avec la RMN, ont récemment publié. Cet essai est rafraichissant par le sens de la formule et un goût pour l'aphorisme dont a toujours fait preuve Waldemar-George. Par son style aussi qui sait être imagé lorsque le critique d'art décrit les sources proprement juives de l'art de Chagall. Waldemar-George se sent lié en toute fidélité à la pensée de Chagall. Du moins, il le croit.

Hélas ! Chagall est contrarié par ce texte. Le peintre semble dire à Waldemar-George : cessez de parler de ma jeunesse, de ma vie à Vitebsk, de Bella, de ma fascination pour les peintres d'enseignes, pour les graffitis, pour l'atmosphère populaire russe dans laquelle baigne le Shtetl. Parlez plutôt de ce que je suis maintenant : un peintre singulier inscrit dans le mouvement universel des arts. Je soupçonne aussi, dans le sous-texte, des divergences entre le critique et le peintre dans leur rapport avec le catholicisme, le premier se préoccupant plus que jamais de l'art juif ou de l'art fait par les Juifs depuis sa conversion en 1960, et le second réfutant énergiquement toute idée de conversion, mais plus que jamais comblé par les commandes de l'Église après avoir longtemps été un proche du couple Raïssa et Jacques Maritain.

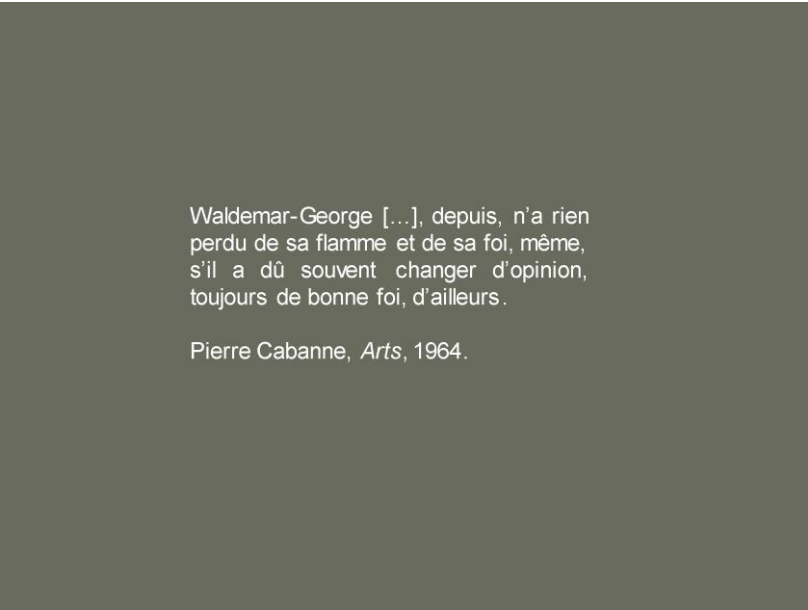
Dans cet essai, Waldemar-George persiste et signe en mettant l'accent notamment sur cet Orient qui, grâce à Chagall, se transforme en « un accroissement de notre capital de rêve et de fiction. » Cette idée permettra à Waldemar-George d'intégrer dans son système de pensée le « fait nouveau » que représente l'émergence d'une « École israélienne »²³. Lors d'une exposition organisée par Léon Lipschutz à la galerie de l'Ancienne Comédie en 1960, il verra en cette École israélienne

²² Waldemar-George, *Les Artistes juifs et l'École de Paris*, cité plus haut.

²³ Waldemar-George, « L'École israélienne et l'École de Paris », exposition Levanon à la Galerie Rivière, 12 février-25 mars 1960.

une résurgence de l'École de Paris, un « alliage d'art oriental et d'art européen qui porte le sceau de son génie... »²⁴

Que conclure de ce parcours construit sur une succession de paradoxes, de contradictions et de polémiques assumés ? Laissons le dernier mot à un historien-chroniqueur qui a bien connu le critique d'art :



Waldemar-George [...], depuis, n'a rien perdu de sa flamme et de sa foi, même, s'il a dû souvent changer d'opinion, toujours de bonne foi, d'ailleurs.

Pierre Cabanne, *Arts*, 1964.

²⁴ Waldemar-George, « Un nouveau-né : l'art israélien », *Combat-Art*, 6 février 1961.