

L'École de Paris, une avant-garde juive ?

Itzhak Goldberg

Russes, comme Marc Chagall, Michel Kikoïne, Pinchus Krémègne, Jacques Lipchitz, Chaïm Soutine ou Ossip Zadkine ; Polonais, comme Moïse Kisling, Morice Lipsi, Louis Marcoussis ou Henri Hayden ; Bulgares comme Jules Pascin ou Hongrois comme Bela Czobel ou Alfred Reth, tous se dirigent vers Paris dans les premières décennies du XX^e siècle. Passée l'effervescence des premières années, ils ont en commun un refus profond des systèmes, de tout formalisme, et une volonté de mener les itinéraires singuliers que leur récent statut d'artiste autorise enfin. Ainsi, si l'on peut constater la présence de nombreux artistes juifs au sein de la modernité – même s'ils font rarement figure de pionniers – c'est que l'arrivée de ces créateurs qui s'engagent pour la première fois dans l'art séculier, est pratiquement contemporaine des premières vagues de l'avant-garde.

Pour autant, il serait absurde de parler d'un style juif – pas plus que d'un style chrétien – comme l'on parle du style baroque ou du style maniériste. Les artistes juifs s'inscrivent dans différentes mouvances déjà reconnues – fauvisme, cubisme, expressionnisme, surréalisme... Nombreux, comme Lipchitz, Zadkine, Henri Hayden, Marcoussis, Alice Halicka ou Sonia Delaunay, empruntent la voie cubiste. D'autres, comme Chana Orloff en tirent des leçons pour parvenir à une plus grande stylisation, une plus grande simplification. D'autres encore participent au retour à l'ordre, une figuration plus ou moins réaliste, plus ou moins expressive – Moïse Kisling, Marek Szwarc. Ils font tous partie de ce regroupement nébuleux, ce lieu de modernité qui se forme, baptisé l'École de Paris.

De nos jours, ce rassemblement hétéroclite a perdu une bonne partie de son aura. Ou, plutôt, tous ces créateurs ne sont plus logés sous la même enseigne. Dans l'introduction à l'exposition récente qui leur est consacrée au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, son directeur Paul Salmona, écrit :

«À l'hôtel Drouot, on range sous l'appellation “École de Paris” les tableaux des peintres étrangers actifs dans la capitale au cours des quarante premières années du XX^e siècle lorsqu'il ne s'agit pas de Marc Chagall, d'Amadeo Modigliani ou de Chaïm Soutine. Dans ce contexte marchand, c'est une catégorie relativement dévalorisée qui prétend désigner des artistes de l'entre-deux-guerres ne se rattachant pas aux avant-gardes. Cet usage résulte d'une paradoxale inversion de la signification de cette locution et nous fait oublier ce qui fut sa genèse»¹. Toutefois en choisissant uniquement trois artistes juifs, l'auteur court le danger de donner l'impression que l'École de Paris était exclusivement juive. Paradoxalement, en faisant ce «tri», Paul Salmona s'inscrit involontairement dans le trajet que va suivre l'École de Paris qui, après avoir été assimilée aux artistes étrangers, se voit réduite par la critique – souvent, mais pas toujours antisémite – aux artistes juifs².

C'est en janvier 1925 qu'André Warnod invente, dans un article de «Comoedia» l'appellation École de Paris, pour prendre la défense des artistes étrangers mis à l'écart au Salon des Indépendants de 1924³. En octobre de la même année dans un livre intitulé «Les Berceaux de la jeune peinture. École de Paris», il réunit des personnalités très disparates qui ne partagent pas les mêmes caractéristiques formelles et dont le seul point commun est d'exercer leur art dans la capitale française.

On le sait, les historiens d'art et les critiques imposent souvent, à la va vite, des titres imagés ou métaphoriques aux styles, aux groupes ou aux écoles. Certes, ces «baptêmes» répondent à la nécessité de définir une nouvelle tendance constatée à partir d'un corpus d'œuvres créées peu auparavant. Il reste néanmoins étonnant de grouper sous le nom «École de Paris» des artistes qui viennent tous d'ailleurs. De fait, entre 1905 et 1930, Paris fut une terre d'élection pour maints artistes étrangers qui portent un regard fasciné sur la capitale française, auréolée d'un prestige quasi-mythique.

