



HAL
open science

L'énigmatique, Max Kaganovitch

Chloé Dheilly

► **To cite this version:**

| Chloé Dheilly. L'énigmatique, Max Kaganovitch. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04495152

HAL Id: dumas-04495152

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04495152>

Submitted on 8 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Chloé DHEILLY

L'énigmatique,
Max Kaganovitch

Mémoire de recherche

(2^{de} année de 2^e cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction

de M. Didier SCHULMANN

Membre du jury : M^{me} Caroline KESSER

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier chaleureusement Monsieur Didier Schulmann, conservateur au musée national d'Art moderne, chef de service de la Bibliothèque Kandinsky, pour son temps et son grand enthousiasme à l'égard de mes découvertes. Son soutien, aussi infaillible a-t-il été, m'a énormément apporté dans les moments de doute. Je ne sais comment exprimer autrement ma profonde gratitude, si ce n'est de lui dire encore merci. C'est avec une pointe de nostalgie que j'écris ces quelques lignes, les nombreuses discussions à propos de ce mémoire, et à propos de Max Kaganovitch vont me manquer.

Dans un second temps, j'aimerais adresser à Monsieur Lukas Gloor, directeur de la Fondation et E.G. Bührle de Zurich, toute ma reconnaissance, pour son accueil à la Fondation, ainsi que pour sa bienveillance à l'égard de ce mémoire, et nos échanges toute ma recherche durant. L'enquête menée à Zurich puis à Berne, en février dernier, ne me permettait pas de rencontrer Madame Caroline Kesser, docteur en philosophie. Les discussions que nous avons eues par la suite ont été très enrichissantes, et les recherches menées en Suisse, par M^{me} Kesser, sur Max Kaganovitch, ont grandement contribué à ce mémoire, et je tiens à l'en remercier vivement.

Je tiens à remercier une seconde fois, Monsieur Yann Meyer, petit-fils de Max Kaganovitch, pour toutes les portes que j'ai pu déverrouiller grâce à ses témoignages. Les obstacles que j'avais pu rencontrer durant mon mémoire d'étude, s'étaient effacés au fur et à mesure de nos échanges.

J'adresse mes salutations les plus sincères à tous ceux qui ont participé de près ou de loin depuis le Master 1, à rendre ce mémoire le plus complet, et le plus vivant possible, à ceux qui ont volontiers fait part de leurs souvenirs, qui m'ont fait parvenir de la documentation ; tout particulièrement aux ayants droit du peintre Jacques Boussard, Beata, Antoine et Grégoire Canes-Boussard ; à Madame Anne Distel, ancienne conservatrice générale au musée d'Orsay, ainsi qu'à Madame Julie Verlaine, maîtresse de conférences en histoire contemporaine à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Je ne manque pas de remercier tout le personnel que j'ai pu côtoyer, dans les archives, les bibliothèques et les musées. Je remercie vivement Madame Anne-Charlotte Ménoret, pour l'accès à la documentation du musée d'Orsay, ainsi que Madame Regina Bühlmann, qui s'est montré disponible et enthousiaste à l'idée de me communiquer le contenu des quelques archives Kaganovitch du Kunstmuseum de Berne, que je ne pouvais consulter moi-même.

Enfin, très émue, je tiens à remercier mon père et ma sœur, ainsi que ma mère, Agnès, sans qui rien n'est jamais possible. Un grand merci à toutes les personnes qui m'ont accompagné durant cette réflexion. J'adresse une pensée toute particulière à Inès ; mais aussi Norma, sa finesse d'esprit et sa relecture furent très précieuses.

Avant-Propos

Lorsque je visitais en octobre 2018, l'exposition *André Derain, la décennie radicale : 1904-1914*¹, l'une des toiles présentées, *Le Pont de Charing Cross*, m'avait sensiblement marquée. Jamais je n'aurais imaginé cette même année, me lancer dans une recherche approfondie sur celui qui avait fait de ce chef-d'œuvre, l'une des pièces maîtresses de sa collection ; jamais je n'aurais soupçonné qu'aujourd'hui encore, ce cher Max Kaganovitch occuperait toutes mes pensées. Rendue possible par la récente numérisation des plaques de verre du Fonds Marc Vaux², cette recherche que j'initiais fin 2017, permettait la redécouverte de sa galerie du boulevard Raspail. L'identification des 81 photographies du dossier "Galerie Max Kaganovitch" (MV 2349 à 2354) et leur mise en relation avec les cinquante années d'activité de ce dernier, avaient monopolisé la majeure partie du temps consacré à cette étude, et c'est bien tard malheureusement, que j'avais pris conscience des difficultés de la mise en récit.

Cette recherche s'est révélée être une enquête des plus intéressantes, tant le sujet choisi est sommairement documenté. L'année passée, par manque de temps, je n'avais pu accéder à toutes les ressources disponibles sur ce sujet, et nombreuses avaient été les hypothèses auxquelles il fallait encore répondre. C'est ce qui m'a mené à poursuivre mes recherches en Master 2, et notamment à investiguer en Suisse en février dernier. Durant ce séjour, à Zurich puis à Berne, seulement quelques documents inédits, encore conservés, me sont parvenus. J'en profitais ainsi, pour m'imprégner de l'Art moderne suisse et des artistes tant défendus par Kaganovitch dans les années 1930. Je ne conseille que vivement d'ailleurs à ceux qui lirait ces lignes, un petit détour par Winterthur pour y admirer la sublime collection Reinhart au Romerhölz, ainsi que la collection Hahnloser-Bühler à la Villa Flora.

Si mon mémoire de Master 1 manquait de fluidité et de problématisation, en approfondissant les points clés de ce premier mémoire et en le structurant davantage, j'espère sincèrement offrir à nouveau, un bel hommage à Max Kaganovitch, à l'Homme et à la Galerie. J'espère aussi avoir été à la hauteur des attentes et des espoirs qui avaient été mis dans cette recherche depuis la première année.

¹ Exposition *André Derain, la décennie radicale : 1904-1914*, du 4 octobre 2018 au 29 janvier 2018 au musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris.

² Le Fonds Marc Vaux avait été acheté en 1980 par le Centre Georges Pompidou, soit plus de 127 000 plaques de verre. La numérisation achevée en juin 2016, permet l'étude des arts à Paris entre 1920 et 1970. Pour plus d'informations, consulter le *Fonds Marc Vaux* dans le portail *Archives et documentation* du Centre Pompidou.

Sommaire

Remerciements	2
Avant-Propos	4
Sommaire	5
Introduction	9
Première partie	12
Chapitre 1. De Kiev à Paris, les débuts surprenants de Max Kaganovitch	13
1.1 - Les origines	13
<i>Une famille russe, Juive, et lettrée</i>	13
<i>Le choix de la sculpture comme vecteur d'émancipation</i>	16
1.2 - Les premiers pas en tant que sculpteur	18
<i>De Kiev à Moscou, de l'École d'Art à l'atelier de Sergej Konenkov</i>	18
<i>La Kultur-lige et la "Jewish Exhibition of Sculpture, Graphics and Drawings"</i>	20
1.3 - Paris, un pèlerinage sans retour	22
<i>L'arrivée à Paris, entre rêve et réalité</i>	22
<i>1968-1978. Un retour inattendu à la sculpture</i>	24
Chapitre 2. 1928-1968 : quarante ans d'une carrière captivante	26
2.1 - La reconversion du sculpteur en marchand de tableaux	26
<i>L'ascension du petit courtier</i>	26
<i>Les débuts de la galerie Max Kaganovitch, les premiers succès</i>	29
2.2 - Les cinq années d'exil pendant l'Occupation	31
<i>De Paris à Nice</i>	31
<i>De Lyon à Zurich</i>	33
2.3 - Le marchand-amateur d'après-guerre	36
<i>Le retour à Paris après la Libération</i>	36
<i>La redécouverte d'une galerie et d'un marchand de tableaux par le Fonds Marc Vaux</i>	39
Chapitre 3. Le grand amateur, l'admirable donateur	42
3.1 - "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune"	42
<i>Les "chefs-d'oeuvres" de la collection Kaganovitch au musée d'Orsay</i>	42
<i>Les toiles généreusement données aux musées français et à l'étranger</i>	45
3.2 - Max Kaganovitch : Collectionneur ? Amateur ?	48
<i>Une collection animée par la mode et le progrès</i>	48
<i>Un donateur en quête de reconnaissance ?</i>	51
3.3 - En mémoire de Max Kaganovitch	53
<i>La collection Kaganovitch à Saint-Pétersbourg et à Moscou</i>	53

“Hommage à Max Kaganovitch”, le galeriste	56
Deuxième partie	60
Chapitre 4. Le 99, boulevard Raspail	61
4.1 - Avant la galerie Max Kaganovitch, la galerie Le Portique	61
<i>Marcelle Berr de Turique et Le Portique</i>	61
<i>Le Portique de Charles-Auguste Girard</i>	64
4.2 - La naissance de la galerie Max Kaganovitch	67
<i>L'arrivée des Quatre-Chemins, la reprise du Portique</i>	67
<i>La galerie Berri-Raspail, le retour de Charles-Auguste Girard ?</i>	70
4.3 - Une galerie estimée de la Rive gauche	72
<i>Les vues d'accrochage de la galerie</i>	72
<i>Une galerie-vitrine ?</i>	75
Chapitre 5. Une galerie découvreuse de talents ?	78
5.1 - Les premières expositions, les premiers succès	78
<i>De George Rouault à Germaine Richier</i>	78
<i>Les artistes du Portique, Dufy et le Groupe de la Réalité Poétique</i>	81
5.2 - Les poulains de Max Kaganovitch, le trio méconnu	83
<i>Jacques Boussard (1915-1989)</i>	83
<i>Isaac Pailès (1895-1978)</i>	86
<i>Bill Parker (1922-2009)</i>	88
5.3 - Vers l'abstraction, la Non-Figuration	90
<i>Les Cinq de la galerie. Ackerman, De Caro, Osborne, Cadoret, et Haefliger</i>	90
<i>Les peintres de la nouvelle génération et la Non-Figuration</i>	95
Chapitre 6. Le triomphe de l'Art moderne	98
6.1 - Le petit musée du boulevard Raspail	98
<i>Les expositions d'Œuvres choisies</i>	98
<i>Les Trente ans de la galerie</i>	101
6.2 - Les Maîtres du XIXème siècle	103
<i>L'exposition dédiée à Edgar Degas (1834-1917)</i>	103
<i>Œuvres choisies du XIXème siècle. Daumier, Manet, Sisley</i>	105
6.3 - Les expositions organisées par des critiques d'art	107
<i>1963. Trois critiques d'art présentent un groupe de peintres et sculpteurs</i>	107
<i>1968. « D'après le paysage », l'exposition organisée par Jean-Jacques Lévêque</i>	109
Troisième partie	111
Chapitre 7. L'ambassadeur des Schweizer Künstler en France dans les années 30	112
7.1 - De Cuno Amiet à Augusto Giacometti	112
<i>Les expositions organisées chez Georges Petit et Bernheim-Jeune</i>	112

<i>Les éditions Quatre-Chemins</i>	115
7.2 - Les artistes modernes suisses réunis au musée du Jeu de Paume	117
<i>L'Art suisse contemporain depuis Hodler</i>	117
<i>La réception de l'exposition, la polémique autour de Max Kaganovitch</i>	119
7.3 - Des artistes suisses à la galerie Max Kaganovitch ?	121
Cuno Amiet au boulevard Raspail	121
<i>Les artistes contemporains suisses après 1937</i>	123
Chapitre 8. Max Kaganovitch et les deux grands collectionneurs suisses du XXème siècle	125
8.1 - L'Ogre de Winterthur, Oskar Reinhart	125
8.2 - Emil Georges Bührle	127
8.3 - L'entrée de la jeune peinture dans la collection Bührle	130
<i>1952. Première édition du Prix Bührle</i>	130
<i>1953. Deuxième édition</i>	132
Chapitre 9. Les liens de Max Kaganovitch avec la Suisse : genèse, affirmation et illusion	134
<i>9.1 - Le point de départ, Rosy et les Wyspa</i>	134
<i>9.2 - L'Art moderne suisse après le Jeu de Paume</i>	137
<i>9.3 - Existe t-il un art suisse ? Une question de François Thiébaud-Sisson, une réponse de Michel Thévoz</i>	138
Conclusion	142
Bibliographie	147

“L’amour de l’art est sentiment aussi naturel pour l’homme que le goût des fleurs. Ce qui est plus inexplicable, c’est le don mystérieux de deviner ce qui s’imposera à notre goût et renovera notre vision du monde. Ce don, Max Kaganovitch l’avait plus que personne. C’est la raison pour laquelle, non moins que pour sa générosité vis-à-vis de nos musées, son nom mérite de vivre.”³

³ Préface de Gaston Palewski. Exposition *Hommage à Max Kaganovitch*, du 3 au 31 mai 1979, Galerie Madeleine Kaganovitch. Lardy, Archives du peintre Jacques Boussard.

Introduction

Rares sont ceux qui se souviennent encore de Max Kaganovitch (1891-1978). Son nom ne nous inspire rien, et pourtant, nous le croisons dès que nous nous rendons à Orsay. Désormais, les quelques chefs-d'œuvres de sa collection reposent au musée dans une pièce dédiée à cet effet, qui continue à faire résonner son nom et celui de sa femme, Rosy. Toutefois ne nous méprenons pas à la lecture de ces premières lignes. Max Kaganovitch, en tant que grand amateur de peinture, a fait don d'une partie de son admirable collection, certes. Mais ce dernier était avant tout et surtout, un marchand de tableaux des plus avisés ; sa galerie du boulevard Raspail, était disait-on, l'une des plus estimées de la Rive gauche⁴. Alors, comment peut-on expliquer le fait que Max Kaganovitch, face aux grandes figures du marché de l'art parisien du XX^{ème} siècle, s'éclipse et s'efface ?

Tout d'abord, il est important de préciser que l'étude des galeries d'art, et de leur histoire, n'est que très récente⁵. Si bon nombre d'acteurs du marché de l'art parisien du siècle dernier ont été récemment réhabilités, tant d'éminents marchands n'ont malheureusement pas encore inscrits leur nom dans l'Histoire. À dire vrai, ce phénomène, nous pourrions aussi l'expliquer par le fait qu'un certain mystère entoure volontairement ce métier, depuis toujours et de toute part. De fait, percer à jour les secrets de tous ces marchands de tableaux du XX^{ème} siècle, relève parfois de l'énigme. D'autant plus, dans le cas de Max Kaganovitch.

La numérisation des plaques de verre du Fonds Marc Vaux en juin 2016, permettait la redécouverte de sa galerie parisienne du 99, boulevard Raspail. Pourtant, l'identification des clichés du corpus "Galerie Max Kaganovitch"⁶ ne révélait absolument rien sur le personnage et sur son parcours. Si ce corpus est le point de départ de toute une recherche, il faut noter que nous n'avons fait que nous en détacher, pour mieux nous y reporter.

⁴ "Tableaux pour amateurs", *Le Monde*, 3 juin 1966. (Voir coupures de presse — Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁵ VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

⁶ Paris, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Centre Pompidou, Fonds Marc Vaux, "Galerie Max Kaganovitch, Paris" MV_2349 à 2354.

La consultation du Fonds d'archives de la galerie devenait une étape décisive, après la redécouverte de la galerie par le Fonds Marc Vaux. Or, dans le cas de Max Kaganovitch, les archives de sa galerie n'ont pas été conservées en intégralité. Fort heureusement, quelques bribes sont aujourd'hui aux archives de la documentation du musée d'Orsay. En effet, du fait de la donation Max et Rosy Kaganovitch au musée du Louvre — attribuée au musée du Jeu de Paume, puis au musée d'Orsay — un Fonds d'archives avait été constitué. Ce Fonds avait permis de lever le voile sur de nombreux mystères. D'une part, il avait été possible d'établir une chronologie de sa vie, de sa galerie et de ses expositions, d'identifier les artistes, mais aussi les liens qui avaient unis, le marchand à la Suisse. La plupart de ces documents pourtant, trop sommaires, ne faisaient que donner un aperçu, et ne permettaient pas de comprendre véritablement les activités de Max Kaganovitch, et ses pratiques au sein de la galerie. Le dépouillement de plusieurs Fonds d'archives encore sauvegardés, disséminés entre Paris et Zurich, aidaient progressivement à répondre aux incertitudes concernant l'Homme et la Galerie.

À cela, il faut ajouter le fait que Max Kaganovitch n'avait jamais écrit ses mémoires, du moins pas à notre connaissance. Précieux donc, sont les témoignages laissés du vivant de ce marchand, car ils prouvaient d'une vie tout à fait captivante, et d'une carrière surprenante. Sont encore conservées à ce jour, les deux interviews dans lesquels Max Kaganovitch s'était livré après la fermeture de sa galerie⁷. Bien qu'elles soient subjectives, ces interviews nous ont permis de dresser une chronologie des événements marquants de la vie de ce dernier, mais aussi de trouver des éléments concrets pour les justifier, et de formuler des hypothèses. Mentionnons aussi, dans le Fonds Kaganovitch d'Orsay, cinq carnets de dessins, qui d'après notre hypothèse dateraient des dernières années de sa vie. Si ses carnets de dessins sont tout à fait déconcertants et ne traduisent pas d'un grand talent, ils sont pourtant, les derniers souvenirs de Max Kaganovitch.

Ce mémoire conclut d'une longue et parfois complexe investigation. Si cette enquête n'aurait jamais la prétention de résumer les cinquante années d'activités de ce marchand, ni de raconter toute la vie et les défis d'un homme, elle se défend d'être la première qui tente de

⁷ COGNIAT Raymond, "La peinture que j'ai achetée à Paris", *Connaissances des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50 ; SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, n°1253, 12 mai 1973, pp. 93-99.

réunir autant d'éléments inédits, de mettre en exergue les moments clés de sa vie, et les points importants de sa carrière. Notons que ce récit ne suit pas un fil rouge, dans le sens où il n'est pas linéaire et n'est pas dirigé par une chronologie. En effet, cet essai se construit autour de trois grandes thématiques, à travers un constat permanent : celui d'un marchand de tableaux, qui n'est certes, pas le plus marquant du XX^{ème} siècle, mais qui se défendait pourtant, d'un parcours singulier, qui relevait d'un concours de circonstances permanent et était rythmée par des défis incessants.

Pour ce faire, nous tenterons, tout d'abord, de dresser le portrait, le plus complet qui soit, de ce Juif russe qui quittait sa Russie natale en 1920, pour gagner Paris, "*la Mecque de l'art*"⁸ ; en espérant que cela répondra aux questions suivantes : Qui est Max Kaganovitch ? D'où vient-il ? Qu'a t-il fait ? Nous verrons que la vie de cet homme, loin d'être quelconque, fût une aventure sur bien des points. D'abord sculpteur, reconverti en marchand, il était aussi un grand amateur d'art moderne et contemporain. De fait, nous prendrons le temps de décrire sa collection, aujourd'hui dispersée dans différents musées français et à l'étranger ; collection qui prouvait aussi, d'un admirable donateur. Nécessaire, ce détour biographique dessinera les grands événements qui ont construit sa carrière.

Dans un second temps, nous nous intéresserons à la galerie Max Kaganovitch et à son histoire. Nous nous concentrerons sur les expositions qui ont participées à sa renommée, et au succès de sa galerie éponyme, sise au 99 boulevard Raspail. Nous comprendrons aussi, qu'avant lui, la galerie Le Portique qui occupait l'adresse, s'était imposée comme un rendez-vous du Tout-Paris mondain durant l'entre-deux-guerres. Les expositions présentées à la galerie Max Kaganovitch pendant plus de trente ans, et dont nous découvrirons l'envergure et l'audace, démontreront les ambitions d'un homme qui consacrait sa vie au service de l'art. Nous étudierons les jeunes artistes que ce dernier avait défendu pendant de nombreuses années, ses poulains qui comme lui, ont été injustement oubliés.

Enfin, dans une dernière partie, nous chercherons à définir, comprendre et expliquer, les nombreux liens qui unissaient Max Kaganovitch à la Suisse. Nombreux, ils ne sont pas à négliger. Ardent défenseur de l'Art suisse contemporain, il a participé à la reconnaissance des *Schweizer Künstler* en France, dans les années 30. Il côtoyait les peintres Cuno Amiet et

⁸ Carton de l'exposition *Pailès*, Paris, galerie Max Kaganovitch, du 7 au 26 novembre 1953 (dans les archives Kaganovitch conservées au musée d'Orsay).

Augusto Giacometti, qui furent ses amis ; et fût aussi le marchand de deux des plus grands collectionneurs suisses du XX^{ème} siècle, Oskar Reinhart et Emil Georges Bührle. Ce dernier point, prouvera de nouveau, le zèle remarquable dont il avait fait preuve à chaque nouveau défi, à chaque moment de sa vie.

Première partie

Chapitre 1. De Kiev à Paris, les débuts surprenants de Max Kaganovitch

“Il appartient à ce contingent de voyageurs aventuriers qui sillonnent les mers, courent les plaines et tous les dangers, poussés par une sorte de soif romanesque, attirés vers tous les méridiens par des appels magnétiques”⁹

1.1 - Les origines

Une famille russe, Juive, et lettrée

Tout commence le sept novembre 1891, quand naît à Berditchev, Motel Kaganovitch¹⁰. Avant la création de la République populaire d’Ukraine en 1917, et depuis 1793, notons que Berditchev, dit Berdychiv en ukrainien, fait partie de l’Empire russe. Lorsque le Yiddishland, plus communément appelé la Zone de résidence fut créé par l’impératrice de Russie¹¹, le gros shtetl¹² de Berditchev était déjà, un des hauts lieux du *hassidisme*. En effet, avant la création de la Zone de résidence, la ville, placée sous le protectorat de la république des Deux Nations, était devenue un bastion pour les *Hassidim*. La création du hassidisme découle d’une forte opposition “à la tradition érudite et figée du judaïsme rabbinique, et constituait une réponse spirituelle à la misère matérielle des communautés persécutées d’Europe de l’Est”¹³. À la fin du XVIII^{ème} siècle, l’arrivée du célèbre *tsadik* Levi Yitzhok de Berditchev — disciple des fondateurs de l’ultra-orthodoxie juive, le Baal Shem Tov et le *Maggid* de Mezeritch —

⁹ JIACOMETTI Nesto, *Têtes de Montparnasse*, Paris, Oreste Zeluk, 1933, p. 76.

¹⁰ Arrivée à Paris, Motel Kaganovitch se stabilise en Max Kaganovitch. Il s’agit d’une occidentalisation de son nom juif “imprononçable”. Explications de Monsieur Yann Meyer, dans un courriel en date du 6 avril 2018.

¹¹ *Zone de résidence* : créée en 1791 par Catherine II, cette zone délimite l’étendue dans laquelle les Juifs ont l’autorisation de résider de façon permanente. Correspondant à la région ouest de la Russie impériale, elle s’étend jusqu’aux abords de la frontière de l’Empire tsariste avec l’Europe centrale. Elle est abolie en 1917. Définition donnée dans *Futur antérieur. L’avant-garde et le livre yiddish, 1914-1939*, Paris, Musée d’art et d’histoire du judaïsme,(2009), Paris, Skira Flammarion, Musée d’art et d’histoire du judaïsme, 2009.

¹² *Shtetl* : petite bourgade juive traditionnelle de Pologne et de la Zone de Résidence, au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. Définition donnée dans *Futur antérieur. L’avant-garde et le livre yiddish, 1914-1939*, Paris, Musée d’art et d’histoire du judaïsme,(2009), Paris, Skira Flammarion, Musée d’art et d’histoire du judaïsme, 2009.

¹³ ERTEL Rachel, *Le Shtetl*, Paris, Payot, 1986 ; et, BAUMGARTEN Jean, *La naissance du hassidisme : Mystique, rituel et société (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2006. Extraits consultés sur : <http://www.unlivredusouvenir.fr/hassidisme-haskala.html>

marquait grandement le développement du hassidisme en Europe de l'Est, particulièrement à Berditchev. Précisons que presque simultanément, naît à Berlin, la Haskala. Ce mouvement des Lumières juives, fut le premier à se heurter au conservatisme rabbinique et au *hassidisme*. Par son rationalisme, son idée du progrès et de la modernité, la Haskala souhaitait pousser les masses juives à l'émancipation¹⁴. Pourtant, vite discréditée, elle devint rapidement un mouvement populaire en Europe de l'Est, qui se distinguait sur bien des points¹⁵. En effet, au début du XX^{ème} siècle, et à la suite des pogroms survenus une vingtaine d'années auparavant, on observait une renaissance des idéaux modernes, basée sur un certain nationalisme juif, et non plus sur l'universalisme que prônait la Haskala allemande ; en soit, un mouvement de retour aux sources juives en vue de renouer avec un judaïsme considéré comme “*authentique, vivant et substantiel*”¹⁶.

Ce bref détour est porteur de sens, puisque c'est précisément dans une famille de Juifs hassidiques que naît Max Kaganovitch. À Berditchev, il passait son enfance dans le shtetl, aux côtés de ses grands frères, Aaron, un *hassid*, et Pinkhas (1884-1950), l'un des écrivains yiddish modernes, les plus influents de son temps.

Les frères aînés de Max Kaganovitch étaient tous deux dans littérature. Alors qu'Aaron était poète¹⁷ ; le cadet, Pinkhas, de son pseudonyme Der Nister, était écrivain, et non des moindres. À la veille de la Première Guerre mondiale, s'opérait un épanouissement remarquable du *yiddish* par la littérature, et notamment par la prose de Der Nister. Notons que du temps de la Haskala allemande, la langue yiddish, c'est-à-dire la langue vernaculaire des communautés juives, était décriée, dévalorisée, méprisée et insultée. Le nationalisme et le mouvement de retour aux sources juives, dont nous avons parlé précédemment, participaient à la renaissance de la langue et de la culture yiddish. Les écrits de Der Nister sont parmi les premiers et les plus achevés, les plus raffinés de la culture yiddish moderne. Dès 1908, il publiait des poèmes, des contes populaires et symboliques, nourris de folklore russe et de la

¹⁴ ROBIN Régine, *L'amour du yiddish, écriture juive et sentiment de la langue. 1830-1930*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984, pp. 33-34.

¹⁵ ERTEL Rachel, *Le Shtetl*, Paris, Payot, 1986 ; et, BAUMGARTEN Jean, *La naissance du hassidisme : Mystique, rituel et société (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2006. Extraits consultés sur : <http://www.unlivredusouvenir.fr/hassidisme-haskala.html>

¹⁶ NORDMANN Sophie, “De la *Haskala* à l'école juive de Paris : les Lumières juives à l'épreuve de l'émancipation”, *Le Télémaque*, no. 52, février 2017, p. 10. Consultable sur <https://www.cairn.info/>

¹⁷ SAUCET Jean, “Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune”, *Paris- Match*, n°1253, 12 mai 1973, p. 99.

tradition juive ; il composait des paraboles remplies d'allusions à la Kabbale¹⁸ et au *hassidisme*. En 1917, la Révolution russe — auquel Der Nister participait — tout particulièrement le décret Kerensky qui annonçait l'abolition de la zone de résidence, et l'égalité des droits pour les Juifs de Russie, participaient à une renaissance de la culture juive, et de l'Ukraine, notamment par la création de la Kultur-Lige à Kiev¹⁹. Nous en reparlerons, la Kultur-Lige, organisée par des membres de l'*intelligentsia juive*, luttait pour une culture yiddish laïque moderne. Précisons que la naissance d'une avant-garde artistique juive est intimement liée à la littérature, et à participé à son développement au sein des communautés juives. Der Nister, sous l'impulsion de la Kultur-Lige, continuait de publier des contes symbolistes et participait grandement à son évolution. Notons qu'en 1917, Marc Chagall (1887-1985), illustre l'un d'eux, *A mayse mit a hon. Dos tsigele (L'histoire d'un coq. Le chevreau)* (voir T2, figure 1 de l'annexe 6). Ceci étant, la guerre civile qui déchire l'Empire russe, et les pogroms antisémites perpétrés en 1918, "noient dans le sang les rêves d'autonomie culturelle juive"²⁰. En 1920, la Kultur-Lige tombait sous le contrôle des bolcheviques et marquait la fin définitive de leur épopée. Der Nister émigrerait à Berlin, passant semble-t-il par la Lituanie et Kaunas, et retrouvait d'autres écrivains yiddish. Après quelques années à Berlin donc, et témoin de la montée du nazisme, Der Nister, rejoint son pays en 1926, alors devenu Union des Républiques Socialistes Soviétiques²¹. S'efforçant d'orienter son activité littéraire vers le réalisme socialiste et la pression du régime contre le symbolisme, il publiera une oeuvre majeure du yiddish moderne, *Di Mishpokhe Mashber (La Famille Machber)*. Le premier tome paraît à Moscou en 1939, et le second à New-York en 1948. Notons que le troisième tome n'a jamais été publié, et notamment parce que Der Nister, suite aux grandes purges antisémites de l'immédiat après-guerre, de la haine stalinienne pour les écrivains yiddish, sera arrêté en 1949 et condamné à dix ans de travaux forcés. Ce dernier mourra au Goulag, d'épuisement et de mauvais traitements en 1950²².

¹⁸ Kabbale : tradition ésotérique du judaïsme présentée comme la "Loi orale et secrète" donnée par Dieu à Moïse sur le Mont Sinaï, en même temps que la "Loi écrite et publique" (la Torah). Définition donnée dans *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish, 1914-1939*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme,(2009), Paris, Skira Flammarion, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2009.

¹⁹ MARCADÉ Jean-Claude, *Les imaginaires de la ville : entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires, 2007, p. 129.

²⁰ DER NISTER, BECHTEL Delphine (préf.), *Contes fantastiques et symboliques*, Paris, les Éd. du Cerf, 1997, p.19.

²¹ *Ibid*, p. 20.

²² *Ibid*, p. 51.

Tous ces éléments biographiques sur Der Nister serviront à développer les propos suivants et expliqueront les déplacements de Max Kaganovitch, de Kiev à Moscou, et jusqu'à Paris. En effet, le parcours de ce dernier est étroitement lié à celui son frère, et ses débuts sont fortement marqués par l'influence de Der Nister et de la Kultur- Lige. Nous verrons que leurs ambitions, et leurs rêves, les avaient conduit à emprunter des chemins différents vers des destinations opposées. Leurs vies ne se ressembleront en rien et s'opposeront en tout.

Le choix de la sculpture comme vecteur d'émancipation

À Berditchev, le jeune Kaganovitch grandit dans l'ombre de son frère Aaron, le poète, et de Pinkhas, l'écrivain, qui écrit sous le pseudonyme de Der Nister. Dès l'enfance, il racontait se sentir anonyme, n'être que le petit frère de quelqu'un²³. Pour prouver le contraire, mais surtout pour s'affranchir, pour se libérer de l'influence de ses frères, et pour exister par lui-même ; il décidait que lui serait sculpteur. *“Je veux construire ma tour à moi.”*²⁴. À la poursuite de ce profond désir, nous le verrons, Max Kaganovitch, de Kiev à Moscou, en passant par la Lituanie et l'Allemagne, arrivait à Paris en 1924, déterminé à voir se réaliser son plus grand rêve. Pourtant, Paris, la Mecque de l'art, l'avait amené vers tout autre chose. Alors qu'il avait tant rêver de créer, d'être un artiste, Max Kaganovitch se transformait en marchand de tableaux ; devenant celui qui au service des créateurs, vendait désormais la production de ceux qu'il estimait. Toute sa vie durant, ce dernier disait avoir eu conscience de s'être trahi. Sans cesse, il ressentait le besoin de le dire, comme pour se confesser : *“Et moi-même, pris dans la servitude de l'existence, doutant d'un improbable génie, j'allais aussi trahir bientôt, à ma manière : le successeur [Max Kaganovitch] se métamorphosait en marchand de tableaux.”*²⁵. Mais, qu'avait-il eu l'impression de trahir ? Au nom de qui, au nom de quoi, employait-il ce terme ?

Dans un premier temps, il est important de mentionner le fait que Max Kaganovitch pensait avoir trahi sa nature profonde. Lui, pensait être un collectionneur, pas un homme

²³ COGNIAT Raymond, “La peinture que j'ai acheté à Paris”, *Connaissance des arts*, n°211, 1969, p. 45.

²⁴ *Ibid*, p. 45.

²⁵ Carton de l'exposition *Pailès*, Paris, galerie Max Kaganovitch, du 7 au 26 novembre 1953 (dans les archives Kaganovitch conservées au musée d'Orsay).

d'affaires²⁶. Or nous le verrons, ce dernier en tant que grand *amateur* d'art, et bien qu'il se soit constitué une admirable collection, n'avait pas l'âme d'un *collectionneur*²⁷. S'il avait essayé de le nier, s'il n'arrivait à se l'admettre, sa fortune et son statut, il les devait principalement au marché de l'art, et sans aucun doute, parce qu'il était véritablement un homme d'affaires. Finalement, le plus dérangeant pour lui était qu'en devenant marchand de tableaux, Max Kaganovitch trahissait bien plus que sa personne et ses idéaux. En effet, il trahissait la promesse qu'il avait faite avec ses frères, Aaron et Pinkhas, avant de quitter la Russie ; ce serment fraternel qui voulait qu'aucun d'entre eux ne soit jamais dans les affaires. Dans le dernier chef-d'oeuvre de Der Nister, *Di Mishpokhe Mashber (La famille Machber)*, il semblerait que la reconversion de Max Kaganovitch en homme d'affaires marquait l'écrivain, qui s'inspirait grandement de la reconversion de son petit frère, pour créer le personnage de Moshe Mashber.

La Famille Machber est une grande fresque réaliste de la vie de Berditchev, à la fin du XIX^{ème} siècle. L'histoire est centrée autour de trois frères : Luzi, un chercheur religieux d'une grande foi ; Alter, un "idiot-savant et solitaire"²⁸ qui souffre d'épilepsie ; et Moshe, un homme d'affaires et un banquier prospère, très estimé, intègre et pieux, un père aimant et un mari. Au cours du récit, le personnage principal, Moshe se révèle égoïste, devient un homme imbu de ce monde et lent d'esprit, notamment lorsqu'il connaît la crise économique qui menace son entreprise. Le pragmatisme et le rationalisme qui l'envahissent au fil du récit, causeront l'effondrement financier de ce dernier, et l'effondrement de toute la communauté qui lui est liée. *Mashber* signifie *crise* en yiddish, et ce roman est bien le "récit d'un monde en crise, déchiré entre les revendications opposées de la famille, de la communauté, des entreprises, de la politique, de la conscience individuelle et d'un Dieu insaisissable"²⁹. Si le personnage de Moshe s'inspirait évidemment de Max Kaganovitch, il traduit bien l'idée qu'avait Der Nister de toute la vie qu'avait menée son jeune frère. Notons qu'en 1974, *Di Mishpokhe Mashber* est traduit en français par Ester et Joseph Friedman et publié à Paris,

²⁶ SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, n°1253, 12 mai 1973, p. 99.

²⁷ Voir Chapitre 3, 3.2.

²⁸ Citation tirée d'un résumé anglais, traduit en français du livre de Der Nister, *The Family Mashber*. Consultée sur <https://www.nyrb.com/products/the-family-mashber?variant=1094931897>

²⁹ *Ibid.*

chez JC Lattès. L'initiative venait semble t-il de Max Kaganovitch³⁰. En effet, ce dernier aidait à la reconnaissance de son oeuvre, mais aussi de son nom. Plusieurs donations faites à la fin de sa vie, nous le verrons, portaient son nom et celui de Der Nister³¹. À titre d'exemple, en 1972, Max Kaganovitch fait une donation au musée d'Israël à Jérusalem, en mémoire de son frère Pinchas (Der Nistar)³². La publication française de *La famille Machber*, les donations faites en mémoire de son frère, étaient-ce pour prouver qu'il n'était pas Moshe, l'égoïste, l'homme imbu de ce monde ? Si nous ne pourrions l'affirmer, l'hypothèse paraît plutôt bien dessinée.

1.2 - Les premiers pas en tant que sculpteur

De Kiev à Moscou, de l'École d'Art à l'atelier de Sergej Konenkov

Pour exister par lui-même, Max Kaganovitch décidait, très jeune, qu'il deviendrait sculpteur. Si l'on ne sait à quel moment ce dernier choisissait la sculpture comme vecteur d'émancipation, nous comprenons que dans cette optique, il quittait le shtetl de Berditchev où il avait grandi, et partait pour Kiev vers 1910.

Au début du XX^{ème} siècle, Kiev, alors sous le protectorat de l'Empire russe, s'imposait comme l'une des capitales de la modernité dans les arts³³. Après la première Révolution russe de 1905 et les pogroms extrêmement violents, Kiev devenait vers 1910, un centre de l'avant-garde européenne, et tout particulièrement lorsqu'arrivait d'Odessa, le premier *Salon* de de Vladimir Izdebski. Précisons qu'un nombre impressionnant d'oeuvres de toute l'avant-garde russe et européenne étaient présentées durant ce *Salon*³⁴. Ceci étant, notons qu'en 1901, naît l'École d'Art de Kiev. C'est là bas que Max Kaganovitch confiait avoir suivi en catimini, des cours de sculpture. Si l'on ignore quand il fréquentait l'École et durant combien de temps, au

³⁰ Entretien téléphonique avec Anne Distel, le 3 mars 2019. Madame Distel se souvenait vaguement, mais il semblerait que Max Kaganovitch ait participé à la publication française d'un livre de Der Nister, qui disait-elle parlait du pays où ils avaient grandi, Der Nister et Max Kaganovitch.

³¹ Il y a aussi le don fait à Bordeaux en 1979. Voir Chapitre 3, 3.1.

³² Fernand Léger, *Composition avec personnage*, 1924, huile sur toile, 65 x 50 cm, musée d'Israël, Jérusalem. Consultable via les collections en ligne du musée : <https://www.imj.org.il/en/collections/191754>

³³ MARCADÉ Jean-Claude, *Les imaginaires de la ville : entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires, 2007, pp. 115-132.

³⁴ *Ibid*, pp. 115-132.

regard de sa rencontre avec le jeune Isaac Païlès, qui côtoyait le même établissement, il semblerait que tout se passe avant 1913. En effet, la date de 1913 correspond à celle du départ d'Isaac Païlès pour Paris³⁵. Donc, du haut de ses vingt ans, Max Kaganovitch commençait à concrétiser ses désirs d'artiste. Ces derniers seront grandement stimulés par la création de la Kultur-Lige fin 1917.

La Révolution russe de 1917, et tout particulièrement le décret Kerensky qui annonçait l'abolition de la zone de résidence et l'égalité des droits pour les Juifs de Russie, participait à la naissance de la Kultur-Lige³⁶. L'organisation luttait pour une culture yiddish laïque et moderne, et pour l'éducation du peuple juif. Soutenant diverses activités culturelles, la Kultur-Lige créait aussi sa maison d'édition indépendante qui publiait journaux et livres pédagogiques, et contes pour enfants, en yiddish et en hébreu³⁷. Nous l'avons dit, organisée par des membres de l'*intelligentsia* juive, la Kultur-Lige comptait parmi ses membres, l'écrivain yiddish Der Nister, le frère de Max Kaganovitch, qui s'installait à Kiev durant ces années là³⁸. Entre le moment où Max Kaganovitch fréquentait l'École d'art de Kiev et son départ pour Moscou en 1918, nous ne savons que peu de chose sur ses activités. Une chose importante est à préciser. En effet, il expliquait que son départ pour Moscou était lié au fait qu'il venait d'être promu officier³⁹. Or, pour devenir officier, il faut d'abord passer par plusieurs grades inférieurs. Nous pourrions donc émettre l'hypothèse que ce dernier, mobilisé à Kiev pendant la Première Guerre mondiale, et après quelques années passées comme militaire, puis comme sous-officier dans l'Armée impériale russe, partit pour Moscou après sa promotion.

Le départ de Max Kaganovitch pour Moscou en 1918, concordait avec la fin de la Première Guerre mondiale, et l'arrivée au pouvoir de Lénine suite à la Révolution russe de 1917. À cette époque, l'économie venait de s'effondrer, la famine régnait. Max Kaganovitch, toujours officier dans l'Armée, dans l'Armée rouge semble-t-il, s'émancipait chaque jour un

³⁵ Voir Chapitre 5, 5.2.

³⁶ *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish, 1914-1939*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, (2009), Paris, Skira Flammarion, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2009, p. 22.

³⁷ *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-garde art, 1912-1928*, Jérusalem, The Israel Museum (1987), Jérusalem, The Israel Museum, 1987, p. 34.

³⁸ DER NISTER, BECHTEL Delphine (préf.), *Contes fantastiques et symboliques*, Paris, les Éd. du Cerf, 1997, p. 20.

³⁹ SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, n°1253, 12 mai 1973, p. 99.

peu plus de ce quotidien militaire. Le soir, il donnait des cours de dessins et de mathématiques, puis travaillait quelques temps dans l'atelier du sculpteur russe Sergej Timofeyevich Konenkov (1874-1971)⁴⁰. Là bas, il y rencontrait deux grands poètes de la Révolution, Sergueï Essenine (1895-1925) et Vladimir Maïakovski (1893-1930) ; et se formait auprès de l'un des sculpteurs russes les plus importants de l'époque, Sergej Konenkov, le "Rodin russe"⁴¹. Partisan de la Révolution de 17, ce dernier, dont la réputation était bien établie en Russie, se voyait commander plusieurs monuments et bâtiments commémoratifs⁴². Ce passage par l'atelier du sculpteur Konenkov fut décisif pour Max Kaganovitch. Ses désirs d'artiste, son ambition de sculpteur se concrétisaient à nouveau.

À Moscou, Max Kaganovitch confiait passer son temps à admirer les chefs d'oeuvre de la collection Chtchoukine⁴³. Notons qu'en novembre 1918, un décret de Lénine nationalisait la célèbre collection de Sergueï Chtchoukine (1854-1936) ; puis, l'année suivante, le palais Troubetzkoy où était conservée sa collection, devenait le musée de la peinture occidentale moderne no. 1 (MNZj1)⁴⁴. Dès lors, Max Kaganovitch, ainsi que tout le peuple russe, pouvaient admirer l'une des collections de peinture française moderne, les plus spectaculaires au monde⁴⁵. Et ce fait n'est pas sans importance d'ailleurs, puisque la découverte de ces chefs-d'oeuvres impressionnistes, fauves, post-impressionnistes et cubistes, devait être une révélation pour Max Kaganovitch. Lui qui rêvait d'être un artiste, formait son oeil à tous les Cézanne et les Monet, les Matisse et les Picasso, les Gauguin et les Derain. C'est après un petit détour par Kiev d'ailleurs, qu'en 1920, Max Kaganovitch décidait de quitter la Russie, pour rejoindre Paris et admirer sans doute, d'autres chefs-d'oeuvre de l'art moderne français.

⁴⁰ *Ibid*, p. 99.

⁴¹ TURBOW LAMPARD Marie, BOWLT John E., SALMOND Wendy R., *The uncommon vision of Sergei Konenkov, 1874-1971 : a Russian sculptor and his times*, New Brunswick, New Rutgers University Press, 2001, p. 137.

⁴² *Ibid*, p. 137.

⁴³ BAROTTE René, "Une cravate avait fait la fortune de Max Kaganovitch" dans *Le Journal des Arts*, 13 mai 1964 (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁴⁴ CABANNE Pierre, *Les grands collectionneurs. Tome II, Être collectionneur au XX^e siècle*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2004, p. 86.

⁴⁵ *Ibid*, p. 86.

La Kultur-lige et la “Jewish Exhibition of Sculpture, Graphics and Drawings”

En février 1920, la section *art* de la Kultur-Lige fait sa première apparition à Kiev, par une exposition. L'organisation souhaitait affirmer l'existence d'un art juif moderne avec des formes et des expressions plastiques spécifiquement juives, mais qui ne rejettent pas pour autant les tendances avant-gardistes européennes⁴⁶. Par cette exposition inaugurale, la Kultur-Lige prouvait aussi son ambition certaine de créer un milieu artistique et intellectuel juif. L'exposition qui était ouverte au public jusqu'au 15 avril, voulait rassembler et éduquer les communautés juives, leur faire découvrir les jeunes artistes et les familiariser avec l'idée d'un patrimoine national juif⁴⁷.

La *Jewish Exhibition of Sculpture, Graphics and Drawings*, comme son titre l'indique, était dédiée aux arts graphiques et à la sculpture. À son grand regret, l'exposition ne présentait pas de peinture, justifiant que les peintres qui témoignaient d'une expression juive, étaient déjà en dehors de Kiev, voire même déjà partis de Russie, à l'instar de Marc Chagall ou de Natan Altman⁴⁸. L'exposition organisée entre autre par Issachar Ryback et Boris Aronson, comptait onze exposants : Boris Aronson, Yosyf Elman, Lazar Lissitzky, Aleksandr Tyshler, Nisson Shifrin, Joseph Moisevich Tchaikov, Mark Epstein, Isaac Rabichev, Yuld Yafe, Isaac Pailès et Mordechai (Max) Kaganovitch⁴⁹. Après avoir quitté Moscou au début de l'année 1920, Max Kaganovitch avait donc présenté quelques sculptures à Kiev, au moment de cette exposition. Sa carrière de sculpteur et ses initiatives au sein de la Kultur-Lige pourtant, furent écourtées. En effet, lorsque la Yevseksia bolchévique reprenait la Kultur-Lige en décembre 1920, l'organisation juive vivait ses derniers moments d'autonomie culturelle. Si la Révolution russe de 1917, l'abolition de la zone de résidence et les droits qui furent accordés, avaient permis aux juifs de Russie de s'émanciper ; la guerre civile et l'emprise des bolcheviques sur tout le territoire, provoquaient une forte vague

⁴⁶ *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-garde art, 1912-1928*, Jérusalem, The Israel Museum (1987), Jérusalem, The Israel Museum, 1987, p. 230. Traduction anglaise du catalogue.

⁴⁷ *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-garde art, 1912-1928*, Jérusalem, The Israel Museum (1987), Jérusalem, The Israel Museum, 1987, p. 230. Traduction anglaise du catalogue.

⁴⁸ *Ibid*, p. 38.

⁴⁹ *Ibid*, p. 34.

d'immigration russe dès 1919. De fait, de nombreux artistes juifs et écrivains yiddish, comme Der Nister, se retrouvaient à Berlin⁵⁰.

L'itinéraire de Max Kaganovitch est difficile à retracer à partir du moment où il quitte Kiev en 1920. Si ce dernier déclarait être passé par la Lituanie et l'Allemagne⁵¹, on ne pourrait dire avec précision ce qu'il a fait dans ces deux pays, et combien de temps il avait pu rester. Nous pourrions privilégier l'idée qu'il avait suivi son frère Der Nister, réfugié à Berlin dans les années 1920. D'autant que Berlin, à l'époque est le point de convergence de toute l'immigration russe et juive-russe entre 1919 et 1921⁵². Notons pourtant, des témoignages de Max Kaganovitch qui font pencher la balance vers l'hypothèse d'un séjour plutôt long en Lituanie. Pourtant, il est difficile de se fier aux dires de ce dernier tant il donnait de versions différentes. De son séjour en Lituanie par exemple, il déclarait d'abord en 1969, avoir travaillé dans un studio de théâtre pendant trois ans⁵³. Sauf qu'en 1973, la version changeait, il expliquait avoir travaillé quatre ans cette fois-ci, comme professeur de sculpture dans une école⁵⁴. La même année, Jean-Paul Crespelle expliquait même qu'en Lituanie, il s'était réfugié à Kaunas, où songeant soit-disant déjà à l'époque, à vendre de la peinture ; il organisait une exposition des oeuvres de Marc Chagall alors lui-même à Kaunas⁵⁵. Mais alors donc, que retenir de tout cela ? Combien de temps était-il resté en Allemagne ? Avait-il séjourné si longtemps en Lituanie ? Sculptait-il vraiment là-bas ? Y avait t-il eu une exposition Marc Chagall à Kaunas, qui aurait pu être organisée par ce dernier ? Affaire à suivre. Quoiqu'il en soit, c'est avec un passeport lituanien, de faux-papiers donc, que Max Kaganovitch arrivait à Paris, en 1924⁵⁶.

⁵⁰ DER NISTER, BECHTEL Delphine (préf.), *Contes fantastiques et symboliques*, Paris, les Éd. du Cerf, 1997, p. 20.

⁵¹ SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris- Match*, n°1253, 12 mai 1973, p. 99.

⁵² DER NISTER, BECHTEL Delphine (préf.), *Contes fantastiques et symboliques*, Paris, les Éd. du Cerf, 1997, p. 20.

⁵³ COGNAT Raymond, "La peinture que j'ai achetée à Paris", *Connaissances des arts*, n°211, 1969, pp. 46.

⁵⁴ SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris- Match*, n°1253, 12 mai 1973, p.99.

⁵⁵ Jean-Paul Crespelle, "Le don d'un vieux marchand" *Journal du dimanche*, 18 février 1973 (Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard, Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard).

⁵⁶ Paris, Archives de la Ville de Paris, Registre du commerce, Galerie Max Kaganovitch 35 928/641990.

1.3 - Paris, un pèlerinage sans retour

L'arrivée à Paris, entre rêve et réalité

“Rarement une époque et un lieu auront autant donné à rêver que le Paris de ces années là”⁵⁷. Si Max Kaganovitch rêvait d’être un artiste, il rêvait aussi de Paris, *la Mecque de l’art*⁵⁸ et disait-il de Montparnasse. Lorsqu’à 32 ans déjà, il arrivait dans la capitale des arts, il saisissait l’occasion de prendre un nouveau départ, loin du shtetl, de Kiev et de Moscou. Le 16 septembre 1924, Max Kaganovitch reçoit une lettre de Serge Fotinsky (1887-1971), artiste et secrétaire de l’Union des Artistes Russes à Paris, lui signalant qu’il est désormais membre de cette Union. Si celle-ci attestait de son arrivée en 1924, elle attestait aussi de ses débuts de sculpteur à Paris.

L’Union des Artistes Russes (UAR) à Paris fut créée en 1917, suite à la Révolution russe. Son siège social était au 4 rue Huyghens dans le 14^{ème} arrondissement, et était présidé par le peintre russe David Ossipovitch Widhopff (1867-1933). Après la mort de ce dernier, il semblerait que l’Union n’existait plus vraiment. Ceci étant, l’UAR accueillait de nombreux artistes russes de l’Ecole de Paris, des artistes de la Ruche ; citons les russes qui avaient émigrés avant lui, Rodchenko, Larionov, Kikoïne et Païlès. Comme lui, en 1924, après la mort de Lénine, de nombreux artistes russes émigrés à Paris avaient rejoint l’Union. Il faut noter que s’ils ne partageaient pas tous des idéaux communs, ces artistes se réunissaient au moment de soirées, d’expositions et de bals costumés, où le Tout Paris se précipitait⁵⁹. Chaque année, l’Union des Artistes Russes organisait un bal. À titre d’exemples, le *Bal Transmental* de 1923 et le *Bal Banal* de 1924. Le 8 mai 1925 d’ailleurs, se déroulait à la salle Bullier, 31 rue de l’Observatoire, le *Bal de la Grande Ourse*, auquel Max Kaganovitch participait.

⁵⁷ BENSTOCK Shari, CARNAUD Jacqueline (trad.), *Les femmes de la rive gauche, Paris, 1900 – 1940*, Paris, Éditions des Femmes, 1987.

⁵⁸ Carton de l’exposition *Païlès*, Paris, galerie Max Kaganovitch, du 7 au 26 novembre 1953 (dans les archives Kaganovitch conservées au musée d’Orsay).

⁵⁹ ÉMILE-BAYARD Jean, *Montparnasse hier et aujourd’hui : ses artistes et écrivains étrangers et français les plus célèbres*, Paris, Jouve, 1927.

Le Bal Bullier, déjà avant la Première Guerre mondiale, était l'endroit "où *petits-bourgeois, étudiants et demi-mondaines gambillaient sur un air de polka*"⁶⁰. Au grand bal traditionnel costumé du 8 mai 1925, se précipitait une "*cohue bigarrée, bruyante, qui se groupe au milieu pour entendre et voir les attractions*"⁶¹. Toute la soirée, de 22 heures à 6 heures, les parisiens qui avaient payés 30 francs pour prendre part à la fête, pouvaient admirer danseurs et danseuses de Moscou durant un *ballet synthétique*, mais aussi le *cake walk de debussy* par Jean Börlin, *la danse de la Grande Ourse* par Marie Vassilieff, *l'orchestre invisible* par Bougoutsy, ou encore *le balcon poétique* par Ilia Zdanevitch et Granovsky⁶². Ce bal prenait pour thème la Grande Ourse, et ainsi pour clôturer la soirée, le Comité choisissait parmi les dames présentes sept étoiles qui figuraient la constellation. De fait, la salle, transformée spécialement pour l'occasion "en jardin d'étoiles"⁶³, était décorée par des artistes russes, mais aussi européens. Sur le thème de l'architecture constructiviste, les plafonds et les balcons, les colonnes et les panneaux du bar, furent peints et sculptés par quatorze artistes. Citons Théo Van Doesburg (1883-1931) et David Kakabadze (1889-1952), Georges Annenkov (1889- 1974) et Dora Kucembianka (1895-1979) ou encore Max "Koganovitch". En effet, son nom fut orthographié comme ceci dans le programme (voir T2, figure 2 de l'annexe 6). Il faut préciser que ce décor bien qu'il ait été éphémère, prouve de l'activité de sculpteur de Max Kaganovitch durant ses premières années à Paris. Pourtant, il semble que dès l'année suivante, et sa rencontre avec Rosy⁶⁴, Max Kaganovitch qui doutait de son talent et de sa sculpture, qui n'arrivait pas à en vivre, s'abandonnait vite à tout autre chose : le courtage et la revente de tableaux⁶⁵.

