

Marcel Duchamp, « homme de paille » ou stratège ? La vente des quatre-vingts tableaux de Francis Picabia à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926

Alice Ensabella

En raison de ses multiples connaissances et fréquentations, Marcel Duchamp devint à partir du début des années 1920 une figure particulièrement active dans le cadre du marché artistique parisien et étranger. Il sut tisser des liens importants entre Paris et New York, devenant un personnage clé dans la circulation des œuvres entre l'Europe et les États-Unis. Son action menée pour les sculptures de Brancusi¹, son rôle de conseiller dans la formation de la collection de Peggy Guggenheim², ses relations avec les Arensberg sont seulement certains des exemples les plus célèbres de cette activité parallèle du père du *ready-made*³. La récente publication de la correspondance entre Duchamp et Henri-Pierre Roché confirme son soutien à certains artistes proches et son implication dans l'organisation d'expositions ainsi que dans des transactions commerciales – occupations qui, outre qu'elles témoignent de son engagement dans le milieu artistique, représentaient aussi une source de revenus⁴. En ce sens, l'influence de Roché, collectionneur et, pendant longtemps, courtier pour des personnages de l'envergure de John Quinn, joua un rôle non négligeable dans l'activité et dans les compétences que Duchamp parvint à acquérir dans ce domaine.

Toutefois, le rapport de Duchamp au jeu ainsi que l'ironie qui caractérise la majorité de ses initiatives doivent être également considérés comme partie intégrante de toute sa démarche, surtout pour ce qui concerne le milieu du marché artistique.

-
- 1 Voir Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, Londres 1998 ; Marc Partouche, *Marcel Duchamp, sa vie, même. Biographie, 1887–1968*, Paris 2005.
 - 2 Voir Paolo Barozzi, *Peggy Guggenheim, la collection*, trad. française par Pierre Saint-Jean, Paris 2005.
 - 3 Voir Elena Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Cambridge 2016.
 - 4 Scarlett et Philippe Reliquet, *Correspondance Marcel Duchamp - Henri-Pierre Roché, 1918–1959*, Genève 2012.

La vente de l'ensemble de quatre-vingts œuvres de Picabia, que Duchamp organise en collaboration avec l'artiste à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926, représente un parfait exemple qui réunit ces deux aspects de l'attitude duchampienne. Si elle entre à plein titre dans cette activité d'«agent artistique», encore trop peu étudiée – elle en représente très probablement le premier exemple explicite –, l'ironie qui se cache derrière l'exploitation des institutions du marché est évidente.

Dans les pages qui suivent, nous allons essayer de démontrer que cette vente a été conçue à la fois comme une stratégie commerciale et promotionnelle de l'œuvre de Picabia et, en même temps, comme un acte surréaliste, monté par Duchamp en suivant les codes performatifs de la dérision et de l'ironie. Ces deux facteurs créent un modèle original, indépendant, organisé sans l'aide d'un galeriste ni d'autres acteurs du marché de l'art, tout en ayant recours aux lieux institutionnels et au public de ceux-ci. Avec ce genre d'actions, dont cette vente est certainement un des exemples majeurs et le mieux réussi, les surréalistes parviennent donc à s'intégrer dans le marché parisien de la deuxième moitié des années 1920 de manière irrévérente et autonome.

Duchamp et Picabia : une amitié d'artistes

Avant d'entrer dans l'analyse approfondie de la vente, il est nécessaire de clarifier la relation entre les deux personnes impliquées dans celle-ci, Marcel Duchamp et Francis Picabia, ainsi que de la situer dans le contexte de la commercialisation de l'œuvre de Picabia à l'époque.

Pour ce qui concerne le rapport entre Duchamp et Picabia, nul n'est besoin de parcourir dans le détail les étapes de la relation solide qui s'instaure entre les deux. À partir de cette fin de novembre 1911 où Picabia, qui préparait l'accrochage de l'exposition «Fauves et Cubistes» à la Galerie d'art ancien et art contemporain, rue Tronchet, fit la connaissance de Duchamp, nous pouvons affirmer que les deux hommes commencèrent un parcours aux côtés l'un de l'autre qui dura pendant toute leur vie⁵. Le soutien que les deux artistes se donnèrent mutuellement ne fut pas seulement de nature amicale et idéologique, mais il fut aussi économique. Nous savons par exemple que Picabia eut dans sa collection plus d'une œuvre de son ami, parmi lesquelles figure une de ses œuvres majeures, *La Mariée* de 1912 (fig. 30), et qu'il rendit le «service» à Duchamp en lui offrant en 1927 une aquarelle intitulée