1 Paul Salmona, « Chagall, Modigliani, Soutine... Paris pour école, 1905-1940 », Paris, éd mahJ, 2021, p. 2.

2 Ainsi, une exposition se tient à la galerie Billiet à Zurich à l'occasion du congrès sioniste de 1919 « Les artistes juifs de Paris ».

3 En 1924 une controverse éclate autour de l'accrochage au Salon d'automne. On y remplace l'ordre alphabétique par une répartition par nationalité.

Exclusions politiques, désir d'émancipation ou attrait de la « capitale des arts », étaient parmi les raisons de cette immigration. Dans ce déplacement de la périphérie vers le centre, la découverte des nouveaux systèmes de représentation suscite, chez ces créateurs, la volonté parfois frénétique de « rattraper le retard ». Différentes tendances esthétiques sont assimilées et « recyclées » à une vitesse record. Plus qu'un mouvement, le terme d'École de Paris embrasse une génération de créateurs de toutes nationalités, pour lesquels on aurait du mal à trouver un dénominateur commun.

Parmi eux, nombreux furent les Juifs, fuyant d'Europe de l'Est, où l'antisémitisme et les pogroms étaient la règle et où l'accès à l'enseignement des disciplines artistiques était limité par des *numerus clausus* sévères. Précisons que tous ces créateurs, contrairement au lieu commun consacré, ne viennent pas d'un *shtetl*, ce village juif pauvre et perdu dans les terres, sans aucun bagage artistique. Certes, nombre d'entre eux, ayant vécu dans un milieu dans lequel la religion interdit toute représentation, ont subi le poids d'une société traditionnelle qui rejette la pratique des arts plastiques. Mais, il n'est pas rare que ces nouveaux venus aient acquis une formation avant d'arriver en France. Ainsi Kisling vient de Cracovie, une ville connue en Pologne pour sa longue et importante tradition artistique. À l'Académie des Beaux-Arts, il a comme professeur Josef Pankiewicz qui l'oriente vers les impressionnistes et vers Cézanne. Si Chagall vient de Vitebsk, un bourg nettement moins important que Cracovie, il s'agit toutefois d'une cité marchande de taille moyenne et d'un important nœud ferroviaire. Malgré une société et une famille qui n'adhèrent pas à son choix, Chagall commence son éducation artistique en 1906 avec un peintre juif local, Yehuda Pen, puis fait sa première rencontre avec la modernité à Saint-Pétersbourg (1907-1910). Quand, à son arrivée à Paris, il rejoint la Ruche, cette « résidence cosmopolite d'artistes pauvres », il est déjà un peintre accompli.

La fin du XIX^e siècle voit l'apparition d'artistes juifs qui prennent leurs distances avec leur communauté et s'engagent dans des activités plastiques dont les critères esthétiques ne sont plus dictés par les besoins religieux. Le village juif, « un monde dans un monde » replié sur ses traditions, perd ses certitudes et une fissure s'ouvre dans le monde familier et rassurant. L'intelligentsia juive, qui cherche à s'émanciper de la tradition religieuse,

s'imprègne des idées nouvelles. Ainsi, la création prend deux directions distinctes, voire opposées. D'une part, la renaissance d'une littérature ou d'un théâtre yiddish et, à un moindre degré, des arts plastiques, manifestent la volonté d'affirmer l'existence d'une culture propre à cette minorité. D'autre part, en quête d'un langage artistique universel, surtout à Paris où l'on assiste à une surenchère avant-gardiste, les créateurs tentent de se libérer des traits distinctifs d'ordre national ou ethnique.

La myriade d'artistes qui convergent vers la capitale, mus par le même désir d'émancipation politique, sociale, culturelle, ne passe pas inaperçue et fait croire à l'existence d'une école étrangère, majoritairement juive, qui envahit l'art français ou au moins le « contamine ».