1968-1978. Un retour inattendu à la sculpture

⁶⁰ Christine Rousseau, "Les années folles de Montparnasse", *Le Monde*, 14 novembre 2005. Archives en ligne.

⁶¹ *Le Siècle*, 10 mai 1925, no. 3899, p. 3.

⁶² *Bal de la Grande Ourse, Salle Bullier, le 8 mai 1925*, organisé par l'Union des Artistes Russes à Paris [programme]. Consultable sur le site de la BnF : <https://gallica.bnf.fr>

⁶³ *Comoedia*, 7 mai 1925, no. 4523, p. 2.

⁶⁴ Voir Chapitre 9, 9.1.

⁶⁵ Voir Chapitre 2, 2.1.

En 1968, lorsque Max Kaganovitch fermait sa galerie du boulevard Raspail, nous le verrons⁶⁶, presque quarante années s'étaient écoulées sans qu'il ne se soit décidé à sculpter de nouveau. Alors à la retraite, "*il reprend son carnet de croquis, retrouve le tête-à-tête avec les modèles, interrompu depuis sa jeunesse pour redevenir le sculpteur qu'il n'a pas fini d'être*"⁶⁷. Ce retour à la sculpture, des plus inattendus, il devait y penser depuis un moment.

Lorsqu'il quittait la Lituanie pour rejoindre Paris, Max Kaganovitch souhaitait enfin réaliser son rêve, et devenir un grand sculpteur. Malheureusement la réalité du métier d'artiste avait vite par le rattraper, peut-être même par le décourager. Le hasard, le destin peut-être, l'avait mis sur le chemin d'un collectionneur suisse, qui lui proposait de l'aider à devenir sculpteur. Puis, finalement, Max Kaganovitch se retrouvait à le conseiller, et à acheter de la peinture pour ce dernier⁶⁸. Par la suite, il continuait à vendre quelques toiles, et l'argent commençaient enfin à se manifester. Dès lors, il décidait d'abandonner complètement la sculpture, pour se consacrer à la revente de tableaux. Une fois ses débuts de courtier bien entamés, il ouvrait sa galerie du boulevard Raspail, et organisait des expositions dont il n'était pas peu fier. Avec le temps pourtant, les regrets l'envahissaient. "*Je voulais explorer la plaine ; j'ai gagné la montagne mais j'ai perdu la plaine.*"⁶⁹. Max Kaganovitch constatait qu'il avait trahi la promesse faite avec ses frères en devenant un homme d'affaires, et qu'il s'était trahi lui-même. Un retour en arrière avant 1968, n'aurait pas été possible. Lorsqu'il se décidait enfin à louer un atelier de sculpture après la fermeture de la galerie, il déclarait avoir peur avant même de commencer, car il ne souhait pas mourir en sculpteur du dimanche⁷⁰. À 77 ans, il espérait encore devenir le sculpteur qu'il n'avait jamais été. Pourtant, lorsque Kaganovitch décédait à l'hôpital américain de Neuilly-sur-Seine en 1978, rien de tout cela n'était arrivé.

Témoignant de ce retour à la sculpture, une photographie de Max Kaganovitch prise lors de son interview pour *Paris-Match* en 1973 (voir T2, figure 3 de l'annexe 6), qui le fait figurer aux côtés de l'une ses récentes sculptures. Il s'agit de la statuette posée sur la table à

⁶⁶ Voir Chapitre 2, 2.3 ; Chapitre 4, 4.3 ; Chapitre 5, 5.3.

⁶⁷ COGNIAT Raymond, "La peinture que j'ai acheté à Paris", *Connaissances des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50.

⁶⁸ SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, n°1253, 12 mai 1973, p. 99.

⁶⁹ COGNIAT Raymond, "La peinture que j'ai acheté à Paris", *Connaissances des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50.

⁷⁰ SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, n°1253, 12 mai 1973, p. 99.

gauche, un petit torse de femme nue, qui n'est pas sans rappeler dans l'idée, les torsos d'Aristide Maillol dont il avait dû s'inspirer. Précisons aussi que dans le Fonds Max et Rosy Kaganovitch du musée d'Orsay sont encore conservés, cinq carnets de dessins, non datés, de Max Kaganovitch⁷¹. Dans ces carnets se trouvent des dizaines de petits croquis, parfois simplement esquissés, réalisés au crayon à papier, parfois au stylo et au feutre. Précisons que ces dessins sont très surprenants, voir déconcertants, et ne traduisent pas un grand talent. Alors que ce dernier disait déjà enfant, faire de petits dessins par-ci, par-là, en marge de ses cahiers d'écoliers⁷² ; nous retrouvons cette impression à la simple vision de certains de ces croquis réalisés à la fin de sa vie. De fait, si ces carnets de dessins ne sont pas datés, l'hypothèse veut qu'ils datent tous de ce moment là, en soit de son retour à la sculpture, les dix dernières années après la fermeture de la galerie.

Dans un premier temps, précisons que si l'on regarde bien tous les carnets, on peut retrouver plusieurs dessins du petit torse de femme (voir T2 fig. 4 de l'annexe 6), c'est-à-dire de la statuette dont nous parlions précédemment, sculptée avant 1973. Et puis, notons qu'une vingtaine de dessins de nus, dans diverses positions et qui doit-on dire ne sont pas très réussis, pourraient traduire le retour "*du tête-à-tête avec les modèles*"⁷³ (voir T2 fig. 5 de l'annexe 6). Aussi, peut-on voir esquissées, s'il on fait bien attention, plusieurs sculptures de sa propre collection qu'il conserva jusqu'à sa mort. À titre d'exemples, une *Danseuse* de Degas (voir T2 fig. 6 de l'annexe 6), et la statue Temne/Mende qu'il possédait voir T2 fig. 7 de l'annexe 6). Enfin, il dessinait à maintes reprises, des paysages et des maisons de campagne, une place aussi où l'on semble distinguer les contreforts d'une église (voir T2 fig. 8 de l'annexe 6). Il semblerait que ce soit la place de l'église Saint-Pierre de Lardy ; village où avec sa dernière épouse, Madeleine, il passait la fin de sa vie. Enfin, ces carnets montrent des dizaines de portraits de lui-même dans la fleur de l'âge, mais toujours en costume-cravate (voir T2 fig. 9 de l'annexe 6). La cravate, la fameuse, celle qui disait-on, avait fait de lui un marchand des plus avisés, qui "*avait fait la fortune de Max Kaganovitch*"⁷⁴.

⁷¹ Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3.

⁷² SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, n°1253, 12 mai 1973, p. 99.

⁷³ COGNIAT Raymond, "La peinture que j'ai achetée à Paris", *Connaissance des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50.

⁷⁴ BAROTTE René, "Une cravate avait fait la fortune de Max Kaganovitch" dans *Le Journal des Arts*, 13 mai 1964 (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

Chapitre 2. 1928-1968 : quarante ans d'une carrière captivante

“Elle court, elle court, la légende de ce petit juif russe désargenté, qui après avoir flirté avec les poètes de la Révolution d’Octobre, Essénine et Maïakovski, devint à Paris, un marchand de tableaux richissime, respecté, craint et jalouxé.”⁷⁵

2.1 - La reconversion du sculpteur en marchand de tableaux

L’ascension du petit courtier

Les débuts de Max Kaganovitch comme marchand de tableaux sont énigmatiques et anecdotiques. Ce dernier racontait un certain nombre d’histoires sur sa vie, sur ses premiers pas en tant que courtier, et en tant que conseiller ; et si certaines anecdotes, nous le verrons, ont fait l’objet de vérifications et prouvent l’évidence des faits, d’autres semblent parfois relever du mythe. Sa reconversion, des plus romanesques, se fonde quasi-exclusivement sur les propos de Max Kaganovitch. De fait, notons qu’il est parfois complexe de lever le voile sur les mystères, et sur l’anonymat qui entourent les personnes qui ont participées, qui ont encouragées le sculpteur à devenir marchand.

La première anecdote que confiait Max Kaganovitch sur sa reconversion est presque impossible à croire. En effet, ce dernier racontait qu’un beau jour, dans un café du quartier Montparnasse, il rencontrait un collectionneur suisse, qui souhaitait l’aider dans sa carrière de sculpteur. Finalement, c’est comme conseiller qu’il oeuvrait auprès de cet amateur, et qu’il le secondait, l’aidant à constituer sa collection. Et puis, il fut renvoyé, racontait-il, parce qu’il déconseillait à ce collectionneur d’acheter un tableau qu’il aimait beaucoup. Si Max Kaganovitch pensait que travailler auprès de ce collectionneur ne serait qu’accessoire ; auprès de lui, il avait compris que le commerce et la négociation de tableaux pouvaient rapporter énormément d’argent. De fait, il continuait dans cette lancée, et essayait de revendre des tableaux pour gagner un petit pécule. Il commençait alors à former son oeil, et à se constituer lui-même sa propre collection. Notons que si ces événements ne sont pas datés, il semblerait qu’ils soient survenus à peine trois années après son arrivée à Paris. Nous le

75

verrons, Max Kaganovitch rencontrait sa femme Rosy, au cours de l'année 1926⁷⁶. La famille de Rosy était établie en Suisse, précisément à Zurich. Le fait donc, que ce collectionneur anonyme soit suisse n'est certainement pas un hasard, ni une chance comme il le prétendait. Il avait donc dû rencontrer ce dernier après son mariage avec Rosy en 1927. Si ce n'était pas Rosy d'ailleurs, qui avait présenté ce collectionneur à Max Kaganovitch, peut-être était-ce quelqu'un de son l'entourage. Sa rencontre avec ce dernier vers 1927, concorderait avec les premiers achats de Max Kaganovitch, pour sa propre collection, qui débutent en 1928. Ceci étant dit, il faut noter la crise économique des années 30. En effet, suite au krach boursier de Wall Street survenu en 1929, les marchands d'art connaissent la crise, et plusieurs galeries font faillites en 1931. Ce contexte donc, n'avait pas dû favoriser les débuts de revendeur de Max Kaganovitch. Par chance cette fois-ci, sa rencontre avec un certain "M.B", dont la galerie se trouvait rue La Boétie, l'aidait grandement dans sa démarche⁷⁷. Ce dernier lui présentait d'autres grands amateurs et quelques collectionneurs, avec qui Kaganovitch pourrait faire de nombreuses affaires. Mais, ce "M.B", qui était-il ?

Dans le 8^{ème} arrondissement, plusieurs galeries dont certaines sont célèbres, se trouvaient rue La Boétie durant l'entre-deux-guerres ; à l'instar des galeries de Paul Guillaume, de Georges Wildenstein ou encore, de Paul Rosenberg. À la même époque, on trouvait aussi la galerie du marchand Marcel Bernheim, au 35 rue La Boétie. Marcel Bernheim (1893-1963) pourrait correspondre à ce "M.B", d'autant que des liens existaient entre les deux hommes et attestent d'affaires liées au commerce de tableaux. À titre d'exemple, Max Kaganovitch acquiert à Marcel Bernheim, une toile de Camille Pissarro de 1882, *Paysanne, intérieur*, qu'il vendra au collectionneur Eugen Loeb, en 1937⁷⁸. Nous ne pouvons affirmer que Marcel Bernheim était le marchand qui l'aidait à se faire un carnet de contacts. D'autant qu'un autre marchand dont la galerie était sise rue La Boétie, avait fait de nombreuses affaires avec Max Kaganovitch.

⁷⁶ Voir Chapitre 9, 9.1.

⁷⁷ "De Renoir à Matisse, ou hommage à Max Kaganovitch", *La Tribune juive*, 18 août 1978 (Paris, Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Musées nationaux parisiens, Musées de l'Orangerie et du Jeu de Paume (Sous-série 1HH), Cote : 20144659/120 "Collection Kaganovitch" [mai-septembre 1978] Grand Palais.)

⁷⁸ PISSARRO Joachim, DURAND-RUEL SNOLLAERTS Claire, *Pissarro, catalogue critique des peintures*, Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2005, vol. 2, p. 460, no. 689.

En effet, nous pourrions envisager que ce “M.B” soit Monsieur Bignou, Étienne (1891-1950). La galerie de ce dernier, ouverte en 1927, se situait au 8 rue la Boétie⁷⁹. Premier négociant de Raoul Dufy, Bignou avait servi d’agent pour les collectionneurs américains, Albert Barnes et Chester Dale⁸⁰. Puis en 1929, avec Gaston et Josse Bernheim Jeune, il rachetait la Galerie Georges Petit⁸¹. Ce premier fait est important. En effet, nous en parlerons plus en détails, Max Kaganovitch, alors qu’il se lançait dans la revente de tableaux, organisait en parallèle des expositions d’artistes contemporains suisses⁸². En 1931 par exemple, il organisait à la galerie Georges Petit, sa première exposition : *Art Suisse. Peintures et sculptures de 1880 à 1930*. Et l’année suivante, une seconde exposition, toujours à la galerie Georges Petit, des oeuvres de *Cuno Amiet*. De fait, sa rencontre avec Monsieur E. Bignou, et les affaires qu’il faisait sans aucun doute avec ce dernier, lui permettaient de se faire connaître, en tant que marchand et notamment en tant qu’organisateur d’expositions. Notons que Bignou aidait très certainement Max Kaganovitch dans ses débuts de galeriste. Lorsque la galerie Le Portique devient en 1936, la galerie Max Kaganovitch⁸³, Bignou éditait le catalogue de l’exposition *Raoul Dufy*⁸⁴ et prêtait de nombreuses oeuvres de sa propre collection. Si l’hypothèse que ce “M.B” dont parlait Max Kaganovitch soit Étienne Bignou ne peut être vérifiée, nous comprenons cependant les liens qui unissaient les deux marchands, et le soutien indéniable que fut Bignou dans les débuts de Max Kaganovitch.

Les débuts de la galerie Max Kaganovitch, les premiers succès

Les premiers pas de Max Kaganovitch en tant que marchand de tableaux, nous venons de le voir et nous le verrons plus longuement, étaient fortement marqués par ses liens avec les artistes, les amateurs et les collectionneurs suisses⁸⁵. En effet, dans ses débuts, il conseillait certains de ces derniers, puis, dès 1931, tout en continuant à échanger et à revendre quelques

⁷⁹ Notes biographiques et historiques à propos d’Étienne Bignou. Consultables sur le site de la Frick Collection, *Archives Directory for the History of Collecting in America* : <http://research.frick.org>

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Voir Chapitre 7, 7.1.

⁸³ Voir Chapitre 4, 4.3.

⁸⁴ GEORGE Waldemar (collab.), *Raoul Dufy : oeuvres récentes*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1936, 17 p.

⁸⁵ Voir la *Troisième partie*.

tableaux, organisait des expositions d'Art suisse contemporain⁸⁶. Notons pourtant, que Kaganovitch se plaignait du manque de stabilité et des nombreuses difficultés financières, rencontrées au quotidien. Depuis plusieurs années déjà, il jonglait entre deux métiers, celui de courtier en tableaux d'une part, puis celui de commissaire d'exposition indépendant. En 1935, la crise économique s'achevait enfin, et c'est confiait-il sur les conseils du grand marchand d'art, Ambroise Vollard (1866-1939)⁸⁷, que Max Kaganovitch décidait de reprendre la galerie Le Portique, sise au 99 boulevard Raspail, en juin 35. Il ouvrait l'année suivante, à la même adresse, sa galerie éponyme⁸⁸. Dès lors, il pouvait continuer ses deux principales activités au sein d'une seule et même enseigne.

Dès l'ouverture de la galerie Max Kaganovitch, le marchand se fait remarquer avec plusieurs expositions dédiées à des artistes modernes, et figuratifs, dont la plupart sont déjà "reconnus"⁸⁹. Nous pourrions citer Georges Rouault (1871-1958), Raoul Dufy (1877-1953), Othon Friesz (1879-1949), ainsi que Cuno Amiet (1868-1961). Dès la première présentation pourtant, aucun tableau n'était proposé à la vente. Précisons qu'à quelques exceptions près, toutes les expositions qui suivront présentaient uniquement des tableaux déjà vendus, issus de collections muséales ou particulières. L'idée qui peut paraître quelque peu inadaptée, le statut de sa galerie n'était autre que la *vitrine* de son activité de courtier⁹⁰.

Notons que le courtage est une pratique proche de la vente en galerie, pourtant, cette activité est à l'origine d'un second marché, d'un marché parallèle⁹¹. Les courtiers en art sont considérés comme des revendeurs, dont les oeuvres sont acquises de seconde main⁹². Ce sont des intermédiaires, des *contact men*⁹³, ils sont le point de contact entre deux collectionneurs, et plus rarement entre un artiste et un collectionneur. Tous les courtiers n'ont pas la même envergure, tant leurs missions sont diversifiées. Le plus souvent, les courtiers servent juste de

⁸⁶ Voir Chapitre 7, 7.1-7.3.

⁸⁷ COGNAT Raymond, "La peinture que j'ai achetée à Paris", *Connaissances des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50.

⁸⁸ Voir Chapitre 4.

⁸⁹ Chapitre 5, 5.1.

⁹⁰ Voir Chapitre 4, 4.3.

⁹¹ MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, impr. 1967, 1989, p. 89.

⁹² MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, impr. 1967, 1989, p. 89.

⁹³ GEE Malcolm, *Dealers, critics, and collectors of modern painting: aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*, New York, Garland Pub, 1981.

lien de contact entre le vendeur et l'acheteur, en effet, ils ne possèdent pas les oeuvres, ne les achètent pas auprès du vendeur. Dans l'hypothèse, c'est ce que devait faire Max Kaganovitch, la plupart du temps. Notons d'autre part, que le courtier peut décider de racheter l'oeuvre que lui propose un client, pour ensuite la revendre à qui il souhaite, le prix qu'il décide. Encore faut-il en avoir les moyens, et si Max Kaganovitch les avait à la fin de sa vie, il ne les avait certainement pas lorsqu'il débute dans le courtage. Enfin, précisons que le courtier peut aussi décider indépendamment d'un client, ou la demande de ce dernier, d'acheter des oeuvres en ventes aux enchères où directement auprès des artistes. Parfois, mais seulement de lors de rares occasions, Max Kaganovitch achetait directement à Drouot, et auprès des artistes. Mais finalement, qu'importe, ce qui compte surtout pour le courtier, c'est le carnet d'adresses.

Dans le cas de Max Kaganovitch, si nous avons pu identifier quelques uns de ces clients, il faut le dire, la plupart du temps il n'est pas mentionné dans les provenances, et parfois même des tableaux qu'il disait à avoir vendu. Par exemple, le premier tableau qu'il confiait avoir vendu en 1933⁹⁴ — un tableau d'Édouard Vuillard, *Intérieur, mère et soeur de l'artiste* datant 1893 — était à une américaine, M^{me} Saidie A. May, qui fait don de cette oeuvre l'année suivante au Museum of Modern Art de New-York⁹⁵. Aujourd'hui, même s'il revendique la vente, il ne figure pas dans l'historique des provenances. Quoi qu'il en soit, cette oeuvre prouve que Max Kaganovitch avait déjà des clients américains, et avant même d'ouvrir sa galerie boulevard Raspail. Si Kaganovitch n'était qu'un petit courtier dans les années 30, il commençait déjà à se faire un nom parmi les grands marchands parisiens d'avant-guerre. La Seconde Guerre mondiale, tout particulièrement la signature de l'armistice du 22 juin 1940, sonnait la fin de la galerie Max Kaganovitch ; du moins, nous le verrons, seulement pour un temps. En tant que Juif, ce dernier l'avait bien compris, il devait quitter Paris, laisser derrière lui, bien plus que ses ambitions de marchand.

⁹⁴ COGNIAT Raymond, "La peinture que j'ai achetée à Paris", *Connaissances des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50.

⁹⁵ Voir la collection en ligne du MoMA de New-York : <https://www.moma.org/collection/works/78968>

2.2 - Les cinq années d'exil pendant l'Occupation

De Paris à Nice

En juin 1940, la Drôle de guerre s'achève par une défaite de la France, et se conclut par un armistice signé le 22, établissant les conditions d'occupation de l'Allemagne nazie. En Russie, Max Kaganovitch vécut la Révolution de 1917, et fut témoin des pogroms antisémites perpétrés durant tout le début du XX^{ème} siècle. Avant même que des mesures raciales soient prises, que les lois sur le statut des Juifs soient instaurées, ce dernier comprit qu'une fois l'armistice signé, il était temps de partir. Quoi de plus difficile pour lui, que de quitter Paris, d'abandonner sa galerie, et tout ce qu'il avait construit ; d'autant plus pénible, en sachant que quelques mois auparavant, précisément le 30 janvier, il avait obtenu la nationalité française⁹⁶.

En mars 40, Max Kaganovitch présentait une exposition, la dernière, dans sa galerie du boulevard Raspail ; une exposition pourrait-on dire, sur l'art contemporain et la guerre, en accord avec les événements récents qui ont suivi ce début de Seconde Guerre mondiale. Du 11 au 23 mars, il présentait l'exposition *Trente peintres mobilisés, "une des plus valables de l'année qui s'écoule, la plus complète et la plus harmonieuse. Cela fait du bien de la voir, c'est un plaisir et une leçon"*⁹⁷. De ces trente peintres mobilisés, dont leurs tableaux furent accrochés, citons Aujame et Brianchon, Boussard et Brayer, Couty et Hosiasson, Mané Katz et André Marchand, Pignon et Païlès, Tal Coat, Worms et Zendel. Cette exposition de 1940, qui précède son départ, est très importante. En effet, elle traduisait deux ambitions inédites de Max Kaganovitch. Tout d'abord, notons que depuis l'ouverture de sa galerie, seulement des expositions thématiques d'artistes modernes et figuratifs, avaient été organisées. Si de jeunes artistes contemporains avaient été présentés depuis l'ouverture de la galerie, jamais aucune exposition de groupe ne montrait autant de jeunes peintres. De plus, cette exposition prouvait une première donation de Max Kaganovitch. Nous le verrons, une fois à la retraite et après la

⁹⁶ Paris, Archives de la Ville de Paris, Registre du commerce, Galerie Max Kaganovitch 35 928/641990.

⁹⁷ Jean Bouret, Beaux Arts, 16 mars, 1940 (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

fermeture de sa galerie, ce dernier avait fait de nombreuses donations aux musées français et étrangers, mais principalement des dons d'oeuvres de sa collection personnelle⁹⁸. Durant l'exposition de *Trente peintres mobilisés*, quinze toiles avaient achetées puis données à l'État⁹⁹. La somme destinée à cet achat avait été offerte par Max Kaganovitch et par deux amateurs d'art suisses. Si toute les toiles, à la demande du marchand, devaient être regroupées dans un seule et même musée de province, cela ne fut jamais fait ; et désormais, plusieurs toiles sont introuvables et recensées sur la base Sherlock du Ministère de la Culture¹⁰⁰. Ceci étant, pendant cette exposition, et certainement juste après, Max Kaganovitch avait dû préparer son départ, et cela n'était pas facile pour lui. Sa femme et ses filles, étaient déjà parties, comme l'atteste une lettre que Rosy adressait à Jacques Boussard — le poulain de Max Kaganovitch, qui fut aussi son grand ami¹⁰¹ — le 27 mars 1940, alors qu'elle était à Anglet, dans le sud-ouest de la France¹⁰² : *“bien triste d'être seule - sans Motia - surtout que je sais qu'il n'est pas très bien”*¹⁰³.

De grands marchands Juifs parisiens, tels Rosenberg, ou Wildenstein, avaient anticipé comme lui leur départ, expédiant leurs stock d'oeuvres d'art en province ou à l'étranger, et évitant donc, la mise sous séquestre de leurs biens¹⁰⁴. Lorsque l'aryanisation des oeuvres d'art avait commencée début 1941, Max Kaganovitch s'était assuré de mettre son stock d'oeuvres à l'abri, du moins les oeuvres de sa collection. L'histoire raconte que Max Kaganovitch aurait quitté Paris, avec plusieurs toiles dont celles de sa collection, sans cadres et sans châssis, cachées dans le faux plafond de sa voiture¹⁰⁵. Certaines toiles de sa collection, dont le Van Gogh et le Gauguin¹⁰⁶ (voir T2, fig. 15 et 18 de l'annexe 5), étaient depuis le 10

⁹⁸ Voir Chapitre 3.

⁹⁹ Paris, Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre (série P), Volume 6 (sous-Série P7), Cote : 20144790/74 “1930-1959”.

¹⁰⁰ La base Sherlock recense les oeuvres déposées en France ou à l'étranger, recherchées parce qu'elles n'ont pas été localisées lors de leur récolement, où on été volées. De la donation Kaganovitch, quatre oeuvres sont concernées, les tableaux de Malvaux, de Moreau, de Worms et de Pailès. Voir : Paris, Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre (série P), Volume 6 (sous-Série P7), Cote : 20144790/74 “1930-1959”.

¹⁰¹ Voir Chapitre 5, 5.2.

¹⁰² Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard, Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard.

¹⁰³ Notons que Motia est un diminutif en russe de Motel, comme “Petia” pour Piotr (Pierre).

¹⁰⁴ VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 23.

¹⁰⁵ Entretien avec Monsieur MEYER Yann, le 5 avril 2018 (non retranscrit).

¹⁰⁶ Voir Chapitre 3.

mars 1941, conservées au Kunstmuseum de Berne¹⁰⁷. Max Kaganovitch qui s'était réfugié en Suisse en 1942, pourtant, n'y était pas encore. En effet, en 1941, ce dernier était à Nice.

Maurice Lafaille, dans *Chronique d'une galerie d'art sous l'Occupation*¹⁰⁸, racontait son histoire ; l'histoire d'un homme qui, pour d'autres raisons que celles qui poussaient les Juifs à se réfugier en zone libre, avait préféré s'installer à Nice, refusant de vivre à Paris pendant l'occupation. Là bas, il avait été engagé par la maison Chaleyssin, sise au 43 rue de France, qui faisait commerce de décorations, d'antiquités, et de tableaux¹⁰⁹. Peu à peu, la ville de Nice, qui devenait une véritable plaque tournante du marché de l'art pendant l'occupation, avait transformé le petit commerce en une galerie d'art, alliée de tous les Juifs de Nice qui ne savait plus trop à qui faire confiance, et comment faire des affaires. Maurice Lafaille relatait qu'à la galerie Chaleyssin, il croisait souvent les marchands ou amateurs Juifs de Paris ; citons M^{me} Katia Granoff, M^{me} Zack, M^{me} Zborowska, Francis Carco, René Gimpel, Georges Huisman, Georges Schick et Max Kaganovitch¹¹⁰. Si ce fait prouve dans un premier temps, que Max Kaganovitch était à Nice, il montre aussi que ce dernier continuait son activité de courtier durant les premières années d'occupation. En effet, Maurice Lafaille racontait que Kaganovitch lui avait vendu un *Bouquet de fleurs imaginaires* de Van Dongen, et que par la suite, il l'avait revendu à Francis Carco¹¹¹. Notons que le 25 février 1942, avait eu lieu, la vente de la collection d'Emmanuel Belval à Aix-en-Provence, Max Kaganovitch y acquiert le lot 109, une toile de Bonnard, un *Intérieur* de 1920, aujourd'hui conservée à Orsay¹¹². Si cet achat prouve que Max Kaganovitch continuait à acheter des oeuvres en ventes aux enchères, il prouve aussi qu'il n'était pas fixé à Nice pendant la guerre. De fait, en 1942, du sud de la France, Kaganovitch remontait à Lyon, et s'y réfugiait, avant de passer la frontière pour la Suisse.

¹⁰⁷ Voir Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3, Dossier d'oeuvre RF 1973 17.

¹⁰⁸ LAFAILLE Maurice, *Chronique d'une galerie de tableaux sous l'Occupation*, Paris, Ed. Galerie Fanny Guillon Lafaille, 1989.

¹⁰⁹ La Courneuve, Archives Diplomatiques, Archives de la récupération des biens artistiques spoliés, Commission de Récupération Artistique (CRA), 209SUP, carton no. 27, dossier no. 45.578.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 24.

¹¹¹ *Ibid*, p. 120.

¹¹² Voir Chapitre 3, 3.1.

De Lyon à Zurich

Alors que la France se divisait en deux zones depuis l'armistice du 22 juin 1940, à savoir une zone Nord occupée par l'Allemagne nazie et une zone Sud, dite *libre*, dominée par Pétain et le régime de Vichy ; la date du 11 novembre 1942 annonçait quant à elle, la fin de la zone *libre*, et l'occupation totale de la France par l'Allemagne nazie. Pour les Juifs de France, tout devenait plus compliqué. En 1942, Max Kaganovitch — après plusieurs mois à Nice, puis semble-t-il à Aix-en-Provence — se réfugiait à Lyon chez le directeur du journal régional français, *Le Progrès*¹¹³. Précisons qu'à l'époque, le directeur du *Progrès* était Émile Brémont (1890-1976) ; mais aussi que le journal fut l'un des rares à publier des extraits de l'appel du 18 Juin 1940, texte fondateur de la Résistance française¹¹⁴. De plus, Lyon ne se situe qu'à quelques heures en voiture de Genève. Alors rejoindre cette ville était stratégique, et aux vues des événements récents de l'époque, Max Kaganovitch devait déjà avoir prévu de rejoindre la Suisse, et se réfugiait à Lyon, en attendant son visa, son autorisation d'entrée sur le territoire. En 1942, nous ne savons pas vraiment quand, Max Kaganovitch et sa femme, Rosy, passait la frontière par Genève¹¹⁵, et rejoignait Zurich, où était établie la famille de Rosy, les Wyspa, et où il semblerait qu'il se soient installés jusqu'en 1945.

Entre septembre 1942 et mars 1943, une exposition itinérante se déroulait en Suisse, *Les jeunes peintres français et leurs maîtres*. D'abord présentée à l'Athénée de Genève, puis au Kunsthaus de Zurich, à la Kunsthalle de Berne, au Kunsthaus de Lucerne et enfin à la Kunsthalle de Bâle, l'exposition comptait un bon nombre de toiles de la collection de Max Kaganovitch ; notamment le *Pont de Charing Cross* de Derain (voir T2, fig. 18 de l'annexe 5) et le *Portrait de Karin*, sa fille aînée par Othon Friesz, qui faisait la couverture du catalogue de l'exposition¹¹⁶ (voir T1, fig. 31 de l'annexe 1). S'il n'est pas mentionné dans ce catalogue, assurément cette exposition lui permettait de veiller sur les tableaux de sa collection, et de les protéger par la même occasion. Dans cette exposition ne figurait pas les

¹¹³ COGNAT Raymond, "La peinture que j'ai achetée à Paris", *Connaissance des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50.

¹¹⁴ Le site officiel du journal *Le Progrès* : <https://www.leprogres.fr/presentation-du-progres>

¹¹⁵ Voir KAGANOVITCH : Genève, Archives d'État, Archives en ligne, "Personnes enregistrées à la frontière genevoise durant la Deuxième Guerre mondiale".
https://ge.ch/archives/media/site_archives/files/imce/pdf/refugies_1939-1945/listes/complet_2009.pdf

¹¹⁶ Voir le catalogue de l'exposition : Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3, Dossier d'oeuvre RF 1973 16.

deux tableaux, celui de Gauguin et de Van Gogh dont nous avons parlé, qui se trouvaient au Kunstmuseum de Berne, depuis le mois de mars 1941. Notons que cette exposition qui commençait en septembre 42, et les nombreux prêts de Max Kaganovitch, pourraient attester de la présence de ce dernier en Suisse à la même époque. De fait, en accord avec l'organisateur Jacques Guenne (1896-1945) qu'il devait connaître — critique d'art, fondateur et directeur de la revue parisienne *l'Art vivant* — Max Kaganovitch arrivant de Genève, déposait les tableaux de sa collection à Genève, et s'en allait à Zurich. Cette supposition pourrait se valider par le fait que Wilhelm Wartmann, le directeur du Kunsthaus de Zurich à l'époque, adressait une lettre à Max Kaganovitch, le 10 octobre 1942, en lui confirmant son inscription à la *Zürcher Kunstgesellschaft*¹¹⁷.

À Zurich, Max Kaganovitch retrouvait tous les artistes contemporains suisses dont il avait la promotion à Paris, avant la guerre¹¹⁸. Il retrouvait surtout, Augusto Giacometti, artiste et ami, parrain de sa seconde fille, Odette¹¹⁹ ; ainsi que Germaine Richier — la sculptrice dont il avait exposé les oeuvres en 1936, dans sa galerie parisienne du boulevard Raspail¹²⁰ — installée à Zurich depuis septembre 1939 avec son mari le sculpteur suisse Otto Bänninger¹²¹. Il devait se rendre aussi régulièrement à Berne, et tout particulièrement à Oschwand dans la maison familiale de l'artiste Cuno Amiet. Difficile pourtant, de savoir ce qu'avait fait Max Kaganovitch en Suisse pendant la guerre ; il semblerait surtout qu'il se soit fait discret. Ce n'est qu'hypothétique, nous pourrions imaginer que par tradition d'avant-guerre dirions-nous, il avait organisé, ou participé à l'organisation d'expositions d'artistes suisses. Notons que la 19^{ème} exposition de *l'Association des peintres, sculpteurs et architectes suisses (XIX. Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten)*¹²², s'était déroulée d'octobre à décembre 1943 au Kunsthaus de Zurich ; et que Max Kaganovitch aurait pu y participer de quelques façon que ce soit, d'autant plus qu'il semble aussi qu'il ait contribué à organiser des expositions d'art suisse contemporain en zone *libre* et à Monaco. En effet, en 1942, une exposition nommée *Quelques documents d'Art*

¹¹⁷ Échanges de mails avec Madame Caroline KESSER, docteur en philosophie, le 17 juillet 2019.

¹¹⁸ Voir Chapitre 7, 7.1.

¹¹⁹ Voir Chapitre 7, 7.1.

¹²⁰ Voir Chapitre 5, 5.1.

¹²¹ *Germaine Richier. Rétrospective*, Saint-Paul, Fondation Maeght (1996), Saint-Paul, Fondation Maeght, 1996, p. 32.

¹²² Voir SIK-ISEA : <http://www.sikart.ch/ausstellungen.aspx?id=13863142>

suisse, s'était déroulée de fin mars à mi-avril, dans le hall de l'Office national du tourisme et de la propagande de la principauté de Monaco¹²³ ; puis du 27 juin au 4 juillet, dans les Salons de la Maison Suisse de l'office central du Tourisme à Marseille¹²⁴. Ces deux expositions d'Art suisse montraient une collection d'oeuvres d'artistes modernes, mais aussi de l'art populaire et des ouvrages de luxe. À vrai dire, on imagine difficilement qu'une autre personne que Kaganovitch, ait été capable à l'époque d'organiser une exposition comme celle-ci, qui comportaient notamment des ouvrages dits de luxes sur les artistes suisses, et dont, nous le verrons, il fut l'instigateur une dizaine d'années auparavant¹²⁵. Quoiqu'il en soit, ces suppositions nous permettent de retracer plus précisément le parcours de Max Kaganovitch après juin 40, qui, de Paris à Nice, d'Aix-en-Provence à Marseille, puis de Lyon à Genève et jusqu'à Zurich, avait réchappé à la Shoah.

2.3 - Le marchand-amateur d'après-guerre

Le retour à Paris après la Libération

Dès la libération de la France en mai 45, Max Kaganovitch manifestait son souhait de quitter Zurich pour retourner à Paris, et c'est sans plus tarder qu'il rentrait en juillet 45¹²⁶. Pourtant, lorsqu'il arrivait dans la capitale, il découvrait qu'une autre galerie, à savoir la galerie Berri-Raspail, ainsi qu'un autre marchand de tableaux qu'il avait connu avant la guerre, Charles-Auguste Girard, occupaient sa galerie du 99 boulevard Raspail et ne voulait plus la quitter¹²⁷. De ce fait, alors que Kaganovitch constatait être victime d'une spoliation immobilière ; il découvrait aussi que ce même C.-A. Girard, avait vendu un tableau de sa collection. Ce tableau, une version de *Moïse sauvé des eaux* de Nicolas Poussin, Max Kaganovitch avait dû le laisser dans sa galerie en juin 1940, au moment de son départ. Un an plus tard, Charles-Auguste Girard, dont nous reparlerons¹²⁸, vendait le tableau à Monsieur

¹²³ *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 avril 1942, no. 684, p. 2.

¹²⁴ *Le Petit Marseillais*, 27 juin 1942, no. 26990, p. 1.

¹²⁵ Voir Chapitre 7, 7.1.

¹²⁶ La Courneuve, Archives Diplomatiques, Archives de la récupération des biens artistiques spoliées, Commission de Récupération Artistique (CRA), 209SUP, carton no. 982.

¹²⁷ Voir Chapitre 4, 4.2.

¹²⁸ Voir Chapitre 4, 4.1-4.2.

Dequoy qui le revendait à Haberstock. Précisons que Roger Dequoy, était le bras droit de Georges Wildenstein avant la guerre. Alors quand la célèbre galerie parisienne des Wildenstein, sise au 57 rue de la Boétie dans le 8^{ème} arrondissement, est aryenisée en 1941, Dequoy devient l'administrateur "aryen" officiel¹²⁹. Durant l'Occupation, il avait fait de nombreuses affaires avec un marchand allemand avant la guerre, Karl Haberstock, qu'il avait connu à Londres dans les années 30¹³⁰. Haberstock était notamment le marchand en titre du Docteur Hans Posse, qui avait été chargé par Hitler de mener à bien son projet de musée à Linz¹³¹. Quoi qu'il en soit, ce tableau de Nicolas Poussin ayant appartenu à Max Kaganovitch, avait été expédié en Allemagne en novembre 41. En mars 1947, Max Kaganovitch fait une demande à la Commission de Récupération Artistique (CRA), pour ce tableau¹³². Comme preuves, il avait fourni une photographie de la toile, mais aussi des courriers en date de 1937, qui attestait que cette dernière faisait bien partie de sa collection, car elle avait prêté pour l'exposition *Cent chefs-d'oeuvre de l'art français* qui s'était déroulée en octobre 1937, au Palais de Tokyo ; avant qu'il ne devienne musée d'Art moderne de la ville de Paris. Plusieurs courriers du CRA datant de septembre 1948, puis de février 1950, lui annonçaient malheureusement, qu'à ce jour, le tableau de Poussin n'avait pas été retrouvé, et qu'il semblerait qu'il soit en possession des russes¹³³. Par la suite, l'affaire avait été classée sans suite, et Max Kaganovitch n'avait jamais revu son *Moïse sauvé des eaux*. Notons qu'aujourd'hui, nous trouvons à l'Ashmolean Museum d'Oxford, un tableau de Poussin, identique à la photographie qu'avait donné Max Kaganovitch au CRA¹³⁴. Ce tableau datant de 1654, avait été acheté en 1950, avec l'aide des filles de Sir Edward Fry¹³⁵, du G.C.B (?) et de l'Art Fund. Aucune autre provenance n'est mentionnée, alors, comment prouver que ce tableau aurait pu appartenir Max Kaganovitch ? Quoi qu'il en soit, à notre connaissance, le tableau de Poussin est l'unique tableau de sa collection, qui ne fut jamais retrouvé, ni restitué.

¹²⁹ Confidences de Daniel Wildenstein pour *l'Express*. Propos recueillis par Yves Stavridès en juillet 1999. Archives de *l'Express* en ligne : https://www.lexpress.fr/informations/3-les-annees-de-guerre_634409.html

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² La Courneuve, Archives Diplomatiques, Archives de la récupération des biens artistiques spoliés, Commission de Récupération Artistique (CRA), carton no. 27, dossier no. 45.578.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Voir les collections en ligne de l'Ashmolean Museum d'Oxford : http://collections.ashmolean.org/collection/search/per_page/100/offset/0/sort_by/date/object/48747

¹³⁵ Notons que Sir Edward Fry était juge à la Cour d'appel d'Angleterre et avait quatre filles, Joan Mary, Agnes, Sara Margery et Anna Ruth, ainsi qu'un fils Roger Fry, l'artiste, membre du Bloomsbury Group.

En effet, une autre oeuvre ayant appartenu à ce dernier fut spolié, mais lui avait été restituée¹³⁶. Saisie à Nice par la Gestapo en avril 44, le 8 août 1945, une aquarelle d'Isaac Païlès appartenant à Kaganovitch, avait été retrouvée au Jeu de Paume. L'oeuvre avait été confiée à Maurice Lafaille et à la galerie Chaleyssin. Malheureusement, ce dernier avait été dénoncé, et si Max Kaganovitch avait eu de la chance, ce ne fut pas le cas pour les sept Juifs qui avaient confiés à Maurice Lafaille eux aussi, au total, une cinquantaine de toiles, dont des Chardin, des Fantin-Latour et des Pissarro¹³⁷. Après plusieurs coups durs, Max Kaganovitch hésitait quelques temps à recommencer sa carrière de marchand. Peut-être hésitait-il à reprendre sa carrière de sculpteur ? Si nous en doutons, lui aussi même s'il y avait songé devait grandement douter de cette idée. Finalement, il se décidait en 1947, à renouveler l'expérience et à rouvrir un galerie à son domicile.

En avril 47, Max Kaganovitch ouvrait à son domicile, au 4 rue Daniel Lesueur dans le 7^{ème} arrondissement, en plein coeur du quartier des Invalides, la galerie Selecta¹³⁸. Son nom n'est pas sans rappeler la célèbre brasserie *Le Select*, sise au 99 du boulevard Montparnasse ; et c'était peut-être volontaire, en référence à sa galerie du 99 boulevard Raspail alors occupée par un autre¹³⁹. Dans le registre du commerce, à l'inverse de sa galerie du boulevard Raspail, il n'est pas fait mention d'expositions de sculpture et de peinture, mais uniquement de "*toutes les opérations commerciales industrielles mobilières immobilières et financières se rapportant directement ou indirectement aux objets d'art, tableaux et sculptures*"¹⁴⁰. Si Max Kaganovitch n'organisait plus d'expositions, il continuait cependant à vendre des oeuvres et à vivre du courtage. À titre d'exemple, à Pierre et Denise Lévy, un couple de troyens dans l'industrie textile, Max Kaganovitch vendait l'*Allée* de Raoul Dufy¹⁴¹, ainsi qu'un Derain, *Big Ben, Londres*, dirons-nous l'une des pièces maîtresses de la collection de Troyes¹⁴² (voir T2, fig. 10 et 11 de l'annexe 6). La galerie pourtant, ne durera pas. En mars 49, la Selecta n'existait plus, et la galerie Max Kaganovitch du boulevard Raspail rouvrait dès le mois juin

¹³⁶ La Courneuve, Archives Diplomatiques, Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR), 209SUP, carton no. 92, dossier no. 7.

¹³⁷ Sept Juifs avaient déposés à Maurice Lafaille, 56 tableaux avaient été saisis par la Gestapo, et 32 ne furent jamais retrouvés. Voir

¹³⁸ Paris, Archives de la Ville de Paris, Registre du commerce, Galerie Selecta 38960/325677B.

¹³⁹ Voir Chapitre 4, 4.2.

¹⁴⁰ Paris, Archives de la Ville de Paris, Registre du commerce, Galerie Selecta 38960/325677B.

¹⁴¹ Vente, Sotheby's, New-York, *Impressionist & Modern Art Sale*, 15 mai 2012, Lot 233.

¹⁴² Collection en ligne du musée de Troyes.

— après plusieurs années de procès contre celui qui occupait la galerie depuis 1941 — avec une exposition *Edgar Degas*, nous le verrons, très applaudie¹⁴³.

En 1949, recommençait alors l’aventure de Max Kaganovitch au boulevard Raspail. Cependant, s’il reprenait certaines traditions d’avant-guerre, à savoir les expositions d’artistes modernes et figuratifs, et les expositions d’*Oeuvres choisies* ; ce dernier n’était plus le petit courtier de la fin des années 30, et de ce fait, les expositions qu’il organisait étaient de plus en plus conséquentes, et montraient aussi, des artistes de la Seconde de Paris, des abstraits et de jeunes artistes français et américains. S’il n’organise pas plus d’expositions qu’avant-guerre, — une exposition thématique par an et quelques unes d’artistes contemporains — Max Kaganovitch montrait qu’il mettait du cœur à l’ouvrage, voulait prouver qu’il était capable de relever le défi de l’art vivant, de s’y adapter¹⁴⁴. Pour organiser ses expositions d’*Oeuvres choisies*, tout particulièrement celles qui se déroulaient après 1960, ce dernier avait besoin de presque six mois de préparation. En effet, après plus de 200 visites aux artistes, aux grands amateurs et aux collectionneurs français et étrangers¹⁴⁵, Max Kaganovitch sélectionnait dans les ateliers et dans des collections particulières parfois très prestigieuses, les tableaux, dessins et sculptures qu’il souhaitait voir accrochées dans ses prochaines expositions. Notons que des marchands comme Max Kaganovitch, qui montraient un tel zèle dans l’organisation de leurs expositions, il n’y en avait pas tant que ça, et surtout après la guerre. Si nous l’avons dit, ce dernier n’était pas galeriste, il avait au moins le mérite d’être un revendeur de choix ; d’être resté un *marchand-amateur* qui s’opposait au mercantilisme de la profession¹⁴⁶, mais surtout à la spéculation. Max Kaganovitch continuait après la guerre, à rendre service à l’art, et cela avait fini par payer, ce dernier ne pouvait même plus compter tous les clients français, suisses ou encore américains, à qui il revendait de sublimes oeuvres, nous n’en doutons pas. Si bien

¹⁴³ Voir Chapitre 6, 6.2.

¹⁴⁴ Voir Chapitre 5, 5.3.

¹⁴⁵ BAROTTE René, “Une cravate avait fait la fortune de Max Kaganovitch” dans *Le Journal des Arts*, 13 mai 1964.

¹⁴⁶ ÉMILE-BAYARD Jean, *Montparnasse hier et aujourd’hui : ses artistes et écrivains étrangers et français les plus célèbres*, Paris, Jouve, 1927, p. 392.

qu'après la fermeture de sa galerie¹⁴⁷, on le définissait toujours comme un éminent marchand de tableaux, “*richissime, respecté, craint et jalouse*”¹⁴⁸ ; cela ne durait qu'un temps.

La redécouverte d'une galerie et d'un marchand de tableaux par le Fonds Marc Vaux

Max Kaganovitch était l'un de ces marchands parisiens, les plus avisés ; sa galerie, l'une des plus estimées de la Rive gauche. Pourtant, cinquante années venaient de passer, et ce marchand, ainsi que sa galerie, méconnus, demeuraient une énigme. À l'origine de leur redécouverte, notons l'important témoignage visuel laissé par Marc Vaux (1895-1971)¹⁴⁹. Ce dernier, spécialiste des reproductions photographiques d'oeuvres d'art, conservait dans la cave de sa maison-atelier, 11.000 boîtes contenant plus de 127.000 plaques de verre ; qui immortalisaient les Arts à Paris entre 1920 et 1970. Ce corpus, tout à fait exceptionnel, acheté par le Centre Georges Pompidou, en 1980. La numérisation des plaques de verre de Fonds, achevée en juin 2016, permet l'étude et la redécouverte de nombreux artistes, mais aussi, de plusieurs galeries d'art parisiennes du XX^{ème} siècle.

En 1924, alors que Max Kaganovitch venait tout juste d'arriver à Paris, Marc Vaux lui, était déjà, une figure centrale du quartier Montparnasse. En 1946, la création du Foyer d'entraide aux artistes par ce dernier, avait aidé, c'est certain, à sa reconnaissance. Précisons que Marc Vaux, mobilisé pendant la Première Guerre mondiale, et à la suite d'une grave blessure au bras droit ; fréquentait depuis 1915, l'École de rééducation des mutilés de guerre. Là bas, il y perfectionnait sa passion d'avant-guerre : la photographie. Dans les années 20, alors qu'il ne faisait que photographe, passants, artisans et commerçants, il deviendrait très vite, celui qu'on appellerait “*le photographe des peintres*”¹⁵⁰. Un dizaine d'années plus tard, si Max Kaganovitch débutait dans le commerce de tableaux, Marc Vaux lui, commercialisait

¹⁴⁷ Voir Chapitre 6, 6.3.

¹⁴⁸ “De Renoir à Matisse, ou hommage à Max Kaganovitch”, *La Tribune juive*, 18 août 1978 (Paris, Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Musées nationaux parisiens, Musées de l'Orangerie et du Jeu de Paume (Sous-série 1HH), Cote : 20144659/120 “Collection Kaganovitch” [mai-septembre 1978] Grand Palais.)

¹⁴⁹ Paris, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Centre Pompidou, Fonds Marc Vaux, “Galerie Max Kaganovitch, Paris” MV_2349 à 2354.

¹⁵⁰ Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Portail “Archives et documentation” ,Description du Fonds Marc Vaux :

http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000173&c=FRM5050-X0031_0000173_FRM5050-X00319540

ses reproductions photographiques, de peintures et de sculptures, depuis quelques temps. En 1927, ce dernier installait son atelier de photographie dans sa maison, située au 114 rue de Vaugirard, dans le 6^{ème} arrondissement ; c'est-à-dire à seulement quelques minutes à pied, de la galerie Max Kaganovitch, où le marchand se fixait dès 1935. Cependant, il faut noter que si géographiquement, les deux hommes étaient très proches, ce n'est qu'au début des années 60, que Max Kaganovitch ferait véritablement appel à Marc Vaux.

Le corpus "Galerie Max Kaganovitch" du Fonds Marc Vaux, se compose précisément de 81 photographies (voir T1, annexe 1). En l'absence d'indications et d'éléments qui pourraient aider à la datation, il était nécessaire en premier lieu, d'identifier rapidement ces photographies pour dater l'arrivée de Marc Vaux à la galerie. Tout d'abord, notons que ces clichés sont variés et de natures différentes. En effet, nous pouvons identifier de nombreuses reproductions photographiques de peintures et sculptures, mais aussi une vingtaine de vues d'accrochage dans la galerie. Ces vues, nous le verrons¹⁵¹, avaient permis l'identification presque immédiate de deux expositions distinctes ; l'une s'était déroulée en 1964, et l'autre en 1966. C'est à l'aide des catalogues d'expositions de 64 et de 66, édités par Max Kaganovitch et encore conservés¹⁵², que nous avons pu les dater. Précisons dans un second temps, que dans ces vues d'accrochage, plusieurs oeuvres que l'on peut distinguer avaient été photographiées séparément ; et donc leur identification avait été facilitée par ces mêmes catalogues qui listaient les peintures et les sculptures présentées. De fait, nous avons pu identifier une cinquantaine des clichés de ce corpus. Notons que l'identification des trente photographies restantes — principalement des reproductions de peintures — avait été plus complexe. En effet, ces dernières n'avaient fait l'objet d'une exposition, et traduisaient donc de son activité de courtage. C'est à l'aide de catalogues raisonnés, mais aussi de récentes ventes aux enchères, que nous avons pu identifier la plupart de celles-ci. Quoi qu'il en soit, nous avons pu déterminer l'arrivée de Marc Vaux à la galerie Max Kaganovitch. Plusieurs commandes photographiques lui avaient été faites : la première en 1962, la seconde en 1964 et la dernière en 1966. Pourtant, une photographie vient tout contredire, un cliché qui ne représente ni une vue d'accrochage, ni une reproduction d'oeuvre. En effet, il s'agit d'une

¹⁵¹ Voir Chapitre 4, 4.3.

¹⁵² RAGON Michel (préf.), *Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1964, 28 p. ; *Les Trente ans de la galerie, Dessins, aquarelles, tableaux, sculptures des XIX^e et XX^e siècles*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1966, 52 p.

photographie de Max Kaganovitch et de sa femme, Rosy (voir T1, fig. 41 de l'annexe 1). Cependant, Rosy est décédée à Berne, en février 1961 ; il est donc impossible que la première intervention de Marc Vaux, date de 62. Mais alors, de quand date cette première commande ?

À la galerie du 99 boulevard Raspail, Marc Vaux avait déjà reçu des commandes mais pas de Max Kaganovitch. En effet, ce sont les deux poulains de celui-ci, Isaac Païlès et Bill Parker, qui avaient demandées à Marc Vaux des reproductions de leurs oeuvres en 1957. Ces deux artistes ont un corpus qui leur est propre dans le Fonds Marc Vaux, et révèlent d'ailleurs que Païlès et Parker, avaient commandés au photographe, des reproductions de leurs tableaux, au moment de leurs expositions particulières à la galerie Kaganovitch, entre février et avril 57. Ce sont deux clichés pris des artistes devant l'une de leur oeuvre, et dans la galerie, qui le prouvent (voir T2 fig. 26 et 33 de l'annexe 6). Peut-on envisager l'idée que Max Kaganovitch ai demandé à Marc Vaux, au même moment, une photographie de lui et de sa femme ? L'hypothèse pourrait être celle-ci, d'autant que Max Kaganovitch n'avait pas organisé d'expositions entre 1957 et 1962. Nous pourrions donc affirmer que la photographie du couple avait été prise en 57 ; et quand 1962, lorsqu'il présente à nouveau une exposition dans sa galerie du boulevard Raspail, Max Kaganovitch fait appel à Marc Vaux. Difficile de savoir si les deux hommes pourtant, se connaissaient avant cette date, où si ce sont Païlès et Parker qui lui ont fait découvrir le travail de ce cher Marc Vaux.