5 Arnould Pierre, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris 2002, p. 77.



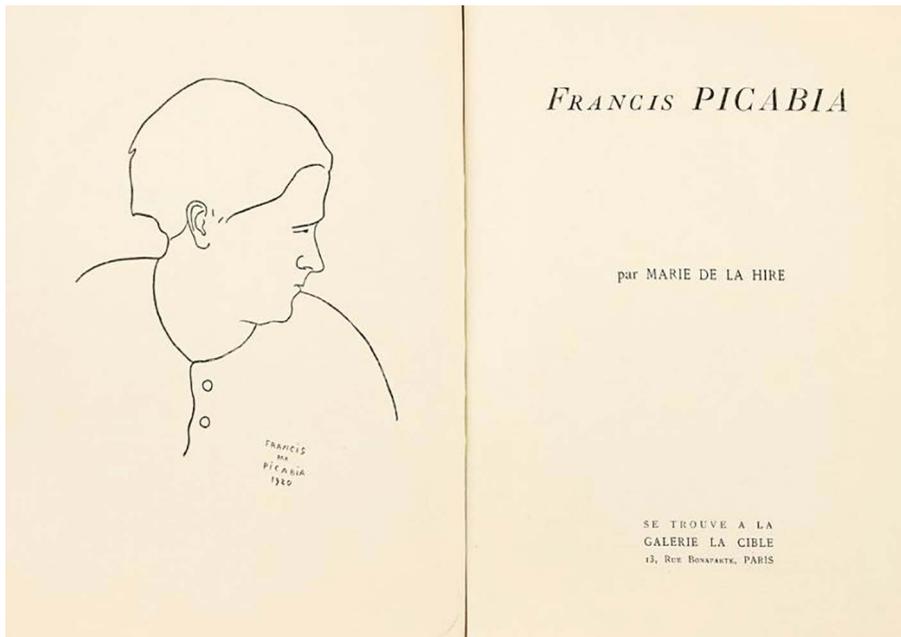
30 Marcel Duchamp,
La Mariée, 1912, huile sur toile,
89,5 × 55,6 cm, Philadelphia
Museum of Art

*Mariage d'intellectuels*⁶. La vente qu'ils organisent ensemble en mars 1926 représente donc un autre épisode, certainement le plus marquant, du support mutuel et de la collaboration entre les deux artistes, ainsi que de leur propension partagée à une attitude ironique et dadaïste.

Picabia sur la scène artistique parisienne au début des années 1920

La décision de planifier cette vente trouve une justification ultérieure si l'on considère la position de l'œuvre de Picabia dans le marché artistique parisien de l'époque, primaire et secondaire. Après ses différents séjours à New York (entre janvier 1913 et 1917), Picabia se réinstalle en France

6 Didier Ottinger, « D'une mariée à l'autre. Duchamp et Picabia en footit et chocolat », dans *Francis Picabia, singulier idéal*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 2002, p. 102.



31 Marie de la Hire, *Francis Picabia*, catalogue de l'exposition organisée en décembre 1920, galerie La Cible, Paris

fin 1917 avec un background artistique riche et varié, mais décidé à s'imposer sur la scène artistique parisienne avec sa nouvelle production, comme en témoigne sa première exposition dada à la librairie Au sans pareil en avril 1920⁷, où l'artiste présente ses œuvres mécanicistes les plus récentes et audacieuses. Pourtant, ses nouvelles créations ne rencontrent pas de succès chez le public parisien, qui semble encore attaché au Picabia figuratif des paysages ou des portraits espagnols.

L'exposition rétrospective que Picabia décide d'organiser quelques mois plus tard, en décembre 1920, avec l'aide de Marie de La Hire à la galerie La Cible (espace d'exposition affilié à la librairie Povolosky, rue Bonaparte)⁸, témoigne d'une nouvelle stratégie adoptée par l'artiste (fig. 31). Organisant cette rétrospective de manière autonome par rapport au groupe dadaïste, Picabia montre que non seulement il ne renie pas sa production passée, mais que, connaissant son succès, il semble plutôt vouloir la réhabiliter et en exploiter habilement le potentiel. L'œuvre de Picabia du début du siècle circulait en effet au début de la décennie dans d'importantes galeries de la rive droite, où elle trouvait le consensus d'une bourgeoisie moderne mais encore trop conservatrice pour

7 *Exposition Dada Francis Picabia*, cat. exp. Paris, librairie Au sans pareil, Paris 1920.

8 Marie de La Hire, *Francis Picabia*, Paris 1920.

apprécier et comprendre ses œuvres dadaïstes. L'importante présence à La Cible d'œuvres appartenant à la première période de la production picturale de Picabia aura certainement attiré un public plus vaste que l'exposition dada chez René Hilsum – éditeur et directeur de la librairie Au sans pareil –, un public auquel l'occasion était certes donnée de découvrir sa nouvelle production, mais qui pouvait aussi être intéressé par l'achat d'œuvres plus anciennes. Cette théorie semble trouver une confirmation dans l'exposition organisée deux ans après, en mai 1923, par son premier marchand, Danthon, qui consacre à Picabia une grande rétrospective réunissant cent soixante-treize œuvres et offrant une vision panoramique – presque exhaustive – de l'évolution artistique et esthétique de l'artiste et qui montre que l'intérêt pour sa production précédente était encore majeur⁹.