Mais, ces artistes conçoivent-ils un rapport entre leur pratique artistique, souvent inspirée par la modernité, et leurs origines ? Rarement, car le prestige de l'art français, dont l'épicentre reste Paris, les incite à un effort d'assimilation et d'apprentissage culturel. En effet, la plupart des artistes d'origine juive ont réalisé des œuvres sans rapport direct avec le judaïsme. Ils sont dans cette ville avant tout pour peindre, sculpter, absorber l'art en visitant des galeries et ce temple qu'est le Louvre. Au-delà d'un même désir de s'affranchir des cadres de la vie juive, ils cherchent à Paris savoir-faire artistique et reconnaissance,

Tous, néanmoins, ne partagent pas les certitudes qui animent le sculpteur Ossip Zadkine : « Ainsi, j'ai vécu ma vie, qui était surtout absorbée par la besogne de sculpteur. En France où je me suis acclimaté, où chaque arbre, chaque maison et chaque pierre sculptée sont devenus profondément miens, à l'abri des antagonismes raciaux, des querelles des parties et des sournoises et veules jalousies... Mes origines juives prenaient une place intime, vivant en huis-clos, en moi-même... Je définissais assez mal les apports spécifiques qui pouvaient en quelque sorte nuire à l'intégrité et à la prospérité morale des Français. Je n'en trouvais aucun en moi. J'ai vécu comme un Breton, ou un Alsacien, ou un Catalan des Pyrénées vivant en Français en France (puis) vient le désastre. La défaite et la mainmise des fascistes sur la France », écrit-il¹.

1 Ossip Zadkine, *Journal*, 17 septembre - 22 décembre 1940, archives du musée Zadkine de la Ville de Paris.

Sans doute, chez de nombreux créateurs il s'agit d'établir, consciemment ou non, un équilibre subtil entre leur identité et leur production plastique. On pourra même suivre la remarque de Jean-Michel Foray au sujet de Chagall, qui pourrait être appliquée à d'autres artistes « Comment articuler la modernité et une culture vernaculaire, juive et russe..., la question de l'identité, l'anxiété de la perte d'identité, est centrale dans l'œuvre de Chagall – et peut-être commune à la vie juive et à l'art moderne – c'est elle qui détermine les stratégies d'identification et d'adaptation qui fondent son art »¹. Mais, cet équilibre, voire cette tension, variant d'un artiste à l'autre, n'aboutit nullement à un vocabulaire ou un langage commun. Malgré ce constat, le terme « expressionnisme juif » va souvent revenir à propos de Soutine, de Kikoïne, de Krémègne, de Modigliani ou même de Pascin. Cet art se caractériserait donc par la mélancolie, le déchirement intérieur, l'angoisse existentielle propres au monde juif. Cette vision donne même lieu, des années plus tard, à une exposition titrée « Humanisme et expressionnisme : la représentation de la figure humaine et l'expérience juive »². Mais, dans ce cas, la période bleue, « misérabiliste », de Picasso ferait-elle du peintre espagnol un artiste juif ?

On trouve une tentative de définition de ce type dans la préface du catalogue *Jüdische Künstler unserer Zeit*, pour une exposition à Zurich consacrée à l'art juif international qui se tient pendant le congrès sioniste de 1929 : « L'essor de l'art juif est une des manifestations le plus réconfortantes de notre renaissance. Les peintres Chagall et Chaïm Soutine et le sculpteur Jacques Lipchitz sont les représentants les plus autorisés de la plastique juive du XX^e siècle... C'est en vain qu'on chercherait chez les artistes juifs des traits formels communs. Mais une communauté de sentiments, d'idées, d'aspirations préside à leurs travaux. Les Juifs sont des gothiques. Ils sacrifient la forme à l'expression de la vie intérieure, ils la spiritualisent »³.

1 Jean-Michel Foray, « Chagall et les modernes », Chagall connu et inconnu, Galeries nationale du Grand Palais, Paris, 2003, p. 51.

2 « Humanisme et expressionnisme : la représentation de la figure humaine et l'expérience juive », Pontoise, Musée Tavet-Delacour, 2008.