Chapitre 3. Le grand amateur, l'admirable donateur

3.1 - "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune"¹⁵³

Les "chefs-d'oeuvres" de la collection Kaganovitch au musée d'Orsay

Daumier, Corot et Courbet, Pissarro, Cézanne et Sisley, Monet, Renoir, van Gogh, Gauguin, ou bien encore Derain. Et si seulement nous pouvions tous les citer. Tant de Maîtres de la modernité, d'artistes admirés pour leur créativité. La simple prononciation de leurs noms ferait frémir les plus grands amateurs d'art moderne. Regardons de plus prêt, étudions-

¹⁵³ SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, n°1253, 12 mai 1973, pp. 93-99.

les, ces toiles qui furent pendant un certain nombre d'années, les pièces maîtresses de la collection Kaganovitch ; désormais dispersées dans différents musées français et à l'étranger (voir T2, annexe 5). Ceux qui ne connaîtraient pas les oeuvres qui formaient sa collection, seraient certainement un peu déçus quant aux chefs-d'oeuvre promis dans ces premières lignes. Pour rassurer celui qui lirait cet essai, des chefs-d'oeuvre, Max Kaganovitch en possédait. Le plus emblématique, le plus audacieux peut-être : un Derain fauve, *le Pont de Charing Cross* (voir T2, fig. 18 de l'annexe 6). La Tamise est teintée de jaune alors que l'abbaye de Westminster est devenue bleue. La chaussée est traitée par un aplatissement de couleur vert, d'un vert si pur et si caractéristique des Fauves. Les arbres eux, sont d'un rose si agréable qu'on se croirait encore chez les Nabis. La touche divisée, n'est pas non plus sans rappeler les néo-impressionnistes. Présentée au Salon d'Automne de 1906 (no. 438), c'est l'une des trente toiles qu'André Derain (1880-1954) réalise durant son séjour à Londres¹⁵⁴. Ce paysage éclatant, Max Kaganovitch l'achetait en vente publique en 1932, à Drouot, pour la bagatelle de 2.000 francs. Elle est restée durant quarante ans dans la collection de ce dernier, et elle est sans l'ombre d'un doute, la plus importante de la donation Kaganovitch faite en 1973, aux Musées nationaux pour le Musée du Louvre. Exposée au musée du Jeu de Paume, alors musée des Impressionnistes, jusqu'en 1986, la toile de Derain accompagnée de dix-neuf autres tableaux ayant appartenu à Max Kaganovitch, se verront accrochées dans un espace plus grand, et ce, grâce à la création du musée d'Orsay.

L'ensemble comprend vingt toiles impressionnistes ou encore post-impressionnistes, et pourtant "la crème de son admirable collection"¹⁵⁵ était à l'origine destinée au musée d'Israël à Jérusalem. Ce sont les nombreux efforts de Madame Hélène Adhémar, conservatrice en cheffe des galeries du Jeu de Paume à l'époque, qui avaient convaincus Max Kaganovitch de donner ses oeuvres aux musées français, et ainsi de combler les manques dans les collections nationales. Cette donation faite en accord avec les enfants¹⁵⁶ du collectionneur, comprenait cependant une clause obligatoire, non négociable : tous les tableaux devront être exposés, sans jamais qu'ils ne soient séparés, dans une salle au nom de

¹⁵⁴ Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch - ODO 2007-3.

¹⁵⁵ Jean-Paul Crespelle, « Le don d'un vieux marchand », *Journal du Dimanche*, 18 février 1973.

¹⁵⁶ Entretien téléphonique avec Anne Distel, le 3 mars 2019. D'après Madame Distel, la donation de 1973 aurait jeté un froid dans les relations père-filles. Les enfants auraient signé les papiers de la donation, mais à contre-cœur, il s'agissait de leur héritage.

“Max et Rosy Kaganovitch”. Notons que les équipes du musée d’Orsay avaient d’ailleurs dû se rendre en Suisse, puisque la majorité des oeuvres de cette donation étaient en dépôt au Kunsthhaus de Zurich depuis 1968¹⁵⁷.

Après *le Pont de Charing Cross* d’André Derain, parlons donc des autres oeuvres de sa collection, aujourd’hui exposées au musée d’Orsay. Parmi les Fauves, on compte aussi deux très belles toiles de Maurice de Vlaminck (1876-1958), une *Nature morte* de 1907, ainsi qu’une toile représentant *le Restaurant de la Machine à Bougival* (voir T2, fig. 17 et 19 de l’annexe 5). Les couleurs pures et les coups de pinceau ne sont pas sans rappeler Vincent van Gogh (1853-1890)¹⁵⁸ ; ce même van Gogh, dont nous pouvons admirer une toile de 1889, elle aussi donnée en 1973 : *L’Hôpital Saint-Paul à Saint-Rémy-de-Provence*¹⁵⁹ (voir T2, fig. 14 de l’annexe 5). Les Post-impressionnistes et les Nabis sont forts bien représentés dans sa collection. À Orsay, on peut admirer deux Bonnard, dont *le Nu bleu* qui avait appartenu à Félix Fénéon, ainsi qu’un chef-d’oeuvre de Gauguin : *Paysannes bretonnes* (voir la figure 15 de l’annexe 5). Ce tableau date de 1894, et Paul Gauguin (1848-1903), de retour à Pont-Aven entre deux séjours tahitiens, peindra “la Bretagne aux couleurs de la Polynésie”¹⁶⁰.

Si des toiles de la collection Kaganovitch entrées dans les collections françaises en 1973, je devais citer un autre maître, je parlerais de Paul Cézanne (1839-1906). Avant cette donation, le musée d’Orsay ne pouvait jouir d’oeuvres de jeunesse de l’artiste. Peinte vers 1875, *La femme étranglée* (voir T2, fig. 7 de l’annexe 5) est un scène dramatique, “un chaos tourbillonnant”¹⁶¹, une toile presque “romantique” où l’influence de Delacroix se fait sentir. C’est si rare de voir une composition comme celle-ci, tant Cézanne nous a habitué à la montagne Saint-Victoire, à la Baie de l’Estaque et aux *Joueurs de cartes*. Notons que deux toiles impressionnistes de Camille Pissarro (1830-1903) (voir T2, fig. 7, 8 de l’annexe 5), sont toutes aussi intéressantes. L’une d’abord, parce qu’il faut dire, est très agréable à regarder. L’autre parce que Max Kaganovitch l’appréciait énormément ; d’ailleurs ce qu’il

¹⁵⁷ *Idem*

¹⁵⁸ Paris, Musée d’Orsay, Archives et documentation, Dossier d’oeuvre RF 1973 26

¹⁵⁹ Il faut noter que cette toile de Van Gogh est au coeur d’un scandale survenue en 1997. Le marchand d’art Walter Feilchenfeldt, et le professeur allemand Roland Dorn avait affirmé que le tableau était douteux qualifiant même l’oeuvre de “caricature”. L’année suivante, le musée d’Orsay a soumis la toile à un examen détaillé (rayons X et infrarouges) Voir : Paris, Musée d’Orsay, Archives et documentation, Dossier d’oeuvre RF 1973 25

¹⁶⁰ Paris, Musée d’Orsay, Archives et documentation, Dossier d’oeuvre RF 1973 17

¹⁶¹ Paris, Musée d’Orsay, Archives et documentation, Dossier d’oeuvre RF 1973 11

racontait à propos du *Coin de jardin à l'Hermitage, Pontoise*, en disait long sur ce qu'il pouvait ressentir en l'admirant chaque jour. Il se rappelait le jardin familial en Russie, et disait qu'il aurait pu appeler ce tableau "Nostalgie de mon enfance"¹⁶². Difficile pourtant d'affirmer que *Route d'Ennery* et *Coin de jardin à l'Hermitage, Pontoise*, sont deux chefs-d'oeuvre, seul un spécialiste de Pissarro pourrait en juger. Les autres tableaux impressionnistes quant à eux, ne sont pas si exceptionnels. Le Monet que Kaganovitch possédait, *Église de Vétheuil* (voir T2, fig. 10 de l'annexe 5) n'est pas un chef-d'oeuvre. *Le Port d'Anvers* de Boudin, la *Route de Versailles* de Sisley, et les deux Renoir, ne le sont pas non plus (voir T2, fig. 3, 8, 12, 13 de l'annexe 5). Dans la collection Kaganovitch, se croisaient aussi, Eugène Delacroix (1798-1863), Honoré Daumier (1808-1879) et Gustave Courbet (1819-1877). Le très touchant *Baiser* de Daumier côtoie aujourd'hui à Orsay, la *Branche de pommier en fleurs* de Courbet (voir T2, fig. 1, 4 de l'annexe 5). Au Département des arts graphiques du Louvre sont conservés deux très beaux dessins à la plume et à l'encre brune ayant appartenu à Max Kaganovitch, l'un de Delacroix, *Le reniement de Saint-Pierre*, et l'autre de Daumier, *Grand-mère tenant un enfant sur ses genoux* (voir T2, fig. 21 et 22 de l'annexe 5) ; tout comme un très agréable petit Delacroix, *Lion et crocodile*, aujourd'hui dans les collections du Kunsthhaus de Zurich¹⁶³.

Les toiles généreusement données aux musées français et à l'étranger

Les vingt toiles de la donation faite par Max Kaganovitch au musée d'Orsay¹⁶⁴ ne résument en rien sa collection. Différentes donations faites en France et à l'étranger viennent le prouver. Max Kaganovitch possédait des toiles de tendances diverses, et bien au delà des Fauves. Il est vrai pas de Picasso, ni de Georges Braque, mais des cubistes quand même. Une

¹⁶² SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, no. 1253, 12 mai 1973, pp. 93-99.

¹⁶³ Eugène Delacroix, *Lion et crocodile*, vers 1858, huile sur toile, 24 x 32,5 cm. Don de Max Kaganovitch en souvenir de sa femme Rosy, n. Wyspa, en 1976 (Reproduction p. 229 dans le catalogue *Kunsthhaus Zürich : Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007)

¹⁶⁴ Après la donation de 1973, d'autres oeuvres ont rejoint la salle "Max et Rosy Kaganovitch". En 1977, Max Kaganovitch fait don au musée du Jeu de Paume d'un Derain, *Enfant courant sur la plage*. En 2001, la veuve de Kaganovitch, Madeleine, fait don d'un *Portrait de Max Kaganovitch* par Cuno Amiet datant de 1932 (voir T2, fig. 27 et 28 de l'annexe). Quelques mois plus tard, sa fille aînée, Karin Meyer, fait don d'un *Portrait de Rosy Kaganovitch* par Cuno Amiet en 1932 (voir T1, fig. 31 de l'annexe 1). En 2006, les enfants de Karin Meyer, Yann et Florent Meyer, font don du *Portrait de Karin* peint par Othon Friesz en 1939 (en mémoire de leur mère Karin Meyer-Kaganovitch). Aujourd'hui, 24 oeuvres "se côtoient" dans la salle Kaganovitch.

Nature morte aux poissons de Louis Marcoussis (1878-1941) (voir T2, fig. 25 de l'annexe 5) entrée dans les collections du MNAM-CCI Centre Pompidou en 1966, à la suite du don Kaganovitch¹⁶⁵ ; Roger de La Fresnaye (1885-1925), deux fois même, avec une huile sur toile, *La femme aux nuages*, aujourd'hui au Kunsthaus de Zurich¹⁶⁶, et une gouache de 1921, *Homme dans un paysage ou L'Apparition devant les rochers de Grasse* (voir T2, fig. 24 de l'annexe).

Autre fait, Max Kaganovitch avait dans sa collection, des artistes que l'on ne peut assigner à aucune tendance, des artistes d'ailleurs qui ne jouissent pas toujours d'une grande notoriété en Occident. Prenons l'exemple de la toile donnée en 1972 par Max Kaganovitch à la maison-musée Martiros Sarian à Erevan : *Étude. Bords de Marne* (voir T1, fig. 79 de l'annexe 1)¹⁶⁷. Datant de 1927, ce tableau est d'une importance capitale et témoigne de la production parisienne de Martiros Sarian (1880-1972) ; un peintre arménien, né en Russie, qui fut l'un des Avant-gardistes de la peinture russe¹⁶⁸. Entre 1926 et 1928, l'artiste vit à Paris. En janvier 1928 d'ailleurs, Charles-Auguste Girard — le même Girard dont nous avons déjà parlé et dont nous reparlerons¹⁶⁹ — présentait une quarantaine de toiles réalisées par Sarian durant son séjour parisien¹⁷⁰. À la suite de cette exposition, qui fut un succès, Martiros Sarian décide de rentrer en Arménie, alors République socialiste soviétique d'Arménie. Et puis, le drame survint. Le navire *la Phrygie* qui transportait la quarantaine de toiles parisiennes, prit feu dans le port d'Istanbul¹⁷¹. Les dix toiles survivantes du drame dont *Étude. Bords de Marne*, avaient été emportées par l'artiste rentré par le train, ou vendues à Paris avant son départ¹⁷². Max Kaganovitch avait acquis cette toile auprès de l'artiste en

¹⁶⁵ En 1966, Max Kaganovitch fait un don de trois oeuvres au MNAM-CCI Centre Pompidou : *Homme dans un paysage ou L'Apparition devant les rochers de Grasse* de Roger de La Fresnaye, 1921 ; *Nature morte aux poissons* de Louis Marcoussis, 1927 ; et *Composition Rembrandt* de Paul Ackerman, 1963.

¹⁶⁶ Roger de la Fresnaye, *La femme aux nuages*, vers 1911-1912, huile sur toile, 104 x 91, 5 cm, Don de Monsieur Kaganovitch en souvenir de sa femme Rosy née Wyspa en 1973 (Reproduction p. 630 dans le catalogue *Kunsthaus Zürich : Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007)

¹⁶⁷ Marc Vaux avait photographié cette toile avant 1968 et la fermeture de la galerie.

¹⁶⁸ <https://destination-armenie.fr/la-maison-musee-martiros-sarian/>

¹⁶⁹ Voir Chapitre 2, 2.2

¹⁷⁰ "Salons et expositions", *Le Petit Parisien*, 12 janvier 1928, no. 18580, p. 2 (consultable sur Retronews, le site presse de la BnF).

¹⁷¹ <http://sarian.am/>

¹⁷² RAZDOLSKAIĀ Vera, *Martiros Sarian : 1880-1972*, Bournemouth, Parkstone, 1998.

1928¹⁷³. Elle est l'une des premières oeuvres de sa collection. Ce tableau de la collection Kaganovitch, encore une fois, nous ne pourrions dire que c'est un chef-d'oeuvre. Cette toile, nous l'avons dit, est une miraculée, pourtant elle reste si éloignée des paysages aux milles couleurs si pures, si éblouissantes, ces mêmes paysages qui lui ont d'ailleurs assurés le succès en Russie.

De ces brillants coloristes du XX^{ème} siècle, célébrés pour leur peinture originale et leur style propre, Max Kaganovitch en appréciait plus d'un. S'il en est un en particulier, "*un coloriste unique, l'un des plus merveilleux de tous les temps*"¹⁷⁴, c'est bien Raoul Dufy (1877-1953). Au musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou, Max Kaganovitch avait fait don de plusieurs toiles¹⁷⁵, dont le *14 juillet à Deauville* peinte par Raoul Dufy en 1933 ; un paysage de Dufy, aux nuances de bleus qui n'en finissent plus. Il possédait aussi "*Femme nue assise*" de Raoul Dufy, dont il avait fait don au musée des Beaux-Arts de Bordeaux ; malheureusement, il est impossible de décrire le tableau et d'en faire un commentaire. Pourquoi donc ? Et bien, parce que la donation Kaganovitch faite à Bordeaux en 1977, avait été avortée dix ans plus tard. En effet, le musée n'avait pas respecté les conditions d'exposition¹⁷⁶, inapplicables à leur établissement. De fait, les vingt-six oeuvres de la collection Kaganovitch avait été entièrement restituées aux héritiers en 1987. Désormais, difficile de savoir où se trouvent les oeuvres concernées et donc d'imaginer à quoi elles pouvaient ressembler. Par chance, une liste des vingt-six oeuvres en question était conservée aux Archives Nationales¹⁷⁷, et elle en dit long sur ce que collectionnait Max Kaganovitch. Des Othon Friesz (1879-1949), un *Grotesque* de Rouault (1871-1958), et puis des artistes

¹⁷³ Madame Sophie Sarian, petite fille de l'artiste et curatrice en cheffe de la maison-musée Martiros Sarian, m'a confirmé dans un courriel en date du 30 juillet 2019, la provenance de la toile : "acquired by Max Kaganovitch from the artist in 1928 in Paris".

¹⁷⁴ <http://www.raoul-dufy.com/pages/enchan3.html>

¹⁷⁵ Un courriel de Monsieur Yann Meyer, en date du 6 avril 2018, mentionne la donation faite par Max Kaganovitch au musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou en 1969. *Le 14 juillet à Deauville* de Raoul Dufy, et *La maison blanche* de Maurice Utrillo sont les deux toiles données en 1969. Le catalogue de l'exposition de 1978 "*European Art, XIX-XX centuries in the collection of Max Kaganovitch*" mentionnent les deux toiles en question, ce qui prouve les dires de Monsieur Meyer. Une troisième oeuvre ayant appartenu à la collection Kaganovitch figure dans ce catalogue, il s'agit d'une huile sur carton d'Édouard Vuillard. Les trois oeuvres sont conservées au musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou et répertoriées dans les collections en ligne (<http://www.arts-museum.ru>).

¹⁷⁶ Les conditions d'exposition, c'est-à-dire, les clauses fixées par Max Kaganovitch en 1977, étaient sensiblement les mêmes que celles établies pour la donation faite au Musée du Louvre en 1973. Les oeuvres devaient être exposées dans une même pièce au nom de Max Kaganovitch.

¹⁷⁷ Paris, Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Musées nationaux parisiens, Musées de l'Orangerie et du Jeu de Paume (Sous-série 1HH). Cote : 20144659/120 « Collection Kaganovitch » [mai-septembre 1978] Grand Palais « Collection Kaganovitch » [mai-septembre 1978]

plus jeunes, moins figuratifs aussi, comme Jean Le Moal (1909-2007), Antoni Clavé (1913-2005), Paul Rebeyrolle (1926-2005), Corneille (1922-2010). Presque un tiers de la donation comprend d'ailleurs des oeuvres des "poulains" de sa galerie¹⁷⁸, Isaac Païlès (1895-1978), Paul Ackerman (1908-1981), Jacques Boussard (1915-1989) et Bill Parker (1922-2009). Lorsqu'en 1969, Max Kaganovitch se confie à Raymond Cogniat dans une interview pour *Connaissance des arts*, il se fait photographier chez lui, devant les toiles de sa collection (voir T2, fig. 12 de l'annexe 6). Étrangement, ce n'est pas devant les chefs-d'oeuvre déjà cités mais devant une toile de Parker, une autre de Corneille et un Fernand Léger — ce Léger de 1924, *Composition avec personnage* fut d'ailleurs donné au musée d'Israël à Jérusalem¹⁷⁹ — que Max Kaganovitch affiche, fier, son sourire sévère. Il appréciait les peintres qu'il représentait, si ce n'est même plus que certains Maîtres de la peinture française.

Parlons donc de Nicolas Poussin (1594-1665), qui illustre parfaitement le propos précédent. Max Kaganovitch possédait une huile sur toile de Nicolas Poussin, une version du *Moïse sauvé des eaux*, spoliée pendant la guerre, jamais restituée, dont il fut privé toute sa vie durant¹⁸⁰. Ce Poussin, Max Kaganovitch l'avait laissé dans sa galerie du boulevard Raspail lorsqu'il quitta Paris en juin 1940. Les chefs-d'oeuvre de sa collection achetés avant-guerre — *Le Pont de Charing Cross* de Derain ou les *Paysannes bretonnes* de Gauguin aujourd'hui conservés à Orsay — étaient quant à eux, déjà mis à l'abri. Il est vrai, son départ avait été précipité par la signature de l'Armistice en juin 1940, et sans doute n'avait-il pas eu d'autre choix que d'abandonner ce tableau. Mais la question qui suit semble inévitable : les Maîtres modernes et autres peintres du XX^{ème} siècle dont il collectionnait les toiles, avaient-ils plus de valeur aux yeux de Max Kaganovitch qu'un chef-d'oeuvre de Nicolas Poussin ? C'est tout ce que nous allons essayer de comprendre.

¹⁷⁸ Voir Chapitre 5, 5.2

¹⁷⁹ En 1965, Max Kaganovitch avait assisté avec sa fille aînée Karin, à l'inauguration du musée d'Israël à Jérusalem. À la suite de cette visite, Kaganovitch conclut avec l'institution, la donation d'un Fernand Léger. Cette donation n'est effective qu'en 1972, et la toile restera dans la collection Kaganovitch jusqu'à cette date. Des courriers échangés entre Kaganovitch et le maire de Jérusalem, Teddy Kollek (1911-2007), ainsi qu'avec les directeurs des musées d'Israël, le prouvent.

¹⁸⁰ Voir Chapitre 2, 2.3

3.2 - Max Kaganovitch : Collectionneur ? Amateur ?

Une collection animée par la mode et le progrès

Toute sa carrière durant, Max Kaganovitch ne cacha pas sa collection, elle n'était un secret pour personne¹⁸¹. Il en parlait volontiers, prêtait ses tableaux lors d'expositions¹⁸², les présentait lui-même dans sa galerie du boulevard Raspail. Pourtant, s'il collectionnait, avait-il sincèrement "l'âme" d'un *collectionneur* ? Notons que Max Kaganovitch ne se définissait jamais comme un *collectionneur*, lui se disait être un *amateur*. Était-ce pour "affirmer sa sensibilité esthétique"¹⁸³ ? Si l'on se base sur les propos de Maurice Rheims¹⁸⁴, l'*amateur* et le *collectionneur* sont bien différents. Ce sont leurs goûts, mais aussi leurs manières d'être et de collectionner qui le prouvent. D'après lui, l'*amateur* ne conçoit pas sa collection en fonction d'une suite dans une série, c'est plutôt la diversité des objets qui l'enchantent, et il est considérablement marqué par la mode et le progrès. Max Kaganovitch avait donc eu raison de se définir comme un *amateur*, et c'est peu de le dire.

Une longue étude de la collection Kaganovitch, faite en amont de ce propos, avait pour but la description des œuvres de sa collection et la mention de ses nombreuses donations. Cette étude permettait aussi de montrer à quel point Max Kaganovitch appréciait la peinture moderne, tout comme l'art des jeunes artistes qu'il défendait. Il avait d'ailleurs été principalement question de peinture et il est vrai, aucune œuvre sculptée n'avait été mentionnée. Évidemment, cela ne signifie pas que Max Kaganovitch n'en avait jamais possédé ; les décrire isolément des peintures permet tout simplement d'expliquer son statut d'*amateur* et la forte influence subie par la mode et le progrès, prouvant aussi que cette collection qui semble éclectique au premier abord, ne l'est pas.

¹⁸¹ Rares devaient-êtré ceux pourtant, ayant eu connaissance des œuvres qui composaient cette collection.

¹⁸² À titre d'exemples, Max Kaganovitch prêtait régulièrement ses œuvres à la galerie Charpentier. Les deux toiles de Pissarro de sa collection avaient été prêtées pour l'exposition de 1957 *Cent chefs-d'œuvre de l'art français, 1750-1950* ; les deux Vlaminck quant à eux, avaient été prêtés en 1956 pour l'exposition *L'œuvre de Vlaminck du fauvisme à nos jours*. Le *Pont de Charing Cross* de Derain avait été prêté pour l'exposition *Jeunes peintres français et leurs maîtres* pour l'exposition itinérante à Bâle, Genève, Zurich et Berne (1942-1943). D'autres œuvres de sa collection pour d'autres expositions furent prêtées par Max Kaganovitch.

¹⁸³ MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, impr. 1967, 1989, p. 191.

¹⁸⁴ RHEIMS Maurice, TOURNIER Michel, *Les collectionneurs : de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 1981, p. 27.

En juin 2016, Sotheby's mettait en vente une statue Temne/Mende¹⁸⁵, ayant appartenu à Max Kaganovitch¹⁸⁶ (voir T2, fig. 13 de l'annexe 6). Cette statue, il l'avait acquise d'André Derain vers 1950, soit directement auprès de l'artiste, soit lors de la vente aux enchères de la collection Derain, qui eu lieu à l'hôtel Drouot en mars 1955, un an après son décès. À l'inverse des "poulains" de sa galerie, qui furent aussi ses amis¹⁸⁷, on ne peut pas dire que Max Kaganovitch ait véritablement collectionné les Arts d'Afrique. Certes, il avait acquis cette statue Temne/Mende d'une très grande finesse plastique, mais c'est bien la "mode" de l'époque, l'engouement profond pour les arts d'Afrique et d'Océanie qui se développe depuis le début du XX^{ème} siècle — chez des artistes comme Gauguin, Derain, Matisse ou Picasso — qui avaient guidés sa démarche. Cet engouement nouveau pour les arts des civilisations extra-européennes se poursuit chez Kaganovitch, et ce, jusqu'aux Arts d'Asie. Des statuettes en terres cuites chinoises, des époques Han et Wei, ainsi que des figurines coréennes avaient été données par ce dernier au musée de Bordeaux en 1977¹⁸⁸. De fait, Max Kaganovitch n'était qu'un *amateur* des Arts d'Afrique et d'Asie, il *possédait* des oeuvres sculptées, mais cela ne n'en fait pas un *collectionneur* averti.

Parmi les vingt-six oeuvres de la donation faite à Bordeaux en 1977, on trouvait aussi quatre bronzes, deux antiques et deux modernes¹⁸⁹. L'un de Germaine Richier (1902-1959), "*Tête d'homme*", l'autre de Pierre Bonnard (1867-1947), "*Les baigneuses*". Précisons que la "*Tête d'homme*" de Germaine Richier est certainement celle que l'on peut admirer à droite sur le guéridon chez Max Kaganovitch, sur la photographie publiée dans *Paris-Match* en 1973¹⁹⁰ (voir T2, fig. 3 de l'annexe 6). Les *Deux baigneuses* de Pierre Bonnard quant à elles, avait été photographiés, de dos, par Marc Vaux (voir T1, fig. 78, de l'annexe 1). Le bronze original datant de 1904 de 19 centimètres, *Deux baigneuses*, dit aussi *Le Printemps*, Max

¹⁸⁵ Les populations Temne/Mende sont localisées en Sierra Leone, en Afrique de l'Ouest.

¹⁸⁶ <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2016/arts-afrique-oceanie-pf1608/lot.63.html>

¹⁸⁷ Isaac Païlès commença sa collection d'art africain dans les années 1930 ; Jacques Boussard lui, débuta sa collection vingt ans plus tard. Les deux collections furent mises en lumière lors de la célèbre exposition du musée de l'Homme en 1967, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. Il ne faut pas négliger l'influence des collections Boussard et Païlès, qui avait certainement été déterminantes dans l'acquisition de Max Kaganovitch.

¹⁸⁸ Cette donation nous l'avons dit, avait été avortée dix ans plus tard. Paris, Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Musées nationaux parisiens, Musées de l'Orangerie et du Jeu de Paume (Sous-série 1HH). Cote : 20144659/120 « Collection Kaganovitch » [mai-septembre 1978] Grand Palais « Collection Kaganovitch » [mai-septembre 1978]

¹⁸⁹ *Idem*

¹⁹⁰ La qualité de la photographie ne me permet pas d'affirmer qu'il s'agit bien d'une tête de Germaine Richier. De même, il m'est impossible de faire une hypothèse sur l'oeuvre en question.

Kaganovitch l'achetait à Drouot, le 22 mai 1958, pour la somme de 75.000 francs¹⁹¹. En 1969, il décide de revendre l'original par l'intermédiaire du commissaire-priseur, Monsieur Guy Loudmer. Impossible donc, que le bronze de Bordeaux ait été l'original de Bonnard. Max Kaganovitch — avant de revendre le bronze authentique et après avoir signé un contrat en accord avec les héritiers de l'artiste¹⁹² — s'était assuré une édition de 15 exemplaires en bronze du *Printemps*¹⁹³. Du temps de Kaganovitch, la Fonderie Valsuani avait d'ailleurs réalisé 8 H.C¹⁹⁴, en plus des 15 exemplaires qui pouvaient être vendus. Kaganovitch avait conservé le H.C. no. 2 et l'avait donné par la suite au musée de Bordeaux. Il fut vendu à l'Hôtel Drouot en 1989¹⁹⁵. Avec ces deux exemples, nous comprenons à quel point Max Kaganovitch était marqué par le progrès et appréciait la sculpture à la pointe de la modernité. Les sculptures de Bonnard, comme celles d'Edgar Degas, bouleversaient l'ensemble de la création sculptée. Bien plus tard, les sculptures de Germaine Richier en avaient fait de même. Nous le verrons, la première exposition particulière de Richier d'ailleurs, en 1936, à la galerie Kaganovitch, avait été la seule exposition monographique consacrée à un sculpteur vivant¹⁹⁶.

De fait, Max Kaganovitch collectionnait uniquement ce qu'il appréciait. Constituer un ensemble cohérent n'était pas une priorité. Cette collection, il l'avait faite à son image et par des donations successives, il en avait fait bénéficié plusieurs institutions publiques. Il semble donc nécessaire, maintenant qu'une vision d'ensemble de la collection Kaganovitch a été établie, d'expliquer, du moins de tenter d'expliquer pourquoi toutes les oeuvres de sa collection ont été données aux musées français et à l'étranger.

¹⁹¹ PINGEOT Anne, *Bonnard sculpteur*, Paris, N. Chaudun, 2006, p. 80.

¹⁹² Kaganovitch avait signé un contrat avec le neveu de Bonnard, Charles Terrasse. Max Kaganovitch cédera ses derniers droits et signera un contrat avec les soeurs, Alice et Marguerite Bowers, le 19 janvier 1973. Voir PINGEOT Anne, *Bonnard sculpteur*, Paris, N. Chaudun, 2006, p. 80.

¹⁹³ L'édition de bronzes faite par la Fonderie Valsuani, est un surmoulage de l'oeuvre originale.

¹⁹⁴ Abréviation pour "Hors Commerce". Il existe d'ailleurs un 9^{ème} H.C.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Voir Chapitre 5, 5.1

Un donateur en quête de reconnaissance ?

Max Kaganovitch avait déclaré en 1973, à la suite de la donation faite au musée d'Orsay¹⁹⁷ : *“Il est difficile de supporter la puissance d'un Cézanne ou d'un Gauguin. Plus les années passaient, plus ces chefs-d'oeuvres prenaient de la vitalité sur moi. Aussi, suis-je heureux de ce don qui me libère, et je me sens, c'est drôle à dire, comme une femme après neuf mois de gestation”*. Ses paroles sont-elles si simples à comprendre ? À interpréter ? N'est-ce pas plutôt une plaisante excuse pour dissimuler les vrais raisons de ses donations ?

En tant qu'acteur du marché de l'art, Max Kaganovitch avait eu entre ses mains habiles, bon nombre de Gauguin et de Cézanne, et de très beaux d'ailleurs¹⁹⁸. En trente ans de métier, beaucoup de toiles, dont on ne nierait certainement pas la qualité, ont été prêtées, achetées, échangées, vendues, revendues, mais aussi collectionnées par ce dernier. Comment pouvait-il dire de telles paroles à propos des tableaux de sa collection, qu'il côtoyait quotidiennement et qu'il appréciait tant¹⁹⁹ ? Sa collection qui fut constituée très tôt d'ailleurs. En effet, sa première acquisition, connue à ce jour, date de 1928, et n'est autre que le Derain, *Enfant courant sur plage*, donnée au Jeu de Paume en 1977. Au moment de cette acquisition, avait-il déjà imaginé faire don des oeuvres de sa collection ? Max Kaganovitch était-il en quête d'une quelconque reconnaissance²⁰⁰ ?

En 1979, Jacques Boussard se confiait dans un texte très émouvant, écrit à l'occasion de l'exposition *Hommage à Max Kaganovitch*²⁰¹ : *“Il a voulu devenir un grand collectionneur et laisser après lui, une oeuvre. Il redoutait la mort et, dans cette poursuite, peut-être y avait-il aussi un respectable besoin de survivre ? Il mit dans cet objectif, toute son énergie, toute sa force de caractère.”* Cet aveu est d'une importance considérable. Jacques Boussard qui fut un des poulains de la galerie mais aussi un ami proche, n'aurait jamais écrit ces quelques lignes, s'il en avait pas pensé un mot. Ce “besoin de survivre” dont il parle,

¹⁹⁷ SAUCET Jean, “Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune”, *Paris-Match*, no. 1253, 12 mai 1973, pp. 93-99.

¹⁹⁸ Nous le verrons dans le Chapitre 8, 8.2. Un très beau Gauguin, et un autoportrait de Cézanne avaient été par exemple acquis par Emil. G. Bührle, par l'intermédiaire de Max Kaganovitch.

¹⁹⁹ Il faut noter cependant que plusieurs toiles de sa collection était en dépôt au Kunsthaus de Zurich depuis 1968, et donc il ne pouvait les admirer puisqu'elles n'étaient pas à Paris.

²⁰⁰ Pour aller plus loin : CAILLÉ Alain (dir.), *La quête de reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, Paris, La Découverte, 2007, 304 p.

²⁰¹ Exposition “Hommage à Max Kaganovitch”, du 3 au 31 mai 1979, Galerie Madeleine Kaganovitch. Lardy, Archives du peintre Jacques Boussard.

traduit bien l'origine de ses donations successives, le besoin de reconnaissance qu'il avait manifesté ; mais par rapport à qui ? À quoi ?

Après la fermeture de la galerie en 1968, à la retraite et vieillissant, tourmenté à l'idée de mourir en sculpteur du dimanche, Max Kaganovitch qui n'avait jamais été reconnu pour ses talents de sculpteur, voulait prouver qu'il était un *amateur* éclairé. Il avait eu besoin qu'on l'estime pour sa collection, collection qu'il avait constituée depuis des années, qu'il a protégé contre vents et marrés. Cette quête de reconnaissance pourrait expliquer aussi, pourquoi les clauses des donations faites en 1973 et en 1977 sont aussi strictes et imposent que les oeuvres ne soient jamais séparées et exposées dans une salle qui porte son nom. Sans doute, avait-il eu aussi besoin de montrer qu'il n'était pas un "anonyme", comme il avait l'habitude de le dire²⁰², que comme ses frères il avait servi l'art d'une autre manière, et que non, il n'avait pas été qu'un homme d'affaires. Cette reconnaissance fut le moyen de prouver à tous, mais surtout à lui même, qu'il avait eu raison d'abandonner la sculpture, et qu'il avait pu marqué autrement l'histoire et l'art du XX^{ème} siècle.

Au delà de cette quête, et si sa collection n'avait finalement été qu'un prétexte ? En effet, Max Kaganovitch déclarait se sentir "libéré" après une donation ; comme si, *posséder* n'avait jamais été une nécessité en soi. Et si son seul plaisir avait été la vente de ses toiles ? N'était-il qu'un homme d'affaires ? Avait-il d'ailleurs, des oeuvres de son stock, invendues, et dont il se retrouve "prisonnier" lorsqu'il ferme sa galerie du boulevard Raspail en 1968²⁰³ ? Tant de questions auxquelles il serait difficile de répondre.

3.3 - En mémoire de Max Kaganovitch

La collection Kaganovitch à Saint-Pétersbourg et à Moscou

De surprenantes expositions consacrées aux grands marchands d'art du XX^{ème} siècle, nous en avons vu et nous en verrons encore. *De Cézanne à Picasso, chefs-d'oeuvre de la*

²⁰² SAUCET Jean, "Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune", *Paris-Match*, no. 1253, 12 mai 1973, pp. 93-99.

²⁰³ N'ayant pas connaissance de la provenance des oeuvres cités dans ces lignes, de la date d'acquisition de Max Kaganovitch, je ne peux confirmer cette hypothèse.

*galerie Vollard*²⁰⁴ ; *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme. Manet, Monet, Renoir*²⁰⁵ ; ou encore *21 rue La Boétie*²⁰⁶, qui retraçait le parcours singulier de Paul Rosenberg (1881-1959). Notons que si Max Kaganovitch est marchand intéressant, il n'est pas l'une de ces grandes figures du marché de l'art du siècle dernier. Pourtant, de son vivant, une exposition lui avait été consacrée, en hommage à la collection qu'il avait constituée et qu'il avait léguée aux musées. Sa collection, nous l'avons dit, est très intéressante²⁰⁷, mais elle n'est pas aussi prestigieuse par exemple, que la collection du célèbre marchand, Paul Guillaume (1891-1934). La collection Jean Walter et Paul Guillaume est l'une des plus somptueuses collections européennes, elle dépasse de sept fois en nombre de tableaux, la donation Kaganovitch conservée au musée d'Orsay. Rien d'étonnant donc, au fait que la collection Walter-Guillaume soit exposée intégralement et en permanence au musée de l'Orangerie. Pourtant, nous l'avons dit, selon les clauses, les oeuvres de la collection Max Kaganovitch doivent être exposées dans une même salle, ce qui est un grand privilège. Rares sont ceux qui bénéficient d'une telle permission au musée d'Orsay. Seule une autre donation avait été signée dans les mêmes termes. Philippe Meyer, l'un des plus généreux donateurs des musées de France²⁰⁸, avait aussi exigé que les oeuvres de sa donation soient exposées dans une même salle. Actuellement les salles 53 et 54 du musée d'Orsay sont destinées à cette donation Meyer.

La salle 60 du musée d'Orsay, dédiée à la collection Max et Rosy Kaganovitch est un hommage permanent. Évidemment, la donation de 1973 aurait été plus profitable pour le musée d'Orsay, si elle n'avait pas été signée avec de telles clauses ; qui ont d'ailleurs du mal à être respectées. En effet, il est important de noter que les oeuvres ne sont jamais toutes exposées en même temps et sont régulièrement séparées, tant elles voyagent au gré des prêts que peut faire le musée. Si cette raison peut être valable, le fait suivant est plus complexe à justifier. De fait, les toiles de la donation sont présentées avec des sculptures d'Aristide Maillol, d'Auguste Rodin, d'Alphonse Legros ou de Georges Minne, n'ayant rien avoir avec

²⁰⁴ De Cézanne à Picasso, chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard : exposition qui s'était déroulée du 19 juin au 16 septembre 2007 au musée d'Orsay.

²⁰⁵ Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme. Manet, Monet, Renoir : exposition qui s'était déroulée du 9 octobre 2014 au 8 février 2015 au musée du Luxembourg.

²⁰⁶ 21 rue la Boétie : exposition qui s'était déroulée du 2 mars au 23 juillet 2017 au musée Maillol.

²⁰⁷ Voir Chapitre 3, 3.1.

²⁰⁸ <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/bienvenue/actualites/salles-philippe-meyer.html>

la collection Kaganovitch. La donation qui avait été choisie pour combler les manques dans les collections nationales et dans les termes fixés par Max Kaganovitch, ne permet pas au musée d'exposer les toiles de la collection dans des salles d'Orsay dédiées à un artiste et à sa production artistique ; ce qui est bien dommage d'ailleurs car certaines d'entre-elles auraient une valeur artistique hautement supérieure, si elles pouvaient illustrer les différentes tendances suivies par un artiste au cours de sa carrière. Difficile de comprendre ce qui avait motivé le musée du Jeu de Paume à l'époque, en acceptant une donation si complexe à mettre en place. Mais comme le disait si bien Anne Distel : *“Les musées n'aiment pas les dons sous conditions mais...quand le jeu en vaut la chandelle on s'y plie”*²⁰⁹.

Quoi qu'il en soit, les oeuvres de la donation Kaganovitch conservées à Orsay, ne donnent pas une vue d'ensemble de sa collection, tant ses donations successives aux différents musées français et étrangers l'avait fragmenté. En France, vingt-et-un tableaux impressionnistes, post-impressionnistes et Fauves se trouvent à Orsay ; une gouache de Roger la Fresnaye, un Marcoussis et un Paul Ackerman sont conservées dans les collections du Centre Pompidou ; quelques dessins quant à eux sont au musée du Louvre (Département des arts graphiques). À l'étranger, quelques toiles sont dispersées à Zurich, Jérusalem, Erevan et Moscou. Et les vingt-six oeuvre de la donation de Bordeaux, avortée en 1987²¹⁰, avaient malgré tout fait la joie du musée des Beaux-Arts pendant dix ans. Aujourd'hui, il serait bien difficile de réunir les oeuvres de sa collection, notamment parce que vingt-six d'entre elles ont été dispersées à leur tour, et ce, principalement en ventes aux enchères. Fort heureusement, avant qu'elle ne soit avortée, les musées de Moscou et de Saint-Pétersbourg, Leningrad à l'époque, avaient présenté une exposition en l'honneur de la collection Kaganovitch, en 1978, quelques mois après sa mort.

European Art, XIX-XX centuries in the collection of Max Kaganovitch, tel était le titre de cette exposition itinérante. Les oeuvres de la collection Kaganovitch avait d'abord été présentées au musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou du 15 mai au 15 juin 1978, puis au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg du 1^{er} juillet au 1^{er} septembre 1978. Max Kaganovitch, décédé en avril 1978, n'avait pu admirer la présentation de sa collection.

²⁰⁹ Propos tenus par Anne Distel dans un courriel en date du 1^{er} août 2019.

²¹⁰ Voir Chapitre 3, 3.1.

Pourtant, il l'avait sincèrement désirée²¹¹. Quoi de plus agréable pour lui, presque une revanche sur le passé, que d'exposer les toiles de sa collection en Russie, toujours Union des républiques socialistes soviétiques en 1978 ; le pays où il était né et où il avait grandi avant de gagner la ville de Paris. C'est à Moscou d'ailleurs, qu'il avait admiré les chefs-d'oeuvre de l'art français des collections Chtchoukine et Morozov. Fort de ce désir, Max Kaganovitch avait stipulé dans les conditions suspensives de la donation 1973, que les oeuvres données au musée du Louvre — attribuées au musée du Jeu de Paume — devraient être exposées à Moscou, à Jérusalem et dans les grands musées de province²¹². Or, cela n'a été fait qu'à Moscou. L'ouverture d'un consulat français à Saint-Pétersbourg (Leningrad) et d'un consulat russe à Marseille en 1977, permettait l'intensification des relations diplomatiques et les échanges culturels entre les deux pays. Dans cette démarche, il avait sollicité Madame Hélène Adhémar, que nous avons déjà citée — conservatrice en cheffe des galeries du Jeu de Paume, qui s'était occupée de la donation en 1973 et de l'installation de la collection Kaganovitch dans le musée — qui avait aussitôt discuté du projet avec Madame Irina Antonova, directrice des musées Pouchkine entre 1961 et 2003. En mars 1978, Irina Antonova avait contacté toutes les institutions ayant reçues des dons Kaganovitch. Toutes les oeuvres données par ce dernier ne furent prêtées, malgré cela, un ensemble de 45 oeuvres avait été réuni. Absolument toutes les toiles conservées au Jeu de Paume avait été prêtées, sans exception. Toutes les oeuvres données à Bordeaux n'avaient pas été envoyées²¹³, seulement douze des vingt-six avaient été envoyées en Russie : le Dufy, le Friesz et le Rouault, mais aussi un Païlès, un Parker et le Boussard, *Dans l'atelier de Germaine Richier*, ainsi que les deux bronzes modernes²¹⁴. Deux toiles de Roger de la Fresnaye avaient été prêtées, la gouache du Centre Pompidou, ainsi que *La femme aux nuages* du Kunsthau de Zurich. Deux toiles de son ancienne collection ne figuraient pas aux expositions de Moscou et de Saint-Pétersbourg, celle de Martiros Sarian ainsi que celle de Bill Parker donnée en 1958 au Stedelijk Museum

²¹¹ Paris, Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Musées nationaux parisiens, Musées de l'Orangerie et du Jeu de Paume (Sous-série 1HH). Cote : 20144659/120 « Collection Kaganovitch » [mai-septembre 1978] Grand Palais « Collection Kaganovitch » [mai-septembre 1978]

²¹² Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Dossier d'oeuvre RF 1973 27

²¹³ Le carton d'invitation en russe, comprend un texte biographique sur Max Kaganovitch et une liste des oeuvres exposées, au nombre de 45. Il n'existe pas de catalogue de cette exposition. Il est possible de trouver ce carton : Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Dossier d'oeuvre RF 1973 16.

²¹⁴ Voir Chapitre 3, 3.1.

d'Amsterdam²¹⁵. Cette exposition, nous ne savons s'il avait été un succès. Ce dont nous sommes certains, c'est qu'elle avait permis un échange d'œuvres, tout à fait exceptionnel.

En 1978, alors que l'exposition Kaganovitch bat son plein, l'exposition *De Renoir à Matisse : 22 chefs-d'oeuvre des musées soviétiques et français* qui se tient au Grand-Palais²¹⁶, déplace les foules. L'Ermitage et les musées Pouchkine prêtent pour cette exposition, onze chefs-d'œuvres des célèbres collections Chtchoukine et Morozov. Du 7 juin au 18 septembre, les visiteurs avaient découvert ces trésors qui n'étaient jamais plus sortis de Russie. Onze autres tableaux des galeries du Jeu de Paume s'ajoutaient aux chefs-d'œuvres des musées soviétiques, formant un petit ensemble de grande qualité. Dans cette exposition se confrontaient : la *Au jardin, sous la tonnelle*²¹⁷ et la *Balançoire*²¹⁸ de Renoir, ou le *Café à Arles* de Gauguin²¹⁹ et l'*Arlésienne* de Van Gogh²²⁰. Cette exposition de 1978 au Grand-Palais, face à *Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine*²²¹ n'est certainement pas un coup de maître diplomatique, culturel et financier ; elle est pourtant une première réussite en matière d'échanges culturels et diplomatiques entre l'URSS et la France ; et cette réussite nous la devons aussi, à Max Kaganovitch.

“Hommage à Max Kaganovitch”, le galeriste

Max Kaganovitch nous avait quitté en avril 1978, seulement quelques mois avant de pouvoir admirer les “chefs-d'oeuvre” de sa collection présentés à Moscou, puis à Saint-Pétersbourg. L'exposition *European Art, XIX-XX centuries in the collection of Max Kaganovitch* devenait alors et sans le vouloir, un bel hommage au grand *amateur* qu'il avait été. En 1979, une exposition avait été organisée en son honneur. Pourtant, cette fois-ci, c'est

²¹⁵ Voir Chapitre 5, 5.2. Un courriel de Monsieur Yann Meyer, en date du 6 avril 2018, mentionne la donation faite par Max Kaganovitch au Stedelijk museum d'Amsterdam : une toile de Bill Parker, *Femme à la harpe*. Elle n'est pas référencé dans le catalogue ligne du musée.

²¹⁶ *De Renoir à Matisse : 22 chefs-d'oeuvres des musées soviétique et français*, Paris, Grand-Palais, Paris, Réunion des musées nationaux, 1978.

²¹⁷ Pierre-Auguste Renoir, *Au jardin (sous la Tonnelle, Moulin de la Galette)*, 1876, 81 x 65 cm, , Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine.

²¹⁸ Pierre-Auguste Renoir, *La balançoire*, 1876, 92 x 73 cm, Paris, musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume.

²¹⁹ Paul Gauguin, *Café à Arles*, 1888, 72 x 92 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine.

²²⁰ Vincent van Gogh, l'*Arlésienne (Madame Ginoux)*, novembre 1888, Paris, musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume.

²²¹ Exposition *Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine* du 22 octobre 2016 au 5 mars 2017 à la Fondation Louis Vuitton, Paris.

le galeriste qui fut célébré. Des oeuvres de Boussard, Païlès et Parker, ses poulains défendus pendant tant d'années, ainsi que des toiles de Paul Ackerman, d'Anita de Caro et de Michel Cadoret, furent présentées. Quelques pièces maîtresses de chacun des artistes avaient été exposées.

Jacques Boussard exposait un portrait au crayon de Max Kaganovitch, réalisé vers la fin de sa vie, mais aussi plusieurs toiles et collages, des paysages et des "*femmes sereines, apaisées, aux gestes d'une sobriété et d'une élégance extrême*"²²². Parker comme à son habitude²²³, présente des toiles abstraites teintées de jaunes, d'ocres et de bleus²²⁴. On pouvait aussi y admirer un clown de Païlès et une charmante "carte à jouer" d'Anita de Caro, *Le Roi et la Reine*, ainsi que des peintures abstraites de Cadoret²²⁵. Ackerman exposait *le Voyage de Brueghel* et un beau dessin à la mine de plomb portraiturant Bonnard âgé²²⁶.

C'est du 3 au 31 mai 1979 que s'était déroulée l'exposition-vente *Hommage à Max Kaganovitch* à la galerie Madeleine Kaganovitch, sise au 66, boulevard Raspail. Madeleine, qui fut la dernière épouse de Max Kaganovitch²²⁷, inaugurait avec cette exposition de 1979, sa galerie d'art disait-on "fort agréable"²²⁸. Notons que Max Kaganovitch rencontrait Madeleine à Cannes, après la fermeture de la galerie en 1968²²⁹, et passait les dix dernières années de sa vie aux côtés de la jeune femme. Pourtant, il semble que Madeleine avait été laissée sans ressources à la mort de Max Kaganovitch²³⁰, ce qui explique notamment pourquoi elle avait ouvert une galerie en 1979, non loin de celle qui fut pendant plus de trente ans, la galerie du célèbre Kaganovitch. Elle souhaitait assurer la continuité de l'activité marchande de ce dernier, ce qui fut malheureusement un échec.

²²² Donatella Micault, "Hommage à Max Kaganovitch", *Le Nouveau Journal*, 12 mai 1979. Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives du peintre Jacques Boussard.

²²³ Voir Chapitre 5, 5.2.

²²⁴ Donatella Micault, "Hommage à Max Kaganovitch", *Le Nouveau Journal*, 12 mai 1979. Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives du peintre Jacques Boussard.

²²⁵ Donatella Micault, "Hommage à Max Kaganovitch", *Le Nouveau Journal*, 12 mai 1979. Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives du peintre Jacques Boussard.

²²⁶ *Idem*

²²⁷ La date de leur mariage m'est inconnue. Mais Monsieur Yann Meyer m'a confirmé qu'ils n'étaient pas mariés au moment de la donation faite au nom de "Max et Rosy Kaganovitch" de 1973.

²²⁸ Donatella Micault, "Hommage à Max Kaganovitch", *Le Nouveau Journal*, 12 mai 1979. Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives du peintre Jacques Boussard.

²²⁹ Entretien avec Monsieur Yann Meyer, le 5 avril 2018.

²³⁰ Entretien téléphonique avec Anne Distel, le 3 mars 2019.

Après plusieurs expositions qui n'avaient pas fait grand bruit, Madeleine avait été contrainte assez rapidement à l'abandon pur et simple de sa carrière de galeriste. Il semble que les deux dernières expositions aient eu lieu en 1982²³¹. L'une présentait des œuvres de l'artiste-peintre Fitzia²³², tandis que l'autre révélait des toiles récentes de Germaine Lacaze (1908-1994). Rattachée à ce que l'on appelle la Réalité poétique, Lacaze fut l'une des rares femmes peintres de la Nouvelle École de Paris²³³. Une photographie faite au moment de l'exposition montre d'ailleurs les deux femmes dans la galerie du boulevard Raspail (voir T2, fig. 14 de l'annexe 6). Quelques années après la fermeture de sa galerie, Madeleine Kaganovitch — en tant que veuve de l'un des généreux donateurs des musées de France, et laissée sans ressources à la mort de son mari — avait sollicité la Direction des Musées de France pour “quémander” un poste²³⁴. Comme vacataire, elle avait réussi à obtenir divers postes, jusqu'à ce qu'elle ne cesse ses fonctions en 1997²³⁵. Précisons qu'elle avait d'ailleurs été sous contrat du 1^{er} octobre 1990 au 31 décembre 1991 au musée national des Arts et Traditions populaires²³⁶. Difficile d'en savoir davantage sur cette femme, remariée, et à peine documentée dans les archives Kaganovitch au musée d'Orsay²³⁷. Si Kaganovitch reste un mystère sur bien des points, sa dernière épouse l'est encore davantage.

Si Max Kaganovitch avait inscrit son nom parmi les plus généreux donateurs du musée d'Orsay, il n'a guère réussi à inscrire son nom dans l'Histoire. Nous l'avons dit, rares sont ceux qui se souviennent encore de lui. La question revient sans cesse : “Max Kaganovitch ? Mais qui donc ?”. Certes, il n'était pas une des grandes figures du marché de l'art parisien, mais nous le savons bien, l'Histoire ne retient pas que les meilleurs d'entre eux.

²³¹ À ce jour, il est rare de trouver des documents concernant les expositions de la galerie Madeleine Kaganovitch. Après l'exposition *Hommage à Max Kaganovitch*, elle avait organisée une exposition *Elvire Jan. Peintures récentes* du 17 octobre au 10 novembre 1979 ; une exposition de groupe en 1980, *Un aspect du nuagisme dans les années 1950-1960* présentant l'artiste Nasser Assar ; une autre exposition de groupe en 1981, avec l'artiste Jean Prévost ; et en mars 1981, Madeleine présentait une exposition *Mathelin*. Il semble que les dernières expositions aient été celles de l'artiste Fitzia et de Germaine Lacaze.

²³² *Fitzia*, Paris, Galerie Elysée-Miromesnil (1992), Paris, Galerie Elysée-Miromesnil, 1992.

²³³ <http://lacaze.agencestudionet.com/>

²³⁴ Entretien téléphonique avec Anne Distel, le 3 mars 2019.

²³⁵ Paris, Archives Nationales, Culture, Direction des musées de France, Département des professions et des personnels (20140395/13), Art 1-19 : Dossiers de carrière de personnels vacataires ayant cessé leurs fonctions en 1997 (19990214/5). Malgré une demande de dérogation, ces archives conservées à Fontainebleau, ne pouvaient être communiquées.

²³⁶ Paris, Archives Nationales, Musée national des Arts et Traditions populaires, Service du personnel, Suivi des catégories professionnelles (20140395/7-20140395/25), Personnels non titulaires (20140395/9-20140395/15). Malgré une demande de dérogation, ces archives conservées à Fontainebleau, ne pouvaient être communiquées.

²³⁷ Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch - ODO 2007-3.