Le succès du « premier » Picabia est également confirmé par les œuvres de l'artiste circulant à l'époque dans le marché secondaire. Le premier tableau de Picabia dans les ventes publiques apparaît dans celle du 18 janvier 1924, organisée par le commissaire-priseur Henri Baudoin. Au numéro 113 du catalogue figure en effet l'œuvre impressionniste *Bords de rivière*¹⁰. Seulement un mois plus tard, toujours dans une vente organisée par Baudoin, un lot de neuf huiles sur toile – appartenant toutes à la période impressionniste du peintre – passe aux enchères (cat. 113–121)¹¹. Ce groupe d'œuvres, dont certaines figuraient aussi dans le catalogue de l'exposition citée, pourrait donc appartenir au stock de Danthon, qui, suivant les règles du marché de l'époque, décida de relancer son artiste sur le marché¹².

Notre propos n'est pas cependant de nous attarder sur les acquéreurs ni sur les propriétaires de ces œuvres anciennes de Picabia, cette étude se focalisant sur la période dada et celle proche du surréalisme. La tendance semble toutefois être la même que celle du marché primaire. Les acquéreurs dans les registres de ventes sont pour la plupart des galeristes de la rive droite spécialisés en art moderne et avec des stocks

9 *Francis Picabia. Exposition chez Danthon 14 mai 1923*, cat. exp. Paris, galerie Danthon, Paris 1923.

10 *Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, dessins et tableaux anciens, Paris, Hôtel Drouot, Salle n. 11, le vendredi 18 janvier 1924*, exemplaire conservé à Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (inha), catalogues de vente, 3–4 janvier au 21 janvier 1924, mf35 – boîte 1.

11 [...] « PICABIA 113. *Intérieur à Moret* – signé à gauche en bas – Daté 1903 – Toile : 65 × 54 cm. 114. *Martigues* – Signé à droite, en bas – Toile : 29 × 41 cm. 115. *Rue de village* – Signé à droite, en bas – Toile : 24 × 35 cm. 116. *Vues de Martigues, Moret, etc.* – Dix dessins dans un cadre. 117. *Moret, études, croquis* – Huit dessins dans un cadre. 118. *Saint-Tropez* – signé à gauche, en bas – Toile : 1 m 30 × 1 m 65. 119. *Tartane rentrant au port (Provence)* – signé à gauche, en bas – toile : 46 × 32 cm. 120. *Portrait d'homme* – signé à droite, en bas – daté 1906 – toile : 46 × 35 cm. 121. *Portrait d'Alphonse Davanne* – signé à droite, en bas – dessin au crayon : 29 × 20 cm » (*Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, dessins et tableaux anciens, Paris, Hôtel Drouot, Salle n. 11, le jeudi 21 février 1924*, Paris, bibliothèque de l'inha, catalogues de ventes, 15–16 février au 1^{er} mars 1924, mf35 – boîte 4).

12 Cela demeure aujourd'hui une hypothèse, car le procès-verbal de la vente n'a pas été retrouvé.

impressionnistes et postimpressionnistes (Théophile Briant, Clausen, Danthon), ou des exposants de la bourgeoisie parisienne aisée (Raoul Pellequer, Fabius, Raoul de Roussy de Sales, Rasamatt, Levallet, Descaves, etc.). De plus, dès les premières apparitions du nom de Picabia dans le cadre de ventes publiques, ce sont toujours des œuvres du début de sa carrière qui sont vendues et non sa production dadaïste la plus récente. Cette tendance n'est pas seulement caractéristique de la première partie de la décennie, mais sera une constante pendant toutes les années 1920¹³, à la seule exception de deux ventes : celle de la collection de Paul Éluard (3 juillet 1924), dans laquelle est vendu pour la première fois un travail dadaïste de l'artiste¹⁴, et la grande vente organisée par Marcel Duchamp le 8 mars 1926¹⁵.

Le Picabia dada-surréaliste et la conception de la vente

Si les raisons qui ont poussé Picabia à demander l'aide de Duchamp dans la promotion de son œuvre la plus récente sont maintenant claires, le fait de parler de cette vente comme d'un acte surréaliste pourrait paraître erroné ou forcé, et cela pour différentes raisons. En 1926, Picabia avait déjà pris des distances avec le mouvement fondé par Breton deux ans auparavant. De même, en dépit des profondes influences que la pratique duchampienne eut sur la démarche dadaïste et, ensuite, surréaliste, Duchamp ne fera notamment jamais officiellement partie du mouvement. Il avait déjà, dès 1913, officiellement renoncé à son statut d'artiste, et de plus il rejeta toujours tout type d'étiquette ou d'affiliation à un quelconque courant artistique¹⁶.

Pourtant, l'implication de Duchamp dans le cadre de la promotion du mouvement surréaliste et de son déploiement à l'étranger, notamment aux États-Unis, est ample et reconnue, surtout en ce qui concerne son rôle de commissaire et d'organisateur d'expositions, mais aussi de courtier et agent pour certains artistes. La présence de Duchamp dans

13 Alice Ensabella, *L'arte dei frères voyants. Caratteristiche e dinamiche del mercato artistico attorno al movimento surrealista (1919-1930)*, thèse inédite, Università di Roma La Sapienza et Université Grenoble Alpes, 2017, p. 240–241.