3 Waldemar George, Galerie Billiet, Zurich, &929. La même année, une autre exposition se tient dans la même galerie « Les Artistes juifs de Paris ».

Comme souvent, quand les spécialistes, en désespoir de cause, ont recours à des termes aussi généraux que sentiment, spiritualité ou expression, on reste dans le vague.

Néanmoins, quelques tentatives pour développer un art juif ont eu lieu. En Russie, la *Société juive pour l'encouragement des beaux-arts*, est fondée en 1915. De même, la formidable série des illustrations pour *Had Gadya*, réalisée par Lissitzky (1918 – 1919) sera publiée par un groupe d'action en faveur de la culture populaire juive, la *Kultur-Lige*. Toutefois, l'artiste traite ce sujet éminemment juif, dans un style qui conjugue la naïveté populaire des *loubok*¹ avec le cubisme.

À Paris, un cas à part est celui de la revue devenue mythique : « *Makhmadim* », pluriel hébreu qui signifie à la fois délices, plaisirs et beautés. Consacrée à l'art national juif, elle est fondée par le groupe d'artistes juifs qui vivaient à la Ruche, entre autres Joseph Tchaikov, Léo Koenig et Marek Szwarc.

Ce dernier en parle avec beaucoup de lucidité : « Avec Tchaikov, nous eûmes l'idée d'une revue mensuelle consacrée à l'art juif... Ce périodique devait traiter du style juif dans la plastique, ce style propre à toute notre création. Il devait nous tenir lieu de patrie et nous suivre partout, comme la tente suit les nomades que nous étions. Nous parlions de la revue avec une tendresse réelle. Elle vit le jour et dura plusieurs mois. Six ou sept numéros parurent sur papier gris foncé, bleu roi ou rouge brique. Une dizaine d'artistes y collaboraient, mais je crains fort qu'ils aient été les seuls à l'apprécier et à la propager. Cette première revue d'Art juif avait ceci d'original qu'à l'exclusion de tout texte, elle se composait seulement de dessins. Les dessins étaient hectographiés par nous-mêmes, c'est-à-dire obtenus par le transfert de l'original sur une surface de gélatine, et cette technique nous parut le comble du progrès »².

1 Les *loubok*, estampes gravées sur bois en Russie, se présentent sous la forme de graphismes simples et narratifs inspirés de la littérature, d'histoires religieuses et populaires.

2 Marek Szwarc, in Marie Vacher, “Joseph Moiseevitch Tchaikov. De la Ruche des *Makhmadim* à l'idéologie soviétique (1910-1937) », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, N°1, 2012, p 11.

Le résultat, toutefois, remarque Marie Vacher, est que malgré les revendications novatrices des *Makhmadim* et un style très décoratif, imprégné du *Jugendstil*, on peut voir l'influence de l'école de Bezalel¹, par l'intermédiaire de deux membres du groupe qui y ont étudié: Koenig et Lichtenstein. Il est intéressant cependant que le récit de Marek Szwarc s'achève sur un autre habitant de la Ruche, Chagall, qui ne collaborait pas à la revue: « Plus âgé que nous, déjà artiste accompli au moment de son arrivée à Paris, il était de tempérament solitaire et se tenait à l'écart. Sans que nous nous en doutions, il réalisait notre idéal mieux que nous ».

Chagall, est probablement le seul artiste dont l'art traite de thèmes juifs en faisant appel aux figures de style qui font partie de la culture juive, avant tout celle du *Luftmensch*. Dans son univers pictural où les personnages renoncent aux principes de la gravitation, le peintre ne renonce jamais à ses racines. Son monde imaginaire reste ancré dans un temps et dans un espace précis, celui du village juif. Mais, même si l'on peut parler de « style Chagall », il s'agit d'un langage qui n'appartient qu'à lui et qui n'est pas adopté par d'autres créateurs juifs.