Le fait que ses poulains, les peintres qu'il avait défendu durant de nombreuses années furent comme lui injustement oubliés, ne veut donc pas dire qu'ils étaient mauvais. Assurément, comme Max Kaganovitch, les artistes qu'il défendait n'étaient pas les plus mémorables du XX^{ème} siècle. L'un d'entre-eux pourtant, Jacques Boussard, à la suite de son exposition chez Max Kaganovitch en 1936, avait été classé parmi "les meilleurs de la nouvelle génération"²³⁸. Désormais, c'est à peine s'il on croise son nom dans un ouvrage consacré à la peinture de son temps. L'Association *Les Amis de Jacques Boussard* s'évertue à défendre la mémoire et l'oeuvre de cet artiste en valorisant sa peinture autant que possible à travers diverses expositions et publications. En 2010, un dernier hommage avait été organisé à travers une exposition en honneur à Max Kaganovitch et aux peintres de la Réalité Poétique, une exposition-vente à la galerie Danielle Bourdette-Gorzowski à Honfleur, nommée *6 de la 2ème Génération (Boussard, Caillard, Cavallès, Legueut, Planson, Sabouraud). Hommage à Max Kaganovitch*²³⁹ ; exposition qui avait été déjà présentée en 1951, à la galerie Max Kaganovitch, et dont nous allons approfondir maintenant.

²³⁸ <http://www.jacquesboussard.net/dossierpresse.html>

²³⁹ <http://www.jacquesboussard.net/expo.html>

Deuxième partie

Chapitre 4. Le 99, boulevard Raspail

“Le Boulevard Raspail ? Artère impeccable et sans mystère habitée par des gens “biens” et sillonnée de “femmes d’oeuvres” mal habillées.”²⁴⁰

4.1 - Avant la galerie Max Kaganovitch, la galerie Le Portique

Marcelle Berr de Turique et Le Portique

L'entre-deux-guerres est un moment décisif pour le marché de l'art parisien²⁴¹. Dès 1920, la Rive gauche voit s'installer de jeunes galeristes, enthousiastes à l'idée d'un certain renouveau artistique. Ces mêmes galeristes participent grandement à l'effervescence de tous les quartiers proches de Montparnasse, où s'installent depuis le début du XX^{ème} siècle, jeunes dessinateurs, peintres et sculpteurs de Paris et d'ailleurs²⁴². L'engouement de ces nouveaux professionnels pour les artistes de leur génération, et tout particulièrement pour ceux de l'École de Paris, avait énormément profité au bourgeonnement intellectuel né avant la guerre et qui se poursuit immédiatement après le conflit. De ces jeunes marchands sourciers post Première Guerre mondiale, découvrons donc Marcelle Berr de Turique (1894-1991).

Si le nom de Marcelle Berr de Turique nous paraît familier, c'est parce qu'il est fortement attachée à celui de Raoul Dufy (1877-1953). Biographe de l'artiste, mécène et amie de longue date, elle n'avait cessé de vanter les mérites de ce peintre, et l'avait exposé à maintes reprises dans sa galerie Le Portique. Si son nom ne nous est pas étranger, c'est aussi parce que la famille Berr de Turique est l'une des familles juives les plus anciennes de France²⁴³. Descendant direct du Grand rabbin d'Alep, son père, inspecteur des monuments historiques, connaît quelques succès pour les pièces de théâtre qu'il écrit²⁴⁴. Notons qu'à

²⁴⁰ BERR DE TURIQUE Marcelle, *Une vie de travers*, Lyon, J.-M. Laffont, 1982, p. 41.

²⁴¹ PERENNES Marie, *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Mme VERLAINE Julie, 2013-2014, p. 52.

²⁴² ÉMILE-BAYARD Jean, *Montparnasse hier et aujourd'hui : ses artistes et écrivains étrangers et français les plus célèbres*, Paris, Jouve, 1927, p. 335.

²⁴³ ALLALI Jean-Pierre, “Marcelle Berr de Turique. La peinture pour passion”, *Tribu 12*, no. 26, février-mars-avril-mai 2011, p. 43

²⁴⁴ *Ibid*, p. 43.

l'âge de 17 ans, Berr de Turique contracte une tuberculose osseuse. Elle est envoyée quelques années à Berck-Plage pour y soigner cette affection et rentre à Paris dans les années 1920. Pourtant, après le décès de son père en 1922, la jeune Berr de Turique, contrainte, doit gagner sa vie²⁴⁵. Un "parent" mécène, lui proposait de s'occuper d'une bibliothèque de prêt de livres d'art dans un local situé boulevard Raspail, au numéro 99²⁴⁶. L'endroit ne semblait guère lui plaire : "*Cette adresse me semble très mauvaise : ni Montparnasse, ni Saint Germain-des-Prés. Le boulevard Raspail m'est toujours apparu comme un immense couloir de séparation plutôt que comme un rapprochement entre ces deux zones d'intérêt.*" Elle ajoutait : "*Le Boulevard Raspail ? Artère impeccable et sans mystère habitée par des gens "biens" et sillonnée de "femmes d'oeuvres" mal habillées*"²⁴⁷. Pourtant, et malgré ses dires, Marcelle Berr de Turique avait profité de ce climat bourgeois pour y installer sa librairie d'art, qui deviendrait bientôt d'ailleurs une galerie des plus mondaines de la Rive gauche. Issue d'une famille relativement aisée nous l'avons dit, et de par son rang social, elle avait joui d'une certaine éducation artistique et musicale²⁴⁸. Pourtant, rien ne la prédestinait à l'ouverture d'une bibliothèque de prêt de livres d'art. Bien qu'elle disposait de larges connaissances en peinture contemporaine, ce qui allait grandement l'aider par la suite ; elle n'avait aucun diplôme et ne pouvait se délecter de compétences liées à l'économie et à la gestion²⁴⁹. Outre ce manque, il n'avait pas fallu longtemps à Berr de Turique, et elle constatait rapidement que sa bibliothèque prenait bien trop de place et coûtait bien trop chère. Très vite donc, elle adjoint à sa bibliothèque, une librairie, organise des conférences sur la peinture, la sculpture, et monte des expositions²⁵⁰. En février 1925, Marcelle Berr de Turique se lance. Elle présente dans sa librairie du boulevard Raspail, 52 dessins de Mariano Andreu (1888-1977) et quelques sculptures en bronze et en ciment de l'artiste Chana Orloff (1888-1968)²⁵¹. Dès lors, au Portique, le Tout-Paris s'y presse et vient y admirer les peintres qu'elle défend. Sa boutique s'était transformée en haut-lieu de la peinture parisienne, en une galerie mondaine

²⁴⁵ BERR DE TURIQUE Marcelle, *Une vie de travers*, Lyon, J.-M. Laffont, 1982, p. 41.

²⁴⁶ *Ibid*, p. 42.

²⁴⁷ *Idem*, p. 43.

²⁴⁸ PERENNES Marie, *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Mme VERLAINE Julie, 2013-2014, p. 54.

²⁴⁹ *Idem*, p. 54.

²⁵⁰ *Idem*, p. 54.

²⁵¹ *L'Intransigeant*, 10 février 1925, no. 16260, p. 4 ; *Le Siècle*, 16 février 1925, no. 3816, p. 2.

très appréciée qui animait tout un quartier. La galerie ne désemplissait que rarement et on ne ressentait le calme que le matin à l'ouverture²⁵². Au Portique, elle organisait des expositions dont elle ignorait parfois, de tels retentissements ; “*Églises et cathédrales d’Utrillo*” en est le parfait exemple²⁵³ (voir T2, fig. 15 de l’annexe 6).

Entre 1925 et 1932, et surtout à partir de 1929, Berr de Turique exposait au Portique, dessins, peintures, aquarelles, mais aussi sculptures, d’artistes désormais consacrés : Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Paul Gauguin (1848-1903), Raoul Dufy (1877-1953), Maurice Utrillo (1883-1955) ou encore Marc Chagall (1887-1985). En octobre 1929, elle avait même présenté des oeuvres récentes d’Henri Matisse (1869-1954), “*les toutes dernières toiles de Matisse, aussi mobiles, aussi fraîches qu’au temps heureux du « fauvisme »*”²⁵⁴. En dehors des artistes cités précédemment, Marcelle Berr de Turique aimait surtout exposer de jeunes peintres de sa génération, des artistes qu’elle appréciait et qui formaient le noyau dur de la galerie du Portique²⁵⁵. L’une des premières expositions du Portique avait été celle du peintre Roland Oudot (1897-1981), qui exposait aux côtés de Jean-François Thomas (1894- 1939) en juin 1925²⁵⁶. Il avait été le peintre le plus souvent exposé²⁵⁷ et formait avec d’autres jeunes artistes, le “Groupe du Portique”. C’est Oudot lui-même qui avait fait connaître à Marcelle Berr de Turique : Maurice Brianchon (1899-1979) et Raymond Legueult (1898- 1971), “*peut-être le plus peintre de tous. Le plus audacieux aussi, à l’époque*”²⁵⁸ ; qui comme lui, avaient été qualifié en 1949, par la journaliste Gisèle d’Assailly de “*peintres de la Réalité poétique*”²⁵⁹. Ces trois peintres, révélés en partie par Marcelle Berr de Turique, avaient été avec Fernand Labat (1889-1959) et André Vigneau (1892-1968), les poulains de la jeune femme. Précisons qu’en 1929, une exposition entièrement consacrée aux photographies

²⁵² BERR DE TURIQUE Marcelle, *Je les ai connus : Chagall, Dufy, Valadon*, Paris, l’Harmattan, 2003, p. 63-67.

²⁵³ BERR DE TURIQUE Marcelle, *Je les ai connus : Chagall, Dufy, Valadon*, Paris, l’Harmattan, 2003, p. 63-67.

²⁵⁴ *L’Intransigeant*, 28 octobre 1929, no. 18270°, p. 5.

²⁵⁵ PERENNES Marie, *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l’entre-deux-guerres*, Paris, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Mme VERLAINE Julie, 2013-2014, p. 51.

²⁵⁶ *Le Rappel*, 17 juin 1925, no. 19910, p. 3.

²⁵⁷ Voir T2, Annexe 2.

²⁵⁸ BERR DE TURIQUE Marcelle, *Je les ai connus : Chagall, Dufy, Valadon*, Paris, l’Harmattan, 2003, p. 97.

²⁵⁹ NOUET Anna, *La galerie Charles-Auguste Girard. Quand le photographe Marc Vaux initie la découverte d’une galerie parisienne*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d’étude de Master 1 sous la direction de M. SCHULMANN Didier et de Mme GHERGHESCU Mica, 2018, p. 39.

d'André Vigneau, largement relayée par *Comoedia*²⁶⁰, avait fait d'elle une galeriste des plus novatrices, une véritable pionnière.

En juin 1932 — après une présentation des dessins et d'eaux fortes de Suzanne Valadon (1865-1938) et des sculptures de Salendre (1890-1985), une exposition des oeuvres de Christian Caillard (1899-1985) et une autre présentant István Farkas (1887-1944) — Berr de Turique présente des oeuvres de l'artiste suisse, François Barraud (1899-1934). Il semblerait d'ailleurs que cette exposition soit la dernière organisée par Marcelle Berr de Turique au Portique. Aucune exposition n'avait été présentée au 99 du boulevard Raspail, jusqu'en novembre 1932. La galerie du Portique rouvrait quelques mois plus tard, le 28 novembre 1932, avec une l'exposition : *La Navarre Espagnole* de Roland Oudot. Pourtant, l'exposition n'avait pas été organisée par Marcelle Berr de Turique. En effet, Le Portique, qui continuait à s'appeler ainsi, dépendait désormais de la galerie Charles-Auguste Girard²⁶¹. Mais qui est Charles-Auguste Girard ? Pourquoi la galerie du Portique devient-elle la galerie de ce dernier ? Que fait Marcelle Berr de Turique si elle n'est plus au Portique ?

Le Portique de Charles-Auguste Girard

Nous venons de le voir, de 1925 à 1932, soit durant sept ans, Marcelle Berr de Turique avait fait du 99 boulevard Raspail, une adresse où le Tout-Paris d'après-guerre se bousculait. D'audience internationale et toujours pleine de beau monde, bien connue des célébrités politiques et des industriels ; Le Portique fut le repère d'une galeriste passionnée et d'artistes renommés. De plus jeunes peintres tout aussi doués et appréciés, avaient fait du Portique, un haut-lieu, l'un des plus prestigieux de la Rive gauche, où régnait en maître la jeune peinture. Pourtant, il semblerait qu'en 1932, l'aventure cessait pour Marcelle Berr de Turique, laissant une galerie des plus en vogue, entre les mains d'un homme qu'elle devait bien connaître, Charles-Auguste Girard (1884-1968).

En 1921, alors que Marcelle Berr de Turique s'apprête à inaugurer sa bibliothèque de prêt de livres située boulevard Raspail ; Charles-Auguste Girard ouvre sa galerie en plein coeur de la Rive droite, dans le quartier historique de l'Opéra, et débute comme marchand

²⁶⁰ *Comoedia*, 14 mai 1930, no. 6327, p. 3.

²⁶¹ *Comoedia*, 28 novembre 1932, no. 7234, p. 3.

d'estampes et de dessins modernes, ainsi que comme éditeur de livres d'art²⁶². La galerie de l'Estampe, sise au 1 rue Edouard-VII, dans le 9^{ème} arrondissement, s'était implantée stratégiquement dans un quartier qui s'imposait depuis le XIX^{ème} siècle comme lieu incontournable du marché de l'art parisien et qui pendant l'entre-deux-guerres, avait attiré quasi-exclusivement des "galeries généralistes présentant des œuvres modernes"²⁶³. Très vite pourtant, Charles-Auguste Girard se spécialise dans la vente de tableaux et valorise la peinture contemporaine, ainsi que les jeunes artistes de l'époque. En 1925, la Galerie de l'Estampe monte ses premières expositions et présente des artistes de la jeune génération comme Konstantin Terechkovitch (1902-1978). Ce tournant est décisif dans la carrière de Charles-Auguste Girard qui connaîtra une période prospère, lui permettant d'ailleurs l'agrandissement de son commerce en 1926 et l'ouverture de la galerie Charles-Auguste Girard, qui occupait dès lors avec la Galerie de l'Estampe, les 1, 3 et 536 de la rue Édouard VII²⁶⁴. De même, nous allons le voir maintenant, la première exposition de Konstantin Terechkovitch à la galerie Girard, est tout-à-fait déterminante car elle nous permet de comprendre les liens qui avaient unis Charles-Auguste Girard à Marcelle Berr de Turique, et plus tard à la galerie du Portique.

En 1949, nous l'avons déjà précisé, la journaliste Gisèle d'Assailly regroupaient huit jeunes artistes sous la dénomination de "peintres de la Réalité poétique"²⁶⁵. Ce groupe se composait d'Oudot, de Brianchon et de Legueult, les poulains de Marcelle Berr de Turique ; mais aussi, de Roger Limouse (1894-1990), d'André Planson (1898-1981), de Christian Caillard (1899-1985), de Jules Cavaillès (1901-1977) et enfin, du plus jeune d'entre eux, Konstantin Terechkovitch, protégé par Charles-Auguste Girard. Ces huit peintres n'avaient jamais été exposés en groupe, mais ils avaient été soutenus dès 1925, par deux jeunes galeries qui se partageaient leur production : la galerie du Portique et la galerie Charles-Auguste Girard²⁶⁶. De fait, en tant que fervents représentants des peintres de la Réalité poétique,

²⁶² NOUET Anna, *La galerie Charles-Auguste Girard. Quand le photographe Marc Vaux initie la découverte d'une galerie parisienne*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude de Master 1 sous la direction de M. SCHULMANN Didier et de Mme GHERGHESCU Mica, 2018, p. 13.

²⁶³ VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 223.

²⁶⁴ NOUET Anna, *La galerie Charles-Auguste Girard. Quand le photographe Marc Vaux initie la découverte d'une galerie parisienne*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude de Master 1 sous la direction de M. SCHULMANN Didier et de Mme GHERGHESCU Mica, 2018, p. 16.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 39.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 39.

Marcelle Berr de Turique et C.-A. Girard devaient évidemment bien se connaître. Il serait complexe pourtant de définir la nature de leur relation. Les deux galeristes s'appréciaient-ils ? Au contraire, avaient-ils été rivaux ? En compétition ? Se battaient-ils pour obtenir l'exclusivité de l'un de ces peintres²⁶⁷ ? Difficile de le dire.

Quoi qu'il en soit, il faut noter qu'en 1931, la galerie Charles-Auguste Girard quittait la Rive droite et ses locaux de la rue Édouard-VII, pour s'installer dans une galerie plus petite, au 119 du boulevard Raspail, soit à quelques mètres du Portique. Sans l'ombre d'un doute, ce changement géographique avait dû faciliter l'installation de Girard au 99, boulevard Raspail en 1932. Plusieurs suppositions ont été faites quant aux raisons du changement d'adresse de ce dernier. Il semblerait pourtant qu'il soit principalement lié au krach boursier de Wall Street survenu en 1929, qui avait engendré l'effondrement de l'économie française en 1931, et la faillite qui touchera bon nombre de galeries d'art dès 1930²⁶⁸. De fait, est-ce la Grande Dépression qui avait eu raison de Marcelle Berr de Turique ? C'est ce que nous supposons.

Berr de Turique avait certainement rencontré comme bon nombre de marchands d'art de l'époque, de grandes difficultés financières. Notons que les conséquences du krach boursier de 1929 s'étaient déjà fait ressentir au Portique depuis 31. Le nombre d'expositions organisées cette année là avait été divisé par deux par rapport à l'année précédente, et la situation s'était empirée jusqu'en juin 1932 (voir T2, annexe 2). Berr de Turique, ne pouvant plus assurer les frais de sa galerie, mais ne supportant pas l'idée que son commerce puisse être liquidé et fermé définitivement, avait probablement préféré céder (ou vendre ?), le Portique à Charles-Auguste Girard. Si l'hypothèse se tient, elle ne peut être confirmée²⁶⁹. Évidemment, la nature de leur relation nous aurait grandement aidé à comprendre les tenants et les aboutissants. Une chose est certaine, en cédant sa galerie à Girard, pour cette raison ou pour une autre, Marcelle Berr de Turique avait dû prendre en compte le fait que ce dernier défendait comme elle, depuis plus de sept ans, les jeunes artistes de la Réalité poétique et qu'il allait continuer à le faire au Portique. Mais pendant combien de temps ? En effet et c'est

²⁶⁷ Notons que le peintre Roland Oudot pouvait exposer la même année au Portique et à la galerie C.-A. Girard.

²⁶⁸ NOUET Anna, *La galerie Charles-Auguste Girard. Quand le photographe Marc Vaux initie la découverte d'une galerie parisienne*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude de Master 1 sous la direction de M. SCHULMANN Didier et de Mme GHERGHESCU Mica, 2018, p. 17.

²⁶⁹ Dans ses mémoires, Marcelle Berr de Turique décrit longuement des heures de gloire du Portique, mais elle n'explique absolument pas quand elle quitte sa galerie et comment l'aventure se termine. Elle ne mentionne même pas Charles-Auguste Girard.

ce que nous allons voir, si la faillite de Berr de Turique n'est qu'une supposition, celle de C.-A. Girard avait été bien réelle²⁷⁰.

4.2 - La naissance de la galerie Max Kaganovitch

L'arrivée des Quatre-Chemins, la reprise du Portique

Dès 1932, Charles-Auguste Girard partage son temps entre deux établissements situés à quelques mètres l'un de l'autre : sa galerie éponyme du 119 boulevard Raspail, et la galerie du Portique, sise au 99. Malheureusement, comme bon nombre de marchands de l'époque, il est grandement affaibli par la crise économique qui sévit dans les années 30 et connaît de grandes difficultés financières. En dépit de ses innombrables efforts, il n'avait pas réussi à relancer son activité et fait faillite en mai 1935²⁷¹. Quatre ans à peine après le déménagement de sa galerie boulevard Raspail, C.-A. Girard cédait Le Portique dès le mois de juin, à Max Kaganovitch. Il semblerait d'ailleurs que ce soit par l'intermédiaire des Quatre-Chemins que Kaganovitch était arrivé à reprendre le Portique²⁷².

L'année avant de faire faillite, Charles-Auguste Girard tentait une dernière fois, de sauver sa galerie du Portique. En 1934, il divisait le 99 boulevard Raspail en deux boutiques, réduisant ses frais et son espace d'exposition de moitié (voir T2, annexe 3). L'autre côté du 99, était occupé dès le mois de juin 1934, par la galerie et les éditions Quatre-Chemins, qui connaissaient, elles aussi, quelques difficultés depuis le krach boursier de Wall Street survenu en 1929. La Galerie et les Éditions d'Art Quatre-Chemins avaient occupé une place singulière sur le marché de l'art parisien dans l'entre-deux-guerres²⁷³. La petite maison d'édition des Quatre-Chemins née en 1924, était devenue en un court laps de temps, une

²⁷⁰ NOUET Anna, *La galerie Charles-Auguste Girard. Quand le photographe Marc Vaux initie la découverte d'une galerie parisienne*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude de Master 1 sous la direction de M. SCHULMANN Didier et de Mme GHERGHESCU Mica, 2018, p. 17.

²⁷¹ NOUET Anna, *La galerie Charles-Auguste Girard. Quand le photographe Marc Vaux initie la découverte d'une galerie parisienne*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude de Master 1 sous la direction de M. SCHULMANN Didier et de Mme GHERGHESCU Mica, 2018, p. 17.

²⁷² Notes de Karin Meyer. Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch - ODO 2007-3.

²⁷³ PERENNES Marie, *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Mme VERLAINE Julie, 2013-2014, p. 51.

librairie des plus en vue, “c’était le rendez-vous du Tout-Paris mondain”²⁷⁴. Son ascension fulgurante, ainsi que son rayonnement au sein de la communauté artistique internationale, s’expliquent en partie par l’envolée que connaît le marché de l’édition dès 1924, et qui ne fait que croître jusqu’en 1929. La maison d’édition s’était imposée comme une référence “où tout bibliophile ou amateur sera certain de trouver un choix particulier de livres et de revues, français et étrangers, concernant spécialement les Beaux-Arts”. Fort de ce succès, les Quatres-Chemins déménageaient en 1925, au 18 rue Godot de Mauroy et inauguraient leurs Librairie d'Art et Salle d'Exposition, dans le 9^{ème} arrondissement²⁷⁵. Dès lors, les Quatre-Chemins se dotaient d’une double fonction d’édition et d’exposition. Leur activité principale restait l’édition d’estampes, de monographies et d’ouvrages de luxe. Tout-à-fait complémentaires, les expositions organisées dès 1925, participaient à la visibilité et à la prospérité de la maison d’édition, permettant ainsi la promotion de certaines éditions contemporaines réalisées par des artistes reconnus²⁷⁶. Entre 1925 et 1929, soixante-dix expositions, dont l’audace fut saluée à maintes reprises par la critique, présentaient la jeune peinture, et notamment les artistes figuratifs de l’École de Paris. L’euphorie pourtant, ne durera qu’un temps. La crise économique des années 30, avait semble t-il contraint son directeur, Wladimir Walter (1893-?), à vendre la Galerie et les Éditions d’Art Quatres-Chemins en 1931 à Jean, Vera et Alexandra Gabrilovitch²⁷⁷. Il faut préciser cependant, que le changement de propriétaire n’enlevait en rien le statut de directeur de Walter. De ce fait, et vraisemblablement après le changement de propriétaire, les Quatre-Chemins avaient occupés plusieurs locaux à Paris²⁷⁸. Ce qui explique notamment pourquoi la galerie et les éditions Quatre-Chemins (de Wladimir Walter) s’installent d’un côté du 99 boulevard Raspail en 1934²⁷⁹. Ils étaient restés boulevard Raspail, de juin 1934 à avril 1936. Une dizaine d’expositions avaient été présentées entre ces deux dates (voir T2, annexe 2). Notons

²⁷⁴ Marcel Sauvage, *Comœdia*, 3 décembre 1926.

²⁷⁵ <http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/>

²⁷⁶ PERENNES Marie, *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l’entre-deux-guerres*, Paris, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Mme VERLAINE Julie, 2013-2014, p. 155.

²⁷⁷ <https://ciera.hypotheses.org/801>

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ PERENNES Marie, *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l’entre-deux-guerres*, Paris, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Mme VERLAINE Julie, 2013-2014, p. 175.

d'ailleurs que leur départ, après l'exposition de Kristians Tonny (1907-1977), concorde avec le déménagement de la galerie rue de Marignan en 1936, au coeur du quartier des Champs-Élysées²⁸⁰. Parenthèse fermée, tentons de répondre à la question qui suit : peut-on penser (et même affirmer) que le déménagement des Quatre-Chemins au boulevard Raspail en 1934 avait été favorable à l'arrivée de Max Kaganovitch en 1935 et à l'ouverture de sa galerie éponyme en 1936 ?

Précisons d'abord, que divers liens existaient entre Max Kaganovitch et les Quatre-Chemins. En 1932, une collaboration débutait entre ce dernier et les Éditions. En effet, nous le verrons²⁸¹, une publication spéciale cette année là permise par l'initiative de Kaganovitch, avait été consacrée à la collection Oskar Reinhart et publiée dans *Formes, revue internationale des arts plastiques*²⁸² ; revue qui paraît de 1929 à 1934 aux éditions Quatre-Chemins. Enfin, il faut ajouter à cela, le fait que Max Kaganovitch, dès 1932, dirigeait une publication de dix monographies sur les *Artistes Suisses* aux Éditions Quatre-Chemins²⁸³. Notons d'ailleurs, que le marchand n'avait pas seulement collaboré avec les Éditions, il semble qu'il avait aussi organisé une exposition à la Galerie des Quatre-Chemins. En effet, il s'était fait connaître à Paris dans les années 30, comme *ambassadeur* de l'art contemporain suisse en France²⁸⁴, avait organisé plusieurs expositions entre 1931 et 1934, dont une du peintre suisse, Cuno Amiet (1868-1961), à la galerie Georges Petit en mars 1932. L'initiative semble se répéter puisque Cuno Amiet exposait au 99 boulevard Raspail en 1934. S'il semble évident que Max Kaganovitch, de près ou de loin, avait dû participer à l'organisation de cette exposition, rien n'est moins certain. Une chose l'est en revanche, les galeries Le Portique et des Quatre-Chemins, réunies pour l'occasion (voir T2, annexe 2), présentaient des dessins et des aquarelles de C. Amiet en novembre 1934²⁸⁵. Est-ce d'ailleurs au moment de cette exposition que Max Kaganovitch avait fait la connaissance de Charles-Auguste Girard ? Probablement.

²⁸⁰ <https://ciera.hypotheses.org/801>

²⁸¹ Voir Chapitre 7, 7.1.

²⁸² GEORGE Waldemar, "La Collection Oskar Reinhart", *Formes, revue internationale des arts plastiques*, no. 26-27, 1932 [Numéro spécial entièrement consacré à la collection Oskar Reinhart]. Consultable sur le site de la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149875t?rk=622320;4>

²⁸³ Voir Chapitre 7, 7.1.

²⁸⁴ Voir Chapitre 7, 7.1.

²⁸⁵ *L'Intransigeant*, 13 novembre 1934, no. 20101, p. 6.

Nous venons de le voir, les liens entre Max Kaganovitch et les Quatre-Chemins furent déterminants pour son installation au 99 boulevard Raspail. La faillite de Charles-Auguste Girard aussi, puisque dès le mois de juin 1935, la galerie appartenait à Max Kaganovitch²⁸⁶. En novembre d'ailleurs, il présentait au Portique, une exposition du jeune Jacques Bousard (1915-1989), et décidait finalement en février 1936, de changer la galerie du Portique en galerie Max Kaganovitch²⁸⁷.

La galerie Berri-Raspail, le retour de Charles-Auguste Girard ?

En juin 1940, Max Kaganovitch, contraint, doit quitter Paris et sa galerie du boulevard Raspail²⁸⁸. Si l'épisode de Charles-Auguste Girard au Portique avait été bref en raison de sa faillite, les premiers pas de Kaganovitch en tant que galeriste avaient été stoppés nets par la Seconde Guerre mondiale et l'occupation allemande. De retour à Paris après la libération de 45, Max Kaganovitch constatait qu'une autre galerie occupait le 99 boulevard Raspail. Après plusieurs années de procès, il avait finalement pu se réinstaller en 1949, dans sa galerie du 6^{ème} arrondissement. Dès lors, plusieurs questions se posent. Qui occupait la galerie pendant la guerre ? Depuis quand ? Contre qui, Max Kaganovitch avait-il été en procès ?

Entre mai et juin 1941, une rétrospective de Maximilien Luce (1858-1941) avait été présentée à la galerie Berri-Raspail²⁸⁹. Organisée sous le haut-patronage du secrétaire générale des Beaux-Arts, Louis Hautecoeur à l'époque, l'exposition avait été un grand succès. Le jour de l'ouverture, 2.000 personnes s'étaient pressées au 99 boulevard Raspail pour y admirer la soixantaine de peintures exposées et y constater l'ouverture récente de la galerie Berri-Raspail. Précisons d'abord qu'entre 1941 et 1942, par les ordonnances du 26 avril et du 28 mai 1941, les galeries d'art qui avaient appartenues aux Juifs avant la guerre, avaient été réquisitionnées²⁹⁰. Ainsi, une fois la galerie Max Kaganovitch saisie, la galerie Berri-Raspail s'y était installée et y organisait des expositions dès le mois de mai 1941, et ce,

²⁸⁶ Paris, Archives de la Ville de Paris, Registre du commerce, Galerie Max Kaganovitch 35 928/641990.

²⁸⁷ Voir Chapitre 5, 5.1.

²⁸⁸ Voir Chapitre 2, 2.2.

²⁸⁹ *L'Oeuvre*, 25 mai 1941, no. 9341, p. 2.

²⁹⁰ VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 24.

jusqu'en 1948. Le prouve notamment un encart publicitaire dans *Les Lettres françaises* en juin 1948 : “*La Galerie Berri-Raspail, contrainte d’abandonner provisoirement son local loué vide en janvier 1941, vous prie de vous adresser temporairement à la galerie de Berri*”²⁹¹. Ces quelques mots prouvent notamment que la galerie du 99 boulevard Raspail n’avait pas été vendue mais louée à un sympathisant du régime de Vichy. En effet, tandis que certaines galeries sont vendues à prix largement négociés, les autres sont “aryanisées” et dotées d’un administrateur provisoire, aryen²⁹². Mais qui était cet administrateur ? Qui était à la tête de la galerie Berri-Raspail entre 1941 et 48 ?

Karin Meyer, la fille aînée des Kaganovitch, témoignait d’un procès intenté par son père contre Charles-Auguste Girard, qui aurait occupé la galerie du 99 boulevard Raspail, pendant la guerre²⁹³. Aucun autre document ne pouvait confirmer ce procès, aucun dossier de spoliation relatif à la galerie Max Kaganovitch n’a été retrouvé dans les archives du Commissariat général aux Questions juives. De fait, même s’il semblerait que ce soit Charles- Auguste Girard qui s’était installé de nouveau au 99, en 1941, nous ne pouvions le confirmer. Il fallait donc mener l’enquête, trouver des liens qui pouvaient unir C.-A. Girard à Max Kaganovitch et notamment à la galerie Berri-Raspail. Nous en avons déjà parlé, un document des Archives Diplomatiques de La Courneuve nous est parvenu²⁹⁴, prouvant que Girard avait séjourné un tant soit peu à la galerie du 99 boulevard Raspail. En effet, une toile de Nicolas Poussin de la collection Kaganovitch, laissée dans sa galerie lors de son départ en 40, avait été vendue par Charles-Auguste Girard à Monsieur Dequoy, puis vendue à nouveau et expédiée en Allemagne fin 1941²⁹⁵. En ajoutant à cela, le fait qu’il existait des liens certains entre Girard et les galeries *de Berri*, nous pourrions sans aucun doute affirmer qu’il avait occupé la galerie Max Kaganovitch, par l’intermédiaire de la galerie *Berri-Raspail*.

Vraisemblablement, plusieurs galeries sont nées *Berri*. La galerie “mère”, c’est-à-dire la galerie *de Berri*, sise au 12, de la rue de Berri, dans le 8^{ème} arrondissement, existait semble-t-il depuis 1939. Aussi donnait-elle naissance successivement à trois galeries *Berri* : la galerie

²⁹¹ *Les Lettres françaises*, 3 juin 1948, no. 211, p. 8.

²⁹² LE MASNE DE CHERMONT Isabelle, SCHULMANN Didier, *Le pillage de l’art en France pendant l’Occupation et la situation des 2000 oeuvres confiées aux musées nationaux*, Paris, la Documentation française, 2000, p. 26.

²⁹³ Notes de Karin Meyer. Paris, Musée d’Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch - ODO 2007-3.

²⁹⁴

²⁹⁵ Voir Chapitre 2, 2.2.

Berri-Raspail en 1941 ; la galerie *Berri-Argenson*, après la fermeture de la précédente en 1948 ; et enfin la galerie *Berri-Lardy*, située rue des Beaux-Arts, dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Notons d'ailleurs qu'en 1960, entre février et mars, une exposition de Roland Dorcély (1930-2017) organisée par Charles-Auguste Girard, avait été présentée à la galerie *Berri-Lardy*²⁹⁶. Si cette exposition confirme les liens qui pouvaient exister entre la galerie *de Berri* et C.-A. Girard, nous ne sommes toujours certains du rôle joué par ce dernier à la galerie *Berri-Raspail*. Dirigeait-il la galerie *Berri-Raspail* ? Était-il seulement un associé ? Un commissaire d'exposition ? Si le parcours de Charles-Auguste Girard devient de plus en plus difficile à restituer à partir de sa déclaration faillite en 1935, on sait de source sûre, qu'il organisait des expositions, notamment à la galerie des Champs-Élysées en 1937 puis en 1938²⁹⁷. Ce que l'on ignore en revanche, c'est s'il s'était associé à la galerie des Champs-Élysées, ou s'il avait seulement été commissaire pour ces deux expositions. L'hypothèse donc, qui voudrait que C.-A. Girard ai occupé la galerie Max Kaganovitch, entre 1941 et 1948, par l'intermédiaire de la galerie *Berri-Raspail*, répondrait à certaines interrogations et éluciderait bon nombre de mystères ; puisqu'à ce jour, aucun élément — mis à part l'ouverture en 1944, d'un nouveau commerce de “tableaux et d'objets d'art” à son domicile, au 2 Carrefour de la Croix-Rouge²⁹⁸ — aucun autre élément ne peut nous éclaircir sur les activités de Girard pendant la Seconde Guerre mondiale. Nous espérons qu'un jour de nouveaux éléments nous permettront de répondre à ces interrogations.

4.3 - Une galerie estimée de la Rive gauche

Les vues d'accrochage de la galerie

Au 99 boulevard Raspail, entre 1925 et 1936, se sont succédés de jeunes galeristes nés du dynamisme de l'entre-deux-guerres, et du renouveau artistique parisien qui s'opérait dès 1920. En 1925, Marcelle Berr de Turique transformait sa bibliothèque de prêts de livres,

²⁹⁶ NOUET Anna, *La galerie Charles-Auguste Girard. Quand le photographe Marc Vaux initie la découverte d'une galerie parisienne*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude de Master 1 sous la direction de M. SCHULMANN Didier et de Mme GHERGHESCU Mica, 2018, p. 46.

²⁹⁷ En 1937, il organise une exposition James Ensor, et en 1938, deux autres expositions, une de Michel Vertès, et une autre de Konstantin Terechkovitch. p. 19.

²⁹⁸ *L'Intransigeant*, 11 mars 1939, no. 51745, p. 2.

en une galerie d'art des plus avant-gardistes. Le Portique deviendrait dès lors, un haut-lieu de la peinture contemporaine, une galerie des plus mondaines, rendez-vous du Tout-Paris²⁹⁹. La crise économique des années 30, et la reprise du Portique par Charles-Auguste Girard en 1932, annonçait le déclin progressif d'une galerie pionnière sur bien des points. Après la division du 99, en deux boutiques, l'installation de la galerie et des éditions Quatre-Chemins de Wladimir Walter en 1934, et la faillite de Girard en 1935 ; l'arrivée de Max Kaganovitch sonnait alors la fin définitive du Portique, qui devenait en 1936, la galerie Max Kaganovitch³⁰⁰. Après le départ des Quatre-Chemins, Max Kaganovitch avait réuni les deux boutiques, et en avait fait une seule et même galerie.

À partir de cette date et jusqu'en 1968, soit durant plus de trente ans, et nous l'avons précisé, malgré une période compliquée due à l'installation de la galerie Berri-Raspail et de Charles-Auguste Girard pendant la guerre et jusqu'en 1948³⁰¹ ; la galerie Max Kaganovitch avait été l'une des galeries les plus estimées de la Rive gauche³⁰². Désormais la galerie, méconnue, sort de l'ombre dans laquelle elle est plongée depuis plus de cinquante ans. À l'origine de cette redécouverte, l'important témoignage photographique laissé par Marc Vaux (1895-1971). Ce corpus regroupe plus de 80 photographies faites par Marc Vaux à la galerie Max Kaganovitch³⁰³, dont une vingtaine sont des vues d'accrochage (voir T1, annexe 2). Ces vues ne sont accompagnées d'aucune légende, d'aucun repère, et en l'absence de datation, nécessaire était l'identification rapide de ces photographies pour dater l'arrivée de Marc Vaux à la galerie.

Tout d'abord, notons le fait que Max Kaganovitch éditait des catalogues pour certaines de ses expositions. Ces catalogues d'exposition sont encore conservés³⁰⁴, et heureusement pour nous puisqu'en les confrontant aux clichés qui ont été fait de l'accrochage, nous avons pu dater les deux expositions qui furent présentées à la galerie Max

²⁹⁹ Voir Chapitre 4, 4.1.

³⁰⁰ Voir Chapitre 4, 4.2.

³⁰¹ Voir Chapitre 4, 4.2.

³⁰²

³⁰³ Nous l'avons développé dans le Chapitre 2, 2.1. En effet, ce corpus regroupe des clichés de natures différentes et les vues d'accrochages sont celles qui seront développées dans cette partie, parce qu'elles témoignent des expositions qui se sont déroulées à la galerie Max Kaganovitch.

³⁰⁴ Max Kaganovitch n'éditera que 11 catalogues. Le premier date de 1936 et le dernier de 1968. En effet, l'édition de ces catalogues n'était pas systématique, et Max Kaganovitch n'avait publié de catalogues pour toutes les expositions. Statistiquement, c'est environ un catalogue toutes les trois expositions.

Kaganovitch, et immortalisées par l'objectif de Marc Vaux. La première photographiée était une exposition de 1964, *Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*. La seconde datait de 1966, *Les Trente ans de la galerie* (voir T1, annexe 2). Ces deux expositions monographiques, nous le verrons, avaient été auréolées par un certain succès³⁰⁵. Quoi qu'il en soit, ces clichés deviennent plus que révélateurs lorsqu'ils sont associés aux catalogues. En effet, ils nous permettent de dater les commandes faites à Marc Vaux, mais aussi d'appréhender l'espace, de comprendre la scénographie et l'accrochage mis en place, et d'identifier la plupart des oeuvres qui avaient été exposées. Précisons cependant, que ces vues d'accrochage n'étaient pas reproduites dans les catalogues en question, contrairement aux reproductions d'oeuvres. En effet, nous avons déjà mentionné les photographies de reproductions de tableaux et de sculptures faites par Marc Vaux, qui forment la grande majorité du corpus "Galerie Max Kaganovitch". Pourtant, nous n'avons fait que citer celles qui nous donnaient des indices sur l'activité de courtage de Max Kaganovitch³⁰⁶. Certaines de ces reproductions d'oeuvres, une fois retouchées, avaient été utilisées pour illustrer les catalogues d'exposition. Le catalogue de l'exposition de 1964, *Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*, utilisent bon nombre de photographies de Marc Vaux. Nous pouvons y voir des reproductions des tableaux de Derain, de Braque et de Kandinsky, de Max Ernst, d'Hans Hartung ou encore d'Édouard Pignon (voir T1, annexe 2). Des sculptures détournées de Jacques Lipchitz et de Robert Jacobsen y figurent aussi. Plusieurs reproductions d'oeuvres faites par Marc Vaux ont aussi illustrées le catalogue de l'exposition de 1962, *Oeuvres choisies du XX^{ème} siècle* (voir T1, annexe 1). Aussi, servaient-elles parfois d'illustrations pour *Le Figaro*, *Les Nouvelles Littéraires*, *Arts*, ainsi que pour d'autres journaux et revues spécialisées³⁰⁷.

Enfin, il faut préciser qu'un bon nombre de reproductions d'oeuvres, ainsi que plusieurs vues d'accrochages n'ont pas été commandées à Marc Vaux. En effet, Max Kaganovitch avait fait appel à divers photographes. Citons l'agence photographique *Caillet Fils*, sise au 12 rue Godot de Mauroy, et l'agence *Photo Braun (Braun & Cie)*, située dans le 2^{ème} arrondissement, 10, rue Louis-Le-Grand. Ces photographies sont conservées aux

³⁰⁵ Voir Chapitre 6, 6.1.

³⁰⁶ Voir Chapitre 2, 2.1.

³⁰⁷ Voir les coupures de presse conservées dans le Fonds d'Orsay (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch - ODO 2007-3).

archives de la documentation du musée d'Orsay dans le Fonds Max et Rosy Kaganovitch³⁰⁸. Nous y trouvons des vues d'accrochage de quatre expositions, notamment de l'exposition *Edgar Degas* de 1949, de la présentation *Boussard, Pailès, Parker* en date de 1955, et enfin des expositions d'*Oeuvres choisies du XX^{ème} siècle* de 1951, et de 1962 (voir T1, annexe 3). Au delà du fait que ce corpus, qui réunit les photographies de Marc Vaux et celles conservées à Orsay, nous permettra d'étudier les expositions et les oeuvres qui furent présentées à la galerie de Max Kaganovitch, et donc de développer les deux chapitres suivants ; il faut noter que ces clichés nous révèlent aussi les pratiques d'un marchand d'art et son intérêt pour la photographie dès 1949. Si nous avons mis en évidence le fait que ces clichés servaient à l'édition de ses catalogues et à l'illustration de journaux et de revues spécialisées, ces derniers contribuaient surtout à la promotion de sa galerie du boulevard Raspail, qui nous allons le voir, était une galerie dite de "second marché".

Une galerie-vitrine ?

Entre 1920 et 1930, s'opérait une réelle bipolarisation du marché de l'art parisien³⁰⁹. Alors que la Rive droite attirait des "galeries généralistes présentant des oeuvres modernes", la Rive gauche, tout particulièrement Montparnasse, s'imposait comme le repère des galeries pionnières et audacieuses qui soutiennent l'art le plus innovant³¹⁰. La montée en puissance de la Rive gauche se confirmait après la libération de 45, et de nombreuses galeries s'installaient dans le 6^{ème} arrondissement³¹¹.

La galerie Max Kaganovitch, sise au 99 boulevard Raspail depuis 1936, héritait d'une galeries des plus influentes de la Rive gauche sur bien des points, Le Portique, et qui nous le verrons, n'avait pas été sans conséquences. Après la Libération, au moment de sa réouverture en 1949, Max Kaganovitch jouissait toujours d'un emplacement privilégié dans l'un des quartiers parisiens les plus à la mode au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, la galerie de Max Kaganovitch, bien qu'elle avait été une galerie estimée du 6^{ème} arron-

³⁰⁸ Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch - ODO 2007-3.

³⁰⁹ VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 222.

³¹⁰ *Ibid*, p. 223.

³¹¹ *Ibid*, p. 15.

dissement, et dont les expositions ont été maintes fois saluées, n'était pas une galerie pionnière. Sa galerie est ce que l'on pourrait appeler une *galerie-vitrine*. Max Kaganovitch, en dépit de quelques initiatives audacieuses, qui d'ailleurs lui avaient permis de s'intégrer, et de perdurer dans un quartier qui n'avait jamais plus cessé de promouvoir la jeune création ; célébrait majoritairement les Maîtres modernes et leurs créations diverses. Notons que ce parti pris reflète surtout les activités d'un marchand d'art qui prospérait, non pas par ses activités de galeriste, mais parce qu'il était un courtier établi depuis déjà quelques années.

À travers les expositions d'*Oeuvres choisies*, nous le verrons³¹², Max Kaganovitch célébrait les grands Maîtres modernes. Les oeuvres présentées au moment de ces expositions pourtant, n'étaient pas destinées à la vente. En effet, Max Kaganovitch exposait diverses toiles et sculptures, qui pour la plupart, appartenaient à des artistes, des amateurs, et des collectionneurs, mais aussi des marchands, français et étrangers, qui prêtaient pour l'occasion des pièces de leurs collections. Parfois même, les oeuvres prêtées provenaient de collections de grands musées étrangers. Ces expositions d'*Oeuvres choisies* étaient sublimes, presque à chaque édition, par certaines toiles de la collection de Max Kaganovitch, dont nous avons déjà discuté³¹³. En 1966, pour les *Trente ans de la galerie*, les trois-quarts des oeuvres appartenaient aux clients de Max Kaganovitch, le quart restant présentait des oeuvres de sa propre collection³¹⁴. Le dénominateur commun entre toutes ces prêteurs : Max Kaganovitch. En effet, la grande majorité des oeuvres prêtées appartenaient à des clients, et avaient été acquises, vendues, ou échangés par l'intermédiaire de ce dernier. Pour préserver l'anonymat de sa clientèle, les catalogues des expositions ne mentionnaient que rarement l'identité des divers propriétaires. Le catalogue de l'exposition *Oeuvres choisies du XX^e siècle* de 1962³¹⁵ par exemple, avait remercié certains prêteurs, sans pour autant les associer aux oeuvres prêtées :

“Cette exposition a pu être réalisée grâce à l'obligeant concours du Musée de Berne et de nombreux collectionneurs français et étrangers à qui nous adressons nos vifs remerciements. Nous tenons à remercier tout particulièrement :

³¹² Voir Chapitre 5, 5.3.

³¹³ Voir Chapitre 3, 3.1.

³¹⁴ BAROTTE René, “Une cravate avait fait la fortune de Max Kaganovitch” dans *Le Journal des Arts*, 13 mai 1964.

³¹⁵ LASSAIGNE Jacques (préf.), *Oeuvres choisies du XX^e siècle : Exposition organisée au profit de la Maison nationale de retraite des artistes à Nogent-sur-Marne*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1962, 38 p.

M. BENEZIT, M. BERGGRUEN, M. BIGNOU, M^{me} BOURDON, M. LOUIS CARRÉ, M. et M^{me} CASTAING, M. CREUZEVAULT, M^{me} CUTTOLI, M^{me} SONIA DELAUNAY, M. JACQUES DUBOURG, M. et M^{me} ANDRÉ FRIED, LA GALERIE DE FRANCE, M. GALANIS, M. RAYMOND HASS, M. CLAUDE BERNARD HAIM, M. KAHNWEILER, M^{me} MARQUET, M. MOURADIAN, M. et M^{me} PAUL PETRIDES, M^{lle} ISABELLE ROUAULT, M^{me} HENRI SIMON, LE PRINCE I. TROUBETSKOY, M^{me} VIEIRA DA SILVA ET DIVERS AMATEURS ANONYMES”.

Si ces expositions n’avaient pas pour but, la vente, ni la promotion d’artistes déjà consacrés, elles assuraient en revanche, la promotion d’un marchand bien établi, qui voit passer chaque année entre ses mains, de nombreux tableaux et dessins modernes des plus grands Maîtres du siècle dernier. Finalement, et nous pouvons l’affirmer, sa galerie du 99 boulevard Raspail n’était qu’une *vitrine*. Une galerie dite de “second marché”, qui se consacrait exclusivement à la revente de tableaux. Pourtant, notons qu’elle n’était pas seulement la vitrine d’une activité commerciale, sa galerie était aussi la *vitrine*, qui lui permettait de justifier son statut d’amateur. Raymond Cogniat l’avait expliqué : “*l’exposition n’entend pas résumer l’activité du marchand de tableaux en ne signalant que des oeuvres acquises ou cédées par lui. Le panorama est plus large, plus indépendant de considérations commerciales.*”³¹⁶ Notons que Max Kaganovitch opérait une sélection, toutes les oeuvres vendues n’étaient pas exposées. Lui n’était guidé que par ses affinités, souhaitait que les toiles accrochées puissent rivaliser avec les collections des plus grands musées. Pour autant, cet espace devait aussi inspirer un *cabinet idéal*. Pour se faire, Max Kaganovitch y avait ajouté, du mobilier, quelques rideaux pour rendre l’espace plus confortable, plus intimiste. Ce caractère est renforcé, et nous pouvons le voir sur les photographies de Marc Vaux, par le fait que les tendances et les styles sont parfois mélangés, et les toiles, ainsi que les petits formats, dessins, aquarelles et gouaches, sont accrochées très proches les uns des autres. La galerie du boulevard Raspail, avant d’être un espace de vente, était surtout un espace de rencontres, d’échanges, répondant au plaisir de “*l’un des hommes qui aiment et connaissent le mieux la peinture*”³¹⁷. De fait, on peut s’interroger sur le statut de marchand de Max Kaganovitch. N’était-il qu’un courtier ? N’avait-il organisé des expositions, que pour le pur plaisir de montrer de la peinture ? Était-il aussi galeriste ? Vendait-il des oeuvres directement dans sa boutique ?

³¹⁶ *Les Trente ans de la galerie, Dessins, aquarelles, tableaux, sculptures des XIX^e et XX^e siècles*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1966, 52 p.

³¹⁷ CRESPELLE Jean-Paul, “Prenez garde à la peinture”, *France-soir*, 2 juin 1962.

Il semble que la plupart des expositions thématiques qui présentaient pour la plupart des oeuvres déjà vendues, n'avaient jamais été destinées à la vente en boutique. En revanche, nous pouvons supposer que Max Kaganovitch avait vendu directement en galerie au moment d'expositions monographiques dédiées à ses poulains — Boussard, Païlès, Parker — ou à certains artistes qu'il avait défendu et dont il avait le monopole à un moment donné, citons par exemple Germaine Richier, Ackerman, Haefliger et Cadoret. Il faut préciser qu'en l'absence totale de documentation, et plus précisément du fait que les archives de la galerie ne nous sont pas parvenues, ce n'est qu'une hypothèse qui ne peut être vérifiée. Pourtant, elle serait séduisante, puisque Max Kaganovitch aurait été un marchand d'art aux deux visages, alternant entre la casquette du courtier et celle du galeriste.

Si le 99 boulevard Raspail avait été galerie-*vitrine* d'un marchand et d'un amateur, l'adresse fut quelques années plus tard, la *vitrine* du Gouvernement Soviétique. En effet, nous n'en n'avions pas parlé, mais pour conclure ce chapitre, il semble important de mentionner la personne qui s'était installée juste après Max Kaganovitch.

L'Union Soviétique, dans le cadre de sa politique d'influence s'était appuyée sur des personnalités influentes, des personnalités *vitrites*, à l'instar de la veuve du peintre Fernand Léger, Nadia. Notons qu'en 1969, Max Kaganovitch cédait le 99, à Nadia Léger (1904-1982). Elle ouvrait à cette adresse, le *Centre d'art international*, qui dès lors s'engageait à promouvoir la peinture et les arts graphiques des jeunes artistes de l'Union Soviétique. L'initiative lui avait permis notamment, en 1971, de célébrer par une exposition, son *évolution première*³¹⁸.

Chapitre 5. Une galerie découvreuse de talents ?

*“Max Kaganovitch ne s'est pas contenté de choisir avec un flair infallible les oeuvres le plus significatives de peintres consacrés. Il a pressenti ceux qui pouvaient accéder à la grande notoriété ; ceux qui apportent à la création artistique quelque chose de nouveau qui est le gage de leur survie.”*³¹⁹

³¹⁸ Nadia Léger, *évolution première. 1920-1926*, Paris, Centre d'art international (1971), Paris, Société Revues et publications, 1971.

³¹⁹ Préface de Gaston Palewski. Exposition *Hommage à Max Kaganovitch*, du 3 au 31 mai 1979, Galerie Madeleine Kaganovitch. Lardy, Archives du peintre Jacques Boussard.

5.1 - Les premières expositions, les premiers succès

De George Rouault à Germaine Richier

En février 1936 s'ouvrait une exposition d'oeuvres de Georges Rouault (1871-1958). Une première initiative audacieuse qui précisait pourtant déjà, le statut de sa galerie, qui devenait dès lors, la galerie Max Kaganovitch.

Max Kaganovitch n'était pas le premier à présenter Georges Rouault. Déjà en 1910, la galerie Eugène Druet lui dédiait une exposition³²⁰. Son initiative pourtant, fut saluée : *“Rares sont, à Paris, les occasions de voir les peintures de Rouault ; plus rares encore sont-elles, si l'on souhaite admirer une exposition aussi complète que celle réunie à la Galerie Max Kaganovitch”*³²¹. Notons qu'en 1936, la réputation de Rouault n'est plus à faire. L'artiste est d'ores et déjà célébré pour son oeuvre, au sein du milieu artistique parisien, et ses tableaux qui se vendaient très bien durant l'entre-deux-guerres, continuaient à intéresser les plus grands collectionneurs. Lorsque Max Kaganovitch présentait cette exposition donc, il ciblait un public de collectionneurs et d'amateurs, qui appréciaient la peinture française, figurative et moderne. Sa stratégie avait semble t-il fonctionnée puisque le grand amateur, le comte Harry Graf Kessler (1868-1937) aurait assisté au vernissage³²². Le plus surprenant, c'est qu'en 1936 déjà, la plupart des oeuvres accrochées n'étaient pas à vendre. Les peintures et les aquarelles qui formaient cet ensemble, avaient été choisies par Max Kaganovitch, dans de prestigieuses collections étrangères³²³. Difficile de dire quelles oeuvres avaient été présentées, d'autant qu'aucun catalogue n'avait été édité, et aucune photographie n'avait été prise. Ce que l'on sait, c'est que l'exposition faisait le détour des quarantes années de production de Georges Rouault, montrait des pièces de jeunesse, marquées par l'influence de Gustave Moreau, dont il fut l'élève, ainsi que des pièces récentes, certes violentes, mais saisissantes parfois même bouleversantes³²⁴. Si en 1936 au moment de cette exposition, Max

³²⁰ Notice biographique de Georges Rouault, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³²¹ “Les Arts”, *Comoedia*, 21 février 1936, no. 8413, p. 4.