14 *La Lierre unique eunuque. Collection Éluard. Tableaux modernes, aquarelles, gouaches & dessins. Bois nègres. Paris, Hôtel Drouot, Salle n. 9, le jeudi 3 juillet 1924*, exemplaire conservé aux Archives de Paris, Paris, fonds Alphonse Bellier, D149E3 3.

15 *Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins par F. Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp. Paris, Hôtel Drouot, Salle n° 10, le lundi 8 mars 1926*, exemplaire conservé à Paris, bibliothèque Kandinsky, V 1926 PARIS 8 mars RES. Il existe un autre exemplaire de ce catalogue de vente entièrement annoté, qui a été vendu à la salle des ventes Favart à Paris le jeudi 15 septembre 2016 et que nous avons comparé avec celui conservé à la bibliothèque Kandinsky. Nous remercions Fabrice Flahutez pour la communication de ce nouvel exemplaire qui permet d'illustrer le présent article.

16 Voir *Marcel Duchamp, la peinture, même*, éd. par Cécile Debray, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM), Paris 2014.

l'agencement de la vente des tableaux de Picabia à Drouot en 1926 ainsi que le nombre important d'œuvres de la période dada de l'artiste au catalogue furent sûrement les deux facteurs qui attirèrent les surréalistes autour de cet événement, dont le public, comme nous le verrons par la suite, était pour la plupart composé par des membres du groupe ou par des personnalités proches de celui-ci.

Ainsi, même si Picabia n'est à cette date pas officiellement impliqué dans les initiatives du groupe surréaliste, la présence de ses œuvres dada, l'emploi d'une stratégie indépendante de la volonté d'un marchand, le côté performatif de la vente et, surtout, la forte participation des surréalistes en tant qu'acheteurs sont des éléments qui nous permettent de faire entrer ce cas d'étude dans le contexte plus général des stratégies mercantiles mises en place pendant les années 1920 par les dada-surréalistes.

Pour revenir au contexte de la vente, en 1926 Duchamp est particulièrement proche du mouvement surréaliste, comme en témoigne la célèbre collaboration avec Man Ray pour le film *Anémic cinéma*, réalisé la même année. Dans les rares lettres envoyées à Roché à cette période, Duchamp ne raconte pas seulement l'avancement du tournage du film, mais il l'informe également d'un rendez-vous avec le marchand Wilhelm Uhde¹⁷ et évoque le possible achat d'un dessin de Braque¹⁸, se montrant de ce fait déjà actif dans le milieu artistique commercial parisien.

Si Duchamp paraît soucieux de se lancer dans le commerce d'œuvres, Picabia, de son côté, a besoin de créer une demande, surtout autour de ses derniers travaux. Les deux amis décident ainsi de s'associer et d'organiser, sans recourir à l'aide d'un marchand, un événement aux ambitions à la fois promotionnelles et commerciales. Dans cette perspective, le choix du moment était aussi bien étudié : l'absence de Picabia de la capitale depuis désormais deux ans, à la suite de son déménagement dans le Sud de la France, augmentait le caractère exceptionnel de l'événement.

Grâce à la somme obtenue après la mort de son père, Duchamp achète à Picabia les quatre-vingts œuvres destinées à la vente à l'occasion de sa visite au Château de Mai le 28 décembre 1925¹⁹. Nous ne possédons pas d'informations précises concernant les termes de cette transaction, ni la somme payée par Duchamp pour la totalité des œuvres. Nous pouvons pourtant supposer que l'organisation de la vente fut conçue dès l'acquisition des œuvres, non seulement en raison de l'important

17 « Verrai Uhde demain matin. Un mot si tu as besoin de qq chose » (Reliquet, 2012 [note 4], p. 19).

18 « Je voudrais te voir au sujet d'un dessin de Braque » (ibid, p. 20).

19 Filipovic, 2016 (note 3), p. 85.

nombre de pièces achetées, mais aussi par la proximité de la vente, qui se déroulera seulement trois mois plus tard. Picabia écrit en effet à Jacques Doucet le 17 février 1926 :

«[...] [Duchamp] m'a écrit une chose assez drôle et qui montre combien les gens sont peu clairvoyants, certains font courir le bruit qu'il serait mon homme de paille et que j'allais racheter mes tableaux très cher; je crois encore assez à leur valeur pour ne pas être obligé d'utiliser ce moyen de marchand-peintre²⁰».

Cette importante affirmation de Picabia, seule mention explicite de la vente par l'artiste contemporaine de celle-ci retrouvée à ce jour, laisse entendre que Duchamp serait le seul à avoir conçu et organisé l'enchère et que lui, Picabia, ne serait pas du tout impliqué dans l'opération. L'artiste tient aussi à souligner sa distance par rapport à ce genre de manœuvres, garantissant sa bonne foi à son mécène Jacques Doucet en utilisant de façon assez méprisante le terme de « marchand-peintre ».

Cependant, la volonté de Picabia de cacher son rôle dans l'organisation de la vente à Jacques Doucet ne surprend pas. Grâce à l'intermédiaire d'André Breton, le collectionneur avait en effet fait la connaissance de l'artiste et acheté certaines de ses toiles; de plus, comme nous le verrons par la suite, Doucet figure parmi les acheteurs de la vente du 8 mars 1926. Il est donc compréhensible que Picabia veuille garder son image intègre face à un collectionneur de cette envergure.