Pour autant, quand l'artiste s'attaque à ce monument de la culture française que sont les *Fables* de la Fontaine, la critique ne se trompe pas. Dans un premier temps il est attaqué en tant qu'étranger. Ainsi, en 1930, dans le journal anversois *La Métropole*, Hubert Colley écrit « je n'ai pas reconnu La Fontaine dans l'image qu'en propose Chagall... Ce que Chagall nous propose, en cent gouaches, ce sont les Fables de Chagall. La Fontaine... ne fut que le prétexte. Car le Russe ne transcrit ni ne commente le Français: il le dénature à la russe... »², Dix ans plus tard, dans le contexte que l'on sait, Robert Rey, inspecteur de la Création artistique, va plus loin en commentant le choix de Chagall par Vollard: « Pour illustrer le plus cartésien et le plus lucide des poètes, il choisissait un juif slave dont l'art consistait à travers un désordre séduisant de couleurs empruntées à l'imagerie populaire orientale, à suggérer d'exubérantes lévitations. Expériences qui eussent pu avoir leur intérêt dans un musée d'ethnographie contemporaine, mais qui

1 Marek Szwarc, *op.*, *cit.*, p. 11.

2 Hubert Colley, *La Métropole*, Anvers, 20 février 1930, in « Marc Chagall, Les Fables de La Fontaine », Céret, Musée d'art moderne, 1996, p 17.

ne pouvait que désaxer le public»¹. On retrouve ici une version française de l'argumentation raciste utilisée pendant la célèbre exposition de l'art dégénéré en 1937 à Munich.

Toutefois, il n'est pas besoin d'attendre l'atmosphère qui règne en France pendant l'Occupation pour voir des réactions violentes, aux accents xénophobes et antisémites, contre les artistes juifs. L'idée selon laquelle les immigrés représentent un problème pour l'État – plus spécialement les Juifs de l'Est considérés comme les moins désirables d'entre tous – relève de l'évidence pour l'administration française. Certes, c'est l'ensemble des étrangers, qui est souvent visé. La xénophobie et le chauvinisme n'épargne pas les autres nationalités et opposent l'École de Paris à l'École française, un terme également vague. « Non seulement cette émigration porte préjudice à nos peintres, mais elle est également dangereuse pour l'art et le goût français... sans être taxé de xénophobie, on peut dire que la majorité des incohérences, des niaiseries, des déformations volontaires auxquelles s'amuse une certaine école porte des signatures étrangères... Est-ce bien le moment, malgré tout, d'ouvrir si largement la porte aux influences extérieures, de magnifier l'art du voisin en lui accordant la moitié de la cimaise dans nos salons et un musée permanent tout seul, quand notre jeune école souffre d'une crise pénible et a besoin d'encouragement »².

Il est frappant de trouver un discours semblable venant d'un critique juif: « Le moment est venu pour la France de faire son examen, d'opérer un retour sur elle-même, et de trouver dans son fonds national les éléments premiers de son salut. L'École de Paris est un château de cartes construit à Montparnasse... L'idéologie de l'École de Paris est orientée contre l'École de France que régit le principe dynastique d'unité dans le temps »³.

1 Robert Rey, *La peinture moderne ou l'Art sans métier*, 1941, p 18.

2 Jean Robiquet, *L'Information*, 14 février 1922, in Gladys Fabre, « Qu'est-ce que l'École de Paris », École de Paris, 1904-1929, La Part de l'Autre, Musée de l'art moderne de Paris, 2000-2001, p 33.

3 Waldemar Georges, « École Française ou École de Paris », I Formes, juin, 1931, in Gladys Fabre, « Qu'est-ce que l'École de Paris », *op. cit.*

On pourrait ainsi voir dans les critiques sur L'École de Paris un combat entre les artistes qui exposent au Salon d'automne et au Salon des Indépendants, les deux lieux de la modernité au détriment du Salon des artistes français et de celui de la Nationale, « qui se replient de plus en plus sur les valeurs "sûres" du métier et du bon goût national »¹. Toutefois, on constate que ces rapprochements pointent systématiquement la corruption « importée » par les « mixtèques » que sont les artistes étrangers. Rien de nouveau, car auparavant déjà le cubisme avait été assimilé à « l'art boche » par ses détracteurs, et ce malgré l'absence de créateurs allemands dans ce mouvement. Toutefois, cette présence de l'Autre, pour reprendre le titre de l'exposition du Musée d'Art Moderne, trouve un bouc émissaire parfait dans la figure du juif, car « l'antisémitisme virulent frappe... et diabolise l'art moderne dans sa totalité, en le disant juif, donc venant d'ailleurs »².