³²² Notes de Karin Meyer. Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch - ODO 2007-3.

³²³ “Les Arts”, *Comoedia*, 21 février 1936, no. 8413, p. 4.

³²⁴ *L'Intransigeant*, 26 février 1936, no. 20568, p. 4.

Kaganovitch ne proposait aucun Rouault à la vente directement dans sa boutique, il faut noter qu'il avait continué à en présenter dans sa galerie du boulevard Raspail, notamment durant les expositions d'*Oeuvres choisies*. En 1964, pour l'exposition *Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*, Max Kaganovitch avait accroché deux tableaux de Georges Rouault, dont *Fille de cirque (Reine de Saba)*³²⁵. Peut-être est-ce tableau que l'artiste Paul Rebeyrolle avait admiré et qui l'avait tant marqué : "En chemin, je suis passé devant la devanture d'un marchand de tableaux, Kaganovitch, boulevard Raspail. En vitrine, il y avait un Rouault. J'ai cru m'évanouir, c'était le premier vrai tableau que je voyais"³²⁶. Il faut noter que si Max Kaganovitch avait exposé plusieurs Rouault, il en avait vendu un bon nombre de Rouault via son activité principale, le courtage, et surtout après 1950. À titre d'exemples, citons les Rouault qu'il avait vendu à la famille de collectionneurs Juifs, établis aux États-Unis, les Jaglom³²⁷ : un *Personnage de cirque* à Abraham et Nadia Jaglom en 1962³²⁸, un *Polichinelle*, ainsi qu'un *Nu au miroir II*, à Nehama Jaglom en 1967³²⁹ (voir T1, fig. 16, 17, 17 bis de l'annexe 6). Notons aussi que le grand collectionneur suisse, Emil. G. Bührle, nous en reparlerons, avait acquis par Max Kaganovitch, plusieurs toiles de Rouault, les seules d'ailleurs qui composent sa collection : *La Loge*, le *Clown à la table*, et les *Cavaliers au crépuscule*³³⁰. Et n'oublions pas de mentionner les clichés de quatre *grotesques* de Rouault faits par Marc Vaux (voir T1, fig. 9, 52, 53 et 54, de l'annexe 1). Ceci étant dit, nous pouvons affirmer que dès 1936 et l'exposition Georges Rouault, Max Kaganovitch avait dessiné le profil de sa galerie, une *galerie-vitrine* et tout particulièrement de son activité de courtier. Plus difficile de dire si en revanche, l'exposition suivante, elle aussi, ne présentait aucune oeuvre à la vente.

Fin avril 1936, la sculptrice Germaine Richier (1902-1959), était célébrée par une exposition qui s'était déroulée à la galerie Max Kaganovitch, et qui fut d'ailleurs, la première exposition particulière de l'artiste. Avant toute chose, il faut préciser que cet événement est très souvent antidaté. En effet, la plupart des monographies consacrées à l'artiste mentionnent

³²⁵ Vente Christie's, New-York, *Impressionist & Modern Art Sale*, 14 novembre 2017, Lot 326.

³²⁶ BELLET Harry, "Paul Rebeyrolle, peintre d'histoire égaré au XXe siècle", *Le Monde*, 8 février 2005. Disponible en ligne : <https://www.lemonde.fr/archives>

³²⁷ GURALNIK Nehama, *The Simon and Marie Jaglom Collection*, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 1995.

³²⁸ Vente Sotheby's, Londres, *Impressionist & Modern Art Sale*, 1^{er} mars 2018, Lot 395.

³²⁹ Vente Sotheby's, New-York, *Impressionist & Modern Art*, 4 mai 2005, Lots 229 et 230.

³³⁰ Voir Chapitre 8, 8.2.

pour cette exposition, la date de 1934. Or, il aurait été impossible que Germaine Richier soit présentée à la galerie Max Kaganovitch alors qu'elle n'existait pas encore. En 1936, quelques bustes, torsos, nus masculins et féminins, bronzes, ciments et plâtres de Germaine Richier furent exposés. Une grande figure d'éphèbe en bronze datant de 1934, *Loretto I*, fut applaudie pour son audace³³¹ (voir T2, fig. 18 de l'annexe 6). Les sculptures présentées, fidèles à la forme humaine, traduisent l'influence de son maître, Antoine Bourdelle (1861-1929), mais affirment également son propre style, son style de l'époque dit *réaliste*³³². En effet, il faut noter que Germaine Richier fut l'une des élèves préférées de Bourdelle³³³. Elle fréquenta son atelier jusqu'à la mort de ce dernier, où elle y rencontrait notamment l'un de ses praticiens, le sculpteur suisse, Otto Charles Bänninger (1897-1973), qu'elle avait épousé en 1929³³⁴. Il semble d'ailleurs, que ce soit son mari qui l'avait présentée à Max Kaganovitch³³⁵. Quoiqu'il en soit, exposer les créations de Germaine Richier avait été sans conteste, l'une des initiatives les plus audacieuses de Max Kaganovitch, qui avait lancée dès lors la carrière artistique d'une sculptrice des plus renommées. Si l'exposition avait été un franc succès, Jacques Boussard, qui avait présenté quelques dessins aux côtés de Richier, avait été à peine remarqué. Pourtant, nous le verrons, plusieurs expositions particulières du peintre furent organisées à la galerie Max Kaganovitch³³⁶, alors que les sculptures récentes de Richier ne furent plus montrées qu'à de rares occasions³³⁷.

Plusieurs expositions monographiques ont suivi les très applaudies présentations de Rouault et de Richier, et furent elles aussi grandement appréciées. Une exposition *Raoul Dufy*, dont nous parlerons³³⁸, ainsi qu'une présentation des oeuvres de Jacques Boussard, qui fut un grand succès³³⁹. En mars 1937, l'artiste Théodore Brenson (1893-1959) présentait au

³³¹ *Germaine Richier. Rétrospective*, Saint-Paul, Fondation Maeght (1996), Saint-Paul, Fondation Maeght, 1996 ; *Le Populaire*, 26 avril 1936, no. 4823, p. 5.

³³² *Germaine Richier. Rétrospective*, Saint-Paul, Fondation Maeght (1996), Saint-Paul, Fondation Maeght, 1996.

³³³ Anne Fouqueray, "Courrier des arts", *Le Journal*, 30 avril 1936, no. 15901, p. 10.

³³⁴ "Un mariage de sculpteurs", *Comoedia*, 15 décembre 1929, no. 7078, p. 3.

³³⁵ Voir Chapitre 7. Max Kaganovitch en tant qu'ardent défenseur de l'Art suisse contemporain, connaissait bien l'artiste suisse Otto Bänninger.

³³⁶ Voir Chapitre 5, 5.2.

³³⁷ Durant l'exposition d'*Oeuvres choisies du XX^{ème} siècle* en 1962, *L'Homme-forêt* (1945) de Germaine Richier avait été exposée. Pour l'exposition *Oeuvres choisies de 1900 à nos jours* de 1964, *L'Oiseau* et la *Tête japonaise* avaient été présentées.

³³⁸ Voir le point suivant.

³³⁹ Voir Chapitre 5, 5.2.

99 boulevard Raspail, des fresques “aux chevaux épris de joie de vivre”³⁴⁰ et dont la technique inspirée de Pompéi, fut sincèrement saluée³⁴¹. Les mois suivants, en mai, puis en juin, les deux artistes déjà bien connus, Cuno Amiet (1868-1961)³⁴² et Othon Friesz (1879-1949), avaient été exposés. La présentation des toiles récentes de Friesz d’ailleurs, avait été la dernière exposition consacrée à un artiste déjà “reconnu”. En effet, à partir de 1938, Max Kaganovitch n’organisait plus que des expositions thématiques. De fait, les seules expositions particulières étaient dédiées à ces poulains — Boussard, Païlès, Parker — et aux *Cinq de la galerie*.

Les artistes du Portique, Dufy et le Groupe de la Réalité Poétique

En juin 1935, Max Kaganovitch reprenait la galerie *Le Portique*, sise au 99 boulevard Raspail. Si très vite pourtant, Le Portique avait laissée place à la galerie *Max Kaganovitch*, certains artistes continuaient d’être exposés. Raoul Dufy, et quelques artistes du groupe de la *Réalité Poétique*, défendus par Marcelle Berr de Turique et Charles-Auguste Girard, avaient été présentés, ensemble presque vingt ans après.

Biographe, galeriste, mécène et amie de longue date, Marcelle Berr de Turique dédiait à Raoul Dufy, en 1927, puis en 1929, deux expositions personnelles au Portique. La première en date de 1927, présentait notamment les cent dessins originaux pour *La Terre frottée d’ail* de Gustave Coquiot. Lorsque la galerie du 99, boulevard Raspail devient la galerie Max Kaganovitch, et alors que Raoul Dufy reçoit en 1936, deux commandes importantes pour l’Exposition internationale de 37, le décor du bar fumoir du nouveau Théâtre du Palais de Chaillot, ainsi que celui du Pavillon de l’Electricité ; Max Kaganovitch lui dédiait au mois de juin, une exposition éblouissante de quelques *Oeuvres récentes*, qui disait-on mérite tous les éloges³⁴³. Précisément 38 toiles capitales de l’artiste avait été réunies³⁴⁴, dont : le *Portrait de Michel Bignou* ; *Deauville, le séchage des voiles* ; *Nogent-sur-Marne* ; *Le Manoir du Vallon* ; *St. James Palace, Effet de pluie* (voir T2, fig. 19-23 de l’annexe 6). Une fois encore, les

³⁴⁰ *L’Écho de Paris*, 13 mars 1937, no. 20993, p. 5.

³⁴¹ *Je suis partout*, 6 mars 1937, no. 328, p. 4.

³⁴² Voir Chapitre 7, 7.3.

³⁴³ *Comoedia*, 20 juin 1936, no. 8531, p. 3.

³⁴⁴ GEORGE Waldemar (collab.), *Raoul Dufy : oeuvres récentes*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1936, 17 p.

tableaux présentés n'étaient pas à vendre et sortaient de collections particulières pour l'occasion. Notons que le soutien d'Étienne Bignou (1891-1950), marchand de Raoul Dufy dans les années 30, avait permis l'édition d'un catalogue, qui nous sert de base pour reconstituer l'exposition, dont nous n'avons aucun témoignage visuel. Si Max Kaganovitch avait continué d'exposer régulièrement Raoul Dufy, dans les expositions d'*Oeuvres choisies*, il avait aussi rendu hommage à certains peintres de la Réalité Poétique, qui avaient exposés au Portique entre 1925 et 1934.

En mars 1951, Max Kaganovitch décidait la présentation de *Six de la Deuxième Génération*. Une initiative qui réunissait au 99 boulevard Raspail, quatre peintres du groupe de la Réalité Poétique, qui d'ailleurs n'avaient jamais exposés ensembles au Portique : Raymond Legueult, le poulain de Marcelle Berr de Turique ; Christian Caillard, que C.-A. Girard exposait en 1934 ; mais aussi, André Planson (1898-1981) et Jules Cavaillès (1901-1977) qui ne furent jamais soutenus par ces derniers. Enfin, Max Kaganovitch en organisant cette exposition, prenait l'initiative d'ajouter à ce quatuor, le peintre Émile Sabouraud (1900-1996), qui fut l'un des premiers élèves d'Othon Friesz. En 1935, Sabouraud fut lauréat du Prix Abd-el-Tif. Il est l'un des 67 peintres de l'*École d'Alger*, qui avait séjourné à la villa Abd-el-Tif créée en 1907³⁴⁵. Le second n'était autre que son poulain, qu'il défendait depuis 1935, Jacques Boussard, que nous avons maintes fois évoqué et dont nous retracer le parcours.

5.2 - Les poulains de Max Kaganovitch, le trio méconnu

Jacques Boussard (1915-1989)

En novembre 1935, une exposition se tenait au 99 boulevard Raspail, et "*timidement, à l'ombre de quelques grands disparus, un peintre de vingt ans risquait alors ses premiers pas*"³⁴⁶. Ce jeune peintre, Jacques Boussard, dont on pouvait admirer quelques fins paysages³⁴⁷, se distinguait d'emblée comme l'un des meilleurs artistes de la nouvelle

³⁴⁵Notice biographique d'Émile Sabouraud, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³⁴⁶ Préface de Max Kaganovitch pour l'exposition *Boussard, Parker*, Paris, Galerie Max Kaganovitch, du 6 au 23 mars 1954.

³⁴⁷ *L'Intransigeant*, 4 décembre 1935, no. 20485, p. 4.

génération. Une seconde exposition lui était consacrée l'année suivante — alors que la galerie du Portique devenait le repère de Max Kaganovitch — et n'avait fait que confirmer le talent de ce peintre précoce et jeune dessinateur prodige. Depuis ce jour, Max Kaganovitch s'était saisi de la moindre occasion, pour présenter cet artiste, que nous ne connaissons plus.

La galerie Jacques Blot avait présenté les premières oeuvres de Jacques Boussard en 1934. C'est semble-t-il lors de cette exposition que Max Kaganovitch remarquait le peintre. À la suite de cette découverte, il exposait plusieurs toiles de l'artiste à la galerie le Portique en 35, puis quelques dessins en avril 1936, dans une exposition dédiée à l'artiste et à la sculptrice Germaine Richier. Enfin à l'automne, il lui dédiait une exposition particulière, où Jacques Boussard se faisait grandement remarquer pour la force de sa peinture. Suivant ce succès, Max Kaganovitch l'avait accroché avec *Quelques peintres contemporains* en 1939, des modernes de la génération précédente, à l'instar de Derain, Vlaminck, Marquet et Manguin, Friesz, Dufy, Rouault, et Utrillo³⁴⁸. En effet, Max Kaganovitch croyait de tout coeur en la peinture de son poulain, et n'avait jamais douter de son talent, si bien qu'il se permettait, sans la moindre hésitation de montrer le jeune peintre aux côtés d'artistes déjà "reconnus". En avril 68, à la veille de la fermeture de sa galerie, ce dernier consacrait une ultime exposition à Jacques Boussard, et accrochait une cinquantaine d'oeuvres des quinze dernières années de sa production. Douzes tableaux de Maîtres avaient été choisies par le marchand, pour l'accompagner. Citons Degas, Renoir, Bonnard et Soutine. L'exposition ne proposait semble-t-il pas de toiles à la vente. Précisons d'ailleurs, que certaines toiles de Boussard étaient issues pour la plupart de collections privées parisiennes, d'abord de la collection Kaganovitch, et à titre d'exemple, de la collection de M^{me} J. Bernheim³⁴⁹. Étaient présentées des toiles de la collection d'Emil G. Bührle³⁵⁰, acquises par l'intermédiaire du *Prix Bührle*³⁵¹ : *Honfleur. Le vieux bassin*, mais aussi, *Le viaduc*. Ceci étant, Max Kaganovitch n'exposait pas toujours Jacques Boussard aux côtés de grands noms et de Maîtres modernes. Il le faisait figurer parmi les meilleurs de la dite *nouvelle génération*. En 1951, Boussard était

³⁴⁸ Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard, Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard (1915-1989).

³⁴⁹ LÉVÊQUE Jean-Jacques (préf.) *Jacques Boussard*, Exposition Galerie M. Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1968.

³⁵⁰ Zurich, Fondation et Collection E.G. Bührle, Archives E.G. Bührle en ligne, *The Emil Bührle Collection: Works of international artists – the complete list*.
https://www.buehrle.ch/fileadmin/user_upload/bilder/stiftung/bestandliste/BestandEGBengl.pdf

³⁵¹ Voir Chapitre 8, 8.3.

l'un des *Six de la Deuxième génération*. Sabouraud et quatre peintres du groupe de la *Réalité poétique* — Legueult, Caillard, Cavaillès et Planson — l'accompagnaient. Quand Jacques Boussard n'était présenté ni avec les Maîtres, ni avec les Jeunes, il l'était avec les deux autres poulains de Kaganovitch. Il exposait avec Bill Parker en 1954, avec ce même Parker et Isaac Païlès en 1955 (voir T2, annexe 1). Si les compositions de ces trois poulains ne sont similaires que par leur rigueur, elles avaient été saluées pour leur technique respective et leurs couleurs chatoyantes. Notons cependant que leur style, propre à chacun, n'est commun à un aucun autre, et tout particulièrement la peinture de Boussard, qui au fur et à mesure des années, ne cessait d'évoluer. Lentement, il avait abandonné les compositions rigoureuses et réalistes de sa jeunesse au profit d'une peinture libérée dans la forme, la couleur et la matière.

“*Jacques Boussard peint ce qu'il lui plaît, ce qu'il voit, avec la conviction que son art ne s'inscrit pas dans l'époque. Il a cette force de connaître les exigences du moment sans pour autant nécessairement y répondre. L'art, tel qu'il existe aujourd'hui l'intéresse en tant que spectateur, mais, par tempérament, il se sent traditionaliste. Il a besoin d'un motif, peint les choses non telles qu'elles sont mais telles qu'il les sent et de plus, il ne cherche pas à prouver quelque chose*”³⁵². Nous devons retenir de sa peinture, quelques portraits d'une grande force, des nues féminins très sobres, des natures mortes géométriques et strictes qui tendent vers le cubisme, ainsi que des paysages brillants, éclatants de couleurs (voir T2, fig. 24 de l'annexe 6) ; en soit *une poésie du quotidien*, à l'image d'un peintre qui ne s'inscrit dans aucune tendance, aucun mouvement ou groupe artistique de son époque. Sans cesse, les critiques ont essayé de l'apparenter à un style, à un groupe d'artistes, tantôt les *Peintres de la tradition française*³⁵³, tantôt ceux de la *Réalité poétique*³⁵⁴. Le fait qu'il soit inclassable, qu'il soit trop jeune aussi, pour être rattaché à certaines tendances et à certains artistes, peut-il justifier qu'il soit injustement oublié ? Le fait qu'il ne soit jamais mentionné dans les manuels d'Histoire de l'art ? De fait, même si sa peinture n'était pas avant-gardiste, le personnage mérite plus que ces quelques lignes. D'autant qu'il avait été un artiste présenté et apprécié pour les oeuvres qu'il exposait au *Salon d'Automne et des Tuileries, aux Peintres Témoins de*

³⁵² LÉVÊQUE Jean-Jacques (préf.) *Jacques Boussard*, Exposition Galerie M. Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1968.

³⁵³ *La Galerie des Arts*, 1968. Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard, Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard.

³⁵⁴ *Le Peintre*, 1er mai 1968. Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard, Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard.

leur Temps. Aussi avait-il été le compagnon de route de Germaine Richier, nous l'avons dit, aux côtés de qui à la galerie Kaganovitch en 1936, il avait exposé ses premiers dessins. Son atelier parisien, place de la rue de Châtillon³⁵⁵, voisinait avec celui de la sculptrice, atelier qu'il peignait d'ailleurs en 1950, où l'on peut semble t-il distinguer *La Vierge folle* et *Le diabololo* (voir T2, fig. 25 de l'annexe 6). Si Jacques Boussard avait été le poulain de Max Kaganovitch, notons qu'il avait été bien plus qu'un simple peintre que l'on expose à l'occasion. Le prouve notamment la préface émouvante écrite par Max Kaganovitch, au moment de l'exposition de l'artiste, à la galerie Hélios, 18 avenue de Matignon, en 1974³⁵⁶.

Parler de Jacques Boussard, c'est aussi mentionner la profonde amitié qui le liait à Max Kaganovitch, comme aux épouses de ce dernier, Rosy, et Madeleine. Quelques lettres de Rosy envoyées à Jacques Boussard sont encore conservées, et prouvent de la bienveillance dont elle a toujours fait preuve à l'égard du peintre³⁵⁷. De même, de nombreuses photographies, nous permettent de comprendre que Max Kaganovitch, et sa dernière épouse, Madeleine, fréquentaient beaucoup Jacques Boussard³⁵⁸. Enfin, notons que si Jacques Boussard avait été fidèle envers son marchand durant toute sa carrière d'artiste, il semble qu'Isaac Païlès en avait fait de même.

Isaac Païlès (1895-1978)

À bien des égards, l'artiste Isaac Païlès, nous paraît fascinant. Pourtant, son nom ne nous est plus familier. “*Encore un Russe de l'École de Paris qu'on tente de sauver de l'oubli, du silence dont il s'était à dessein entouré de son vivant*”³⁵⁹. Vers 1910, alors qu'il étudiait à l'École d'art de Kiev, il y rencontrait Max Kaganovitch. Ils se retrouvaient en février 1920, et exposaient leurs sculptures au moment de l'exposition de la Kultur-Lige, la *Jewish Exhibition of Sculpture, Graphics and Drawings*. Si Max Kaganovitch et Isaac Païlès partageaient un

³⁵⁵ Jacques Boussard avait deux ateliers, l'un, dans sa maison familiale à Lardy, l'autre, place de la rue de Châtillon, dans le 14^{ème} arrondissement parisien. Quelques pas le séparait de l'atelier de Germaine Richier.

³⁵⁶ Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard, Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard (1915-1989).

³⁵⁷ Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard, Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard (1915-1989).

³⁵⁸ Voir Chapitre 3, 3.3.

³⁵⁹ DUNOYER Jean-Marie, dans le Monde, le 24 novembre 1980. Disponible en ligne.

même rêve, qui se ne s'était jamais réalisé, celui qui ferait d'eux de grands sculpteurs, le destin en avait décidé autrement ; et Païlès qui avait abandonné la sculpture pour la peinture, se retrouvait à exposer, dès 1940, puis en 1953, dans la galerie de celui qu'il connaissait depuis de longues années.

Isaac Païlès naît à Kiev en décembre 1895. En 1913, alors qu'il n'avait que dix-huit ans, il quittait la Russie impériale et rejoignait Paris, Montparnasse, et les artistes de son pays qui étaient arrivés avant lui. Son père, orfèvre, l'y avait aidé. Le jeune sculpteur s'installait alors dans un petit atelier, à la Ruche, et s'abandonnait progressivement à la peinture³⁶⁰. Il était l'un de ces "êtres quasi-légendaires qui ont peuplés les ruelles du XIV^{ème} arrondissement"³⁶¹ et dont on ne se souvient guère. Il fut le compagnon de route de Soutine, de Lipchitz, Zadkine, et de Miestchaninoff. Michel Kikoïne et Isaac Dobrinsky furent ses amis. En 1914, la Première Guerre mondiale éclatait et Païlès rejoignait Kiev. L'histoire raconte qu'il s'était rendu à l'ambassade russe, volait de l'argent dans un tiroir et arrivait en Russie, via Londres, la Norvège, la Suède et la Finlande³⁶². En 1919, une fois la guerre terminée, et suite à l'exposition de la Kultur-Lige³⁶³, il rejoignait Paris et abandonnait définitivement la sculpture. Durant l'entre-deux-guerres, des expositions particulières lui sont dédiées, à la galerie Jacques Callot en 1927 par exemple³⁶⁴, puis chez Georges Bernheim en 1931³⁶⁵. En janvier 1935 d'ailleurs, quelques unes de ces oeuvres sont présentées à la galerie des Quatre-Chemins, au 99, boulevard Raspail. Puis, la Seconde Guerre mondiale vient de nouveau tout bouleverser. Isaac Païlès qui avait obtenu la nationalité française est mobilisé. D'abord dans les Pyrénées-Orientales, puis en Auvergne, il rejoint un groupe de résistants à Rochefort³⁶⁶. À la Libération en 45, il retrouve son atelier à Montparnasse, de deux mètres cinquante sur quatre, impasse du Maine, anciennement les Ateliers d'Antoine Bourdelle³⁶⁷ ; et continuait à peindre, à la recherche de son propre style.

³⁶⁰ *I. Pailes*, New-York, New-York, Niveau Gallery (1967), [s.n.], 1967.

³⁶¹ JIACOMETTI Nesto, *Têtes de Montparnasse*, Paris, Oreste Zeluk, 1933, p. 8.

³⁶² NIESZAWER Nadine (dir.), *Peintres juifs à Paris : 1905-1939 : École de Paris*, Paris, Somogy, 2015.

³⁶³ Voir Chapitre 1, 1.2.

³⁶⁴ *I. Païlès*, Paris, Galerie Jacques Callot (1927), Paris, Galerie Jacques Callot, 1927.

³⁶⁵ *I. Pailes*, New-York, New-York, Niveau Gallery (1967), [s.n.], 1967.

³⁶⁶ NIESZAWER Nadine (dir.), *Peintres juifs à Paris : 1905-1939 : École de Paris*, Paris, Somogy, 2015.

³⁶⁷ *Païlès, un peintre pour peintre*, Paris, Galerie Art Moderne (1979, Paris, [s.n.], 1979.

À l'automne 1953, Max Kaganovitch consacrait une première exposition particulière à Isaac Païlès. En janvier 57, Max Kaganovitch présentait les oeuvres récentes du peintre. À la suite de cet accrochage, Kaganovitch fait don à l'État d'un *Autoportrait* de l'artiste datant de 1954 (voir T2, fig. 23 de l'annexe 5). Trois expositions au total avaient été consacrées à Isaac Païlès. Au cours de l'une de ces expositions, en 1957, Marc Vaux réalisait quelques clichés de la production peinte de l'artiste³⁶⁸. Dans la galerie du boulevard Raspail, il photographiait le peintre devant son *Port Breton* (voir T2, fig. 26 de l'annexe 6). Notons pourtant que ces photographies ne rendent pas justice au coloriste qu'était Païlès. La peinture de Païlès est éclatante, violente parfois ; les puissants verts-Véronèse, les mauves et les rouges striés de traits bleus outremer sont caractéristiques de son oeuvre³⁶⁹. Pour trouver un langage qui lui soit propre, Isaac Païlès n'avait cessé de remettre en question sa peinture, qui avait abordée des styles complètement différents. Entre 1920 et 1930, les compositions de Païlès sont proches de l'*expressionnisme* de ceux qui furent ses amis, Soutine, Kikoïne, et Krémègne. Pour exemples, le *Portrait de Madame Lipchitz*, sa *Nature morte à la marmite*, et son *Paysage animé* (voir T2, fig. 28-29 de l'annexe 6). Plus Païlès avançait dans le temps, plus il peignait, plus son *expressionnisme* devenait joyeux et coloré, à mi-chemin entre Rouault et les Fauves. À titre d'exemples, *Le Clown*, ou le *Canal St-Martin* (voir T2, fig. 30, 31 de l'annexe 6). Enfin, il faut préciser que Kaganovitch avait participé à la promotion des oeuvres de Païlès, les plus intensément colorées et les plus abstraites de l'artiste, celles qui reflètent le mieux sa profonde démarche de peintre. Les liens qui unissaient Max Kaganovitch et Isaac Païlès étaient indéfectibles. Compagnon de jeunesse, ami de toujours. Il se livrait d'ailleurs, sur son parcours et leur histoire, avec beaucoup d'émotion, au moment de l'exposition de 1953³⁷⁰ :

“Il y a maintenant deux fois vingt ans (comme le temps passe) deux adolescents fréquentaient les cours de l'Académie d'art de Kiew. Partageant le même idéal, rêvant tous les deux d'être un jour de grands sculpteurs, leurs regards se tournaient vers cette Mecque de l'art, Paris. [...] Nous n'avons pas cessé, mon cher Païlès, de faire route ensemble. Et aujourd'hui pour la première fois, le marchand de tableaux que je suis devenu à la possibilité et la joie de montrer à ce public parisien, qui le connaît un peu et qu'il croit aussi connaître, l'aboutissement de

³⁶⁸ Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Fonds Marc Vaux, LOT B Païlès Isaac MV_5020 à 5024.

³⁶⁹ *Isaac Païlès et la peinture sauvage*, Bruxelles, Galerie Simone van Dormael (1976), Bruxelles, Galerie Simone van Dormael, 1976.

³⁷⁰ Carton de l'exposition *Païlès*, Paris, galerie Max Kaganovitch, du 7 au 26 novembre 1953 (dans les archives Kaganovitch conservées au musée d'Orsay).

cette longue et parfois douloureuse aventure. L'aîné est toujours fier de son cadet, auquel il a passé définitivement le flambeau, sans pour cela quitter sa main. Maintenant, c'est au public de juger.

Sur Isaac Païlès, dont la vie fut une aventure sur bien des points, tant de choses restent encore à dire. Ce peintre qui s'était refusé comme les autres artistes russes de l'École de Paris, à associer sa peinture au folklore juif ; ce peintre aussi, qui s'était constitué une admirable collection d'Arts d'Afrique dès 1920, et dont les pièces se vendent désormais à meilleur prix que ses toiles.

Bill Parker (1922-2009)

Encore un peintre dont le nom, ne nous évoque rien. Dans les années 50, Bill Parker, fut pourtant, l'un des artistes américains de l'École de Paris, les plus en vue dans la capital. Si Paul Facchetti révélait Jackson Pollock en 52, Max Kaganovitch lui, dévoilait Bill Parker. De l'écurie Kaganovitch, il faut noter qu'il est certainement, le plus talentueux des trois poulains.

Bill Parker naît en 1922 à Joséphine, au nord du Texas. À San Francisco, il fut l'élève de Fred Hocks (1886-1978), à la Fine Art School, puis de Hans Hofmann (1886-1978) à New-York³⁷¹. Sa formation artistique auprès d'Hofmann fut déterminante. En 1951, Parker obtient une bourse du gouvernement américain et part pour Paris³⁷². Il fut un de ces premiers artistes arrivés à Paris des États-Unis, entre 1947 et 1951. L'artiste fréquentait un temps, l'Académie de la Grande-Chaumière et Fernand Léger³⁷³. En 1952, Max Kaganovitch qui préparait dans sa galerie le premier Prix Bührle, lui propose d'exposer ; et c'est un succès, puisque Bill Parker est lauréat du concours³⁷⁴. Sa toile remportait le 3^{ème} prix et entra dans la collection du célèbre d'Emil G. Bührle (voir T2, fig. 46 de l'annexe 6). Dès lors, tout s'accélère pour l'artiste. Max Kaganovitch lui dédiait sa première exposition personnelle en

³⁷¹ Notice biographique de Bill Parker, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³⁷² ROBERT Claude (commissaire priseur), *Bill Parker*, Vente Art. Paris, Hotel Drouot 1988 - 0502, Paris, [s.n.], 1988.

³⁷³ Notice biographique de Bill Parker, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³⁷⁴ ROBERT Claude (commissaire priseur), *Bill Parker*, Vente Art. Paris, Hotel Drouot 1988 - 0502, Paris, [s.n.], 1988.

1954, aux côtés de Jacques Boussard. En 1955, il exposait de nouveau avec Boussard, et avec Païlès, à la galerie du boulevard Raspail ; puis, toujours avec eux, il présentait ses toiles à la Marlborough Gallery de Londres en 56. Notons qu'en 55, les expositions *Cinq américains en Europe* au Stedelijk Museum d'Amsterdam, puis *Américains en Europe* à la galerie Downtown de New-York en 56, et plusieurs expositions particulières à la Chase Gallery de New-York en 64 et en 73, lui permettaient une reconnaissance internationale. Le Whitney American Art Museum avait d'ailleurs acheté une *Composition* de l'artiste³⁷⁵ (voir T2, fig. 32 de l'annexe 6).

La seconde présentation qui se déroulait à la galerie de Max Kaganovitch, montrait ses peintures et ses gouaches. Cette exposition qui s'était déroulée au printemps de l'année 1957, avait été une réussite, et "the Russians liked it"³⁷⁶. En effet, en 57, une *Composition avec figures* de Parker avait été achetée par le Gouvernement Soviétique à Max Kaganovitch, puis semble-t-il présentée, dans le cadre du 6^{ème} World Festival of Youth and Students de Moscou. Une acquisition stupéfiante pour l'époque qui avait grandement étonné Max Kaganovitch. Au moment de cette exposition, Marc Vaux photographiait l'artiste devant l'une de ses toiles, *La table au contre-jour* (voir T2, fig. 33 de l'annexe 6)³⁷⁷.

Bill Parker était un peintre abstrait, mais il était surtout un peintre de l'École de Paris³⁷⁸. Si bien, que ses compositions sont à mi-chemin entre le lyrique et le géométrique, la figuration et l'abstraction. Les volumes colorés que l'on distingue sont dissociés par de forts contrastes, et des formes semblent parfois se dessiner. Les ocres, les jaunes, les rouges et les oranges, si caractéristiques de sa peinture, s'éveillent au contact des bleus savamment choisis. Du cubisme cézannien, *Des Demoiselles d'Avignon*, du *Push and Pull* d'Hans Hofmann, de la *Poétique cubo-futuriste* de Fernand Léger ; Bill Parker en avait tiré les leçons. Il s'était créé un style, une esthétique, que l'on pourrait appeler *post-cubo-futuriste*³⁷⁹. Des Bill Parker, Max Kaganovitch en avait exposés, vendus, et collectionnés. Chez lui voisinait une *Composition* de son plus jeune poulain datant de 1954, et une *Composition avec personnage*

³⁷⁵ Bill Parker, *Composition*, 1955, aquarelle opaque et craie fabriquée sur papier, 99,7 x 71,1 cm, New-York, Whitney Museum of American Art <https://whitney.org/collection/works/3173>

³⁷⁶ ROBERT Claude (commissaire priseur), *Bill Parker*, Vente Art. Paris, Hotel Drouot 1988 - 0502, Paris, [s.n.], 1988.

³⁷⁷ Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Fonds Marc Vaux, LOT C Parker Bill MV_9875 à 9877.

³⁷⁸ MILLON (commissaire priseur), *Un américain à Paris, rétrospective Bill Parker*, Vente Art. Paris, Hotel Drouot 1997 - 0324, Paris, [s.n.], 1997.

³⁷⁹ Notice biographique de Bill Parker, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

de Maître Fernand Léger, réalisée exactement trente ans auparavant (voir T2, fig. 12, de l'annexe 6).

Si “*Max Kaganovitch ne s’est pas contenté de choisir avec un flair infallible les oeuvres les plus significatives de peintres consacrés*”, pouvons-nous confirmer que ce dernier avait “*pressenti ceux qui pouvaient accéder à la grande notoriété ; ceux qui apportent à la création artistique quelque chose de nouveau qui est le gage de leur survie*”³⁸⁰ ? Bill Parker avait-il apporté quelque chose de nouveau à la création artistique ? Jacques Boussard et Isaac Païlès en avaient-ils fait de même ? Et les Cinq de la galerie ? Quelques exemples supplémentaires nous aideront peut-être à comprendre.

5.3 - Vers l’abstraction, la Non-Figuration

Les Cinq de la galerie. Ackerman, De Caro, Osborne, Cadoret, et Haefliger

Lorsque Max Kaganovitch dévoilait Bill Parker en 52, il prouvait son intérêt pour l’Art vivant, pour la génération montante, et tout particulièrement pour la peinture abstraite. Dans sa galerie, aux côtés des Maîtres modernes qu’il avait l’habitude de présenter, Max Kaganovitch exposait bon nombre d’*oeuvres choisies*, d’artistes français, parfois américains, et abstraits pour la plupart, qui s’étaient imposés sur la scène artistique parisienne dans les années 50. L’initiative le poussait à former un groupe de cinq artistes — Ackerman, De Caro, Osborne, Cadoret, et Haefliger — qui furent réunis dans une exposition qui s’était déroulée à la galerie Kaganovitch en juin 1963. *Les Cinq* formaient dès lors avec les poulains, Boussard, Païlès et Parker, l’*écurie* Kaganovitch. Notons que ces artistes, mal connus ou méconnus, se voyaient dédiés plusieurs expositions particulières au boulevard Raspail. Si Max Kaganovitch ne les avait pas découverts, il les avait fortement soutenus les dix dernières années de sa carrière.

Des *Cinq de la galerie*, Paul Ackerman (1908-1981) avait été l’artiste qui fut le plus exposé. Dans l’idée, nous pourrions presque dire qu’il avait été le quatrième poulain de

³⁸⁰ Préface de Gaston Palewski. Exposition *Hommage à Max Kaganovitch*, du 3 au 31 mai 1979, Galerie Madeleine Kaganovitch. Lardy, Archives du peintre Jacques Boussard.

Kaganovitch. Paul Ackerman naît en 1908, à Iasi, en Roumanie³⁸¹. À l'âge de quatre ans, il arrivait en France avec sa famille. À Paris, il avait étudié le droit et les arts à la Sorbonne. Avant la Seconde Guerre mondiale, il fréquentait un temps l'atelier de Fernand Léger ; puis, lorsque le conflit débutait en 39, avait été mobilisé, puis fait prisonnier. Une fois libéré, Ackerman rejoignait Saint-Tropez en 1940, et commençait à fréquenter Pierre Bonnard, qui deviendrait son grand ami, jusqu'au décès de ce dernier en 47. Juif, il s'était réfugié près d'Aix-les-Bains, durant la guerre³⁸². À la Libération, Ackerman partageait son temps entre Paris et Saint-Tropez. En 47, il exposait pour la première fois à la galerie Raymond Creuze, il obtient en 1950, le Prix Pacquement, qui lance sa carrière artistique. Max Kaganovitch qui exposait quelques toiles de l'artiste en 62, puis en 63, lui dédiait sa première exposition particulière en novembre 1964, durant laquelle une trentaine des dits *Clairs-Obscurs* d'Ackerman sont accrochés, dont *Le Grand inquisiteur*³⁸³ (voir T2, fig. 33 de l'annexe 6). En 1966, il présentait 26 tableaux au boulevard Raspail, durant son exposition *Approches de Rembrandt*. Après cette présentation, Max Kaganovitch fera d'ailleurs don au Centre Pompidou, d'une *Composition Rembrandt* de 1963 (voir T2, fig. 26 de l'annexe 5). Notons que ces deux expositions témoignent du moment où la peinture d'Ackerman tendait à l'ésotérisme. En effet, à partir de 1965, il tentait à travers sa peinture de rendre visible le monde invisible de *l'Agartha*, définit dans le *Roi du Monde* de R. Guénon, comme “*un monde souterrain étendant ses ramifications partout sous les continents*”³⁸⁴. Depuis, ses compositions montraient une forte symbolique, presque cosmogonique. Raymond Cogniat expliquait que Paul Ackerman était un créateur qui pensait l'oeuvre d'art comme “*un moyen de dépasser le domaine matériel des apparences pour atteindre de plus secrètes significations*”³⁸⁵. Un artiste doté d'une grande sensibilité dont les oeuvres d'une grande spiritualité, avaient conquis Max Kaganovitch. Dans l'exposition *Les Cinq de la galerie* de 1963, figurait d'ailleurs aux côtés d'Ackerman, les *Cosmogonies* d'Anita de Caro, dont *Ce beau monde*, actuellement conservé au musée départemental de l'Oise (voir T2, fig. 34 de l'annexe 6).

³⁸¹ Notice biographique de Paul Ackerman, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ackerman*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1964, 32 p.

³⁸⁴ Notice biographique de Paul Ackerman, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³⁸⁵ PARINAUD André, *Paul Ackerman. 1908-1981. Une voie royale*, Paris, Mayer, 1987, p. 22.

D'origine napolitaine, Anita de Caro (1909-1998) est une artiste américaine, qui comme Bill Parker, avait étudié auprès d'Hans Hofmann, mais aussi de Max Weber, à l'Art Students League de New-York. Elle avait notamment étudié la peinture à Zurich, avec Otto Haas Heye, où elle rencontrait d'ailleurs l'artiste Paul Klee³⁸⁶. L'histoire raconte qu'Anita De Caro avait rencontré Max Kaganovitch dans un train Paris-Zurich, qu'elle l'avait invité à venir visiter son École³⁸⁷. Restant très attentif à la peinture et l'évolution de cette dernière, Kaganovitch présentait une oeuvre de l'artiste en 1953, dans le cadre du deuxième Prix Bührle (voir T2, fig. 35 de l'annexe 6) ; puis avait exposé 25 tableaux de l'artiste en 1965, aux côtés d'autres peintres contemporains. À l'époque où il l'a présentée, De Caro est déjà connu sur la scène artistique parisienne. Des expositions lui été dédiées à Paris, à Londres, à New-York, ou à Tokyo. En 1950, elle avait exposé ses gouaches chez Jeanne Bucher, mais aussi ses peintures chez Maeght en 58 et en 59³⁸⁸. Anita De Caro, qui avait connu un franc succès, est désormais une figure insuffisamment reconnue, voir mal connue. Pourtant, sa peinture est très intéressante, dotée d'une grande spiritualité, d'une poésie de la couleur et de l'esprit³⁸⁹. Ses paysages urbains sont construits par de subtils bleus, de rouges, de verts et de mauves, et ils sont à limite même de la figuration et l'abstraction. Il faut noter que son oeuvre est fortement marquée par la gravure. Elle est l'une des rares femmes à avoir fréquenté l'Atelier 17, fondé par Hayter et Hecht, dédié à la gravure contemporaine. En 1939, elle y avait d'ailleurs rencontré son mari, Roger Vieillard (1907-1989). Précisons que du groupe des *Cinq*, l'art d'Anita de Caro est fortement liés à celui de Tim Osborne et de Michel Cadoret, liés par ce que l'on pourrait appeler la *Poétique de la couleur*.

Des *Cinq*, notons que Tim Osborne, dit aussi Timothy, est l'artiste qui s'est le moins inscrit dans l'Histoire. Tim Osborne (1909-?), naît à Londres, de parents irlandais. Lui, qui n'avait jamais supporté la grisaille londonienne³⁹⁰, avait passé sa vie à voyager, Paris, et le sud de la France, Baux de Provence, puis Naples, l'Espagne, le Portugal et la Jamaïque³⁹¹. Il

³⁸⁶ Notice biographique d'Anita de Caro, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³⁸⁷ GUÉRIN Anne, FUMAROLI Marc, *Roger Vieillard, Anita de Caro : le trait et la couleur*, Paris, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2008.

Notice biographique d'Anita de Caro, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³⁸⁸ *Anita De Caro : gouaches*, Paris, Galerie Maeght (1958), Paris, Galerie Adrien Maeght, 1958.

³⁸⁹ GUÉRIN Anne, FUMAROLI Marc, *Roger Vieillard, Anita de Caro : le trait et la couleur*, Paris, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2008.

³⁹⁰ *Osborne*, Paris, Galerie XXe siècle (1960), Paris, [s.n.], 1960.

³⁹¹ *Osborne. Paintings*, Londres, Hanover Gallery (1960), Londres, Hanover Gallery, 1960.

s'était installé à Cuba quelques années, avant de finalement se fixer à New-York en 53. Il s'était formé dans différentes académies artistiques notamment aux Beaux-Arts de Paris, ou auprès de Lhote et de Friesz, et il avait obtenu le Prix de Rome en 1925. En 1960, Tim Osborne exposait à l'Hanover Gallery de Londres³⁹² ainsi qu'à la galerie XX^e siècle³⁹³, sise au 14 rue des Canettes, dans le 6^{ème} arrondissement. Max Kaganovitch avait dû remarquer le peintre au moment de cette présentation, puisqu'il exposait dès 1962, une de ses oeuvres au moment de l'exposition *Oeuvres choisis du XX^{ème} siècle* (voir T1, fig. 34 de l'annexe 1). Max Kaganovitch ne lui avait dédié aucune exposition particulière, mais il avait collectionné sa peinture³⁹⁴. Tim Osborne utilisait la couleur, pour exprimer l'espace, la lumière. La couleur donnait forme à sa toile. Ses compositions sont très graphiques, mais aussi très poétiques, comme *Summetros*, et *Fission* (voir T2, fig. 36-37 de l'annexe 7). Tim Osborne n'avait pas été le seul peintre à être exposé à la galerie XX^e siècle en 1960, Michel Cadoret avait aussi été présenté la même année. Si l'on ne connaît la nature de leur relation, leurs parcours se ressemblent sur biens des points.

À l'instar de Tim Osborne, Michel Cadoret (1912-1985) avait fréquenté les Beaux-Arts de Paris. Avant de s'installer à New-York dans les années 60, il avait énormément voyagé, de L'Egypte à l'Amérique latine, en passant par les Antilles³⁹⁵. Michel Cadoret avait été mobilisé en 39, et après avoir été fait prisonnier, il s'était évadé et avait rejoint à Londres, les Forces françaises libres. À Londres notamment, il avait été nommé membre de la Commission MacMillan, pour la récupération des oeuvres d'art³⁹⁶. De 1950 à 53, Cadoret s'installait au Mexique et réalisait des fresques dans le village d'Erongaricuario. Les années suivantes, il produisait d'autres fresques et peignait des cartons de tapisseries, à New-York, Dallas et Caracas. Pour l'anecdote, Michel Cadoret avait été l'ami de Marcel Duchamp et d'Edgar Varèse. En 1960, il illustre d'ailleurs *La passoire à conneries*³⁹⁷. Ceci étant dit, précisons que Michel Cadoret, fortement influencé par l'abstraction de Klee et de Kandinsky, de Riopelle et de Pollock, avait synthétiser leurs tendances pour en faire un style propre³⁹⁸.

³⁹² Osborne. *Paintings*, Londres, Hanover Gallery (1960), Londres, Hanover Gallery, 1960.

³⁹³ Osborne, Paris, Galerie XX^e siècle (1960), Paris, [s.n.], 1960.

³⁹⁴ Entretien avec Monsieur MEYER Yann, le 5 avril 2018 (non retranscrit).

³⁹⁵ COURTHION Pierre, *Cadoret*, Paris, F. Hazan, 1963.

³⁹⁶ Notice biographique de Michel Cadoret, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ COURTHION Pierre, *Cadoret*, Paris, F. Hazan, 1963.

Ses grandes toiles étaient teintées de forces noires et blanches, de rouge de Perse, de bleu cobalt et de jaune indien³⁹⁹, prenons l'exemple de *Benners* (voir T2, fig. 38 de l'annexe 6). En 1967, du 10 février au 20 mars, Max Kaganovitch lui dédiait une exposition particulière dans sa galerie du boulevard Raspail ; en revanche nous ne savons pas quelles oeuvres avaient été exposées. Quelques mois plus tard, le plus jeune des *Cinq*, Paul Haefliger, exposait aussi à la galerie.

Paul Haefliger (1914-1982) naît à Francfort. Il grandit semble t-il à Berne, au sein d'un milieu privilégié et stimulant. Son père était un homme d'affaires, et sa mère, Anna, peintre ; ses oncles eux, étaient de fins connaisseurs d'art, des collectionneurs de Rouault et Utrillo⁴⁰⁰. Très jeune, Haefliger lisait Tolstoï, Dostoïevski, Kafka et Goethe, admirait Van Gogh, Cézanne, Picasso et Braque. Toute sa vie, il avait partagé son temps entre la littérature et la peinture⁴⁰¹. Si Paul Haefliger avait choisi d'être un artiste, il n'avait jamais oublié son grand intérêt pour la littérature, publiant en 79, un recueil semi-autobiographique d'essais, *Duet for Dulcimer and Dunce*⁴⁰². En 1929, alors que ses parents venaient tous justes de se séparer, il émigrerait en Australie, à Sydney, avec sa mère et sa soeur. Là-bas, il fréquentait la Julian Ashton Art School jusqu'en 1933, puis lançait une association de peintre informels en 35, le Sydney Group, aux côtés de sa femme, Jean Bellette (1908-1991)⁴⁰³. Ensemble, ils ont énormément voyagé à travers le monde, se sont fréquemment rendus en Australie, et quelques fois à Paris. Du 17 octobre au 7 novembre 1967, Haefliger présentait quelques oeuvres à la galerie Max Kaganovitch. Comme pour Michel Cadoret, nous ignorons les oeuvres qui avaient été exposées. Nous pourrions imaginer que l'oeuvre *The Models* (voir T2, fig. 39, de l'annexe 6), qui date de 67, pouvait être l'une des oeuvres accrochées.

Pour ces *Cinq* artistes, le constat est sensiblement le même. Ces peintres avaient du talent, ils s'étaient démarqués à l'époque pour leur style, commun à aucun autre ; pourtant, tous ont été injustement oubliés. Notons que ce constat vaut aussi pour ses trois poulains, Boussard, Païlès et Parker, si ce n'est plus encore. Mis à part Bill Parker, Max Kaganovitch

³⁹⁹ *Le Monde*, 10 mars 1967. Coupures de presse dans Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3.

⁴⁰⁰ *Swiss artists in Australia. 1777-1991*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, Melbourne, Westpac Gallery, Brisbane, Art Gallery and Museum, Perth, Art Gallery of Western Australia (1991), Sydney, Art Gallery of New South Wales, 1991, pp. 85-92.

⁴⁰¹ *Ibid*, pp. 85-92.

⁴⁰² *Ibid*, pp. 85-92.

⁴⁰³ *Ibid*, pp. 85-92.

n'avait pas découvert ces artistes, particulièrement parce qu'il ne les révéla pas, tous avaient déjà été exposé à Paris ou à l'étranger. En revanche, il faut préciser qui les avait grandement soutenu. Certains même, comme Isaac Païlès et Paul Ackerman, durant leur période la plus intéressante. Les points communs de ces huit artistes ? Ils étaient toujours à mi-chemin entre l'abstrait et le figuratif. Sans jamais faire table rase des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle, ils se sont réinventés. La couleur, leur utilisation, déterminait leur oeuvre, leur langage. S'ils n'avaient pas été pionniers, ils avaient marqués l'Art vivant.

Les peintres de la nouvelle génération et la Non-Figuration

La Seconde Guerre mondiale bouleversa profondément la création artistique du XX^{ème} siècle. Dans les années 50, si l'abstraction dominait la scène artistique new-yorkaise, elle dominait aussi la scène parisienne. Un engouement profond pour la peinture abstraite naît au même moment, et de fait, certains marchands parisiens s'y intéressaient et devaient s'adapter, par nécessité. Lorsque Max Kaganovitch réouvrait sa galerie du boulevard Raspail en 49, il n'avait pas anticipé ce bouleversement, et continuait d'exposer les Maîtres des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Sa première initiative est le concours du Prix Bührle qui débute en 52, et qui visait à enrichir de jeune peinture la collection du célèbre Emil G. Bührle. Il faut noter que ce Prix, avait semble t-il grandement aidé Max Kaganovitch à comprendre les tendances nées de l'après-guerre ; et dès lors, les artistes à suivre, ceux qui avaient potentiellement une chance d'être appréciés par les amateurs et achetées par ses clients. Il déclarait d'ailleurs en 1964⁴⁰⁴ : *“L'après-guerre a vu naître une nouvelle génération de peintres dont beaucoup sont de grands artistes ; mais elle a vu naître également une nouvelle catégorie d'acheteurs pour lesquels un tableau n'était plus une oeuvre d'art ou objet de collection mais une valeur de bourse. Et ce fut pendant de nombreuses années une ruée sans discernement sur les « signatures », qui a profondément perturbé notre activité et même celle des artistes”*.

Dès 1962, dans les expositions d'*Oeuvres choisies*, il associait aux Maîtres modernes, des peintres et des sculpteurs de l'après-guerre. Les oeuvres présentées avaient été prêtées

⁴⁰⁴ Carton de l'exposition *Ackerman*, Paris, Galerie Max Kaganovitch, du 12 novembre au 20 décembre 1964 (conservé dans les archives Kaganovitch du musée d'Orsay).

pour l'occasion, parfois vendues par Max Kaganovitch via le courtage. Dans ses expositions il incluait ses poulains, Païlès et Parker, et les *Cinq* de la galerie, Ackerman, De Caro, Osborne, Cadoret et Haefliger. Avec eux, il accrochait des peintres de la *nouvelle génération*. Il faut noter que la plupart des artistes étaient français, non-figuratifs, de ladite Seconde École de Paris — Bazaine, Le Moal, Manessier, Tal-Coat, Esteve, Pignon, Bissière, Vieira Da Silva, Lansky, Poliakoff, Van de Velde, etc — dont certains que l'on appelait depuis l'exposition de la galerie Braun en 1941, *Jeunes peintres de tradition française*. Au fur et à mesure des expositions d'*Oeuvres choisies*, Max Kaganovitch présentait divers tendances et artistes. Il sélectionnent quelques figures de l'abstraction géométrique, mais aussi et surtout des représentants du groupe CoBrA, tels Corneille, Karel Appel et Asger Jorn ; ainsi que des artistes de l'abstraction lyrique, comme Hans Hartung, et d'autres indépendants qui s'y rattachent à l'instar de Jean-Paul Riopelle et de Zao Wou-ki. Étaient aussi accrochés dans sa galerie, les français Nicolas De Staël et Pierre Soulages, Jean Dubuffet et Paul Rebeyrolle, les américains Mark Tobey et Sam Francis, et l'espagnol Antoni Clavé. Précisons que les Nouveaux Réalistes, mis à part le sculpteur César, n'étaient pas représentés. Dans un second temps, il est important de noter que Max Kaganovitch commençait dans les années 60, à accrocher parmi les Maîtres modernes, ceux qui avaient participé à la naissance de l'abstraction et l'avaient développés au début du XX^{ème} siècle, tels Kandinsky et Klee, Léger, Villon et les Delaunay.

Timidement, en 62, durant l'exposition *Oeuvres choisies du XX^{ème} siècle*, Max Kaganovitch présentait des toiles récentes d'artistes non-figuratifs de la Seconde École de Paris⁴⁰⁵. Sur un même mur, il avait accroché un *Paysage* de Poliakoff, *Copenhague* de Maurice Estève, et *Bouteilles dans l'atelier* de De Staël. Trônant devant les trois toiles, un *Poisson* de César (voir T1, fig. 11 de l'annexe 3). Il accrochait aussi *L'Enfant au bord de la Seine* de Jean Bazaine, *La rêverie d'un vieil avare* de Lansky, un *Combat de coqs* de Pignon, et *Le chemin des rocs* de Riopelle ; le *Sylvestre* de Vieira da Silva (voir T1, fig. 14 de l'annexe 3), et une autre *Composition* de l'artiste. Étaient présentés, un grand paysage de Masson, et *Le Cavalier* d'Antoni Clavé (voir T1, fig. 13 de l'annexe 3), et *Le lit rouge* du jeune Francis Gruber. De plus, Max Kaganovitch montrait une toile de Jacques Villon, *Le*

⁴⁰⁵ LASSAIGNE Jacques (préf.), *Oeuvres choisies du XX^e siècle : Exposition organisée au profit de la Maison nationale de retraite des artistes à Nogent-sur-Marne*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1962, 38 p.

pigeonnier normand, prêtée par la galerie parisienne Louis Carré (voir T1, fig. 16 de l'annexe 3). Notons que si l'initiative de Max Kaganovitch était intelligente et ses choix passionnants, on remarque que les tableaux et les sculptures datant d'après 1950, ne représentent qu'un quart des oeuvres exposées.