Sa participation à l'organisation de la vente – même si elle est fort probable – reste de toute façon encore une supposition, car aucune source témoignant de son implication n'a été retrouvée. D'ailleurs, le seul autre document pouvant nous renseigner de façon plus précise sur l'organisation et sur les circonstances de cette vente, le procès-verbal, semble confirmer ce que Picabia affirme dans la lettre à Doucet (fig. 32) :

«[...] Monsieur Marcel Duchamp, homme de lettres, critique d'art, demeurant à Paris, rue Campagne-Première n° 29. Lequel nous a déclaré qu'il désire vendre aux enchères publiques par notre ministère un ensemble de peintures et aquarelles de Picabia formant sa collection personnelle. Cette collection lui appartenant en toute propriété et n'étant frappée d'aucune saisie et libre de tout gage, formée par lui au cours de ces dernières années.

²⁰ La lettre est citée dans *Francis Picabia, singulier idéal*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 2002, p. 440.



CS 16486

Le an mil neuf cent vingt six.
Le samedi six Mars
Par devant nous Alphonse Bellier, Commissaire-Priseur au dé-
partement de la Seine, demeurant à Paris, place Boucicaut n° 1
Et comparé :
Monsieur Marcel Duchamp, Homme de Lettres, Critique
d'art, demeurant à Paris, Rue Cadourgne, numéro n° 29,
lequel nous a déclaré qu'il désire vendre aux enchères pu-
bliques, par notre Ministère, une ensemble de peintures et aquarelles
de Picabia formant sa collection personnelle.

Cette collection qui appartenait en toute propriété
et n'étant frappée d'aucune saisie et libre de tout
gage, formée par lui au cours de ces dernières
années.

Qu'il se réserverait en outre le droit de poster lui-même
des enchères et de retirer ses propriétés des autres mises en vente dans
le cas où les prix ne lui paraîtraient pas suffisants et ce même
après plusieurs enchères successives.

Le comparant nous à sa suite déclare que pour parvenir
à cette vente il s'était chargé lui-même de la rédaction et de ti-
rage d'un catalogue avec reproductions, ainsi que de la publi-
cité qu'il avait désiré donner à cette vente.

Ceci exposé Monsieur Duchamp nous a par les présentes
requis de nous transporter à Paris, Rue et Hôtel Drouot, salle
n° 10 le huit Mars prochain 1926 pour y procéder à la vente
aux enchères publiques des tableaux et aquarelles formant sa
collection.

De faire précéder cette vente d'un jour d'exposition et d'im-
poser le samedi six Mars en la même salle de l'Hôtel Drouot, nous autorisons
à fixer le nombre d'hommes de peine que nous jugerons néces-
saires pour assurer les arrangements, classement et mise en place
en vue de l'exposition et vente.

Conséquent des présentes Monsieur Duchamp des les dites ex-
position et vente ainsi que les jours, heures et lieu des indications tant
par son absence que présente.

Nous requerrait en outre de lui délivrer expédition des pré-
sentes, du procès verbal de vente ainsi que du compte à intervenir
et d'annoncer au public l'heure pour laquelle et la vente aurait
lieu au comptant la charge par les acquéreurs de payer au net
sans cinquante pour cent sur les dites enchères.

Il a été vaqué à tout ce que dessus sans opposition
Et après lecture faite Monsieur Duchamp a signé avec nous
Commissaire-Priseur.

Produit : 32.590

VU MAI 1926

Priseur Bellier

Rays huit mots comme
nuls.

M. D.

8

Marcel Duchamp

Alph. Bellier

Et d'au mil neuf cent vingt six.
Le samedi huit Mars à deux heures de relevée
En conséquence de la requête que précède
Nous M^r Alphonse Bellier, Commissaire-Priseur susdit
et soussigné Assisté de M^{rs} Gabriel Talle, Employé, demeurant à
Paris, Rue de la Marlinière n° 3 et Charles Sidé, demeurant à
Montgeron (Seine et Oise) Rue du Docteur Lacaze n° 3, nos deux
tenus les instrumentaires requis conformément à la loi
Nous soussignés transportés à Paris, Rue et Hôtel
Drouot, salle n° 10 à l'effet d'y procéder à la vente dont s'agit
ou tant arrivés
Attesté que nos déclarations préalables ont été faites
tant au bureau d'enregistrement qu'au secrétariat de notre chambre

32 Procès-verbal de la vente de quatre-vingts tableaux de Francis Picabia à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926, Archives de Paris, Fonds Alphonse Bellier

Qu'il se réserverait en outre le droit de retirer les œuvres mises en vente dans le cas où les prix ne lui paraîtraient pas suffisants et ce même après plusieurs enchères successives.

Le comparant nous a en outre déclaré que pour parvenir à cette vente il s'était chargé lui-même de la rédaction et du tirage d'un catalogue avec reproductions, ainsi que de la publicité qu'il avait désiré donner à cette vente.