Le prétexte est tout trouvé ; la présence des marchands et des collectionneurs déjà implantés à Paris et qui sont d'origine juive. On oublie souvent que si l'art se fait par les artistes, il se fait connaître par les critiques, les marchands et collectionneurs. Ainsi, en 1928, Wilhelm Uhde écrit : « Plus des trois quarts de tous les marchands, critiques – comme Louis Vauxcelles, Florent Feis, Waldemar George, Adolphe Basler, Max Jacob, Claude-Roger Marx, Marcel Hiver, Gustave Kahn, Jacques Belinsky – et collectionneurs sont juifs. Ce sont eux qui reconnaissent en leur temps les grandes valeurs, les défendent, les rendent célèbres... C'est grâce à eux que de grands tableaux de réelle valeur entrèrent dans les musées »³.

1 Gladys Fabre, *op. cit.*, p. 31.

2 Christopher Green, « Les cubismes de l'« École de Paris », in *École de Paris, 1904-1929, La Part de l'Autre*, *op. cit.*, p. 61.

3 Wilhelm Uhde, *Picasso et la tradition française*, Paris, Éditions des Quatre-Chemin, 1928, p. 81. Les artistes sont pleinement conscients du rôle déterminant des marchands et des galeristes. « Je suis très content de m'apercevoir qu'ici beaucoup du monde, marchands et collectionneurs, ont commencé de s'intéresser au cubisme. Je crois que vous ne vous en doutez même pas de l'immensité de l'ouvrage déjà fait par vous », écrit Jacques Lipchitz à Léonce Rosenberg (14 mai 1916).

Ce constat positif, valorisant même, est retourné par Fritz. R. Vanderpyl dans le Mercure de France du 15 juillet 1925 (p. 390) qui s'interroge sur l'existence d'une peinture juive¹. La réponse est cinglante : « Allez visiter les galeries de peinture du Louvre, de bas en haut et d'un bout à l'autre, pendant autant d'heures que vous voudrez, examinez chaque toile ou panneau et chaque nom d'artiste écrit dessous, du XIII^e ou XX^e siècle, vous ne trouverez pas une seule juive ». Le critique, toutefois, fait une petite concession en évoquant une seule exception, celle de Pissarro qui, selon lui, est « rattaché par son ascendance au sémitisme portugais ». Puis, on apprend que « soudain, on voit les peintres israélites foisonner. Dans les Salons d'après-guerre, les Lévy sont légion... d'où est venue, tout à coup, cette envie de peindre chez les descendants des douze tribus, cette passion pour les pinceaux et la palette que – malgré la Loi – l'on semble tolérer, voire encourager, dans les milieux les plus orthodoxes ».

Mais c'est surtout l'explication de ce phénomène qui met en lumière l'antisémitisme de Vanderpyl. Pour lui, en effet, aucun besoin de prendre en compte le bouleversement dans la société juive et le désir d'émancipation de ces artistes. La raison de ce changement est tout simplement mercantile car « le jour où la peinture est devenue, pour beaucoup, une science spéculative, le Juif a pu en faire. L'ancien calligraphe du Talmud s'est mis à acheter toiles et couleurs ». Autrement dit, la pratique picturale chez les juifs n'a rien à voir avec l'art et tout à voir avec le commerce. La contribution de la diaspora juive au succès international de l'École de Paris, comme l'entrée d'une cinquantaine de toiles de Soutine dans la célèbre collection d'Alfred C. Barnes à Philadelphie, ce dernier acquérant également des œuvres de Lipchitz, alimentent cette accusation².