En 1964, durant l'exposition d'*Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*, Max Kaganovitch avait exposé deux fois plus d'oeuvres récentes, montrant son intérêt grandissant et fort intéressant pour l'Art vivant. De fait, la moitié de l'exposition était dédiée aux tendances d'après-guerre⁴⁰⁶. Dans sa galerie voisinait Le Moal, Poliakoff, Van De Velde et Hosiasson ; Zao Wou-ki, Riopelle, Karel Appel, Corneille et Asger Jorn (voir T1, fig. 1 de l'annexe 2). À leurs côtés, la *Rue de Naples* d'Alexandre Garbell, une *Topographie aux feuilles mortes* de Dubuffet et *Le Battage dans la colline* de Pignon (voir T1, fig. 3 de l'annexe 2). De cette présentation, on retient surtout, une *Composition* d'Alfred Manessier (voir figure de l'annexe) et une *Tension Calme* de Kandinsky (voir T1, fig. 6 de l'annexe 2). Max Kaganovitch avait aussi présenté quelques sculptures : *L'oiseau* de Richier, *La femme debout* et *le chien* d'Alberto Giacometti (voir T1, fig. 1-2 de l'annexe 2), *Le Trio spatial* de Robert Jacobsen), un *Nu* de César et *l'Ange* d'Emile Gilioli (voir T1, fig. 5 de l'annexe 2).

Si l'exposition d'*Oeuvres choisies* de 1964 montrait la grande ambition de Max Kaganovitch, qui souhaitait mettre en valeur les oeuvres de tendances abstraites ; l'exposition *Les Trentes ans de la galerie* avait vite stoppée cette quête et attestait de la réalité de son métier. En effet, seulement quelques oeuvres récentes, une vingtaine à peine, avaient été présentées durant cet événement de 1966, notamment des *Compositions* de Bazaine, Hartung, De Staël et Vieira Da Silva⁴⁰⁷. Mais, comment peut-on l'expliquer ? Nous en avons parlé, la plupart des oeuvres qui avaient été montrées durant cette exposition, avaient été prêtés par des amateurs, mais aussi et surtout des clients du marchand. Ces oeuvres pour la plupart, avaient été vendues, ou échangées par ce dernier via le courtage. Ceci expliquerait donc le fait que Max Kaganovitch vendait énormément de toiles modernes, datant d'avant 1950, et très peu de toiles abstraites. S'il avait prouvé son intérêt pour l'Art vivant, Kaganovitch était surtout un revendeur de tableaux modernes, et sa galerie, une vitrine de son activité. Il n'était

⁴⁰⁶ RAGON Michel (préf.), *Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1964, 28 p.

⁴⁰⁷ *Les Trente ans de la galerie, Dessins, aquarelles, tableaux, sculptures des XIX^e et XX^e siècles*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1966, 52 p.

pas galeriste, et il ne semble pas qu'il vendait véritablement d'art contemporain, en dehors, nous l'avons dit, de ses poulains, et des *Cinq* de la galerie.

Chapitre 6. Le triomphe de l'Art moderne

“ Il y aurait à écrire une histoire de l'art contemporain, une histoire du goût au XX^e siècle, en se servant de l'histoire des galeries et des marchands de tableaux, en soulignant la façon dont ceux-ci ont organisé la mise en valeur des oeuvres et ont collaboré avec les collectionneurs en les aidant de leurs conseils. Il y aurait un palmarès à dresser pour rappeler les noms de ceux qui furent lucides et efficaces. Max Kaganovitch y tiendrait une belle place.”⁴⁰⁸

6.1 - Le petit musée du boulevard Raspail

Les expositions d'Œuvres choisies

Œuvres choisies. Derrière ces mots simples et sobres, se cachait une bien grande ambition. L'ambition, le zèle remarquable de Max Kaganovitch, qui décidait dès 1938, de réunir dans sa galerie, chefs-d'oeuvre et croquetons de grands Maîtres du XX^{ème} siècle. “*Si les Français — et plus spécialement les Parisiens — aimaient la peinture, il y aurait cinq mille personnes par jour à la galerie Kaganovitch. Or, combien verront cet admirable ensemble qui se cache sous le titre modeste « d'Œuvres choisies de 1900 à nos jours » ? On n'ose y penser*”⁴⁰⁹. Ces expositions, nous l'avons dit, ne présentaient aucune oeuvre à la vente, les tableaux et les sculptures présentées avaient pour but, la promotion de sa galerie, mais aussi de son activité commerciale, le courtage, et surtout de son statut d'amateur. L'audace de ces cinq présentations d'*Œuvres choisies* était de prétendre rivaliser avec les pièces maîtresses de grands musées, montrant parfois les chefs-d'oeuvre cachés, d'importantes collections privées.

La première exposition d'*Œuvres choisies des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles* se tient en 1938. Notons que si cette exposition avait pu se dérouler seulement quelques années après

⁴⁰⁸ *Les Trente ans de la galerie, Dessins, aquarelles, tableaux, sculptures des XIX^e et XX^e siècles*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1966, 52 p.

⁴⁰⁹ Pierre Cabanne dans *Arts*, le 13 mai 1964. Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch - ODO 2007-3.

l'ouverture de sa galerie, c'est bien parce que Max Kaganovitch, s'était déjà fait un nom parmi les marchands d'art de son temps. Ceci étant dit, dans sa galerie du boulevard Raspail en 1938, "on y rencontre Vuillard et Pierre Bonnard, Derain et Matisse, Dufy et Utrillo, Friesz et Rouault, Georges Braque et Picasso"⁴¹⁰. D'après le catalogue de l'exposition⁴¹¹, cinquante oeuvres furent présentées, en revanche l'imprécision des informations ne nous permet pas de parler d'oeuvres importantes, qui avaient été accrochées. À titre d'exemple, nous ne savons à quoi pouvait ressembler, *le Yacht d'Edwards* de Bonnard (no.3), *La liseuse* de Manet (no.23), la *Femme à la collerette* de Modigliani (no.25), ou encore le *Paysage* d'Henri Rousseau (no.39). Nous savons en revanche qu'une oeuvre aujourd'hui conservée au musée de l'Orangerie avaient été prêtée en 1938. Il s'agit de *l'Odalisque bleue* de Matisse (no.24) de la collection Domenica Walter (ancienne collection Paul Guillaume)⁴¹². Notons qu'une grande partie des oeuvres exposées faisaient parties de la collection Kaganovitch, dont la plupart se trouvent désormais à Orsay⁴¹³ : *Le Corot, Trouville, bateaux de pêche échoués dans le chenal*, mais aussi la *Branche de pommier en fleurs* de Courbet, la *Route du village* de Cézanne, la *Route d'Ennery* de Pissarro, *l'Église de Vétheuil* de Monet, le *Seurat, Lisière de bois au printemps*, les *Glaïeuls* de Renoir, *l'Hôpital à Saint-Paul à Saint-Rémy-de-Provence* de Vincent Van Gogh, et bien évidemment, les *Paysannes bretonnes* de Gauguin (voir T2, fig. 15 de l'annexe 5). Enfin, à leurs côtés, désormais dans la collection Bührle, mais qui avaient appartenus un moment à Max Kaganovitch, à savoir la *Loge* de Rouault, et *l'Offrande* de Gauguin (voir T2, fig. 40-41 de l'annexe 6). Un très bel ensemble donc qui rassemble quelques chefs-d'oeuvres et des pièces importantes d'artistes majeurs. Un bon des oeuvres que nous venons de citer, nous les verrons, figuraient à nouveau dans l'exposition d'*Oeuvres choisies des XIX^{ème} siècle*⁴¹⁴.

En 1951, une troisième exposition d'*Oeuvres choisies* se déroulait à la galerie du boulevard Raspail. Elle avait été organisée organisée au profit de la maison nationale de

410 GEORGE Waldemar (collab.), *Oeuvres choisies des 19^{ème} et 20^{ème} siècles*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1938, 28 p.

411 *Ibid.*

412 Visuel de l'oeuvre disponible sur les collections en ligne du musée de l'Orangerie : <https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvre/odalisque-bleue-ou-lesclave-blanche>

413 Voir Chapitre 3, 3.1.

414 Voir Chapitre 6, 6.2.

retraite des artistes à Nogent-sur-Marne⁴¹⁵. Notons d'abord que des photographiques avaient été faites⁴¹⁶ (voir T1, fig. 5-10 de l'annexe 3), et qu'à l'aide du catalogue d'exposition, nous avons pu identifier de nombreuses oeuvres. Il faut préciser qu'une nouvelle fois, plusieurs tableaux de sa collection y figuraient, notamment le *Nu bleu* de Bonnard, deux toiles de Vlaminck, et le chef-d'oeuvre de Derain, le *Pont de Charing Cross*. Les musées français et étrangers avaient participé à l'exposition en prêtant plusieurs tableaux. À titre d'exemples : Le *Buffet* de Matisse, et le *Jardin à Montmagny* d'Utrillo du musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; le *Songe d'une nuit d'été* de Chagall du musée de Grenoble ; *La promenade dans la forêt* d'Henri Rousseau du Kunsthhaus de Zurich ; *Dans un jardin méridional* de Bonnard du musée de Berne ; une *Odalisque* de Matisse du Stedelijk museum d'Amsterdam. Notons que durant l'exposition d'*œuvres choisies* de 1951, onze Picasso avaient été accrochés. Un record puisque qu'aucune exposition d'*Oeuvres choisies* n'avait plus jamais présenté autant d'oeuvres du Maître. Citons *Devant l'église*, et le *Portrait de M. Coquiot* de la collection E. G. Bührle ; le pastel de 1921, *Femme accoudée*⁴¹⁷ ; ainsi que la *Fillette à la corbeille fleurie*, datant de 1905. Ce chef-d'oeuvre de l'ancienne collection Rockefeller, adjudgé 115 millions de dollars en 2018, chez Christie's, devenait l'une des dix oeuvres les plus chères jamais vendues⁴¹⁸. En 1962, durant l'exposition *Oeuvres choisies des XX^{ème} siècle*, un Picasso de la collection Marie Cuttoli avait été exposé, *La liseuse*⁴¹⁹(voir T1, fig. 40 de l'annexe 1). De cette exposition on retient aussi, un *Portrait d'Oscar Miestchaninoff* de Modigliani, *Klippen am meer* de Klee, un *Nu* de Gromaire, *Les fruits sur une nappe* de Braque de la collection E. G. Bührle, un autoportrait de Marie Laurencin entrain de peindre, ainsi qu'une *Paysage, la maison Renoir à Cagnes de Matisse* (voir T1, fig. 30, de l'annexe 1).

De l'exposition d'*Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*, qui s'était déroulée au printemps 64, nous avons déjà parlé de la majorité des oeuvres abstraites accrochées, réalisées après la Seconde Guerre mondiale. De même, nous avons parlé de la *Tension calme*

⁴¹⁵ BESSON George (collab.), *Oeuvres choisies du XX^e siècle*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1951, 24 p.

⁴¹⁶ BESSON George (collab.), *Oeuvres choisies du XX^e siècle*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1951, 24 p.

⁴¹⁷ Vente, Christie's, New-York, Impressionist and Modern Art Evening Sale Including Property from the Collection of Herbert and Adele Klapper, 11 novembre 2018, Lot 8A.

⁴¹⁸ Vente, Christie's, New-York, The Collection of Peggy and David Rockefeller: 19th and 20th Century Art, Evening Sale, 8 mai 2018, Lot 15.

⁴¹⁹ Vente, Christie's, Londres, Impressionist/Modern Evening Sale, 23 juin 2010, Lot 10.

de Kandinsky⁴²⁰, et de la *Fille de cirque* de Rouault⁴²¹. Ajoutons donc à cela, les très beaux tableaux cubistes de Braque et Picasso (voir T1, fig. 4 de l'annexe 2) une *Nature morte au damier* d'Albert Gleizes (voir T1, fig. 1 de l'annexe 2) ; un chef-d'oeuvre de Derain de 1906, *l'Estaque, route tournante* (voir T1, fig. 10 de l'annexe 2) ; ainsi un Miró, *Portrait III*, qui fait encore aujourd'hui, les joies du Kunsthaus de Zurich (voir T1, fig. 4 de l'annexe 2).

Quelques chefs-d'oeuvres du XX^{ème} siècle étaient passées par la galerie Kaganovitch, durant les expositions d'*Oeuvres choisies*. Beaucoup d'autres pièces audacieuses, méconnues, et nous ne pourrions tous les citer, avaient été accrochées. Des toiles qui ne sont pas spectaculaires par leurs formats, certes, mais de non sans importance. Quelques rares fois, Max Kaganovitch avait montré des tableaux encore plus petits, ainsi que des croquetons qu'il appréciait et qu'il collectionnait. Une dernière exposition réunissant des oeuvres modernes soigneusement choisies par ce dernier, s'était déroulée en 1966, sous le titre *Les Trente ans de la galerie*, et témoignait de cet intérêt pour les petits formats et les dessins.

Les Trente ans de la galerie

Au printemps 66, Max Kaganovitch fêtait les *Trente ans de la galerie*. L'occasion pour lui de montrer les oeuvres qu'il avait vendues les dernières années de sa carrière. Notons que c'est l'exposition la plus ambitieuse, non pas par la qualité des oeuvres montrées, mais par le nombre d'oeuvres accrochées et leur diversité. Une centaine d'oeuvres avaient été exposées, quelques huiles sur toiles comme à son habitude, des Seurat, des Sisley, des Derain, des Friesz et des Matisse ; et notamment *Le Concert* de Georges Braque, datant de 1937, aujourd'hui conservé au Los Angeles County Museum of Art⁴²². Nous trouvons des huiles sur bois, mais aussi et surtout, un nombre incalculable de dessins, qu'ils soient au crayon, au fusain ou à la plume, et puis des lavis, des pastels, des gouaches et des aquarelles de Maîtres des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles⁴²³. À cela, il avait ajouté quelques sculptures en bronze que nous avons déjà pu admirer, des danseuses de Degas, le *Nu* de César, et la *Tête d'André Chamson*

⁴²⁰ Voir Chapitre 5, 5.3.

⁴²¹ Voir Chapitre 5, 5.1.

⁴²² Dans les collections du LACMA, en ligne : <https://collections.lacma.org/node/2109880>

⁴²³ *Les Trente ans de la galerie, Dessins, aquarelles, tableaux, sculptures des XIX^e et XX^e siècles*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1966, 52 p.

de Richier ; ainsi que d'autres oeuvres jamais montrées au boulevard Raspail, *L'homme au nez cassé* de Rodin, une *Maternité* de Renoir et puis trois sculptures de Maillol, dont *Le cycliste* (voir T1, fig. 17 de l'annexe 2). Ces oeuvres de petits formats accrochées, les unes à côtés des autres, traduisaient pourtant une différence majeure, une ambition que Max Kaganovitch n'avait pas montré jusqu'à présent. En effet, les expositions d'*Oeuvres choisies* avaient pour but une présentation ambitieuse de toute la peinture contemporaine. En effet, par sa sélection, Max Kaganovitch avait espéré montrer les pièces les plus admirables d'artistes consacrés et de la jeune génération. *Les Trente ans de la galerie* ne voulait pas opérer une "synthèse" de la création artistique des deux siècles précédents, mais voulait présenter une collection idéale, à l'échelle de l'individu. Max Kaganovitch ne souhaitait pas à travers cette exposition, rivaliser avec les grands musées. Ici, nous devons nous sentir comme dans le cabinet d'un amateur. Si l'exposition avait été saluée par la critique et la presse artistique⁴²⁴ — *Le Monde*, *Le New-York Times*, *Les Lettres françaises*, les *Nouvelles littéraires*, *Arts*, ou *Le Figaro* — c'est notamment parce qu'elle présentait des pièces, pour la plupart inconnues. "Beaucoup des pièces retenues pourront surprendre car, dans la mesure du possible, la préférence est allée à celles montrant l'artiste sous un jour inhabituel"⁴²⁵. À titre d'exemples, citons les aquarelles de Jongkind, *Boulevard Port Royal*, et *Le défenseur* de Daumier, ainsi que *L'italienne* de Degas. Mentionnons un pastel de Marie Cassatt, *La mère et l'enfant* ; un dessin à la plume de Monet, *Phare de l'hospice à Honfleur* ; un fusain d'Odilon Redon, *La domination de Satan sur le monde* ; *La Zone* de Seurat ; un *Paysage* de Cézanne ; un lavis de Picasso, *Picador dans l'arène* ; et puis, *Le Portrait de Diego Rivera* par Modigliani (voir T1, fig. 12, 17-19, de l'annexe 2). N'oublions pas quelques petites toiles, les *Nature morte* de Marquet et de La Fresnaye, ainsi que les *Laveuses à Arles* et la *Nature morte avec tête de cheval* de Gauguin (voir T1, fig. 19 de l'annexe 2).

Si *Les Trentes ans de la galerie* — la dernière véritable exposition d'envergure organisée par Max Kaganovitch — glorifiait les arts graphiques et les artistes modernes, il faut préciser qu'elle n'avait pas été la seule. En effet, la première exposition thématique organisée par le marchand en 1937, avait été une exposition de *Dessins de David à nos jours*.

⁴²⁴ Coupures de presse, Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3.

⁴²⁵ *Les Trente ans de la galerie, Dessins, aquarelles, tableaux, sculptures des XIX^e et XX^e siècles*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1966, 52 p.

De cette présentation pourtant, nous ne savons que peu de choses. Précisons que Georges Waldemar organisait l'exposition avec Max Kaganovitch. David, Géricault, Ingres, Corot, Millet, Daumier, Rodin, Degas, Pissarro, mais aussi, Dufy⁴²⁶. Quelques oeuvres passées aux enchères récemment, nous permettent de mentionner certains dessins qui furent accrochés. Plusieurs dessins de Seurat avaient été exposées, *La femme au parapluie*⁴²⁷, *Le cheval noir* et le *Garçonnet nu*. De même, quelques dessins de Bonnard avaient été montrés, *Le panier à linges*, un *Nu devant la glace*, et un autre *Nu de dos s'essuyant*. Notons que la plupart de ces croquetons sortaient pour l'occasion de la collection Félix Fénéon (1861-1944). Comme ils avaient été proposés aux enchères entre mai et juillet 1947, au moment des ventes successives de la collection de ce dernier, à l'Hôtel Drouot⁴²⁸, l'historique des expositions avait été mentionné. On ne s'étonnerait pas d'imaginer qu'Edgar Degas avait été présenté durant cette exposition, tant il l'avait été durant trente ans à la galerie Max Kaganovitch.

6.2 - Les Maîtres du XIX^{ème} siècle

L'exposition dédiée à Edgar Degas (1834-1917)

Il est peut-être le plus grand sculpteur de son temps. De fait, si c'est ce qu'avait pu penser Renoir de ce cher Edgar Degas, Max Kaganovitch lui, avait voulu le prouver. En 1949, lorsqu'il récupère sa galerie du 99 boulevard Raspail, Kaganovitch réouvrait en juin, avec une exposition disait-on remarquablement organisée, opportune, qui méritait d'être applaudie⁴²⁹. Notons qu'à la galerie Max Kaganovitch, mise à part l'exposition *E. Degas*, aucune exposition particulière n'avait été dédiée à un artiste décédé. S'il ne semble pas y avoir eu de catalogue de cette exposition, les photographies faites de cet événement sont très précieuses (voir T1, fig. 1-4, de l'annexe 3). Nous pouvons y admirer, au milieu des vingtaines de danseuses et de chevaux en bronze, quelques toiles encore méconnues à

⁴²⁶ *L'Intransigeant*, 23 avril 1937, no. 50989, p. 2.

⁴²⁷ Vente, Paris, Drouot, 6 novembre 1987, Lot 39. Georges Seurat, *La femme au parapluie*, vers 1883, dessin au crayon Conté, 35 x 21,5 cm (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁴²⁸ Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3.

⁴²⁹ Maximilien Gauthier, dans *Les Nouvelles littéraires*, le 16 juin 1949 (André Warnod, Claude Roger-Marx, Maximilien Gauthier, *Edgar Degas*, Exposition Paris Galerie Kaganovitch, Juin-Juillet 1949).

l'époque. À titre d'exemples, *Pagans et le père de Degas*, ainsi que *Les cavaliers*, de 1885, aujourd'hui conservé à la National Gallery of Art de Washington⁴³⁰, et puis semble t-il le pastel de la National Gallery de Londres, *Après le bain, femme s'essuyant*. Nous remarquons surtout sur ces photographies, la *Petite danseuse de 14 ans*, l'unique sculpture que Degas avait exposée de son vivant. Il faut préciser cependant, que ce bronze n'était pas l'original, mais un exemplaire posthume coulé en bronze semble t-il en 1938, que Kaganovitch acquiert de M^{lle} Hébrard, la fille du fondeur Adrien-Aurélien Hébrard, qui avait obtenu les droits de fonte pour toutes les sculptures que nous pouvons admirer⁴³¹.

À la fin des années 1860, Edgar Degas commençait à modeler de petites sculptures en cire⁴³². Edgar Degas conçut la *Petite danseuse de 14 ans* pour la 5^{ème} exposition impressionniste qui se déroulait en 1880, et puis l'exposa finalement lors de la 6^{ème}, l'année suivante⁴³³. La réception de sa danseuse, le scandale provoqué lors de cette présentation, poussait Degas à ne plus jamais montrer de sculptures de son vivant. Vers 1898, presque aveugle et ne voyant plus assez pour peindre et dessiner, il se consacrait exclusivement à la sculpture, qui était alors devenue son unique moyen d'expression. Après sa mort en 1917, cent cinquante sculptures en cire et en argile furent retrouvées dans son atelier⁴³⁴. Les héritiers de Degas acceptaient un an plus tard, de faire couler en bronze, 73 des originaux en cire assez bien conservés, par la fonderie d'Adrien-Aurélien Hébrard, et le maître de celle-ci Albino Palazzolo. Plusieurs séries avaient été conçues. Lorsque la fonderie avait fait faillite en 1937, et fermait à la suite de la mort d'Hébrard, sa fille, Nelly, avait acheté les droits de fonte restants en 1949. C'est semble t-il comme cela que Max Kaganovitch, s'était assuré une des 23 séries de bronzes. Il semble qu'il possédait la plupart des pièces de la série Q⁴³⁵. Mais son nom apparaît dans diverses séries (E,I,K...), ce qui prouverait qu'il avait été en possession d'un grand nombre de ces sculptures.

⁴³⁰ Collection en ligne, NGA, Washington : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.164915.html#history>

⁴³¹ CZESTOCHOWSKI Joseph S., PINGEOT Anne [et al.], *Degas-sculptures : catalogue raisonné of the bronzes*, The Torch Press, 2010.

⁴³² Notice biographique d'Edgar Degas, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ CZESTOCHOWSKI Joseph S., PINGEOT Anne [et al.], *Degas-sculptures : catalogue raisonné of the bronzes*, The Torch Press, 2010.

La galerie A. A. Hébrard, sise 8 rue Royale, dans le quartier de la Madeleine, fut la première à exposer les sculptures d'Edgar Degas. À New-York ensuite, quelques sculptures de l'artiste avaient été présentées en 1922, d'abord au Grolier Club en janvier, puis à la galerie Paul Durand-Ruel, en décembre. À Paris, la galerie Georges Petit montrait en 1924, peintures, pastels, dessins, et de nombreuses sculptures. En 1931, le musée de l'Orangerie faisait de même durant l'exposition *Degas. Portraitiste, sculpteur*. En 1949 donc, Max Kaganovitch réalisait un coup de maître, en présentant à nouveau, après la guerre, les sculptures qui n'étaient plus montrées en France. Notons que les pièces présentées, notamment les tableaux dont certains sont aux États-Unis, n'ont plus été montrées en France depuis.

Précisons aussi que l'année suivante, Gerald Corcoran (1908-1998) de la Lefevre Gallery de Londres, exposait un grand nombre des sculptures d'Edgar Degas. Corcoran et Kaganovitch avaient uni leurs forces pour présenter au Kunstmuseum de Berne, de novembre 1951 à janvier 52, une exposition de l'oeuvre sculptée de l'artiste, grâce au rassemblement constitué des séries Q et des quelques pièces de la série O, qui formaient dès lors une série presque complète⁴³⁶. Si Max Kaganovitch avait organisée deux expositions des sculptures en bronze de l'artiste, mentionnons la troisième exposition qu'il présentait du 8 février au 24 mars 1952, au Stedelijk museum d'Amsterdam, ainsi que la quatrième en octobre 1955, à la galerie Chalette de New-York⁴³⁷.

Max Kaganovitch appréciait énormément les sculptures de Degas, et il les avait exposées à maintes reprises dans sa galerie, tout particulièrement durant les expositions d'*Oeuvres choisies*. En 1951, deux *Danseuse(s) au repos, les mains sur les reins, la jambe droite en avant*, avaient été présentées. En 1964, on trouvait par exemple *la Danseuse espagnole*, et en 1966, c'est *la Danseuse regardant la plante de son pied droit*, qu'il avait exposé (voir T1, fig. 10 de l'annexe 2). Notons qu'il collectionnait certaines de ces *Danseuses*, et qu'il devait vendre des oeuvres de l'artiste, et pas seulement les sculptures en bronze, le prouve un pastel de Degas, *Femme s'épongeant la poitrine*⁴³⁸, qui fut photographié par Marc Vaux (voir T1, fig. 16 de l'annexe 1).

⁴³⁶ CZESTOCHOWSKI Joseph S., PINGEOT Anne [et al.], *Degas-sculptures : catalogue raisonné of the bronzes*, The Torch Press, 2010.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Vente Sotheby's, New-York, *Impressionist & Modern Art, Part one*, 4 novembre 2004, Lot 14.

Œuvres choisies du XIX^{ème} siècle. Daumier, Manet, Sisley

L'exposition *Edgar Degas*, d'une grande audace, montrait un représentant majeur du groupe impressionniste. Pourtant, bien qu'il ait participé dès 1874, à sept des huit expositions du groupe, Degas s'était toujours considéré comme un artiste indépendant. S'il partageait les convictions esthétiques des impressionnistes concernant la technique et le sujet, son style était souvent en contradiction avec celui des autres membres, qui traduisait manifestement son attachement pour le réalisme. Au printemps 1950, quelques mois après le succès de cette présentation, Max Kaganovitch organisait une exposition d'*Œuvres choisies* — au profit de l'oeuvre de l'allaitement maternel — dédiée à certains membres fondateurs, historiques du groupe des impressionnistes, à l'instar de Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, et Sisley. Il l'a dédiée aussi à certains artistes qui s'étaient démarqués, à quelques grandes figures artistiques du XIX^{ème} siècle qui précédaient ce mouvement — Corot, Delacroix, ou Daumier — qui parfois, s'inspiraient de leur création, pour donner quelque chose de nouveau. Nous pourrions citer, Manet, Gauguin, et Seurat.

Durant cet événement, une bonne dizaine de toiles de la collection de Max Kaganovitch étaient accrochées, et précisons que cette exposition avait été la dernière qui présentait autant de tableaux de sa digne collection. Bon nombre de ces toiles avaient été exposées en 1938, durant l'exposition d'*Œuvres choisies des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*⁴³⁹ ; à savoir la *Route d'Ennery* de Pissarro et *Les Paysannes Bretonnes* de Gauguin⁴⁴⁰. Pourtant pour la première fois, Max Kaganovitch montrait dans sa galerie du boulevard Raspail, *Le baiser* de Daumier, *La lisière de bois au printemps* de Seurat, ainsi que la *Marine, Guernesey* de Renoir (voir T2, fig. 11 et 12 de l'annexe 5). Il ajoutait à cela des oeuvres de collections particulières, le *Sentier dans les champs* de Renoir⁴⁴¹, et une huile sur panneau de Seurat⁴⁴². Le collectionneur suisse Emil G. Bührle prêtait pour l'occasion ses chefs-d'oeuvre de

⁴³⁹ Voir Chapitre 6, 6.1.

⁴⁴⁰ Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3.

⁴⁴¹ Vente, Piasa, Paris, *Importants Dessins, Tableaux et Sculptures des XIX^e et XX^e Siècles*, 20 juin 2008, Lot 16.

⁴⁴² Vente, Sotheby's, Londres, *Impressionist & Modern Art, Evening*, 3 février 2004, Lot 33.

Gauguin et de Manet, *l'Offrande*, et le *Suicide*⁴⁴³. Figurait l'*Autoportrait au chapeau de feutre noire* de Cézanne, acquis par Bührle pour le Kunstmuseum de Berne, où il est aujourd'hui conservé.

Ceci étant, notons que cette exposition avait été la dernière dédiée et exclusivement consacrée à des artistes nés avant 1900. En effet, même si ces derniers étaient encore présentés dans la galerie du boulevard Raspail, il faut mentionner que le bouleversement artistique des années 50 avait poussé Max Kaganovitch à toujours les montrer durant les expositions d'*Oeuvres choisies*, aux côtés d'artistes des générations suivantes ; des Maîtres avant-gardistes et des peintres abstraits, tout particulièrement de la première et de la seconde *École de Paris*⁴⁴⁴. Pourtant, si Kaganovitch dans sa poursuite et ce nouveau défi, montrait des toiles abstraites et le travail des *Cinq de la galerie*, on peut ressentir un certain embarras face à la présentation thématique d'artistes contemporains. En effet, cet organisateur d'expositions accompli, avait fini par déléguer et par proposer à plusieurs reprises à certains critiques d'art de son temps, d'organiser à sa place des expositions dédiées à l'Art contemporain.

6.3 - Les expositions organisées par des critiques d'art

1963. Trois critiques d'art présentent un groupe de peintres et sculpteurs

La galerie du 99 boulevard Raspail et les critiques d'art, ce fut une grande histoire. En effet, depuis 1936, de nombreux critiques participaient à la demande de Max Kaganovitch, aux catalogues d'expositions édités par ce dernier. Certes, l'initiative n'était pas révolutionnaire, tant la critique d'art et leur contribution au monde de l'exposition s'étaient développés depuis le XIX^{ème} siècle, et tout particulièrement le siècle suivant ; pourtant, Max Kaganovitch avait su s'entourer de critiques d'art influents, qui jouissaient d'une certaine renommée. Waldemar George préfaçait le catalogue de l'exposition *Raoul Dufy*, Henri Focillon écrivait pour le celui de *Théodore Brenson*, alors que George Besson, Jacques Lassaingne, Raymond

⁴⁴³ Notices consultées sur les archives en ligne de la Fondation E.G. Bührle : <https://www.buehrle.ch/sammlung/>

⁴⁴⁴ Voir Chapitre 5, 5.1-5.3 et Chapitre 6, 6.1.

Cogniat ou encore Michel Ragon, collaboraient pour les différents catalogues des expositions d'*Oeuvres choisies*⁴⁴⁵.

En 1963, Max Kaganovitch décidait de pousser la participation de ces critiques d'art à galerie du boulevard Raspail. Il s'associait à trois critiques, non des moindres, et leur confiait l'organisation d'une exposition de peinture et de sculpture. Ces critiques, Jacques Lassaigne, Michel Ragon, et Pierre Schneider devaient choisir trois peintres et un sculpteur, et présenter leurs oeuvres dans une exposition qui se tiendrait à la galerie, du 20 mars au 20 avril 1963.

Le critique d'art français, Jacques Lassaigne (1911-1983), choisissait d'exposer l'artiste coréen Ung-No Lee (1904-1989), l'artiste géorgienne Véra Pagava (1907-1988), le plasticien allemand, Karl F. Dahmen (1917-1981), et le sculpteur français Claude Viseux (1927- 2008). L'historien de l'art, l'écrivain et critique d'art français, Michel Ragon (1924-) présentait l'argentin Antonio Berní (1905-1981), les deux plasticiens français James Guitet (1925-2010) et le désormais célèbre Pierre Pinoncelli (1929-), ainsi que le sculpteur, français lui aussi, Louis Chavignier (1922-1972). Précisons que le choix de Michel Ragon, porté sur ces quatre artistes, avait certainement été guidé par le fait que tous avaient été lauréats de divers Prix, juste avant l'exposition à la galerie Kaganovitch. À titre d'exemple, Berní reçoit le premier prix de dessin et gravure lors de la XXXI^{ème} Biennale de Venise en 1962⁴⁴⁶, James Guitet obtenait le prix David Bright Foundation pour les arts graphiques à la Biennale de Venise en 1962, et le prix pour les arts graphiques à la Biennale de la gravure de Ljubljana en 1963⁴⁴⁷. Enfin, le plus jeune des trois critique d'art, Pierre Schneider (1925-2013) exposait un artiste décédé dix ans auparavant, le sculpteur argentin Sesostris Vitullo (1899-1953). Puis, les compositions abstraites du français Sam Szafran, et des deux peintres canadiens Pierre de Ligny Boudreau (1923-?) et André Champeau (1934-?). Notons que la grande amitié qui liait Pierre Schneider au peintre canadien J.-P. Riopelle (1923-2002) devait grandement jouer dans l'idée de présenter deux peintres canadiens. Notons que ces douze artistes, pour la plupart, exposaient aux Salon des Réalités Nouvelles, aux Biennales, gagnaient des Prix, et en notoriété depuis déjà quelques années. Ces artistes se voyaient dédiés plusieurs expositions particulières dans des galeries parisiennes influentes. À titre d'exemples, Claude Viseux avait

⁴⁴⁵ Voir Bibliographie, Sources imprimés, CATALOGUES D'EXPOSITION, Galerie Max Kaganovitch, 99, Boulevard Raspail (Paris, 6^{ème} arr.).

⁴⁴⁶ Notice biographique d'Antonio Berní, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

⁴⁴⁷ Notice biographique de James Guitet, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

présenté ses oeuvres sculptées chez Daniel Cordier, l'artiste Véra Pagava, ses tableaux chez Jeanne Bucher, et James Guitet avait exposé à maintes reprises à la galerie Arnaud⁴⁴⁸.

Mais pourquoi Max Kaganovitch, réputé pour son talent d'organisateur d'exposition, avait-il délégué trois critiques d'art ? Dans un premier temps, il semblerait, c'est même certain, que Max Kaganovitch, par manque de connaissances en art contemporain, n'avait pas voulu prendre la responsabilité d'une exposition qui présenterait les artistes les plus "en vue" des années 60. Cependant, nous pourrions aussi affirmer qu'en 1963, le marchand alors âgé de 72 ans, commençait à fatiguer. L'année qui précédait cette exposition, J.-P. Crespelle relatait les propos de Max Kaganovitch : "*Mais je vieillis, dit-il, et je suis comme les vieux amants...il me devient de plus en plus difficile de faire l'amour à ma galerie*"⁴⁴⁹. Cette simple phrase, expliquerait beaucoup, et particulièrement le fait qu'en 1968, un autre critique d'art français, Jean-Jacques Lévêque (1931-2011) se voyait confier l'organisation d'une exposition.

1968. « D'après le paysage », l'exposition organisée par Jean-Jacques Lévêque

L'avant-dernière exposition présentée à la galerie de Max Kaganovitch, Jean-Jacques Lévêque l'avait organisée. L'historien de l'art et critique, sélectionnait quarante oeuvres de seize peintres abstraits⁴⁵⁰, dont les compositions lyriques et poétiques, étaient réunies dans une exposition nommée *D'après le paysage*, dont la préface de Jean-Jacques Lévêque expliquait parfaitement l'objectif de cette présentation⁴⁵¹ :

“Bien que la plupart des oeuvres plastiques contemporaines refusent le sujet, elles s'inscrivent dans l'optique d'une vision qui elle, est alimentée de préférence par tel ou tel aspect du réel. Et sans peindre l'homme, des batailles, l'arbre ou la pomme, le peintre, d'une certaine manière s'appuie sur ces aspects d'une réalité qui est digérée, et qu'il traduit, non plus au seul stade de l'image mais à celui d'une émotion qui trouve pour s'exprimer, des signes, des gestes, une gamme d'impacts qui atteignent pour « le regardant » une valeur autonome,

⁴⁴⁸ Notices biographiques de Claude Viseux, Véra Pagava et James Guitet, consultable sur <https://www-oxfordartonline-com>

⁴⁴⁹ Jean-Paul Crespelle, "Prenez garde à la peinture", *France-soir*, 2 juin 1962. (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3.)

⁴⁵⁰ Liste complète des seize peintres par ordre alphabétique : Paul Ackerman, Nasser Assar, Christine Boumeester, Jacques Chantarel, Olivier Debré, John F. Koenig Key Sato, Pierre Lafoucrière, Jean Messagier, Pierre Montheillet, Zoran Music, Paul Rebeyrolle, Georges Romathier, Arpad Szenes, Léon Zack, Zao Wou-Ki.

⁴⁵¹ LÉVÊQUE Jean-Jacques (préf.) *D'après « le paysage »*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1968, 7 p.

propre, finalement détachée de ses racines. [...] En intitulant cette exposition « D'après le Paysage », on ne prétend pas rassembler des « paysagistes » au sens habituel de ce terme, mais des artistes qui, d'une façon générale, et peut être plus spécialement dans les oeuvres présentées ici, alimentent leur sensibilité au contact de l'espace naturel. [...] « D'après le Paysage » réunit, si l'on veut, des artistes qui ont, en peignant, la mémoire de la nature.»

Nous trouvons des oeuvres peintes d'Arpad Szenes et de Zoran Music, de Key Sato et de Zao Wou-Ki, d'Olivier Debré et de Jean Messagier, de Paul Rebeyrolle et de Nasser Assar. L'un des *Cinq de la galerie*, Ackerman participait à l'exposition. De tous ces artistes, mis à part le dernier que nous venons de citer, nous n'avions pu admirer au cours des expositions d'*Oeuvres choisies*, qu'une oeuvre de Zao Wou-Ki⁴⁵² (voir T1, fig. 3 de l'annexe 2). Max Kaganovitch n'avait jamais accroché les autres, malgré une certaine prédilection pour les artistes de l'abstraction lyrique. L'initiative de Jean-Jacques Lévêque est donc, dans l'air du temps, et habile. Il faut cependant noter une chose essentielle. En effet, J.-J. Lévêque mentionnait dans la préface de cette exposition, que d'autres présentations devraient suivre *D'après le paysage*, à savoir *D'après l'Homme*, *L'En Soi*, mais encore, *Une Tentative Lyrique*⁴⁵³. Pourtant ces expositions ne se sont jamais déroulées à la galerie Max Kaganovitch. Comment peut-on l'expliquer ?

Notons tout d'abord, que le 25 mai 1968, alors que l'exposition *Jacques Boussard* s'achevait, le vernissage de l'exposition *Tokey Mark* à la galerie Jeanne Bucher se faisait "sous les bombes et la fumée"⁴⁵⁴. Après les révoltes de Mai 68, Max Kaganovitch n'avait plus jamais présenté d'expositions et n'ouvrait plus la galerie du boulevard Raspail. Dirions-nous rien d'étonnant dans le fait de voir ce cher Max Kaganovitch, qui vient de fêter ses 77 ans, partir enfin à la retraite. Pourtant comme nous l'avons dit Jean-Jacques Lévêque annonçait d'autres expositions à la galerie, deux mois auparavant. N'est-ce pas une trop grande coïncidence, que la fermeture ait lieu durant les événements parfois violents de Mai 68 ? Était-ce le coup de grâce pour le marchand ? Voulait-il sincèrement fermer la galerie en 1968 ? Difficile de répondre à ces interrogations.

⁴⁵² RAGON Michel (préf.), *Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1964, 28 p.

⁴⁵³ LÉVÊQUE Jean-Jacques (préf.) *D'après « le paysage »*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1968, 7 p.

⁴⁵⁴ VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 519.

Troisième partie

Chapitre 7. L'ambassadeur des *Schweizer Künstler* en France dans les années 30

“Max Kaganovitch s’est donné pour tâche de faire connaître à la France, les artistes suisses de notre temps. Et il s’y efforce avec une persévérance, une largeur de goût, un esprit de méthode qui sont bien dignes d’être admirés.”⁴⁵⁵

7.1 - De Cuno Amiet à Augusto Giacometti

Les expositions organisées chez Georges Petit et Bernheim-Jeune

À Paris, quelques années avant de reprendre la galerie Le Portique du 99, boulevard Raspail, Max Kaganovitch qui débutait comme marchand de tableaux, se faisait remarquer pour ses talents de commissaire d’exposition indépendant. Dans deux galeries parisiennes, et non des moindres, ce dernier organisait des expositions d’Art moderne suisse, et s’imposait comme le représentant officiel, l’ambassadeur des *Schweizer Künstler*⁴⁵⁶ en France, et tout particulièrement de Cuno Amiet, et d’Augusto Giacometti.

La première exposition que Max Kaganovitch organisait, date de février 1931. C’est à la galerie Georges Petit, située au 8 rue de Sèze, dans le 9^{ème} arrondissement, que s’ouvrait l’exposition *Art Suisse. Peintures et sculptures de 1880 à 1930*⁴⁵⁷. L’exposition réunissait des œuvres issues de collections particulières helvétiques, et présentait des peintres suisses contemporains⁴⁵⁸. Pourtant, notons que l’artiste qui marquait cette exposition était déjà mort. En effet, des toiles de Ferdinand Hodler (1853-1918) étaient présentées ; mais finalement rien de très surprenant, puisqu’il est le grand peintre suisse, pionnier du modernisme. Ceci étant, étaient exposés avec Hodler, neuf peintres contemporains, figuratifs, et de la même génération ; citons Louis Moilliet, Alexandre Blanchet, Ernst Morgenthaler, Maurice

⁴⁵⁵ Pierre du Colombier, “L’art suisse contemporain”, *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire*, 15 février 1934, no. 518, p. 11.

⁴⁵⁶ *Artistes Suisses* en allemand.

⁴⁵⁷ Voir le catalogue de l’exposition *Art Suisse. Peintures et sculptures, 1880-1930* (Paris, Musée d’Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁴⁵⁸ *Comædia*, 11 février 1931, no. 6597, p. 3.

Barraud, Rodolphe-Théophile Bosshard, et Max Gubler⁴⁵⁹. S'ajoutaient à ces derniers, trois sculpteurs : Hermann Haller, Hermann Hubacher, et Karl Geiser. Précisons que l'exposition se révélait être pour la plupart de ces artistes, la première qui présentait leurs œuvres à Paris. On peut se demander si l'initiative d'une exposition d'artistes suisses venait de Max Kaganovitch, ou de la galerie Georges Petit. Notons dans un premier temps, que la galerie, n'était plus la galerie du célèbre marchand des impressionnistes, Georges Petit. À la mort de ce dernier en 1920, la galerie-maison de ventes, était rachetée par deux marchands parisiens de l'entre-deux-guerre, Gaston Bernheim et Étienne Bignou⁴⁶⁰. Le fait que ces deux derniers aient été au moment de l'exposition de 1931, les propriétaires de la maison, n'est pas sans importance. Max Kaganovitch fréquentait Étienne Bignou, semble t-il depuis déjà quelques temps⁴⁶¹. De fait, leur relation expliquerait tout simplement, comment et pourquoi depuis 1931, Max Kaganovitch s'était retrouvé à organiser des expositions d'*Art suisse* dans les galeries parisiennes. L'initiative aurait pu venir de Max Kaganovitch, notamment car ce dernier, depuis 1928, dirigeait des publications sur les artistes suisses aux Éditions Le Triangle. Nous pourrions donc imaginer, que Max Kaganovitch avait proposé à Étienne Bignou, de présenter plusieurs peintres suisses dans la galerie Georges Petit en 1931. Quoiqu'il en soit, si cette présentation n'avait pas été la première, elle ne serait pas la dernière, puisque le partenariat entre Kaganovitch et la galerie Georges Petit se prolongea l'année suivante.

En mars 1932, Max Kaganovitch organisait, toujours à la galerie Georges Petit, une exposition particulière dédiée à Cuno Amiet (1868-1961). L'artiste était de son vivant, et est toujours, un des pionniers du modernisme suisse⁴⁶². Ce dernier avait une sincère fascination pour Hodler, de quinze ans son aîné et pour le symbolisme. Pourtant, Cuno Amiet avait su échapper de la rude emprise de Hodler, et tirer les leçons esthétiques de ses années passées à l'étranger, de Munich à Paris et jusqu'à Pont-Aven. Son œuvre est libérée de toute anecdote et dominée par la couleur pure, ce qui n'est rarement le cas de Ferdinand Hodler⁴⁶³. Nous

⁴⁵⁹ Voir le catalogue de l'exposition *Art Suisse. Peintures et sculptures, 1880-1930* (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁴⁶⁰ Notes à propos d'Étienne Bignou et de la galerie Georges Petit. Consultables sur le site de la Frick Collection, *Archives Directory for the History of Collecting in America* : <http://research.frick.org>

⁴⁶¹ Voir Chapitre 2, 2.1.

⁴⁶² Notice biographique de Cuno Amiet, consultable sur <https://www.sik-isea.ch/fr-ch>

⁴⁶³ Notice biographique de Cuno Amiet, consultable sur <https://www.sik-isea.ch/fr-ch>

l'avons dit, Cuno Amiet était un grand artiste moderne en Suisse et pourtant, s'il avait passé quelques années à Paris, et exposé aux *Salons des Indépendants*, sa première exposition particulière à Paris ne se déroulait qu'en 1932. À la galerie Georges Petit, étaient réunis cette année là, 128 des tableaux et aquarelles de toute sa production artistique, ainsi que six sculptures de l'artiste. Précisons que l'année précédente, pour une raison bien particulière, les œuvres de ce dernier n'avaient pas pu être accrochées durant l'exposition *Art Suisse. Peintures et sculptures de 1880 à 1930*. L'avant-propos du catalogue de l'exposition, que rédigeait Max Kaganovitch en 1932, expliquait pourquoi⁴⁶⁴. En effet, en 1931, Cuno Amiet préparait une exposition au Glaspalast de Munich, et n'avait donc pu se rendre disponible. Précisons qu'en juin, quelques semaines après l'ouverture, un incendie criminel réduisait en cendres le Palais des glaces, et cinquante de ces tableaux, dont des œuvres majeures, avaient périés dans les flammes. Expérience des plus douloureuses pour Cuno Amiet, qui espérait certainement présenter un jour, ces œuvres-ci à Paris. Par la suite, notons que M. Kaganovitch organisait d'autres expositions dédiées à Cuno Amiet, et confirmaient son succès parisien. Si les suivantes s'étaient déroulées au 99 boulevard Raspail, l'une s'était déroulée à la galerie Le Portique en 1934, et l'autre à la galerie de Max Kaganovitch en 1937⁴⁶⁵.

Au printemps 1933, alors que la galerie Georges Petit venait de fermer définitivement, Gaston Bernheim confiait de nouveau l'organisation d'une exposition à Max Kaganovitch, et présentait Augusto Giacometti (1877-1947) dans sa prestigieuse galerie Bernheim-Jeune⁴⁶⁶. Durant cette exposition, une soixantaine des peintures, pastels, et dessins de l'artiste suisse, ainsi que des esquisses de fresques, vitraux et mosaïques, étaient exposés, et prouvaient d'une production artistique bien différente des autres artistes modernes suisses. Max Kaganovitch disait d'Augusto Giacometti qu'il était un visionnaire⁴⁶⁷. Et il avait raison puisqu'Augusto Giacometti était l'un des peintres majeurs du courant de l'Art nouveau et du symbolisme en Suisse, mais désormais, il est aussi considéré comme l'un des pionniers de l'abstraction. De plus, ce dernier était l'un des rares artistes suisses à avoir pénétré le cercle des dadaïstes de

⁴⁶⁴ *Cuno Amiet*, Paris, Galeries Georges Petit (1932), Paris, Galeries Georges Petit, 1932.

⁴⁶⁵ Voir Chapitre 7, 7.3.

⁴⁶⁶ La galerie Bernheim-Jeune était située au 83, rue du Faubourg Saint-Honoré, et au 27, avenue Matignon, dans le 8^{ème} arrondissement.

⁴⁶⁷ *Augusto Giacometti*, Paris, Galerie Bernheim-Jeune (1933), Paris, Bernheim-Jeune & Cie, 1933.

Zurich⁴⁶⁸. Notons qu'il est aussi l'un des rares artistes suisses à avoir déjà exposé à Paris, avant l'exposition organisée par Max Kaganovitch. En effet, la galerie Bernheim-Jeune, avait déjà consacré une première exposition à Augusto Giacometti, en octobre 1930. Si cette exposition avait été son plus beau succès international, sa seconde présentation en 1933, lui assurait une renommée encore plus grande⁴⁶⁹. Précisons qu'Augusto Giacometti était le cousin germain de Giovanni Giacometti, le père du sculpteur Alberto Giacometti, et qu'il ne fallait pas les confondre. Ceci étant dit, notons que Cuno Amiet, Augusto Giacometti, ainsi que de nombreux *Schweizer Künstler* modernes furent présentés en 1934, au musée du Jeu de Paume ; dans une exposition qui annonçait d'ailleurs la consécration et la reconnaissance de Max Kaganovitch, en tant que défenseur de l'Art suisse.

Les éditions Quatre-Chemins

Dès 1931, et après plusieurs expositions d'*Art suisse*, Max Kaganovitch s'imposait comme le défenseur des *Schweizer Künstler* à Paris, et en France. En 1933, dans le catalogue de l'exposition *Augusto Giacometti*, et dans tous les autres catalogues dans lesquels il écrivait, Max Kaganovitch confiait : "*Nous espérons que l'exposition Augusto Giacometti contribuera dans une très large mesure à développer les rapports artistiques entre la France et la Suisse*"⁴⁷⁰. Mais alors, quoi de mieux que des monographies en français, sur les *Artistes suisses* pour développer ces rapports artistiques, et pour assurer leur reconnaissance à travers le pays ?

À l'époque, alors que Max Kaganovitch partageait déjà son temps entre deux activités principales, le courtage en tableaux et l'organisation d'expositions d'*Art suisse* dans de prestigieuses galeries parisiennes ; il s'assurait aussi la publication de plusieurs monographies en français sur les grands artistes modernes suisses. En 1928, Max Kaganovitch dirigeait sa première publication aux Éditions Le Triangle, nommée *Quelques artistes suisses*, et rédigée par Waldemar Georges. Si déjà en 1928, Max Kaganovitch relevait le pari avec la Suisse, tout se concrétisait en 1932. Ce dernier dirigeait une publication appelée les *Artistes suisses*, une

⁴⁶⁸ Notice biographique d'Augusto Giacometti, consultable sur <https://www.sik-isea.ch/fr-ch>

⁴⁶⁹ Notice biographique d'Augusto Giacometti, consultable sur <https://www.sik-isea.ch/fr-ch>

⁴⁷⁰ *Cuno Amiet*, Paris, Galeries Georges Petit (1932), Paris, Galeries Georges Petit, 1932.

collection de dix monographies publiées aux Éditions Quatre-Chemins. Les Quatre-Chemins, nous en avons parlé⁴⁷¹, regroupaient une librairie, et une galerie d'art, des plus en vue depuis 1924. Ils éditaient principalement des estampes, des monographies et des ouvrages de luxe. Leurs livres étaient considérés comme des ouvrages haut de gamme, et étaient très prisés des bibliophiles, notamment parce qu'ils étaient tirés à peu d'exemplaires et présentaient de très nombreuses illustrations. De plus, ils étaient publiés sur différentes qualités de papier⁴⁷². Dans le cas, de la publication de ces monographies sur les *Artistes suisses*, notons qu'il y avait une édition sur papier vélin, édités à 750 exemplaires et d'une valeur de 150 francs, et qu'il y avait une édition de luxe sur papier d'Arches, édités à 125 exemplaires et vendus à 400 francs⁴⁷³. Ces monographies permettaient une plus grande visibilité des expositions et des artistes. À titre d'exemple, la monographie de Cuno Amiet avait été publiée en 1932, au moment de son exposition à la galerie Georges Petit. Notons qu'une publicité, destinée à cet ouvrage figurait à la fin du catalogue de l'exposition⁴⁷⁴.

Si Max Kaganovitch dirigeait cette publication, il n'était pas celui qui écrivait ces monographies. En effet, ce sont des critiques d'art et des auteurs de l'époque, sensibilisés à l'art, aux peintres et aux sculpteurs suisses, qui s'attelaient à la rédaction de ces ouvrages. Georges Charensol rédigeait les deux monographies de Cuno Amiet et d'Augusto Giacometti ; Waldemar George lui, s'occupait de la rédaction des ouvrages sur Karl Geiser et Niklaus Stoecklin ; Paul Fierens, des monographies sur Hermann Hubacher et Martin Lauterburg. François Fosca s'occupait de la monographie de Maurice Barraud, Gotthard Jedlicka écrivait l'ouvrage sur Ernst Morgenthaler, Gaston Poulain celui qui était destiné à Alfred Heinrich Pellegrini, et Pierre du Colombier, la monographie consacrée au sculpteur Hermann Haller. La plupart des monographies étaient destinées à des artistes suisses vivants, et à ceux présentés en 1931, au moment de l'exposition *Art Suisse. Peintures et sculptures de 1880 à 1930* à la galerie Georges Petit. Précisons aussi, que la collaboration entre Max Kaganovitch et les Quatre-Chemins ne s'arrêtait pas aux dix monographies. De fait, ce dernier dirigeait en 1932, une publication spéciale, consacrée à la célèbre collection Oskar

⁴⁷¹ Voir Chapitre 4, 4.2.