Ceci exposé Monsieur Duchamp nous a par les présentes requis de nous transporter à Paris, rue Hôtel Drouot, Salle n° 10 le huit mars prochain (1926) pour procéder à la vente aux enchères publiques des tableaux et aquarelles formant sa collection.

De faire précéder cette vente d'un jour d'exposition le dimanche sept mars en la même salle de l'Hôtel Drouot, nous autorisant à prendre le nombre d'hommes de peine que nous jugerons nécessaire pour assurer les arrangements et classements en vue des exposition et vente²¹. »

Le procès-verbal rédigé par Alphonse Bellier, commissaire-priseur de la vente, fournit des informations intéressantes. Duchamp, présenté comme homme de lettres et critique d'art et non comme « collectionneur », figure en effet comme le seul organisateur et se déclare le seul propriétaire des œuvres énumérées dans le catalogue. De plus, Duchamp se charge également des frais de communication et de publicité, ainsi que du catalogue (illustré) et il demande que les œuvres (comme c'était en effet l'usage lors des ventes publiques) puissent être exposées la veille de la vente. Enfin, dans le cas où les œuvres atteindraient des prix inférieurs à ceux que Duchamp estimait corrects, il pouvait exercer son droit d'opposition et retirer l'œuvre au prix qu'il considérait le plus convenable. Cette pratique, répandue à l'époque, permettait à Duchamp non seulement d'éviter une moins-value (et donc une perte) par rapport au prix d'achat, mais aussi de contrôler et défendre la cote de son ami Picabia au cas où celle-ci descendrait au-dessous des prix établis.

Une opération soigneusement ironique

Partons donc de l'observation du catalogue (fig. 33), conçu et imprimé par les soins de Duchamp lui-même. Si on le compare à d'autres catalogues de vente de l'époque, il apparaît immédiatement que sa couverture est particulièrement élaborée. La bichromie rouge/noire des

²¹ Procès-verbal de la vente organisée par Duchamp, Archives de Paris, Paris, fonds Alphonse Bellier, boîte D149E3 4.

80 Picabias

Vente réunissant les différents états de l'œuvre de Picabia,

Le catalogue, composé chronologiquement, indique d'abord un groupe de trois toiles impressionnistes, beaux spécimens d'une période désormais classée. (*Route à Moret, Effet de neige, Cour de ferme*) ; 1903-1910.

Suivent quelques toiles post-impressionnistes où l'artiste se dégage volontairement de l'étreinte des analystes de la lumière. (*Voiles. Un paysage à Cassis.*)

En 1912, Picabia, entièrement libéré, interprète de façon orphique (comme l'a baptisée Apollinaire) une *Procession à Séville* qui eut un gros succès à l'Exposition Internationale de New York, en 1913. Il peint aussi quelques villes (*Paris, New York*). New York surtout le passionne ; il y séjourne quelques mois en 1913 et rapporte une série de grandes aquarelles où la note orphique domine l'ambiance cubiste du moment. (*Embarras, Chanson nègre.*)

En 1916, Picabia évolue encore et donne une suite d'aquarelles qu'on peut appeler "machine", dans lesquelles la précision de la ligne froide donnera le ton à tant d'imitateurs d'après guerre (côté pionnier de Picabia).

A Barcelone, en 1917, il conçoit son type d'Espagnole, qui se reflète en synthèse dans ses toréadors, ses portraits, jusqu'en 1924. (*Espagnole, peigne brun. Erik Satie.*)

En même temps (1919-1920). Dada a trouvé en Picabia un de ses leaders et, au Salon d'Automne, au Studio du Théâtre des Champs-Élysées, dans ses livres, Picabia même, de concert avec André Breton et Tristan Tzara, la campagne dadaïste. (*La nuit espagnole.*)

Puis, des aquarelles "optiques". Il cherche l'illusion d'optique avec des moyens presque "noir et blanc" : la spirale, les cercles qui jouent sur la rétine. Cette physique amusante trouve sous ses doigts sa formule esthétique. (*Optophone.*)

1923. Son souci d'invention l'amène à user de ripolin au lieu de couleur en tubes consacrée qui, à son sens, prend trop rapidement la patine de postérité. Il aime le neuf, et ses toiles de 1923, 1924, 1925 ont cet aspect de peinture fraîche qui garde l'intensité du premier moment ; il revient au paysage, à la *Femme à l'ombrelle*, pleine de taches ironiques.

La gaité des titres, le collage d'objets usuels montrent son désir de se défroquer, de rester un non-croyant en des divinités trop légèrement créées pour les besoins sociaux.

ROSE SÉLAVY

HOTEL DROUOT, Salle N° 10.

Vente le Lundi 8 Mars 1926 à 2 h. précises.

Exposition le Dimanche 7 Mars 1926, de 2 à 6 heures.

33 Texte de présentation signé Rrose Sélavy, *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp*, Paris, 1926, n. p.

caractères révèle la recherche d'une certaine élégance dans la réalisation, de même que la qualité du papier. Pourtant, l'élément le plus frappant est sans doute le riche corpus iconographique, composé de pas moins de treize reproductions en pleine page. Duchamp est aussi l'auteur du texte introductif, autre élément insolite dans le cadre d'un catalogue de vente publique²².