Qui plus est, selon Vanderpyl, cette éclosion de créateurs juifs pendant la période moderne n'empêche pas la faible qualité de leurs œuvres. Ces peintres et ces sculpteurs apparaissent, et ce n'est pas un simple hasard, à une époque ouverte par les fauves et où « le neuf dixième des œuvres accro-

1 La date de 1925 n'a rien d'innocent. Rappelons-nous, c'est à la même année que André Warnod forge le terme de l'École de Paris.

2 « Je ne citerai que pour mémoire les Slaves travestis en représentants de l'art en France à la fondation Barnes de Philadelphie », Louis Vauxcelles, *L'Excelsior*, 26 nov. 1923.

chées... sont non seulement d'une inévitable médiocrité, non seulement d'un coloris sale et d'une pauvreté de matière antifrançaise, mais encore elles sont tristes et scatologiques, d'une laideur voulue, empreintes souvent d'obscénité sans la seule excuse du charme, « Scatologiques, » « obscènes », basées sur des formules géométriques – le critique vise le cubisme et le post-cubisme – et surtout « antifrançaises », on peut difficilement dénigrer davantage la production plastique de l'avant-garde. Et, c'est tout naturellement que le Juif y trouve sa place car « personne ne l'ignore, rien n'est laid dans la nature... le Juif, sans doute, a été tenté par ce nouvel axiome qui... semble admettre toutes les déformations ; c'était une raison de plus pour se faire peintre ».

La quadrature du cercle, un « double bind ». Tantôt les juifs ne sont pas capables de peindre, tantôt ils se mettent à l'ouvrage quand l'art devient dégénéré. Camille Mauclair dans son livre *Les Métèques contre l'art français*¹ (1930) fait comprendre que les juifs sont les agents du déclin de l'Occident. Lui, comme l'ensemble de la presse nationaliste, reproche aux juifs leur influence corruptrice et leurs motivations vénales. Pour Mauclair, l'art moderne se résume à « une vaste conspiration internationale fomentée par des marchands juifs et des critiques juifs à l'encontre des aspirations ethniques de la France », écrit Christopher Green². L'art juif est présenté comme une invention visant à désintégrer l'esprit classique.

On peut finir par l'affirmation d'un autre critique, juif de surcroit, Adolphe Basler, qui se pose la même question que Vanderpyl: Y a-t-il une peinture juive ? « Non, répondons-nous... se distinguent-ils par leur caractère ethnique, apportent-ils le moindre accent juif à l'art qu'ils exercent ? Ils ne reflètent que la culture artistique du pays dans lequel ils vivent. Ils montrent des dons d'assimilation admirables, dons qui leur permettent de satisfaire à tous les goûts, au goût du jour, au goût du pays qu'ils habitent et même au goût qui n'est pas conditionné par la mode... Il y a des Juifs qui ont appris à faire de la peinture et de la sculpture à Paris, à Berlin, à Munich, à Londres, à Amsterdam... L'esprit exalté des nationalistes juifs étant aussi arbitraire que les idées haineuses des racistes qui ont érigé l'antisémitisme en

1 Camille Mauclair, *Les Métèques contre l'art français*, La Nouvelle Revue critique, 1930

2 Christopher Green, *Les cubismes et l'école de Paris*, p 61.

dogme ne fait que compliquer le problème de la peinture juive, problème bien imaginaire au fond »¹.

Ainsi, paradoxalement, selon Basler, deux tendances croient à la possibilité d'un art juif existant. D'une part, une vision nationale, voire nationaliste, qui rêve, sans pour autant y réussir, d'une forme artistique qui pourra servir d'expression spirituelle pour la communauté juive. En face, la notion prétendue d'un art moderne juif, est prise en charge par les défenseurs de « l'intégrité de l'art français ». Autrement dit, si l'existence de l'art juif moderne reste secondaire pour la majorité des artistes juifs de l'École de Paris, alors instrumentalisée et stigmatisée dans une France xénophobe, à peine sortie de l'affaire Dreyfus, elle doit sa définition aux adversaires de toute forme du « métissage ».

1 Adolphe Basler, Y-a-t-il une peinture juive ? *Le Mercure de France*, 15 novembre 1925, p. 111-118.