⁴⁷² PERENNES Marie, *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Mme VERLAINE Julie, 2013-2014, p. 108.

⁴⁷³ Notice biographique de Cuno Amiet, consultable sur <https://www.sik-isea.ch/fr-ch>

⁴⁷⁴ *Cuno Amiet*, Paris, Galeries Georges Petit (1932), Paris, Galeries Georges Petit, 1932.

Reinhart, et publiée dans *Formes, revue internationale des arts plastiques*⁴⁷⁵ ; revue qui paraît de 1929 à 1934 aux éditions Quatre-Chemins. De fait, si les liens entre Max Kaganovitch et les Quatre-Chemins aidaient à la reconnaissance de Max Kaganovitch en tant que défenseur de l'*Art suisse* durant l'entre-deux-guerre ; ils l'aidaient aussi, nous l'avons dit, à s'installer dans sa galerie du boulevard Raspail en 1935⁴⁷⁶.

7.2 - Les artistes modernes suisses réunis au musée du Jeu de Paume

L'Art suisse contemporain depuis Hodler

Après l'exposition d'*Art Suisse*, et les expositions dédiées à Cuno Amiet et à Augusto Giacometti, présentées dans les galeries parisiennes, Georges Petit et Bernheim-Jeune, Max Kaganovitch s'imposait comme l'ambassadeur en France, des artistes modernes suisses. Par ses nombreuses initiatives, s'il développait les rapports artistiques entre la France et la Suisse, il participait aussi, à la reconnaissance des *Schweizer Künstler* de son temps. De ce fait, quand le musée des écoles étrangères contemporaines au Jeu de Paume, eut l'idée d'une présentation d'*Art Suisse contemporain*, Max Kaganovitch se profilait comme étant le médiateur idéal, à qui l'on pourrait déléguer la recherche des œuvres, des artistes et leur groupement.

Entre 1921 et 1939, le musée du Jeu de Paume, alors musée des écoles étrangères contemporaines, organisait des manifestations culturelles étrangères dans le but notamment, de combler pendant quelques semaines, les lacunes dans les collections françaises, tout en faisant découvrir au public français, la singularité des écoles artistiques et des grands artistes des contrées voisines⁴⁷⁷. Après plusieurs expositions, qui présentaient des maîtres anciens et

⁴⁷⁵ GEORGE Waldemar, "La Collection Oskar Reinhart", *Formes, revue internationale des arts plastiques*, no. 26-27, 1932 [Numéro spécial entièrement consacré à la collection Oskar Reinhart]. Consultable sur le site de la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149875t?rk=622320;4>

⁴⁷⁶ Voir Chapitre 4, 4.2.

⁴⁷⁷ ARNOUX Mathilde, "L'absence d'expositions de peinture allemande dans les musées parisiens dans l'entre-deux-guerres – Essai de synthèse", dans *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, 2008. Colloque organisé les 30 et 31 octobre 2008 par Bertrand TILLIER, Dimitri VEZYROGLOU et Catherine WERMESTER.

modernes hollandais, puis belges, le Jeu de Paume ouvrait en juin 1924, l'*Exposition de l'art suisse du XVe au XIXe siècle (de Holbein à Hodler)*. Une exposition majeure, qui réunissait pour la première fois les artistes les plus représentatifs de l'art suisse. Organisée par Léonce Bénédite, conservateur au musée national du Luxembourg à l'époque, l'exposition présentait 250 œuvres, à savoir des peintures, sculptures, dessins, et pastels, mais aussi des émaux, des miniatures et des vitraux. Presque cinquante artistes étaient exposés, et on comptait notamment de nombreuses œuvres d'Hans Holbein Le Jeune, de Jean-Étienne Liotard, de Barthélemy Menn et d'Arnold Boecklin. L'artiste le plus représenté, le plus jeune et le plus moderne aussi, et qui clôturait l'exposition, était Ferdinand Hodler. On pouvait notamment y admirer son chef-d'œuvre *La Nuit (Die Nacht)*. Ceci étant, si cette exposition historique voulait montrer les liens qui unissaient fortement l'art suisse à l'art français, en dégagant ses spécificités, ne montrait pas la création contemporaine. De fait, une suite de cette exposition était très attendue.

Dix ans après la première exposition donc, du 1^{er} février au 1^{er} mars 1934, se tenait au Jeu de Paume, l'exposition *L'Art suisse contemporain depuis Hodler*. Le conservateur du Jeu de Paume, André Dezarrois, qui se chargeait de l'organisation générale, délégua Max Kaganovitch en Suisse, avec l'accord de la Commission Fédérale des Beaux-Arts, et le chargeait de la recherche et du groupement des œuvres. En 1932, c'est Max Kaganovitch lui-même, qui proposait à Dezarrois, d'organiser avec le concours d'amateurs, cette exposition. Alors qu'il était l'ambassadeur des artistes suisses en France, il devenait pour l'occasion, l'ambassadeur français en Suisse, notamment auprès des musées et des conservateurs, des artistes et des collectionneurs. Cette exposition se voulait la suite logique de la première et le point de contact entre ces deux dernières, comme le titre l'indiquait, n'était autre que Hodler. S'il ne clôturait pas l'exposition, cette fois-ci, il l'inaugurait avec une vingtaine de ces tableaux et dessins, et s'imposait comme celui qui avait ouvert la voie à la jeune peinture suisse⁴⁷⁸. Après lui, deux cents peintures et cinquante sculptures de plus de soixante artistes étaient exposées. Les treize de l'exposition de 1931, qui s'était déroulée à la galerie Georges Petit, faisaient partis de la sélection, comme les peintres Louis Moilliet et Alexandre Blanchet, Max Gubler, Ernst Morgenthaler et Maurice Barraud, mais aussi, les sculpteurs

⁴⁷⁸ *L'art Suisse contemporain depuis Holder : peinture et sculpture*, Paris, Musée du Jeu de Paume (1934) Paris, éd. Musée du Jeu de Paume, 1934.

Hermann Haller, Hermann Hubacher, et Karl Geiser. Le sculpteur Otto Bänninger, qui n'était pas présent au moment de la présentation de 1931, voyait sa *Femme nue*, achetée par l'État français durant cette exposition⁴⁷⁹. Mis à part Hodler, les deux artistes les plus représentés étaient les peintres René Auberjonois avec treize œuvres et Alfred Heinrich Pellegrini, avec neuf. Précisons que Cuno Amiet exposait huit toiles récentes, tout comme Augusto Giacometti, dont nous pouvions admirer *Le Port d'Alger*⁴⁸⁰. Pour donner un second exemple, et expliquer le propos qui va suivre, mentionnons *La Toilette* de François Barraud⁴⁸¹ (voir T2, fig. 43-44, de l'annexe 6). En effet, l'exposition voulait montrer les deux tendances de l'art contemporain suisse, l'art des suisses allemands, ouvert sur la nouveauté, qui prouvait disaient, “une sorte de rusticité âpre, quelque chose de rude et frais, une franchise parfois un peu trop lourdement voulue”, et l'art des suisses romands, plus classique, qui “paraissent plus aimables, plus policés, plus traditionnels aussi”. Si Max Kaganovitch prouvait par une grande exposition, la diversité déconcertante de l'art suisse contemporain, et les différentes tendances de celui-ci, avait pourtant été confronté à une vive critique, et répondait d'une polémique virulente⁴⁸²

La réception de l'exposition, la polémique autour de Max Kaganovitch

Pour l'exposition de 1934, *L'Art suisse contemporain depuis Hodler*, le conservateur français, André Dezarrois, délégua le marchand parisien, Max Kaganovitch, pour organiser avec lui, et mener à bien cette manifestation. Pourtant, cela susciterait une polémique des plus virulentes. En effet, à la fin de l'année 1933, la presse helvétique et les milieux artistiques suisses découvraient, qui serait pour cette exposition, l'ambassadeur auprès des musées, des artistes et des collectionneurs suisses ; ces derniers manifestaient leur mécontentement et reprochaient vivement la décision d'André Dezarrois et de la Commission fédérale des Beaux Arts, qui s'était portée sur un expert étranger⁴⁸³. Les réactions émanaient surtout, des cantons

⁴⁷⁹ Otto Bänninger, *Femme nue*, 1933, bronze, socle en pierre, Paris, MNAM-CCI, Centre Pompidou.

⁴⁸⁰ Collections en ligne du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ca9r85/r5eGeyE>

⁴⁸¹ Collections en ligne du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqG9oGG/r4okap>

⁴⁸² KAENEL Philippe, “Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux-guerres : images d'une identité artistique et nationale”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 43, 1986, pp. 403-410.

⁴⁸³ *Ibid.* pp. 403-410.

de Suisse romande et du Tessin, et surtout d'artistes conservateurs et de représentants de l'art académique, qui jugeaient qu'un expert suisse aurait du être désigné, ce qui aurait permis une sélection en accord avec toutes les tendances artistiques de la Confédération, et qui aurait notamment pu éviter la promotion disaient-ils de "*l'art d'une coterie ou d'une secte artistique toute puissante à Zurich et à Berne*"⁴⁸⁴.

Précisons tout d'abord, que la Confédération suisse n'est pas un État centralisé, et se scinde en trois territoires : la Suisse alémanique, la Suisse romande et la Suisse italienne. De ce fait, chaque territoire jouit d'une autonomie politique, linguistique et artistique, et les milieux artistiques, littéraires et intellectuels sont souvent en désaccord sur bon nombre de points. La sélection d'André Dezarrois et de Max Kaganovitch se révélait pourtant, extrêmement diplomatique, et respectait la répartition linguistique et politique de la Suisse⁴⁸⁵. Dès le départ, la sélection de Dezarrois se refusait à exclure, et à sectariser les diverses tendances artistiques suisses⁴⁸⁶. Notons que sur les soixante-huit artistes peintres et sculpteurs de l'exposition, une bonne trentaine étaient nés en Suisse allemande, et une petite vingtaine en Suisse romande. Si certes, l'art de la Suisse alémanique occupait une majorité de cette manifestation, les tendances de Suisse romande, sont éminemment bien représentées. De plus, dans l'exposition figuraient à la fois des artistes installés à Paris, et d'autres qui étaient restés dans leur patrie. Précisons malgré tout, que la Suisse italienne était quasiment absente de cette présentation, le peintre Pietro Chiesa, représentait la Suisse italienne presque à lui seul. Si Giovanni, et Augusto Giacometti étaient nés en Suisse italienne, ils étaient actifs en dehors de leur pays de naissance, et notamment, Augusto, qui s'était installé à Zurich depuis 1915⁴⁸⁷. Mentionnons aussi le fait, que si les artistes de l'art officiel étaient exclus, les artistes les plus avant-gardistes, en soi les dadaïstes, et les surréalistes l'étaient aussi, à l'instar de Hans Arp, de Sophie Taeuber-Arp, ou d'Alberto Giacometti.

Si l'exposition avait été vivement critiquée par certains artistes de Suisse romande et du Tessin, le conservateur du Jeu de Paume, André Dezarrois se défendait de son choix porté sur Max Kaganovitch. Il affirmait que n'étant pas de ses amis, il avait pu juger en toute

⁴⁸⁴ *Ibid.* pp. 403-410.

⁴⁸⁵ KAENEL Philippe, "Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux-guerres : images d'une identité artistique et nationale", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 43, 1986, pp. 403-410.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pp. 403-410.

⁴⁸⁷ Notice biographique d'Augusto Giacometti, consultable sur <https://www.sik-isea.ch/fr-ch>

impartialité de ses qualités, au moment des expositions *d'Art Suisse* à la galerie Georges Petit et Bernheim-Jeune, et qu'il lui semblait être l'homme le plus qualifié, pour assurer la liaison entre les milieux artistiques suisses et Paris⁴⁸⁸. Le critique d'art François Fosca prenait la défense du marchand, en lui exprimant son soutien⁴⁸⁹. Notons aussi, que Max Kaganovitch avait reçu le soutien des artistes et des amateurs d'art suisses — à savoir Augusto Giacometti, Hermann Haller, Morgenthaler, Blanchet, Barraud, et Hubacher, et les amateurs tels Oskar Miller, et Oskar Reinhart — qui publiaient dans *Le Bund*, une déclaration en faveur de ce dernier⁴⁹⁰. Malheureusement, il semble que la polémique autour de cette exposition, et les critiques virulentes envers Max Kaganovitch et la sélection opérée, avait quelque peu atteint ce dernier, qui portera de moins en moins d'intérêt à défendre les artistes contemporains suisses à Paris, si ce n'est Cuno Amiet. Malgré la critique, il ne faut pas négliger l'importance de cette exposition, qui fut l'une des premières, l'une des rares, nous le verrons⁴⁹¹, à montrer autant d'artistes modernes suisses.

7.3 - Des artistes suisses à la galerie Max Kaganovitch ?

Cuno Amiet au boulevard Raspail

En 1932, Cuno Amiet se voyait dédier sa première exposition particulière à Paris, dans la prestigieuse galerie Georges Petit, qui pour l'occasion réunissait plus de cent trente œuvres de l'artiste. De février à mars 1934, il exposait huit de ses tableaux à l'exposition du Jeu de Paume, *L'Art suisse contemporain depuis Hodler*. Quelques mois plus tard, à nouveau une exposition particulière lui était consacrée au 99 boulevard Raspail. Les deux galeries, Le Portique et des Quatre-Chemins, qui se partageaient l'adresse depuis 1932, s'étaient réunies pour l'événement, et présentaient des peintures, dessins et aquarelles de l'artiste, en novembre

⁴⁸⁸ KAENEL Philippe, "Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux- guerres : images d'une identité artistique et nationale", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 43, 1986, pp. 403-410.

⁴⁸⁹ Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3.

⁴⁹⁰ KAENEL Philippe, "Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux- guerres : images d'une identité artistique et nationale", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 43, 1986, pp. 403-410.

⁴⁹¹ Voir Chapitre 9, 9.2.

34⁴⁹². “Aux Quatre-Chemins et au Portique, le robuste maître suisse, Cuno Amiet, expose d’une part un choix d’aquarelles et de dessins exécutés depuis 1890, et d’autre part, une vingtaine de peintures récentes. [...] Cuno Amiet, coloriste, produit, avec naturel, des harmonies un peu acides quelques fois, mais toujours d’un puissant éclat”⁴⁹³. Si la galerie Le Portique était toujours la galerie de Charles-Auguste Girard à cette date⁴⁹⁴, et si nous ignorons qui avait eut l’initiative d’une exposition Cuno Amiet au boulevard Raspail, il semblerait impossible que Max Kaganovitch n’ait pris part à l’organisation de celle-ci, et à une troisième opportunité de présenter cet artiste, qu’il appréciait énormément.

Au mois de juin 1935, la galerie Le Portique était reprise par Max Kaganovitch. Juste avant pourtant, entre avril et mai de cette même année, une exposition nommée *Quelques oeuvres de maîtres et de jeunes*, se déroulait à la galerie du Portique, et présentait de nouveau plusieurs œuvres de Cuno Amiet, ainsi que des toiles de Renoir, Vuillard et Bonnard⁴⁹⁵. Lors de cette exposition deux autres artistes suisses voyaient leurs œuvres exposées, notamment un *Nu* du peintre Maurice Barraud, et des bustes du sculpteur Otto Bänninger⁴⁹⁶. Bien difficile d’imaginer Charles-Auguste Girard présenter des artistes suisses, d’autant plus qu’“un magistral Paysage au pont d’André Derain, d’une architecture et d’un goût parfaits”⁴⁹⁷ était accroché. L’hypothèse voudrait donc que Max Kaganovitch soit celui, qui organisait au Portique, l’exposition de *Maîtres et jeunes* en 1935, et y exposait pour la première fois le *Pont de Charing Cross* de Derain, chef-d’œuvre de sa collection, acquis en 1932⁴⁹⁸. D’autre part, nous pourrions aussi imaginer que Charles-Auguste Girard et Max Kaganovitch auraient pu allier leurs forces durant cette exposition.

En 1937, la galerie Le Portique était officiellement devenue la galerie Kaganovitch⁴⁹⁹, et à nouveau, Cuno Amiet, se voyait dédiée une exposition particulière, la troisième depuis 1932. Il accrochait une trentaine de toiles “d’une sensibilité fraîche et spontanée”⁵⁰⁰, réalisées

⁴⁹² *L’Intransigeant*, 13 novembre 1934, no. 20101, p. 6.

⁴⁹³ *L’Intransigeant*, 13 novembre 1934, no. 20101, p. 6.

⁴⁹⁴ Voir Chapitre 4, 4.2.

⁴⁹⁵ *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 avril 1935, no. 113, p. 3.

⁴⁹⁶ *Comœdia*, 26 avril 1935, no. 8112, p. 3.

⁴⁹⁷ *Comœdia*, 26 avril 1935, no. 8112, p. 3.

⁴⁹⁸ Voir Chapitre 3, 3.1.

⁴⁹⁹ Louis Vauxcelles, *Excelsior*, 21 mai 1937, no. 9654, p. 2.

⁵⁰⁰ François Fosca, *Je suis partout*, 29 mai 1937, no. 340, p. 4.

durant ses nombreux séjours parisiens. Cette présentation à la galerie, ouvrait au mois de mai, juste avant *l'Exposition internationale* de 1937, où l'artiste exposait. De ce fait, l'exposition de Max Kaganovitch rencontrait un véritable succès, et on en parlait jusqu'à Londres⁵⁰¹. Pourtant, notons qu'après cette date, ce dernier n'exposait plus les œuvres de Cuno Amiet. Nous l'expliquons par le fait qu'en 1939, les séjours parisiens de l'artiste se terminaient, et Cuno Amiet rendait l'atelier qu'il avait à Paris depuis 1932⁵⁰². Durant cette période les deux hommes étaient très proches. Dans le Fonds Max et Rosy Kaganovitch du musée d'Orsay, de nombreuses photographies de Kaganovitch et Amiet prouvent qu'ils se fréquentaient à Paris, mais aussi, à Oschwand, dans le petit village bernois, où Cuno Amiet résidait depuis 1898⁵⁰³. En 1932 d'ailleurs, l'artiste peignait un portrait de Max Kaganovitch, et un autre de sa femme, Rosy ; ils sont désormais conservés au musée d'Orsay, et ont rejoint la donation faite en 1973 (voir T2, fig. 27-28 de l'annexe 5). Un second portrait de Max Kaganovitch peint en 1933, est actuellement dans les collections du Kunstmuseum de Berne, et prouve d'une donation, dont nous n'avons pas parlé, faite par Max Kaganovitch au musée en 1965 (voir T2, fig. 5 de l'annexe 6). De plus, aux archives du Kunstmuseum de Berne sont encore conservées, plus de 65 lettres et environ 40 cartes postales envoyées par Cuno Amiet à Max Kaganovitch, et attestent d'une abondante correspondance entre 1933 et 1946⁵⁰⁴. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les Kaganovitch stabilisés à Zurich depuis la fin de l'année 1942, fréquentaient certainement Cuno Amiet, notamment parce que ce dernier exposait à plusieurs reprises au Kunsthaus, et dans les galeries Aktuaryus, et Neupert de Zurich. Ils devaient aussi se voir à Oschwand, ou à Berne, de temps à autre. Notons également, que Max Kaganovitch avait vendu des tableaux à Cuno Amiet, à savoir une toile de Pissarro, *Coin de jardin à Eragny*⁵⁰⁵, et deux Bonnard, *La mère et l'enfant*, et la *Côte d'Antibes, Le Chevrier*⁵⁰⁶. En 1946, alors que la guerre était terminée, Max Kaganovitch rentra à Paris, et de fait, aucune

⁵⁰¹ Notes de Karin Meyer (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁵⁰² *Cuno Amiet. 1868-1961*, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven (1982), Pont-Aven, Musée municipal, 1982.

⁵⁰³ Notice biographique de Cuno Amiet, consultable sur <https://www.sik-isea.ch/fr-ch>

⁵⁰⁴ Berne, Kunstmuseum, Findbuch Kunstmuseum Bern Archiv, B.10.01, B-03, Briefe von Cuno Amiet an Max Kaganowitsch.

⁵⁰⁵ PISSARRO Joachim, DURAND-RUEL SNOLLAERTS Claire, *Pissarro, catalogue critique des peintures*, Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2005, vol. 2, p. 460, no. 689.

⁵⁰⁶ DAUBERVILLE Jean, DAUBERVILLE Henry, *Bonnard, catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1888-1947*, Paris, Bernheim-Jeune, 1965, vol. 1, p. 115, no. 43 ; vol. 2, p. 458, no. 977.

lettre, ou élément ne permet de dire si après cette date, les deux hommes étaient toujours en contact. Ceci étant, leur amitié, et le dévouement de Max Kaganovitch pour les *Artistes suisses* durant les années 30, avait permis à Cuno Amiet, une reconnaissance parisienne, certes tardive, mais sûrement, des plus importantes.

Les artistes contemporains suisses après 1937

En 1937, nous venons de le voir, s'était déroulée la dernière exposition particulière de Cuno Amiet, à Paris. Ce fait, n'est pas sans conséquence, car il se concluait par une transition des plus imprévisibles. Jamais plus après 1937, Max Kaganovitch ne présenterait les *Artistes suisses*, dans sa galerie du 99 boulevard Raspail. Du moins, ce dernier ne montrerait plus aucune peinture, ni sculpture, d'aucun de ces artistes, qui avaient exposés au Jeu de Paume ; artistes qu'il avait protégés, qu'il défendait ardemment depuis 1931. Et cela se prouvait, dès 1938, avec l'exposition d'*Œuvres choisies des XIX^e et XX^e siècles*. Lors de cette exposition, aucun *Schweizer Künstler* ne figurait parmi Vuillard et Bonnard, Derain et Matisse, Dufy et Utrillo, Braque et Picasso. Les expositions que présentait Max Kaganovitch après la guerre, et à son retour en 1949, confirmait l'abandon du marchand pour les artistes modernes suisses. Mais, comment peut-on expliquer que Max Kaganovitch décidait après l'exposition de Cuno Amiet en 1937, de ne plus exposer, ni de défendre les *Schweizer Künstler* en France ?

Dans un premier temps, nous pourrions l'expliquer par le fait qu'il ne semble pas y avoir eu de marché de l'art moderne suisse en France. Si les français, tout particulièrement les parisiens, avaient appréciés les expositions d'*Art suisse contemporain*, il faut noter que les collectionneurs français de l'entre-deux-guerres, mais aussi les collectionneurs étrangers avec qui Max Kaganovitch faisait affaire ; achetaient surtout les artistes de l'École de Paris, et les maîtres français des 19^{ème} et 20^{ème} siècles. De ce fait, très vite, et dès 1937, ce dernier comprenait que s'il souhaitait rester marchand de tableaux dans la capitale, il ne fallait plus continuer, ni essayer d'exposer et de vendre les œuvres des artistes modernes suisses. En effet, comme les tableaux modernes suisses étaient surtout achetés par les collectionneurs suisses, très peu d'entre eux devaient donc, passer sur le second marché français. Max Kaganovitch qui défendait les artistes suisses comme Cuno Amiet, pendant de nombreuses années, ne vivait pas du courtage en tableaux modernes suisses. Alors lorsqu'il reprenait la

galerie Le Portique, il abandonnait le pari de l'*Art suisse*, et cela n'avait fait que se confirmer après la guerre, et notamment lorsqu'il se mit à vendre des tableaux abstraits.

Deux choses sont à préciser. D'une part, il faut noter que Max Kaganovitch n'avait pas abandonné définitivement l'idée d'exposer quelques unes des œuvres d'artistes suisses contemporains, à l'instar de Paul Klee (1879-1940) et d'Alberto Giacometti (1901-1966). Si les nombreux artistes modernes suisses n'avaient plus leur place dans sa galerie ; Paul Klee et Alberto Giacometti, dont les œuvres se vendaient très bien autant à Paris qu'en Suisse, avaient été présentés durant les expositions d'*Oeuvres choisies*. En 1962, durant l'exposition d'*Œuvres choisies du XX^e siècle*, Max Kaganovitch présentait une *Femme de Venise IV* de Giacometti, et deux tableaux de Paul Klee, *Klippen am Meer*, et *Pomona, über-reif*. Puis durant l'exposition d'*Œuvres choisies de 1900 à nos jours* de 1964, deux sculptures en bronze de Giacometti une *Femme* et un *Chien*, accompagnaient le *Park bei Lu*. (voir T1, fig. 1 de l'annexe 2). D'autre part, il faut préciser que Max Kaganovitch vendait à l'occasion, dans les années 1960, quelques tableaux modernes d'artistes suisses. En effet, dans le corpus "Galerie Max Kaganovitch" du Fonds Marc Vaux, nous trouvons un tableau du peintre suisse, Max Gubler (1898-1973), *Rue de Montrouge* (voir T1, fig. 77 de l'annexe 1), et cette œuvre achetée par Ruth et Hans-Rudolf Kull de Winterthur, le prouve bien. Pourtant, si cela témoigne que le marchand vendait des toiles d'artistes modernes suisses via le courtage, il faut noter que lorsque cela arrivait, la plupart du temps, ce sont des collectionneurs suisses qui les achetaient.

Chapitre 8. Max Kaganovitch et les deux grands collectionneurs suisses du XX^{ème} siècle

8.1 - L'Ogre de Winterthur, Oskar Reinhart

En 1932, Max Kaganovitch dirigeait une publication spéciale, consacrée à la célèbre collection Oskar Reinhart de Winterthur, et publiée dans *Formes, revue internationale des*

*arts plastiques*⁵⁰⁷. Cette publication inédite, nous l'avons vu, permettait de faire connaître à Paris, l'une des plus précieuses collections européennes. Le poète, critique et historien de l'art belge, Paul Fierens (1895-1957), lorsqu'il était actif à Paris, déclarait dans le *Journal des débats politiques et littéraires* : "Existe-il en Europe plus belle collection de tableaux que celle d'Oskar Reinhart ? Pour ma part, je n'en connais point"⁵⁰⁸. En tout état de cause, c'est l'initiative de Max Kaganovitch, qui avait permis une reconnaissance parisienne de la célèbre collection Reinhart, qu'il avait aussi enrichi, mais à vrai dire, de très peu de pièces.

Oskar Reinhart (1885-1965), celui que Pierre Cabanne appelait "l'ogre de Winterthur"⁵⁰⁹, était un homme d'affaires, l'un des grands magnats de l'industrie zurichoise, mais aussi un collectionneur passionné, qui avait mis une énergie folle pour la constituer ; et de fait, se retirait des affaires en 1924, pour se consacrer uniquement à l'élaboration de sa collection. Oskar Reinhart était aussi un grand mécène pour la ville de Winterthur, et notamment parce qu'il cédait en 1940, six cents peintures et sculptures, près de sept cents dessins, aquarelles et gravures, et permettait ainsi l'ouverture en 1951, du musée d'art de Winterthur, dit aussi le musée Oskar Reinhart "am Stadtgarten"⁵¹⁰. En 1958, ce dernier continuait à mettre son patrimoine artistique au service de la cause publique, et léguait aussi à la Confédération, sa villa "Am Römerholz", où étaient rassemblées plus de deux cents peintures européennes, anciennes et modernes, les pièces les plus prestigieuses de sa gigantesque collection. Notons que sa collection, débutée en 1910⁵¹¹, était dominée par les Maîtres français du XIX^{ème} siècle, et les impressionnistes, à savoir de très nombreuses œuvres, de Renoir, Manet et Cézanne, mais aussi, de Daumier, Corot et Courbet. Les tendances qui ont suivies l'impressionnisme sont aussi représentées, notons van Gogh, et un Picasso de jeunesse, de ladite période bleue. Sa collection se complétait de peintres primitifs et des maîtres anciens de toutes les Écoles européennes, citons Lukas Cranach, Jacopo Bassano, Le Greco, Jean-Siméon Chardin, Francisco de Goya, et mentionnons la célèbre

⁵⁰⁷ GEORGE Waldemar, "La Collection Oskar Reinhart", *Formes, revue internationale des arts plastiques*, no. 26-27, 1932 [Numéro spécial entièrement consacré à la collection Oskar Reinhart]. Consultable sur le site de la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149875t?rk=622320;4>

⁵⁰⁸ Paul Fierens, "La collection Oskar Reinhart à Winterthur", *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 décembre 1932, no. 360, p. 3.

⁵⁰⁹ CABANNE Pierre, *Les grands collectionneurs. Tome II, Être collectionneur au XX^e siècle*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2004, p. 95.

⁵¹⁰ KOELLA Rudolf, *Collection Oskar Reinhart. Au Römerholz, Winterthur : peintures, dessins, sculptures*, Paris, la Bibliothèque des arts ; Neuchâtel, Ides et calendes, 1975.

⁵¹¹ *Ibid.*

Adoration des Mages dans un paysage d'hiver de Pieter Brueghel l'Ancien. Précisons qu'Oskar Reinhart collectionnait aussi, les artistes anciens et modernes suisses, Liotard, Caspar Wolf, Anton Graff, Füssli, Albert Anker, puis, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, et notamment le point fort de sa collection, vingt-sept toiles de Ferdinand Hodler⁵¹².

Entre 1934 et 1936, plusieurs courriers ont été échangés entre Oskar Reinhart et Max Kaganovitch⁵¹³, et prouvent notamment que par l'entremise du marchand parisien, Reinhart avait acquis deux Liotard, un Manet, des Ferdinand Hodler ; et l'un des douze dessins de Daumier de sa collection, acheté en avril 1935, à la galerie Ambroise Vollard par l'intermédiaire de Max Kaganovitch, *Don Quijote schlägt Purzelbäume vor Sancho Pansa* (*Don Quichotte faisant des cabrioles devant Sancho Pança*)⁵¹⁴. Notons aussi que certains courriers, datant de 1935, mentionnaient une exposition de groupe, d'artistes suisses, qui devait se dérouler à la galerie du boulevard Raspail. Cette manifestation devait notamment présenter le protégé de Reinhart, l'artiste allemand et expressionniste, Karl Hofer (1878-1955). Pourtant, à ce jour, aucune trace de cette exposition n'a été retrouvée, et témoigne de l'existence même de cette manifestation, qui ne semble jamais avoir eu lieu. Ceci étant, cela atteste qu'entre 1932, et la publication de la collection Reinhart dans *Formes*, et la date de 1935, les deux hommes étaient fréquemment en contact. Il semble qu'après cette date, Reinhart et Kaganovitch n'aient plus échangés de lettres. Mais que s'était-il passé ? Nous pourrions supposer que Max Kaganovitch refusant d'organiser, par choix ou par obligation, une exposition d'*Art suisse* à la galerie du boulevard Raspail, aurait certainement vexé le collectionneur. D'autre part, il est difficile de savoir, qui les avait présentés, mais étant donné la proximité de Max Kaganovitch avec les artistes modernes suisses, c'est certainement par Cuno Amiet, ou un autre, qu'il avait fait la connaissance du grand collectionneur. Là bas aussi, il avait dû faire la connaissance du marchand Fritz Nathan, proche conseiller de Reinhart, qui l'aiderait plus tard à entrer en contact avec un autre grand collectionneur suisse du XX^{ème} siècle, Emil George Bührle, dont il fut aussi le conseiller.

⁵¹² BHATTACHARYA-STETTLER Therese, *Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Hodler, Anker, Giacometti: Meisterwerke der Sammlung Christoph Blocher*, Winterthur, Museum Oskar Reinhart, 2015.

⁵¹³ Notes de Karin Meyer (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁵¹⁴ Berne, Office fédéral de la culture (OFC), Archives en ligne, "Biens culturels de la Confédération : Enquête sur la période de 1933 à 1945". *Actualisation du Rapport de l'Office fédéral de la culture de 1998*, Berne novembre 2018.

8.2 - Emil Georges Bührle

En 1939, Fritz Nathan (1895-1972), marchand d'art munichois émigré à Saint-Gall, rencontrait Emil George Bührle. Ce dernier deviendrait quelques années après, son proche conseiller⁵¹⁵. En janvier 1947, Fritz Nathan écrivait à Emil G. Bührle, et lui expliquait que Max Kaganovitch qu'il connaissait, l'avait appelé deux jours plus tôt. Le marchand témoignait à Fritz Nathan, sa grande envie de voir la collection Bührle, et Nathan expliquait que de fait, ce dernier devrait entrer en contact avec le collectionneur, à son retour en Suisse. Deux ans plus tard, en février 1949, Max Kaganovitch à son tour, adressait une lettre à Emil George Bührle, le remerciant de l'occasion qui lui avait été offerte, de visiter sa collection ; et puis, le sollicitait vivement par une demande de prêt, pour une des expositions d'*Oeuvres choisies*, qui se déroulerait à la galerie du boulevard Raspail. C'est ainsi que commençait, dès 1950, les affaires entre le marchand parisien et le grand collectionneur suisse.

D'origine allemande, Emil George Bührle (1890-1956) est l'un des grands industriels zurichois-collectionneurs suisses du XX^{ème} siècle, et de son temps, il était d'ailleurs, l'un des seuls en Suisse à pouvoir rivaliser avec les grandes fondations américaines⁵¹⁶. En 1924, Emil G. Bührle s'était établi en Suisse, et reprenait la direction d'une usine des environs de Zurich. En 1937, ce dernier s'y installait et rachetait toutes les parts de l'usine de machines-outils Oerlikon Bührle & Co, et en devenait l'unique propriétaire⁵¹⁷. Précisons que l'usine à ce moment là, spécialisée dans la vente d'armes, recevait de nombreuses commandes des états-majors français et britannique⁵¹⁸. Quelques années plus tard, l'occupation allemande en France mettait fin aux livraisons destinées aux armées française et britannique, et l'usine de Bührle participait notamment dans le cadre du "réarmement secret de l'Allemagne", à vendre des armes au III^{ème} Reich⁵¹⁹. Notons que si la réputation et les affaires de Bührle, sont entachées par cette histoire, sa célèbre collection, l'est aussi, et tout particulièrement parce

⁵¹⁵ *Un regard passionné : chefs-d'oeuvre de l'impressionnisme et autres toiles de maîtres de la collection Emil G. Bührle (1990-1991)*, Zurich, Washington DC, Montréal, Yokohama, Londres, Genève, Skira, 1991.

⁵¹⁶ CABANNE Pierre, *Les grands collectionneurs. Tome II, Être collectionneur au XX^e siècle*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2004, p. 103.

⁵¹⁷ *Chefs-d'oeuvre de la collection Bührle : Manet, Cézanne, Monet, Van Gogh...*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage (2017), Lausanne, Suisse, 2017.

⁵¹⁸ *La collection Emil Bührle*, Paris, Musée Maillol, (2019), Paris, Gallimard, 2019.

⁵¹⁹ *Ibid.*

que ce dernier, avait acquis, pendant la guerre, et auprès de Theodor Fischer, treize œuvres d'art spoliées aux Juifs⁵²⁰. Ceci étant, sa collection est l'une des plus exceptionnelles constituées au XX^{ème} siècle autour de l'impressionnisme français, et réunit très exactement, 633 œuvres. Précisons que sa collection comportait aussi, de l'art ancien, des sculptures gothiques, et des œuvres d'artistes plus jeunes, du tout début du XX^{ème} siècle, notamment de l'École de Paris. Max Kaganovitch lui, n'avait pas grandement enrichi sa collection de tableaux impressionnistes, bien au contraire, le marchand était celui, qui l'en avait éloigné.

Emil G. Bührle avait un petit cercle de marchand d'art, dont la plupart étaient établis à New-York, à savoir les galeries de Paul Rosenberg et Germain Seligman, ainsi que la galerie Knoedler, et la galerie Wildenstein, installée à New-York, à Paris, et à Londres. À Londres, Bührle achetait à la Marlborough Fine Art, et tout particulièrement chez Arthur Kauffmann, à qui il devait l'essentiel de sa collection de sculptures gothiques. À Zurich, il s'approvisionnait à la galerie Aktuaryus, et auprès de Fritz Nathan, et principalement auprès de ce dernier. En 1950, Max Kaganovitch rejoignait ce groupe restreint de marchands, et concluait cette année là un premier achat avec le collectionneur, une œuvre de Cézanne, qui n'était pourtant pas destinée à la collection de Bührle. En effet, ce dernier finançait l'achat d'un *Autoportrait au chapeau de feutre noire* de Cézanne, pour le Kunstmuseum de Berne. Le premier achat de Bührle au marchand pour sa collection, datait de 1951; une gouache sur papier de grand format, *La Loge*⁵²¹, chef-d'oeuvre de Georges Rouault, que Kaganovitch achetait à une vente aux enchères en 1935, et présentait lors des expositions d'*Oeuvres choisies* de 1938 et 1951 (voir T2, fig. 40, de l'annexe 6). Notons que les quatre Rouault, achetés par Emil Bührle, venaient de chez Max Kaganovitch : *Le Clown à la table*⁵²², *Les Cavaliers*⁵²³, et *Ubu à cheval*, revendu à la Marlborough Fine Art en 1959⁵²⁴. Un autre chef-d'oeuvre avait été vendu par Max Kaganovitch à Emil G. Bührle, *L'Offrande* de Gauguin⁵²⁵, qui était semble-t-il dans sa collection depuis 1938, et qu'il avait vendu au collectionneur en 1956. Max

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ Fondation E. G. Bührle, en ligne : <https://www.buehrle.ch/sammlung/artwork/detail/das-paar-la-loge/>

⁵²² Fondation E. G. Bührle, en ligne : <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/clown-at-a-table/>

⁵²³ Fondation E. G. Bührle, en ligne : <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/riders-in-the-twilight/>

⁵²⁴ Zurich, Fondation et Collection E.G. Bührle, Archives E.G. Bührle, Archives en ligne, *The Emil Bührle Collection: Works of international artists – the complete list.*

⁵²⁵ Fondation E. G. Bührle, en ligne : <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/the-offering/>

Kaganovitch avait vendu un Chagall, *Le Mariage russe*⁵²⁶, et un Picasso, *Devant l'église*⁵²⁷ ; des œuvres de jeunesse des deux artistes. En mars 1956, des natures mortes cubistes de Juan Gris, *La poire* et *Carafe Bol et verre*. Précisons que Max Kaganovitch vendait aussi à Emil Bührlé, quelques tableaux de Maîtres du XIX^{ème} siècle. À titre d'exemples, deux Fantin-Latour, dont *Pivoines et pêches*⁵²⁸, un Géricault, *Chiens et ours*⁵²⁹, et des impressionnistes, comme Renoir et Cézanne. Au total, et sans compter les œuvres acquises lors du Prix Bührlé, Max Kaganovitch avait vendu vingt-six œuvres au collectionneur suisse (voir T2, annexe 4), dont douze sont aujourd'hui, dans les collections de la Fondation, créée en 1960.

8.3 - L'entrée de la jeune peinture dans la collection Bührlé

1952. Première édition du Prix Bührlé

Les vingt-six œuvres vendues à Emil George Bührlé par Max Kaganovitch, entre 1951 et 1956, permettaient principalement l'entrée de Georges Rouault dans la collection de l'industriel zurichois, et l'acquisition d'un chef-d'oeuvre de Gauguin, *L'Offrande*. Notons que Max Kaganovitch avait aussi enrichi la collection d'Emil G. Bührlé, de tableaux de ladite nouvelle génération française, par l'initiative du Prix Bührlé. Si ce concours permettait au collectionneur de se rendre à Paris, il prouvait aussi d'une attitude toute à fait exceptionnelle de la part de ce dernier, et notamment parce qu'il achetait les lauréats, sans y regarder par deux fois. Il se fiait totalement à Max Kaganovitch et au jury de ce concours.

“C'est la première tentative de cette sorte qui soit risquée de nos jours”, déclarait Max Kaganovitch⁵³⁰ ; certainement la tentative la plus audacieuse du marchand. Évidemment, il n'avait été le premier à initier un prix pour la jeune peinture. En 1946, le Prix la Jeune peinture venait d'être créé, et était conduit par la galerie Drouant-David, sise au 52 de la rue du Faubourg Saint-Honoré, dans le 8^{ème} arrondissement. Un second concours, venait

⁵²⁶ Fondation E. G. Bührlé, en ligne : <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/the-russian-wedding/>

⁵²⁷ Fondation E. G. Bührlé, en ligne : <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/the-spanish-church/>

⁵²⁸ Fondation E. G. Bührlé, en ligne : <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/peonies-and-peaches/>

⁵²⁹ Fondation E. G. Bührlé, en ligne : <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/dogs-fighting-bears/>

⁵³⁰ Carton de l'exposition Première Édition du Prix Bührlé (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

s'ajouter au précédent en 1948, il s'agissait du Prix de la Critique, régi par la galerie Saint-Placide, du 4 rue Saint-Placide, dans le 6^{ème} arrondissement⁵³¹. Mais de toute évidence, avant 1952, personne, si ce n'est Max Kaganovitch, n'avait eu l'idée d'un prix de jeune peinture, destiné à enrichir la collection d'un amateur fortuné. Durant ce concours, la sélection était dirigée par un jury de professionnels et des représentants de la vie artistique parisienne, à savoir des conservateurs, des collectionneurs et des critiques. Emil George Bührle s'était engagé à acheter les oeuvres primées choisi par ses personnalités. Le fait que le collectionneur ait accepté l'initiative du Prix Bührle est tout à fait surprenant. Précisons que la toile, la plus jeune de sa collection, pourrait-on dire, datait de 1941. Il s'agissait d'une nature morte de Picasso, *Fleurs et citrons*⁵³². Mais après ça, Bührle n'a jamais montré son intérêt pour la peinture des jeunes artistes contemporains d'après-guerre, et notamment pour la peinture non-figurative. D'autre part, Emil G. Bührle choisissait toujours ce qu'il achetait et ce qui entrait dans sa collection, il ne déléguait personne, et ne missionnait jamais quelqu'un, d'un achat. Cela prouvait l'estime qu'avait Bührle pour Max Kaganovitch. Le marchand ne lui vendait pas des tableaux d'exception certes, si ce n'est quelques chefs-d'oeuvre, et nous les avons cités. Pourtant, Max Kaganovitch avait fait connaître la collection d'Emil Bührle à Paris, lors de ces expositions d'*Œuvres choisies*, pour lequel il était prêteur de 1950 et jusqu'à sa mort. Nous pourrions donc supposer que Bührle, se sentait redevable envers lui, et cela expliquerait pourquoi il avait accepté un tel concours. Nous pourrions aussi imaginer que ce dernier avait eut un intérêt soudain pour la jeune peinture, mais que quelques années lui avaient suffi pour prendre conscience qu'il n'en ressentait pas l'envie.

La Seconde Guerre mondiale bouleversa profondément la création artistique du XX^{ème} siècle. La première initiative de Max Kaganovitch pour s'adapter à ce changement, avait été le concours du Prix Bührle. Le marchand voulait, disait-il : *“Créer un rassemblement d'œuvres qui, en exprimant les divers courants du mouvement pictural, constitue un raccourci, une synthèse de l'art vivant, tel est le but de cette manifestation qui nous montre les œuvres de 35 peintres formant le premier volet d'un polyptique que les*

⁵³¹ Échanges de courriels avec Madame Julie Verlaine, le 23 juillet 2019.

⁵³² Fondation E. G. Bührle, en ligne :

https://www.buehrle.ch/sammlung/artwork/detail/blumen-und-zitronen/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=t&cHash=c9d8f8d22c6dab552daceaa6e749ede9

*années suivantes dérouleront en entier à nos yeux*⁵³³. De ce fait, comme il l'expliquait en 1952, il présentait trente-cinq jeunes peintres, sélectionnés par un jury de qualité. Cette année là, le jury était composé de huit personnalités parisiennes : Jean Cassou, conservateur en chef du musée national d'Art moderne ; René Huyghe, conservateur honoraire au musée du Louvre ; Georges Grammont, président et Ami du musée national d'Art moderne ; Maître Alex Loeb, avocat à la Cour d'Appel ; Georges Besson, critique d'art et écrivain ; Raymond Cogniat, président de la critique étrangère ; et des artistes, Maurice Brianchon et Jacques Villon. Du 5 au 20 décembre 1952, les œuvres des artistes sélectionnés avaient été exposées à la galerie Max Kaganovitch, et à l'issue de cette manifestation, trois lauréats avaient été désignés. Le premier lauréat fût l'artiste ukrainien, Joseph Pressmane (1904-1967) — lauréat du Prix de la Critique en 1951 d'ailleurs — avec un *Paysage*. Le deuxième lauréat fût le peintre suisse, Hans Seiler (1907-1986), avec *Dordogne*, et le troisième, le peintre américain Bill Parker, le poulain de Max Kaganovitch. La *Composition* de Bill Parker que Emil G. Bührle avait achetée, Marc Vaux l'avait photographiée (voir T2, fig. 46, annexe 6). Notons qu'Emil Georges Bührle, achetait en supplément de ces trois tableaux, une vingtaine d'œuvres, notamment de Planson, Cavallès et Sabouraud, Zoran Music, Paul Rebeyrolle, et Véra Pagava, et enfin des deux autres poulains de Kaganovitch, Boussard et Païlès ; pour la somme totale d'un million deux cents six mille francs⁵³⁴.

Durant le Prix Bührle, le collectionneur s'était rendu à Paris, durant deux jours, pour y admirer l'accrochage, certainement au moment du résultat final et de la décision du jury. Le 4 janvier 1952, Emil G. Bührle adressait à Max Kaganovitch, une lettre, le remerciant du cadeau qu'il venait de lui faire, à savoir le livre de Waldemar George, *Quelques artistes suisses*, et la collection de dix monographies qu'il avait dirigée aux Éditions Quatre-Chemins. Il écrivait aussi, à la fin de ce courrier : *“Ainsi que mes meilleurs remerciements de la part de Madame Bührle pour le si gentil accueil que Madame Kaganovitch et vous nous ont offert à Paris”*⁵³⁵.

⁵³³ Carton de l'exposition Première Édition du Prix Bührle (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁵³⁴ Zurich, Fondation et Collection E.G. Bührle, Archives E.G. Bührle, Fonds d'archives du collectionneur Emil Georg Bührle (1890-1956).

⁵³⁵ Zurich, Fondation et Collection E.G. Bührle, Archives E.G. Bührle, Fonds d'archives du collectionneur Emil Georg Bührle (1890-1956).

1953. Deuxième édition

En 1953, Max Kaganovitch reconduit le Prix Bührle, du 24 juin au 10 juillet. Si cette fois-ci, le collectionneur Emil G. Bührle ne s'était pas rendu à Paris, durant le concours, il y avait séjourné au printemps, avec sa femme pendant dix jours. Là bas, il avait certainement fréquenté le marchand, et discuté du Prix Bührle qui allait s'ouvrir bientôt. Pourtant, notons que Max Kaganovitch n'avait pas renouvelé le Prix Bührle, alors qu'il mentionnait très clairement lors du premier prix en 1952 : "*le premier volet d'un polyptique que les années suivantes dérouleront en entier à nos yeux*"⁵³⁶. Était-ce Emil Bührle, qui n'avait pas souhaité reporter le Prix ? Ou bien, était-ce Max Kaganovitch ?

En 1953, les lauréats du deuxième Prix Bührle, avaient été, l'artiste française, Hélène Madelin (1917-?), et sa *Jeune femme* ; le français Maurice-Élie Sarthou (1911-1999) avec ses *Barques* ; et enfin l'artiste belge Mayou Iserentant (1903-1978) avec sa *Tête d'enfant*⁵³⁷. Comme Emil Bührle n'avait pas assisté à l'exposition, et n'était pas présent lors du jury final, Max Kaganovitch lui adressait un télégramme avec le nom des lauréats, le 22 juillet 1953⁵³⁸. Nous parlons de jury, mais il faut préciser que nous ne connaissons malheureusement pas, les membres présents cette année là. Ce dont nous sommes certains en revanche, c'est qu'à nouveau, Emil G. Bührle achetait des œuvres en supplément de celles des trois lauréats. Pourtant, contrairement à l'année passée, seulement huit tableaux furent achetés, contre les vingt du premier Prix Bührle. À titre d'exemples, un Pignon, et deux Pressmane, et encore une fois, un Boussard, et un Pailès. De fait, nous pourrions prouver que le collectionneur Emil Bührle commençait à s'agacer, et ne devait finalement plus, porter un grand intérêt pour ce concours. En 1969, Raymond Cogniat lors de son interview avec Max Kaganovitch, publiée dans *Connaissance des arts*, en témoignait lorsqu'il expliquait le nouveau pari d'après-guerre de ce dernier, sur l'art vivant et la jeune peinture :

⁵³⁶ Carton de l'exposition Première Édition du Prix Bührle (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁵³⁷ Zurich, Fondation et Collection E.G. Bührle, Archives E.G. Bührle, Archives en ligne, *The Emil Bührle Collection: Works of international artists – the complete list*.

⁵³⁸ Zurich, Fondation et Collection E.G. Bührle, Archives E.G. Bührle, Fonds d'archives du collectionneur Emil Georg Bührle (1890-1956).

“L'accord avec le grand collectionneur Emil Bührle lui fournit l'occasion de donner une forme concrète à ses idées et, en créant le prix Bührle, de proposer la constitution d'une collection de mille tableaux qui feraient de l'amateur d'aujourd'hui un précurseur. Mais il y a loin de l'accord théorique à la réalisation ; sur l'art d'hier, les problèmes sont devenus simples ; sur celui du présent, il n'en est pas encore ainsi. Quand il propose des œuvres de Pignon, de Nicolas de Staël, de Bazaine, il sent une inquiétude remplacer la confiance qui lui avait été manifestée”⁵³⁹

De ces quelques mots, on retient deux choses. La première est que Max Kaganovitch imaginait une certaine continuité avec ce Prix Bührle. On n'imagine bien qu'une collection de mille tableaux était très largement exagérée, et pourtant, cela prouve que Max Kaganovitch avait de grandes ambitions, et espérait notamment vendre à Emil G. Bührle de nombreux tableaux contemporains. Deux ans seulement suffirent à Bührle pour comprendre qu'il n'en avait ni l'envie, ni le besoin, et que le Prix Bührle devait cesser. D'autre part, il faut noter “l'inquiétude” de ce dernier vis à vis de son marchand. Le scepticisme de Bührle pour l'art et les tendances de l'après-guerre, avait certainement tourmenté le collectionneur, et entraîné le doute même, de faire affaire avec Max Kaganovitch. Cependant, nous l'avons vu, le marchand continuait de vendre au collectionneur, des tableaux modernes, et ce, jusqu'à la mort de Bührle, en novembre 1956. Si cela atteste d'une bonne entente entre les deux hommes jusqu'à cette date, et malgré l'échec du Prix Bührle ; cela vient prouver encore une fois, que son métier de courtier prenait toujours le dessus, et qu'il offrait même après la guerre, un large choix d'œuvres modernes, des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Le Prix Bührle s'il ne fut jamais reconduit, montrait pourtant l'ambition, l'initiative et le défi personnel que s'était lancé Max Kaganovitch, et dans le but de valoriser l'art contemporain des années 50.

⁵³⁹ COGNAT Raymond, “La peinture que j'ai achetée à Paris”, *Connaissance des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50.

Chapitre 9. Les liens de Max Kaganovitch avec la Suisse : genèse, affirmation et illusion

9.1 - Le point de départ, Rosy et les Wyspa

Dans un des cafés-restaurants, à l'angle des boulevards Raspail et Montparnasse, précisément à la Rotonde, Max Kaganovitch avait fait la rencontre de Ruchla Wyspa (1900-1961), qui deviendrait très vite, Rosy Kaganovitch⁵⁴⁰. Née en 1900, à Gąbin en Pologne, Rosy, était à Paris pour ses études, lorsqu'elle rencontrait Max Kaganovitch. Ils se marièrent le 10 février 1927, à la mairie du 11^{ème} arrondissement, ils logeaient à l'époque au 2, rue du Grand Prieuré. La même année, naît leur première fille, Karin (mariée Meyer), puis quelques années plus tard, leur cadette, Odette (mariée Husain). Notons que très jeune, Rosy émigrerait en Suisse avec sa famille, et s'installait à Zurich, avec ses parents et ces cinq frères et soeurs⁵⁴¹. Et ce fait n'est pas anodin. Les forts liens qui existaient entre la Suisse et Max Kaganovitch, s'expliquent en partie parce que la famille de sa femme, les Wyspa, était établi à Zurich depuis quelques temps déjà.

Les Wyspa avaient émigré de Pologne, en Suisse, lorsque Rosy était très jeune. Ses parents, Isaak Wyspa (1865-?) et Ryfka Wyspa-Bernstein (1864-?)⁵⁴², étaient nés et vivaient à Gąbin. Ils avaient quitté la Pologne pour Zurich en 1901⁵⁴³, quelques années avant la Révolution polonaise de 1905. Quoiqu'il en soit, en 1923, Isaak et Ryfka Wyspa avaient été expulsés de Suisse, notamment parce que depuis 1920, ils n'avaient pas rempli leurs obligations fiscales. Ils devaient aux impôts municipaux et étatiques un montant de 1616.75

⁵⁴⁰ Rosy est une occidentalisation de Ruchla. Comme pour Max et Motel. En Suisse, déjà dans les années 1920, Ruchla, se faisait appeler Rosa ou Rosy. Son nom, comme celui de Max Kaganovitch, s'étaient stabilisés en 1940, au moment de leur naturalisation française.

⁵⁴¹ Échanges de courriels avec Madame Caroline Kesser, le 29 août 2019;

⁵⁴² Zurich, Kanton Zürich, Staatsarchiv, Regierungsratsbeschlüsse seit 1803 online, *StAZH MM 3.37 RRB 1923/2582, Ausweisung, 01.11.1923, p. 873*

⁵⁴³ *Ibid.*

francs. De plus, avant 1920, ils déclaraient un revenu de seulement 1.000 CHF, alors qu'ils occupaient un appartement confortable de 2.700 CHF, Volkmarstraße 9, à Zurich.