Dans le texte en question, intitulé très simplement « 80 Picabias », Duchamp ne fait jamais référence à la façon dont il est entré en possession de ces œuvres, ni à la raison pour laquelle il a décidé de s'en séparer. Le texte, loin du style duchampien, présente en effet seulement le parcours de Picabia, en décrivant de façon chronologique les périodes de production de l'artiste ainsi que l'évolution de son style et des sujets traités. Aucune emphase particulière n'est mise sur la période dada et la

22 Cela pouvait se produire pour des ventes particulièrement importantes, par exemple celle de la collection de John Quinn (le 28 octobre 1926). Cependant, même dans ces cas, l'auteur du texte n'était jamais le collectionneur même, mais un tiers.

production de jeunesse de Picabia n'est ni déniée ni critiquée²³. Cette division en période se retrouve dans le catalogue, dans lequel les œuvres sont présentées divisées en sept sections chronologiques²⁴.

Le catalogue de vente représente assurément un support important pour attirer les acheteurs potentiels, ainsi que pour rendre plus alléchant l'événement en lui-même et faciliter l'appel des lots lors de la vente. Pourtant, la jaquette très recherchée du catalogue de Duchamp laisse penser à un catalogue conçu plus pour une exposition que pour une vente aux enchères. La préface signée par le collectionneur (qui dans ce cas est aussi un critique d'art et, encore/déjà considéré par certains comme un artiste), la structure chronologique et, surtout, un nombre aussi élevé de reproductions, donnent à l'ouvrage l'aspect d'un catalogue réalisé pour une importante rétrospective en galerie, ayant pour finalité de valoriser le travail de l'artiste et de mettre en évidence son évolution.

Si nous considérons enfin que l'ensemble de cette riche collection d'œuvres de Picabia fut exposé la veille de la vente (qui plus est un dimanche!), tout porte à croire que cet événement a été étudié et conçu dans tous ses détails afin d'en augmenter le potentiel publicitaire et commercial.

Un dernier élément à intégrer à cette analyse, également important pour l'aspect commercial de la stratégie, mais qui soulève aussi d'autres considérations, est la signature du texte. Duchamp ne choisit pas en effet de signer l'introduction au catalogue de son vrai nom, mais il utilise son célèbre pseudonyme, Rose Sélavy. Ce choix est essentiel pour mieux comprendre le but et la signification de l'ensemble de l'opération. La signature «d'artiste» confère en effet à cette vente un caractère de performance artistique, de jeu qui amuse les amis dans la salle et qui perturbe le public tout en attirant son attention. Sous un air institutionnel et une approche philologique et objective de l'œuvre de Picabia loin du style de ses écrits, Duchamp monte une vraie mise en scène surréaliste, qui non seulement permet la vente d'œuvres jusque-là ignorées du grand public mais, ironie suprême, le fait en exploitant le cadre classique du marché et ses acteurs habituels.

23 Nous pouvons pourtant remarquer un ton légèrement plus critique dans le passage «l'artiste se dégage volontairement de l'étreinte des analystes de la lumière», ou encore au moment où Duchamp affirme qu'à partir de 1912 l'artiste est «complètement libéré». Rose Sélavy [pseudo de Marcel Duchamp], «80 Picabias», dans *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia, appartenant à M. Duchamp, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'Hôtel Drouot, salle 10, le lundi 8mars 1926*, Paris 1926, s. p., exemplaire conservé à Paris, bibliothèque Kandinsky, V 1926 PARIS 8 mars RES.

24 «1. 1903–1911 ; 2. Paris/New York, 1912–1913 ; 3. New York, Barcelone, Paris, 1916–1920 ; 4. Paris, 1921–1922 ; 5. Portraits, têtes, études, 1921–1924 ; 6. Le Tremblay, 1922–1924 ; 7. Cannes, 1924–1925 » (ibid.).

Le moment du marteau : résultat et acheteurs

Quels sont donc les résultats concrets de cette vente ? Si on considère que la présence de Picabia sur le marché secondaire était pour la plupart liée à sa production du début du siècle, exception faite pour la timide parution de *La Lierre unique eunuque* à la vente Éluard en juillet 1924, le but de Duchamp et Picabia était certainement de créer une cote à ses œuvres les plus récentes. En adoptant une stratégie similaire à celle des expositions précédemment évoquées, Duchamp et Picabia, s'appuyant sur le consensus établi autour des travaux anciens, essaient d'introduire dans le circuit de Drouot un important nombre d'œuvres de l'artiste appartenant aux périodes dadaïste et optique, qui s'étaient révélées moins rentables sur le marché parisien.