Sa mère Ryfka, avait une succursale dans la ville, et son père Isaak, était connu comme commerçant et voyageur d'affaires. En 1920, une enquête pour détournement de fonds et fraude avait été ouverte à l'encontre d'Isaak, mais aussi contre un des fils Wyspa, Edmund, un des frères de Rosy, qui faisait l'objet à l'époque, d'une enquête pour détournement de fonds⁵⁴⁴. En 1928, les Wyspa avait dû passer par les tribunaux, payer ce qu'il devait à l'État suisse et l'arrêt d'expulsion avait alors été annulé. Isaak et Ryfka Wyspa s'étaient réinstallés à Zurich⁵⁴⁵, et prospéraient semble t-il, grâce à l'industrie textile, et précisément de layette. Toute cette histoire, revêt une importance considérable, puisqu'il semble que les débuts de courtier en tableaux, de Max Kaganovitch avaient été permis et soutenus par la famille de sa femme. Or, comme nous venons de le voir, les Wyspa étaient connus à Zurich pour des raisons de moralité, et pour des activités malhonnêtes, tels que fraude et détournement. En 1940, nous l'avons vu⁵⁴⁶, Max Kaganovitch, pendant la Seconde Guerre mondiale et l'occupation allemande, s'installait à Zurich, dans la famille de sa femme, à la fin de l'année 1942. Ce qui signifie que dans les années 40, les Wyspa étaient toujours installés à Zurich.

Avant leur mariage en février 1927, précisément en avril 1926⁵⁴⁷, Max Kaganovitch s'était rendu à Zurich, avec Rosy. Pourtant, difficile de dire si là bas, à ce moment là, il y rencontrait la famille de sa future femme, notamment son père, Isaak, et sa mère, Ryfka. Au même moment à Paris, il débutait comme conseiller pour un collectionneur suisse, et achetait des toiles pour ce dernier⁵⁴⁸. Nous l'avons dit, le fait que cet amateur soit suisse, est très important, notamment parce que Rosy avait vécu en Suisse avant de se rendre à Paris, mais aussi, parce que sa famille devait y avoir des contacts. Si ce n'est qu'hypothétique, il semble pourtant, que d'une manière ou d'une autre, les Wyspa ont aidé Max Kaganovitch dans ses débuts de courtier, et peut-être même, dans sa rencontre avec les artistes suisses. Il semblerait aussi que les Wyspa aient achetés des tableaux pour le compte de leur beau-fils. En décembre

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Voir Chapitre 2, 2.2.

⁵⁴⁷ Voir les photographies privées (Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation, Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3).

⁵⁴⁸ Voir Chapitre 2, 2.1.

1934, une toile de Pissarro, *Coin de jardin à Eragny*, avait été mise en vente à Drouot, et les Wyspa l'avait acquise. À peine deux ans plus tard, Max Kaganovitch vendait le tableau à Cuno Amiet⁵⁴⁹. Difficile de savoir si l'œuvre était pour la collection Wyspa, ou achetée pour aider Max Kaganovitch dans ses affaires. En tout état de cause, s'il paraît évident que la famille Wyspa ait été le point d'ancrage de Max Kaganovitch avec la Suisse et Zurich, il semble aussi, qu'Isaak et Ryfka aient été un soutien financier dans les débuts de ce dernier. Max et Rosy Kaganovitch resteront très attachés à la Suisse, à la ville de Zurich, mais aussi à la ville de Berne. Rosy, très malade depuis des années, décède à Berne en 1961, des suites d'un cancer⁵⁵⁰. Max Kaganovitch lui, se rendait souvent à Zurich, notamment pour les affaires. Même après la fermeture de sa galerie en 1968, il s'y rendait semble-t-il souvent. Le journal *Le Monde* publiait le 8 avril 1978⁵⁵¹, dans sa rubrique nécrologique, l'avis de décès de Max Kaganovitch, et expliquait que la cérémonie religieuse et l'inhumation auraient lieu à Zurich, dans l'intimité. Si les liens professionnels de Max Kaganovitch avec la Suisse avaient été très forts, surtout dans les années 30 lorsqu'il défendait les artistes suisses, il ne s'était jamais trop éloigné de Zurich, et en dehors des affaires, restait très attaché à la ville. La Suisse, lui avait permis de débiter et de prospérer dans le commerce de tableaux, l'avait aussi aidé à se faire une place parmi les artistes et les grands collectionneurs, et à se faire connaître à Paris comme le défenseur des *Schweizer Künstler*.

9.2 - L'Art moderne suisse après le Jeu de Paume

Les diverses expositions organisées par Max Kaganovitch depuis 1931, en faveur de l'Art Suisse, et les initiatives du Jeu de Paume, en 1924, puis en 1934, sont très importantes. Pour la première fois en 1924, Paris découvrait les grandes figures de l'Art suisse actifs du XV^{ème} au XIX^{ème} siècle, ainsi que d'autres artistes suisses, alors totalement méconnus en France. En 1931 et jusqu'en 1934, les parisiens découvraient aussi pour la toute première fois, les grands artistes contemporains, et les pionniers de l'art moderne suisse. Dès 1932, et

⁵⁴⁹ PISSARRO Joachim, DURAND-RUEL SNOLLAERTS Claire, *Pissarro, catalogue critique des peintures*, Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2005, vol. 2, p. 460, no. 689.

⁵⁵⁰ Entretien avec Monsieur MEYER Yann, le 5 avril 2018 (non retranscrit).

⁵⁵¹ "Décès. Max Kaganovitch", *Le Monde*, 8 avril 1978 (Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard, Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard).

jusqu'en 1937, Max Kaganovitch qui participait grandement à la reconnaissance de Cuno Amiet, permettait aussi aux parisiens, la découverte de ce pionnier du modernisme. Petit à petit pourtant, ce dernier se désintéressait des artistes modernes suisses, et ne les défendait plus en France. De fait, nous pourrions nous demander, si après lui, quelqu'un continua à valoriser et à faire connaître les artistes contemporains suisses à Paris.

Après 1934, en France, les artistes modernes suisses, seuls ou en groupe, n'avaient été exposés qu'à de rares occasions. Lors de l'*Exposition universelle* de 1900, quarante artistes furent montrés à Paris, et au reste du monde qui se déplaçait pour l'événement. Précisons que vingt-six d'entre-eux avaient déjà été présentés en 1934, au Jeu de Paume. La Seconde guerre mondiale a marqué un point d'arrêt dans cette démarche. Après une longue attente, la galerie Charpentier, en 1946, ouvrait une vente de l'*Art Suisse contemporain*. Plus de dix ans après la présentation du musée des Écoles étrangères au Jeu de Paume, les artistes Cuno Amiet, Ernst Morgenthaler, René Auberjonois, Alexandre Blanchet, et Max Gubler, et les sculpteurs, Otto Bänninger, Hermann Haller, Hermann Hubacher et Karl Geiser, faisaient leur grand retour à Paris. Max Kaganovitch n'avait semble-t-il pas pris part, de quelque façon que ce soit, à l'organisation de cette exposition. Bien que l'idée soit tentante, en sachant que ce dernier rentrait de Zurich, et se réinstallait à Paris en 1945. Ceci étant, l'idée de les montrer de nouveau, n'avait effleuré l'esprit de personne, avant 1960.

En janvier 1960, les artistes modernes suisses étaient regroupés dans une même grande exposition, *L'Art moderne suisse de Hodler à Klee*, qui se déroulait au musée d'Art moderne de la ville de Paris. La première, et l'ultime manifestation française destinée à tous les artistes suisses modernes, de toutes les tendances du XX^{ème} siècle. L'occasion de montrer aux côtés de Hodler, de Cuno Amiet, de Giovanni et d'Augusto Giacometti, de Morgenthaler, Auberjonois et Gubler, certains artistes qui n'avaient jamais été présentés auparavant dans les expositions d'Art suisse ; à savoir Félix Vallotton, Otto Meyer-Amden, les surréalistes Walter Kurt Wiemken et Hans Erni, mais aussi Le Corbusier peintre, Paul Klee et Sophie Taeuber-Arp, les sculpteurs Carl Jacob Burckhardt et Alberto Giacometti, et Max Bill, "*le plus conséquent des sculpteurs et des peintres suisses adeptes de l'abstraction géométrique*"⁵⁵². Cette exposition, juste avant de s'ouvrir à Paris, s'était aussi déroulée à la Tate Gallery de

⁵⁵² *L'Art moderne suisse de Hodler à Klee*, Paris, Musée national d'art moderne, Paris (1960), Paris, Musée national d'art moderne (les Presses artistiques), 1960.

Londres, en octobre 1959, *From Hodler to Klee : Swiss Art of the twentieth Century : Paintings and Sculptures*.

Après l'initiative du musée d'Art moderne de la ville de Paris, plus jamais en France, les artistes modernes suisses n'ont été exposés en groupe. Jamais plus, Cuno Amiet, Giovanni et Augusto Giacometti n'ont été montrés dans des expositions particulières françaises. Quelques œuvres de ces derniers peuvent être accrochées dans les musées français, au moment d'expositions destinées à présenter les grandes collections privées suisses. À titre d'exemple, le Grand-Palais, montrait en 2017, plusieurs toiles de Hodler et d'Amiet durant l'exposition *Les collections Barbier-Mueller. 110 ans de passion*⁵⁵³. Notons qu'en France, Ferdinand Hodler est le seul peintre suisse moderne, qui a bénéficié de grandes expositions particulières à Paris, et notamment en 2008, au musée d'Orsay⁵⁵⁴. Ces quelques expositions prouvent encore une fois, de la grande importance du marchand Max Kaganovitch. Sans lui, les artistes modernes suisses n'auraient certainement pas été connus en France, du moins pas aussi tôt. De plus, il faut dire que si l'initiative du Jeu de Paume en 1934 était remarquable, l'idée même de cette exposition d'*Art suisse contemporain* venait de ce dernier⁵⁵⁵.

9.3 - Existe t-il un art suisse ? Une question de François Thiébaud-Sisson, une réponse de Michel Thévoz

Lors de l'*Exposition de l'art suisse du XV^e au XIX^e siècle (de Holbein à Holder)* en 1924, le critique d'art français, François Thiébaud-Sisson, s'interrogeait dans un article pour *Le Temps*⁵⁵⁶ : Existe-t-il un art suisse ? Alors qu'il tentait d'y répondre, et affirmait l'existence d'une École suisse de peinture ; quatre-vingt quatorze ans plus tard, l'écrivain, historien de l'art et philosophe vaudois, Michel Thévoz répondait par un livre, et non sans polémiques : *L'art suisse n'existe pas*⁵⁵⁷.

⁵⁵³ Voir SIK-ISEA, Expositions, Ferdinand Hodler : <http://www.sikart.ch/ausstellungen.aspx?id=14652057>

⁵⁵⁴ Voir SIK-ISEA, Expositions, Ferdinand Hodler : <http://www.sikart.ch/ausstellungen.aspx?id=12448464>

⁵⁵⁵ Voir Chapitre 7, 7.2.

⁵⁵⁶ Thiébaud-Sisson, F., "À propos de l'exposition d'art suisse. Existe-t-il un art suisse ?", *Le Temps*, 30 juillet 1924, p. 3.

⁵⁵⁷ THÉVOZ Michel, *L'art suisse n'existe pas*, Paris, les Cahiers dessinés, 2018.

“Une tradition conventionnelle veut que la Suisse n’ait jamais possédé un art qui lui fût propre. [...] Sans doute, les Suisses eux-mêmes ont contribué à propager cette erreur.” Ces quelques mots exprimés par le critique François Thiébaud-Sisson, en 1924, sont révélateurs. En effet, ce dernier expliquait que la raison principale de l’absence d’un art suisse, était dû aux “jalousies” propres au sein de la Confédération. En effet, nous l’avons dit, la Suisse se scinde en trois territoires, à savoir la Suisse alémanique, la Suisse romande et la Suisse italienne. De fait, chaque territoire jouie d’une autonomie politique, linguistique et artistique, et les milieux artistiques, littéraires et intellectuels sont très souvent en contradiction. Ces désaccords pour Thiébaud-Sisson, expliquaient en partie pourquoi un musée national n’avait jamais été créé. Pour lui, une reconnaissance de l’art suisse passait d’abord par un musée national, où toutes les œuvres importantes de l’art suisse, auraient pu être réunies, puis étudiées, comparées et jugées dans un ensemble, qui feraient ressortir les traits distinctifs de chacun des artistes, et créer un art national. Michel Thévoz lui, affirme que l’art suisse est l’exemple même de l’oxymore. Dans son essai radical, *L’Art suisse n’existe pas*, il justifie par divers exemples “l’inexistence” d’un art suisse. Si ses propos sont différents de François Thiébaud-Sisson, ils finissent par exprimer la même chose : “La liste est longue des artistes suisses qui ont enrichi l’histoire de l’art ; mais leur seul dénominateur commun est de se dérober à tout dénominateur commun, de subvertir par conséquent l’idée d’un art national”⁵⁵⁸. S’il ne justifie par la non existence d’un art suisse par l’absence d’un musée national, il le démontre en parlant des problèmes identitaires propres à la Suisse, et de leur souci d’unité. Pour lui, les artistes suisses et leurs œuvres se sont succédés, sans n’avoir jamais été structurés.

Les propos tenus par François Thiébaud-Sisson et Michel Thévoz, de façon différente pourtant, ont maintes fois été mis en exergue dans les différentes introductions des catalogues d’expositions d’art ancien, moderne et contemporain suisses, qui se sont déroulés en France, entre 1924 et 1960. Néanmoins, souvent, ce manque d’unité que manifestait les artistes et les tendances artistiques suisses, étaient vus comme quelque chose d’intéressant, qui permettait de juger des nombreuses influences françaises, allemandes et italiennes, dans leur art. Précisons tout de même, qu’au cours du XIX^{ème} siècle, une certaine conscience, un besoin d’unité nationale dans les arts, et un désir d’encourager une culture commune, firent leur

⁵⁵⁸ *Ibid.*

apparition. De fait à la même époque, naît pour la première fois, une évolution originale et continue de l'art suisse. Hodler était la figure qui rapprochait tous les peintres, il était celui qui avait assimilé l'ensemble des expériences faites au XIX^{ème} siècle, tout en créant un style nouveau, qui conjugueait les traditions de la Suisse alémanique et romande. Le peintre avait ouvert la voie à une décennie des plus prometteuses, et à tous les artistes modernes suisses du siècle suivant, et notamment à celui qu'il considérait comme l'héritier légitime de son oeuvre, Cuno Amiet⁵⁵⁹. C'est ce qui nous amène notamment à nous poser la question : Et Max Kaganovitch, croyait-il en l'Art suisse ?

Pour tenter de l'expliquer, rappelons que l'artiste suisse le plus ardemment défendu par Max Kaganovitch dans les années 30, était le grand peintre suisse, Cuno Amiet. C'est un fait important, puisque ce dernier était le chef de file de toute une "École" de peinture suisse au début du XX^{ème} siècle, l'ambassadeur de l'art dans son pays, celui qui avait le plus assimilé les tendances allemandes et françaises après Hodler ; celui qui avait opéré un renouveau de la peinture suisse, dominée par la couleur pure et libérée de toute anecdote. Cuno Amiet n'était pas un professeur, mais plutôt ce que l'on pourrait appeler un animateur, celui qui avait suscité un mouvement, une idée. Son art était le moteur d'une génération de peintres et de sculpteurs, dont il façonnait la vision, le goût et la technique. Et François Thiébaud-Sisson avait parlé de cette École suisse de peinture comme étant "*plus florissante que jamais*"⁵⁶⁰. Cuno Amiet avait convaincu Max Kaganovitch de l'existence d'une certaine unité dans la peinture et la sculpture suisses des années 1930, d'une "École" de peinture liée par une même idée de la couleur et du sujet. Max Kaganovitch croyait en l'École de peinture d'Amiet, si bien qu'il défendait surtout au début des années 30, les artistes de Suisse alémanique, ceux qui se rapprochaient le plus de l'esthétique d'Amiet, et de ses idées. Progressivement pourtant, face à l'essoufflement de "l'École" de Cuno Amiet et à l'apparition de nouvelles tendances, il avait cessé d'y croire. Le premier déclic, avait certainement dû s'opérer en 1934, au moment de l'exposition du Jeu de Paume. Lui, qui devait réunir en un seul ensemble tous les artistes suisses avait dû constater le manque d'unité de toute la peinture suisse contemporaine. Plus tard, Max Kaganovitch comprenait aussi le non-intérêt des amateurs et des collectionneurs parisiens, et plus généralement français, pour les artistes

⁵⁵⁹ *Cuno Amiet*, Paris, Galeries Georges Petit (1932), Paris, Galeries Georges Petit, 1932.

⁵⁶⁰ Thibault-Sisson, F., "À propos de l'exposition d'art suisse. Existe-t-il un art suisse ?", *Le Temps*, 30 juillet 1924, p. 3.

modernes suisses. Tout cela viendrait confirmer bientôt aux yeux du marchand, l'illusion qu'était l'art suisse.

Conclusion

Plusieurs milliers de personnes admirent chaque année, les pièces de son admirable collection, trônant dans une salle du musée d'Orsay. Pourtant, personne ne sait vraiment qui est Max Kaganovitch ; nous espérons, en toute modestie, que ce mémoire contribuera à la reconnaissance de ce sculpteur reconverti en marchand, grand amateur et admirable donateur.

Max Kaganovitch, était et restera énigmatique. Si cette tentative veut répondre le plus complètement possible aux mystères qui entourent l'Homme et la Galerie, ces deux années de recherche qui tentent de dresser le portrait le plus complet possible, ne résumeront jamais les quatre-vingt années d'une vie captivante, d'une carrière surprenante, mais aussi d'une galerie épatante sur bien des points.

De ces célèbres marchands d'art du XX^{ème} siècle, cités à plusieurs reprises tout au long de cet essai, nous ne pourrions prétendre que Max Kaganovitch était l'un d'entre-eux. Pourtant, si ce dernier ne doit pas être surestimé, il ne doit pas non plus être ignoré. Certes, Max Kaganovitch n'était pas l'un de ces marchands d'art pionniers, sourciers, et découvreurs de talents. Pourtant, il était l'un de ces courtiers intuitifs et intrépides, l'un de ces marchands-amateurs, dont le zèle remarquable devrait être salué. Sa galerie était une des rares de la Rive gauche, à rassembler autant de tableaux de maîtres en une seule manifestation. De fait, le 99 boulevard Raspail, s'il s'était imposé comme le rendez-vous du Tout-Paris mondain du temps de Marcelle Berr de Turique et de la galerie Le Portique, la galerie de Max Kaganovitch s'était aussi démarquée pendant plus de trente ans, et attirait les plus grands amateurs d'art moderne et contemporain. Nous garderons à l'esprit, un marchand d'art parisien, qui n'était certes, pas le plus marquant du siècle dernier, mais qui se défend d'un parcours singulier ; et que rien ne prédestinait au métier de courtier en tableaux.

Le sept septembre 1891, Motel Kaganovitz naît à Berditchev, dans un gros shtetl de l'Empire russe, et au sein d'une famille de Juifs hassidiques. Le jeune garçon grandit dans l'ombre de ses deux grands frères, Aaron, le poète, et Pinkhas, de son pseudonyme Der Nister, l'un des écrivains yiddish modernes les plus influents de son temps.

Très jeune, ce dernier qui pensait n'être que le petit frère de quelqu'un, qui décidait pour s'émanciper, et pour exister par lui-même, de devenir un jour sculpteur. Dans cette démarche, il quittait Berditchev, et se rendait à Kiev au début du XX^{ème} siècle, au moment où la ville se distinguait comme l'une des capitales de la modernité dans les arts. Là bas, Max Kaganovitch suivait en catimini, des cours de sculpture. En 1918, après l'arrivée au pouvoir de Lénine, suite à la Révolution russe de 1917, le jeune officier, rejoignait Moscou, et fréquentait quelques temps l'atelier du Rodin russe, Sergej Kononov. Avant de quitter définitivement sa Russie natale, il passait de nouveau par Kiev, et exposait ses sculptures, lors de la première et unique exposition de la section art de la Kultur-Lige, la *Jewish Exhibition of Sculpture, Graphics and Drawings*. En 1924, alors qu'il vient de fêter ses 32 ans, et après un passage par la Lituanie et l'Allemagne, Max Kaganovitch arrivait à Paris. Lui, qui doutait de son talent, de sa sculpture, et qui n'arrivait pas à en vivre, s'abandonnait vite à tout autre chose : le courtage et la revente de tableaux. S'il pensait s'être trahi toute sa carrière, et s'il avait manifesté le besoin de retourner à la sculpture à la fin de sa vie, Max Kaganovitch n'avait jamais été l'artiste qu'il avait tant rêvé d'être, et mourrait en avril 1978, en sculpteur du dimanche.

Sa reconversion de courtier en tableaux, il s'expliquait par une anecdote des plus romanesques. Lui, qui avait promis à ses frères, qu'il ne serait jamais dans les affaires, avait fait tout le contraire. Le petit marchand, qui se faisait connaître à Paris, comme commissaire d'exposition indépendant, ouvrait sa galerie en 1936, Rive gauche, et appréciait ses premiers succès. En juin 1940 pourtant, lorsque la Drôle de guerre s'achève par une défaite de la France et se conclut par un armistice signé le 22, établissant les conditions d'occupation de l'Allemagne nazie ; Max Kaganovitch quittait Paris, pour Nice. Par la suite il se réfugiait à Lyon, puis quittait la France pour Zurich, où il se réfugiait dans la famille de sa femme. De retour à Paris, à la Libération, Max Kaganovitch constatait plusieurs spoliations d'œuvres d'art, mais aussi une spoliation immobilière. Le marchand Charles-Auguste Girard à qui il avait repris la galerie Le Portique, s'était installé pendant la guerre, par l'intermédiaire de la galerie Berri-Raspail. En 1949, après un procès, il récupérait sa galerie du boulevard Raspail et deviendrait très vite, l'un des marchands-amateurs parisiens, des plus avisés.

En juin 1935, Max Kaganovitch reprenait la galerie Le Portique, sise au 99, boulevard Raspail, après la faillite de Charles-Auguste Girard, qui occupait depuis novembre 1932, la célèbre galerie. Max Kaganovitch était arrivé par les Éditions-Galerie Quatre-Chemins, qui occupaient une partie du 99, depuis juin 1934. En 1925, l'adresse était bien connue du Tout-Paris mondain. La jeune galeriste, Marcelle Berr de Turique, transformait à cette date, sa bibliothèque de prêts de livre d'art, en librairie-galerie, qui deviendrait très vite, un haut-lieu de la peinture parisienne, une galerie mondaine très appréciée qui animait tout un quartier. Max Kaganovitch qui ouvrait sa galerie éponyme en 1936, héritait d'une galerie influente de la Rive gauche, et pendant plus de trente ans, il y organisa des expositions d'une certaine audace. Sa galerie, l'une des plus estimées, était surtout une *galerie-vitrine*, vitrine de son activité de courtage, et de son statut d'amateur. Si Max Kaganovitch défendait d'une part les jeunes artistes qu'il estimaient beaucoup, il n'oubliait jamais de présenter les Maîtres de l'art moderne, Daumier, Pissarro, Cézanne et Sisley, Renoir, Gauguin, ou bien encore Derain.

En 1936, il dédiait une première exposition particulière au peintre Georges Rouault, qui le faisait grandement remarquer. S'en suivirent des présentations de Raoul Dufy, de Cuno Amiet, et d'Othon Friesz, mais aussi, une exposition, la première, de Germaine Richier, qui dévoilait l'artiste au public parisien. En 1949, à la réouverture, il avait aussi présenté une exposition des œuvres d'Edgar Degas, principalement de ses sculptures, coulées en bronze après sa mort. Jusqu'à la fermeture de sa galerie en 1968, rares avaient été les expositions dédiées à des peintres modernes, figuratifs et déjà reconnus. La plupart d'entre elles seraient consacrées aux trois poulains de sa galerie, le français Jacques Boussard, le russe Isaac Païlès, et l'américain Bill Parker ; mais aussi dans les années 60, aux *Cinq de la galerie*, Paul Ackermann, Anita de Caro, Tim Osborne, Michel Cadoret, et Paul Haefliger. Ces artistes, méconnus, étaient toujours à mi-chemin entre l'abstrait et le figuratif, et s'ils n'étaient pas les plus avant-gardistes, ils avaient marqué l'art vivant.

Néanmoins, les expositions d'*Œuvres choisies* organisées par ce dernier dès 1938, et qui présentaient les grands artistes des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, étaient celles qui avaient fait sa réputation, notamment parce qu'elles voulaient rivaliser avec les grands musées français et étrangers. Tous les maîtres de l'art moderne, ou presque, à savoir les impressionnistes, les post-impressionnistes, les Fauves et les cubistes, étaient exposés. Après la guerre, les grandes figures de l'abstraction lyrique, et les artistes que l'on appelait *Jeunes peintres de tradition*

française, mais aussi des représentants du groupe CoBra, et enfin, ceux qui avaient participé à la naissance de l'abstraction, Kandinsky et Klee, Léger, Villon et les Delaunay, rejoignaient les maîtres de l'art moderne, et créaient des expositions, des plus originales.

Déjà durant l'entre-deux-guerres, Max Kaganovitch, s'était fait remarquer pour ses talents de commissaire d'exposition indépendant, et dès 1931, avec l'exposition *Art Suisse. Peintures et sculptures de 1880 à 1930*, présentée à la galerie Georges Petit. Médiateur entre la France et la Suisse, Max Kaganovitch s'était fait connaître à Paris, comme ambassadeur des *Schweizer Künstler* contemporains en France, et participait à Paris, à leur reconnaissance. Dans de prestigieuses galeries de la Rive droite, ce dernier organisait plusieurs expositions importantes, à savoir une première de Cuno Amiet, en 1932, puis une seconde d'Augusto Giacometti, l'année suivante. Aux Quatre-Chemins, il dirigeait notamment une collection de dix monographies sur les *Artistes suisses*. La consécration arrivait en 1934, lorsqu'il fût choisi par André Dezarrois, le conservateur du musée des Écoles étrangères au Jeu de Paume, pour le seconder durant la première grande exposition d'*Art suisse contemporain*. Les années qui suivront, le marchand fût très proche de l'un des pionniers du modernisme suisse, Cuno Amiet. Pourtant, c'est avec une dernière exposition des œuvres de l'artiste en 1937, à la galerie du 99 boulevard Raspail, que le pari de Max Kaganovitch avec l'art suisse s'était définitivement arrêté.

Les liens entre la Suisse et Max Kaganovitch sont nombreux. L'origine de ses affinités avec la Suisse, viennent de sa femme, Rosy. D'origine polonaise, elle émigrait très jeune avec sa famille, les Wyspa, à Zurich. Quelques années plus tard, Max Kaganovitch avait été le marchand de deux grands collectionneurs suisses du XX^{ème} siècle. Avant la guerre, il fréquentait l'ogre de Winterthur, Oskar Reinhart ; puis dans les années 50, il faisait affaires avec l'industriel zurichois, Emil George Bührle. Le marchand de tableaux, rejoignait le groupe restreint de marchands du collectionneur, et lui vendait une quarantaine de tableaux, dont un chef-d'œuvre de Gauguin, et un de Rouault. En 1952, puis en 1953, par l'initiative du Prix Bührle, un concours de peinture dirigé par un jury de personnalités parisiennes, le marchand avait fait entrer la jeune peinture française, abstraite, dans l'une des collections connues pour être l'une des plus exceptionnelles constituées autour de l'impressionnisme.

Sculpteur reconverti en marchand, Max Kaganovitch était aussi un grand amateur de peinture, et un admirable donateur, en quête d'une certaine reconnaissance. Sa collection animée par la mode et le progrès, comptait quelques chefs-d'oeuvre, dont un Gauguin, *Paysannes bretonnes*, et un Derain, le *Pont de Charing Cross*. Aujourd'hui, les deux tableaux sont à Orsay, dans une salle qui porte son nom, et celui de sa femme Rosy, avec dix-huit autres toiles de la donation, faite au musée du Louvre, en 1973.

Les dix dernières années de sa vie, le marchand-amateur Max Kaganovitch avait fait d'autres donations importantes en France et à l'étranger, dont une de vingt-six œuvres à Bordeaux, qui fut avortée dix ans plus tard. Toutes ces donations permettaient notamment une exposition de sa collection à Moscou, puis à Saint-Pétersbourg, en 1979. Pourtant, si Max Kaganovitch a inscrit son nom, parmi les nombreux donateurs des musées français, son nom n'a guère réussi à s'inscrire dans l'Histoire.

Bibliographie

La bibliographie ci-dessous se veut la plus exhaustive possible. En premier lieu, je tenais à expliquer et à justifier pourquoi plusieurs références citées en notes de bas de pages ne seront pas mentionnées ici. Plusieurs périodiques ont fait l'objet d'un dépouillement ponctuel (sur **Gallica**, ou sur **Retronews**, le site presse de la BnF), et donc les références précises ne seront pas reportées dans la bibliographie. De même, les ressources accessibles en ligne consultables via les dictionnaires d'artistes (**Benezit Online**, **SIK-ISEA**) ne seront mentionnées qu'en note de bas de pages, tant elles ont été nombreuses pour ce sujet.

De plus, les nombreux sites internet consultés tout au long de cette recherche ne pourraient être tous cités. Les quelques sites vraiment importants sont mentionnés en notes de bas de pages.

Les références bibliographiques s'organisent de la façon suivante :

Les sources, d'abord manuscrites, sont classées par ordre géographique et alphabétique en fonction des lieux de conservation (du lieu de conservation le plus proche à celui le plus éloigné). Il en est de même pour les sources numériques. En revanche, les sources imprimées (ici supérieures à 1800) sont classées par ordre chronologique. Ces sources imprimées présentent les catalogues d'expositions encore conservés que Max Kaganovitch édite entre 1936 et 1968, lorsqu'il tient sa galerie du 99, Boulevard Raspail (Paris, 6^{ème}). Ces documents sont pour ce sujet, d'une importance capitale puisqu'ils permettent d'établir une chronologie des expositions de la galerie Kaganovitch, et elles sont de véritables outils permettant l'identification des plaques de verre du Fonds Marc Vaux. De ce fait, une organisation chronologique des sources historiques est évidente et cohérente. Les deux interviews faites du vivant de Max Kaganovitch sont aussi classées parmi les sources imprimées. Elles sont des témoignages directs de la personne étudiée.

Le classement de la bibliographie critique est typologique et son organisation est mixte. En effet, elle se divise en différentes "familles" et les références sont structurées différemment en fonction des types de documents. Les ouvrages, les dictionnaires, ainsi que les catalogues raisonnés sont organisés par ordre alphabétique, notamment au vu de leur quantité. Il sera ainsi plus simple pour le lecteur de chercher ou de retrouver une référence précise. De plus, comme ce ne sont pas des sources primaires et que la majorité des ouvrages ne mentionnent pas Max Kaganovitch, la date n'est pas aussi importante que pour d'autres références. Par exemple, les articles et les catalogues d'expositions et les catalogues de ventes sont classés par ordre chronologique. En effet, une grande partie des articles et des catalogues d'expositions sont de véritables témoignages de l'activité professionnelle et de la vie privée de Max Kaganovitch et leur date est importante.

Sources

Manuscrites

Paris, Archives Nationales, Archives des musées nationaux

Musées nationaux parisiens, Musées de l'Orangerie et du Jeu de Paume (Sous-série 1HH), Cote : 20144659/120 "Collection Kaganovitch" [mai-septembre 1978] Grand Palais.

Département des peintures du musée du Louvre (série P), Volume 6 (sous-Série P7), Cote : 20144790/74 "1930-1959".

Paris, Archives de la Ville de Paris, Registre du commerce

Galerie Max Kaganovitch 35 928/641990.

Galerie Selecta 38960/325677B.

Paris, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Centre Pompidou

Fonds Marc Vaux :

"Galerie Max Kaganovitch, Paris" MV_2349 à 2354.

LOT B Boussard Jacques MV_2937 à 2940.

LOT B Païlès Isaac MV_5020 à 5024.

LOT C Parker Bill MV_9875 à 9877.

Fonds Galerie Charpentier :

B7 Documents autour de l'exposition "Ecole de Paris", 1957.

B33 Documents autour de l'exposition "Ecole de Paris", 1959.

ROU P1 9499.

Paris, Musée d'Orsay, Archives et documentation

Fonds Max et Rosy Kaganovitch — ODO 2007-3.

Dossiers d'oeuvres : RF 1973 8, RF 1973 9, RF 1973 10, RF 1973 11, RF 1973 12, RF 1973 13, RF 1973 14, RF 1973 15, RF 1973 16, RF 1973 17, RF 1973 19, RF 1973 20, RF 1973 21, RF 1973 22, RF 1973 23, RF 1973 24, RF 1973 25, RF 1973 26, RF 1973 27, RF 1977 4.

Paris, Musée d'Orsay, Bibliothèque de la conservation

André Warnod, Claude Roger-Marx, Maximilien Gauthier, *Edgar Degas*, Exposition Paris Galerie Kaganovitch, Juin-Juillet 1949

La Courneuve, Archives Diplomatiques

Archives de la récupération des biens artistiques spoliées

Commission de Récupération Artistique (CRA)

209SUP, carton no. 27, dossier no. 45.578

209SUP, carton no. 58, dossier no. 47.89.1793

209 SUP, carton no. 240

209SUP, carton no. 982

Office des Biens et intérêts privés (OBIP)

209SUP, carton no. 651, dossier no. 43605

Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)

209SUP, carton no. 92, dossier no. 7

Lardy, Atelier Jacques Boussard, Archives Jacques Boussard

Fonds d'archives du peintre Jacques Boussard (1915-1989)

Berne, Kunstmuseum, Findbuch Kunstmuseum Bern Archiv

A.01, A-001-016-002, Direktion: Sitzungsprotokoll, no. 43
A-001-040, Direktion: Sitzungsprotokolle, no. 156-158

B.01, B-001-005, Inventarbuch Leihgaben

B.04, B-007, Leihgaben, Einzelfälle

B.10.01, B-03, Briefe von Cuno Amiet an Max Kaganowitsch

C.01, C-0060, Plakette Cuno Amiet

Zurich, Fondation et Collection E.G. Bührle, Archives E.G. Bührle

Imprimées

CATALOGUES D'EXPOSITION

Galerie Max Kaganovitch, 99, Boulevard Raspail (Paris, 6^{ème} arr.)

GEORGE Waldemar (collab.), *Raoul Dufy : oeuvres récentes*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1936, 17 p.

FOCILLON Henri, *Théodore Brenson*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Ducros et Colas, 1937, 12 p.

GEORGE Waldemar (collab.), *Oeuvres choisies des 19^{ème} et 20^{ème} siècles*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1938, 28 p.

Oeuvres choisies du XIX^e siècle : exposition organisée au profit de l'oeuvre de l'allaitement maternel : du 22 mai au 5 juillet 1950, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1950, 28 p.

BESSON George (collab.), *Oeuvres choisies du XX^e siècle*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1951, 24 p.

LASSAIGNE Jacques (préf.), *Oeuvres choisies du XX^e siècle : Exposition organisée au profit de la Maison nationale de retraite des artistes à Nogent-sur-Marne*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1962, 38 p.

RAGON Michel (préf.), *Oeuvres choisies de 1900 à nos jours*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1964, 28 p.

Ackerman, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1964, 32 p.

Les Trente ans de la galerie, Dessins, aquarelles, tableaux, sculptures des XIX^e et XX^e siècles, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1966, 52 p.

LÉVÊQUE Jean-Jacques (préf.) *Jacques Boussard*, Exposition Galerie M. Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1968.

LÉVÊQUE Jean-Jacques (préf.) *D'après « le paysage »*, Exposition Galerie Max Kaganovitch, Paris, Galerie Max Kaganovitch, 1968, 7 p.

INTERVIEWS DE MAX KAGANOVITCH

COGNIAT Raymond, “La peinture que j’ai acheté à Paris”, *Connaissance des arts*, n°211, 1969, pp. 45-50.

SAUCET Jean, “Ce Monsieur Kaganovitch qui nous donne une fortune”, *Paris-Match*, n°1253, 12 mai 1973, pp. 93-99.

Sources numériques

Pour Marc Vaux

Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Portail “Archives et documentation”

Description du Fonds Marc Vaux :

http://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000173&c=FRM5050-X0031_0000173_FRM5050-X00319540

Consultées sur Gallica/BnF

Bal de la Grande Ourse, Salle Bullier, le 8 mai 1925, organisé par l'Union des Artistes Russes à Paris [programme]. Consultable sur le site de la BnF : <https://gallica.bnf.fr>

GEORGE Waldemar, “La Collection Oskar Reinhart”, *Formes, revue internationale des arts plastiques*, no. 26-27, 1932 [Numéro spécial entièrement consacré à la collection Oskar Reinhart] Consultable sur le site de la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149875t?rk=622320;4>

Genève, Archives d'État

Archives en ligne, “Personnes enregistrées à la frontière genevoise durant la Deuxième Guerre mondiale”.

https://ge.ch/archives/media/site_archives/files/imce/pdf/refugies_1939-1945/listes/complet_2009.pdf

Berne, Office fédéral de la culture (OFC)

Archives en ligne, “Biens culturels de la Confédération : Enquête sur la période de 1933 à 1945”. *Actualisation du Rapport de l'Office fédéral de la culture de 1998, Berne novembre 2018*.

https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:J6sCgH-DEHoJ:https://www.bak.admin.ch/dam/bak/fr/dokumente/raubkunst/publikationen/aktualisierungsbericht-bak-kulturgueter-im-eigentum-der-eidgenossenschaft-untersuchung-1933-1945_2018.pdf.download.pdf/Bericht-BAK_Aktualisierung_PFBund_Nov-2018.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr

Zurich, Kanton Zürich, Staatsarchiv

Regierungsratsbeschlüsse seit 1803 online, *StAZH MM 3.37 RRB 1923/2582, Ausweisung, 01.11.1923, p. 873*

Zurich, Fondation et Collection E.G. Bührle, Archives E.G. Bührle

Archives en ligne, *The Emil Bührle Collection: Works of international artists – the complete list.*

https://www.buehrle.ch/fileadmin/user_upload/bilder/stiftung/bestandliste/BestandEGBengl.pdf

Bibliographie critique

Actes de colloques, de conférences

ARNOUX Mathilde, “L’absence d’expositions de peinture allemande dans les musées parisiens dans l’entre-deux-guerres – Essai de synthèse”, dans *L’art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, 2008. Colloque organisé les 30 et 31 octobre 2008 par Bertrand TILLIER, Dimitri VEZYROGLOU et Catherine WERMESTER.

Disponible sur la plateforme en ligne du Centre de recherche HiCSA (EA 4100), université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=394&lang=fr>

PASSINI Michela, “Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums: Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars”, dans *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, 2011. Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June – 1 July & 25-26 November 2011. Dominique Poulot, Felicity Bodenstein & José María Lanzarote Guiral (eds) EuNaMus Report No 4. Disponible en ligne : <http://www.ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf>

Articles

GUENNE Jacques, *L’Art en Suisse, L’Art vivant*, no. 212, juillet 1937, pp. 174-185.

KERN Walter, *L’art contemporain en Suisse, L’Art vivant*, no. 212, juillet 1937, pp. 191-193.

ADHÉMAR Hélène, “Dernières acquisitions : la collection du docteur Eduardo Mollard et la donation Max et Rosy Kaganovitch”, *La Revue du Louvre*, no. 4-5, 1973, pp. 285-298.

EHRlich WHITE Barbara, "The Bathers of 1887 and Renoir's Anti-Impressionism", *The Art Bulletin*, vol. 55, no. 1, 1973.

KAENEL Philippe, "Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux-guerres : images d'une identité artistique et nationale", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 43, 1986, pp. 403-410.

ALLALI Jean-Pierre, "Marcelle Berr de Turique. La peinture pour passion", *Tribu 12*, no. 26, février-mars-avril-mai 2011, pp. 43

Catalogues d'expositions

Exposition de l'art suisse du XV^e au XIX^e siècle: de Holbein à Hodler, Paris, Musée du Jeu de Paume, Berne, Musée des beaux-arts, Berne, Kunsthalle (1924), Paris, éd. Musée du Jeu de Paume, 1924.

I. Pailès, Paris, Galerie Jacques Callot (1927), Paris, Galerie Jacques Callot, 1927.

Cathédrales et églises peintes par Maurice Utrillo, Paris, Au Portique (1929), Paris, [s.n], 1929.

Art suisse. Peintures et sculptures de 1880 à 1930, Paris, Galeries Georges Petit (1931), Paris, Galeries Georges Petit, 1931.

Cuno Amiet, Paris, Galeries Georges Petit (1932), Paris, Galeries Georges Petit, 1932.

Augusto Giacometti, Paris, Galerie Bernheim-Jeune (1933), Paris, Bernheim-Jeune & Cie, 1933.

L'art Suisse contemporain depuis Holder : peinture et sculpture, Paris, Musée du Jeu de Paume (1934) Paris, éd. Musée du Jeu de Paume, 1934.

Cent chefs-d'oeuvre de l'art français : 1750-1950, Paris, Galerie Charpentier (1957), Paris, Galerie Charpentier, 1957.

Anita De Caro : gouaches, Paris, Galerie Maeght (1958), Paris, Galerie Adrien Maeght, 1958.

L'Art moderne suisse de Hodler à Klee, Paris, Musée national d'art moderne, Paris (1960), Paris, Musée national d'art moderne (les Presses artistiques), 1960.

Osborne, Paris, Galerie XXe siècle (1960), Paris, [s.n.], 1960.

Osborne. Paintings, Londres, Hanover Gallery (1960), Londres, Hanover Gallery, 1960.

Tim Osborne, Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle (1962), Baden-Baden, Staatlichen Kunsthalle, 1962.

Arts primitifs dans les ateliers d'artistes, Paris, Musée de l'Homme (1967), Paris, Société des Amis du musée de l'Homme, 1967.

I. Païles, New-York, New-York, Niveau Gallery (1967), [s.n.], 1967.

Nadia Léger, évolution première. 1920-1926, Paris, Centre d'art international (1971), Paris, Société Revues et publications, 1971.

Isaac Païles et la peinture sauvage, Bruxelles, Galerie Simone van Dormael (1976), Bruxelles, Galerie Simone van Dormael, 1976.

European master paintings from Swiss collections : post-impressionism to World War II, New-York, The Museum of Modern Art (1976), New-York, The Museum of Modern Art, 1976.

De Renoir à Matisse : 22 chefs-d'oeuvres des musées soviétique et français, Paris, Grand-Palais (1978), Paris, Réunion des musées nationaux, 1978.

Elvire Jan : Peintures Récentes, Paris, Galerie M. Kaganovitch (1979), Paris, Galerie Madeleine Kaganovitch, 1979.

Païlés, un peintre pour peintre, Paris, Galerie Art Moderne (1979, Paris, [s.n.], 1979.

Cuno Amiet. 1868-1961, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven (1982), Pont-Aven, Musée municipal, 1982.

Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-garde art, 1912-1928, Jérusalem, The Israel Museum (1987), Jérusalem, The Israel Museum, 1987.

Swiss artists in Australia. 1777-1991, Sydney, Art Gallery of New South Wales, Melbourne, Westpac Gallery, Brisbane, Art Gallery and Museum, Perth, Art Gallery of Western Australia (1991), Sydney, Art Gallery of New South Wales, 1991.

Un regard passionné : chefs-d'oeuvre de l'impressionnisme et autres toiles de maîtres de la collection Emil G. Bührle (1990-1991), Zurich, Washington DC, Montréal, Yokohama, Londres, Genève, Skira, 1991.

Fitzia, Paris, Galerie Ellysée-Miromesnil (1992), Paris, Galerie Ellysée-Miromesnil, 1992.

L'esprit d'une collection de Caspar David Friedrich à Ferdinand Hodler, [Texte imprimé] : Fondation Oskar Reinhart, Winterthur : Berlin, Alte Nationalgalerie (1993), Los Angeles, Los Angeles county museum of art, (1993-1994), New York, the Metropolitan museum of art (1994), Francfort-sur-le-Main, Leipzig, Insel Verl., 1994.

Les peintres de la Réalité poétique. Maurice Brianchon, Christian Caillard, Jules Cavaillès..., Genève, Palais des expositions, (1994), Lausanne ; Paris, la Bibliothèque des arts, 1994.

Germaine Richier. Rétrospective, Saint-Paul, Fondation Maeght (1996), Saint-Paul, Fondation Maeght, 1996.

Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish, 1914-1939, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme,(2009), Paris, Skira Flammarion, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2009.

Jacques Boussard (1915-1989), « la poésie du quotidien », Étampes, Musée intercommunal (2016), Lardy, Association des Amis de Jacques Boussard, 2016.

Chefs-d'oeuvre de la collection Bührle : Manet, Cézanne, Monet, Van Gogh... , Lausanne, Fondation de l'Hermitage (2017), Lausanne, Suisse, 2017.

La collection Emil Bührle, Paris, Musée Maillol, (2019), Paris, Gallimard, 2019.

Catalogues de ventes

ROBERT Claude (commissaire priseur), *Bill Parker*, Vente Art. Paris, Hotel Drouot 1988 - 0502, Paris, [s.n.], 1988.

MILLON (commissaire priseur), *Un américain à Paris, rétrospective Bill Parker*, Vente Art. Paris, Hotel Drouot 1997 - 0324, Paris, [s.n.], 1997.

Catalogues raisonnés

FRAUENFELDER Rudolf, HESS Walter, MANNHART Karl, *Max Gubler : Katalog der Gemälde*. Zürich, Offizin Verl, 1997, 3 vol.

CZESTOCHOWSKI Joseph S., PINGEOT Anne [et al.], *Degas-sculptures : catalogue raisonné of the bronzes*, The Torch Press, 2010.

DAUBERVILLE Jean, DAUBERVILLE Henry, *Bonnard, catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1888-1947*, Paris, Bernheim-Jeune, 1965, 4 vol.

PISSARRO Joachim, DURAND-RUEL SNOLLAERTS Claire, *Pissarro, catalogue critique des peintures*, Paris, Wildenstein Institute, Milan, Skira, 2005, 3 vol.

ROUAULT Isabelle, DORIVAL Bernard, *Rouault, L'oeuvre peint*, Monte-Carlo, André Sauret, 1988, Vol. 2.

Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Matisse : Henri Matisse chez Bernheim-Jeune*, Paris Bernheim-Jeune, 1995, 2 vol.

PINGEOT Anne, *Bonnard sculpteur*, Paris, N. Chaudun, 2006.

Dictionnaires

DELARGE Jean-Pierre, *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Paris, Gründ, 2001.

HARAMBOURG Lydia, *L'École de Paris : 1945-1965 : dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Ides & calendes, 1993.

Ouvrages

ADHÉMAR Hélène, DISTEL Anne, *Musée du Jeu de paume*, Musée du Jeu de Paume, Paris, Éd. des Musées nationaux, 1976.

ADHÉMAR Hélène, DISTEL Anne, *Guide du Musée du Jeu de Paume*, Paris, R.M.N., 1979.

ASSOULINE Pierre, *L'Homme de l'art : D.-H. Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Gallimard, 1989.

BENSTOCK Shari, CARNAUD Jacqueline (trad.), *Les femmes de la rive gauche, Paris, 1900 – 1940*, Paris, Éditions des Femmes, 1987.

BERR DE TURIQUE Marcelle, *Une vie de travers*, Lyon, J.-M. Laffont, 1982.

BERR DE TURIQUE Marcelle, *Je les ai connus : Chagall, Dufy, Valadon*, Paris, l'Harmattan, 2003.

BHATTACHARYA-STETTLER Therese, *Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Hodler, Anker, Giacometti: Meisterwerke der Sammlung Christoph Blocher*, Winterthur, Museum Oskar Reinhart, 2015.

CABANNE Pierre, *Les grands collectionneurs. Tome II, Être collectionneur au XX^e siècle*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2004.

CAILLÉ Alain (dir.), *La quête de reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, Paris, La Découverte, 2007.

CHARENSOL Georges, *Cuno Amiet*, Paris, Ed. G. Quatre Chemins, [s.d.].

COIGNARD Jérôme, *Jacques Boussard*, France, les Amis de Jacques Boussard, 2006.

COURTHION Pierre, *Cadoret*, Paris, F. Hazan, 1963.

CREPELLE Jean-Paul, *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque : 1905 – 1930*, Paris, Hachette, 1976.

DAUBERVILLE Henry, DAUBERVILLE Jean, *La bataille de l'impressionnisme*, Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1967.

DER NISTER, BECHTEL Delphine (préf.), *Contes fantastiques et symboliques*, Paris, les Éd. du Cerf, 1997.

ÉMILE-BAYARD Jean, *Montparnasse hier et aujourd'hui : ses artistes et écrivains étrangers et français les plus célèbres*, Paris, Jouve, 1927.

FAGE André, *Le collectionneur de peintures modernes : comment acheter, comment vendre*, Paris, les Éditions pittoresques, 1930.

FELS Florent, *Le Roman de l'art vivant, de Claude Monet à Bernard Buffet*, Paris, A. Fayard, 1959

FOURNY Max, *Les galeries, leurs peintres, sculpteurs et graveurs*, Paris, Art et industrie, 1961.

FOURNY Max, *Annuaire international des galeries d'art, 1963-1964*, Art et industrie, 1964.

GEE Malcolm, *Dealers, critics, and collectors of modern painting: aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*, New York, Garland Pub, 1981.

GLOOR Lukas, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Bundesamt für Kultur (dir.), *Im Dialog: die zwei Sammlungen Oskar Reinhart Winterthur : Katalog zur Ausstellung im Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur, im Auftrag der Stadt Winterthur und des Bundesamtes für Kultur*, Winterthur, Museum Oskar Reinhart, 2009.

GUÉRIN Anne, FUMAROLI Marc, *Roger Vieillard, Anita de Caro : le trait et la couleur*, Paris, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2008.

GURALNIK Nehama, *The Simon and Marie Jaglom Collection*, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 1995.

JIACOMETTI Nesto, *Têtes de Montparnasse*, Paris, Oreste Zeluk, 1933.

KATZ Karl, *The Exhibitionist : Living Museums, Loving Museums*, New-York, Harry N. Abrams, 2016.

KOELLA Rudolf, *Collection Oskar Reinhart. Au Römerholz, Winterthur : peintures, dessins, sculptures*, Paris, la Bibliothèque des arts ; Neuchâtel, Ides et calendes, 1975.

LAFAILLE Maurice, *Chronique d'une galerie de tableaux sous l'Occupation*, Paris, Ed. Galerie Fanny Guillon Lafaille, 1989.

LE MASNE DE CHERMONT Isabelle, SCHULMANN Didier, *Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2000 oeuvres confiées aux musées nationaux*, Paris, la Documentation française, 2000.

LE MORVAN Marianne, *Berthe Weill, 1865-1951 : la petite galeriste des grands artistes*, Orléans, L'Écarlate, 2011.

LIECHFIELD John, *Our Man in Paris : A Foreign Correspondent*, France, Andrews UK Limited, 2012.

LÜTHY Hans Armin, HEUSSER Hans-Jörg [et al.], *L'Art en Suisse. 1890-1980*, Lausanne, Payot, 1983.

MARCADÉ Jean-Claude, *Les imaginaires de la ville : entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires, 2007.

MOULIN Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, impr. 1967, 1989.

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, impr. 2003 (1^{ère} ed.), 2009.

NIESZAWER Nadine (dir.), *Peintres juifs à Paris : 1905-1939 : École de Paris*, Paris, Somogy, 2015.

PARINAUD André, *Paul Ackerman. 1908-1981. Une voie royale*, Paris, Mayer, 1987.

RAZDOLSKAIÄ Vera, *Martiros Sarian : 1880-1972*, Bournemouth, Parkstone, 1998.

RHEIMS Maurice, TOURNIER Michel, *Les collectionneurs : de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 1981.

ROBIN Régine, *L'amour du yiddish, écriture juive et sentiment de la langue. 1830-1930*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984.

STUTZER Beat, KNAPP Peter, GIACOMETTI Marco, *Les cinq Giacometti*, Paris, Chêne, 2017.

THÉVOZ Michel, *L'art suisse n'existe pas*, Paris, les Cahiers dessinés, 2018.

TURBOW LAMPARD Marie, BOWLT John E., SALMOND Wendy R., *The uncommon vision of Sergei Konenkov, 1874-1971 : a Russian sculptor and his times*, New Brunswick, New Rutgers University Press, 2001.

VALLOIS Georges-Philippe, BOUVERESSE Clara, DEBROUX Tatiana, FOURNOL Alexis, *Le Comité professionnel des galeries d'art : 70 ans d'histoire : 1947-2017*, Vanves, Éditions Hazan, 2017.

VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

WARNOD Jeanine, *Les artistes de Montparnasse : la Ruche*, Paris, Mayer-Van Wilder, 1988.

WEGMANN Peter, ZELGER Franz, WOHLGEMUTH Matthias, *L'esprit d'une collection : de Caspar David Friedrich à Ferdinand Hodler : Fondation Oskar Reinhart*, Winterthur, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1994.

Thèses et mémoires

PERENNES Marie, *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, mémoire de Master 2 recherche sous la direction de Mme VERLAINE Julie, 2013-2014.

Disponible en ligne sur la plateforme Dumas : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01071653/document>

NOUET Anna, *La galerie Charles-Auguste Girard. Quand le photographe Marc Vaux initie la découverte d'une galerie parisienne*, Paris, Ecole du Louvre, mémoire d'étude de Master 1 sous la direction de M. SCHULMANN Didier et de Mme GHERGHESCU Mica, 2018.

Entretiens

Entretien avec Monsieur MEYER Yann, le 5 avril 2018 (non retranscrit).

Entretien avec Monsieur GLOOR Lukas, le 12 février 2019 (non retranscrit).

Entretien téléphonique avec Madame DISTEL Anne, le 3 mars 2019 (non retranscrit).

Webographie

Sites de maisons de ventes :

Drouot, Christie's, Sotheby's, ArtCurial, Barneby's...

Bases de données de résultats de ventes aux enchères :

Artnet.com, artprice.com, artvalue.com, auctions.com, lotsearch.net...