Néanmoins, le fait d'introduire sur le marché un tel groupe d'œuvres du même artiste ou de la même école représente en général un risque très élevé pour la cote de celui-ci, puisque cela met à mal l'une des conditions principales qui établissent la valeur de l'objet artistique, c'est-à-dire sa rareté²⁵. Malgré tout, la vente étant structurée en petits groupes d'œuvres appartenant à différentes périodes de la carrière de l'artiste – et donc très différentes du point de vue du style et du thème –, l'aspect monographique de la vente n'empêcha pas sa réussite (la valeur de rareté n'étant pas complètement compromise). Le chiffre réalisé donne en effet raison à l'initiative des deux amis. La vente produisit un total de 82 590 francs²⁶, une somme qui ne peut être assimilée à un triomphe, mais qui signale assurément une réussite. Si on calcule la moyenne – qui évidemment ne respecte pas les vrais prix d'adjudication –, chaque œuvre aurait été vendue pour un peu plus de 1 000 francs.

Ainsi, lorsque l'on observe le tableau des prix (voir tableaux pages suivantes) en tenant compte de ce choix de proposer, exactement comme dans le cas des expositions en galerie, une approche anthologique, la tactique des deux artistes est gagnante : les œuvres de jeunesse, caractérisées par un modernisme plus conservateur, et de plus en plus rares sur le marché, sont celles qui ont atteint les prix les plus élevés. La volonté de ne pas les exclure de cette vente est donc strictement stratégique et économique et justifie les tons élogieux du texte introductif de Duchamp sur la totalité de la production de Picabia,

25 Le cas des ventes de la collection de Daniel-Henry Kahnweiler entre 1921 et 1923 représente un parfait exemple de ce phénomène. L'introduction sur le marché d'un nombre aussi important d'œuvres cubistes avait eu pour conséquence une forte dévaluation de celles-ci, vendues à des prix dérisoires.

26 Somme comprenant aussi le versement de Duchamp pour le retrait de quatre œuvres. Selon l'inssee, compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, 82 590 francs en 1926 équivalaient, en pouvoir d'achat, à 53 000 euros en 2017.

Tableau des adjudications

1903 – 1911

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R. ^a
1	<i>Le Zebre</i>	32 × 34 cm	Dessin à la plume	-	Picard	250 fr	-
2	<i>Route à Moret</i>	55 × 66 cm	Huile sur toile	1908	Léon	4600 fr	-
3	<i>Effet de neige sur les bords de l'Yvonne par le Soleil</i>	65 × 92 cm	Huile sur toile	1906	Léon	9000 fr	-
4	<i>Cour de ferme</i>	72 × 92 cm	Huile sur toile	1905	Belfond	2400 fr	-
5	<i>Cassis</i>	50 × 61 cm	Huile sur toile	-	Morain (?)	400 fr	-
6	<i>Voiles</i>	81 × 100 cm	Huile sur toile	-	Breton	390 fr	-

Paris – New York. 1912 – 1913

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
7	<i>La Procession à Séville</i>	120 × 120 cm	Huile sur toile	[1912] ^b	Breton	4500 fr	n. 442
8	<i>New York</i>	56 × 75 cm	Carton	[1913]	Tzara	500 fr	[n. 457 o 458]
9	<i>Paris</i>	74 × 92 cm	Huile sur toile	[1912]	G.ie Pierre	2850 fr	n. 437
10	<i>Catch as catch can</i>	100 × 82 cm	Huile sur toile	[1913]	Breton	3100 fr	n. 474
11	<i>Force comique</i>	65 × 54 cm	Aquarelle	[1914]	<i>retiré</i>	900 fr	n. 480
12	<i>Et moi aussi j'ai vécu en Amérique</i>	65 × 54 cm	Aquarelle	[1914]	Fabius	1010 fr	n. 479
13	<i>Une horrible douleur</i>	54 × 65 cm	Aquarelle	[1914]	Léger	1050 fr	n. 483
14	<i>New York</i>	65 × 85 cm	Aquarelle	-	G.ie Pierre	950 fr	
15	<i>Chanson nègre</i>	65 × 75 cm	Aquarelle	[1913]	Breton	700 fr	n. 462
16	<i>Embaras</i>	62 × 75 cm	Aquarelle	[1914]	Breton	650 fr	n. 485

New York – Barcelone – Paris. 1916 – 1920

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
17	<i>Délire sexuel</i>	110 × 79 cm	Carton	-	Breton	300 fr	
18	<i>Cette machine corrige les moeurs en riant</i>	81 × 80 cm	Carton	-	Laurence Mills	200 fr	
19	<i>Prenez la garde à la peinture</i>	93 × 74 cm	Huile sur toile	[1919]	Breton	320 fr	n. 615
20	<i>Novia</i>	114 × 88 cm	Aquarelle	[1916]	Breton	350 fr	n. 535

a Catalogue raisonné. Là où il a été possible d'identifier les oeuvres, nous reportons le numéro de référence du catalogue raisonné, W. A. Camfield (dir.), Francis Picabia, catalogue raisonné, vol. I-II, Mercatorfonds, Bruxelles, 2014-2016.

b Les dates entre parenthèses ont été repérées dans le catalogue raisonné. Les autres étaient publiées dans le catalogue.

21	<i>Horologe</i>	83 × 56 cm	Carton	-	Laurence Mills	350 fr	
22	<i>Serpentins</i>	82 × 63 cm	Carton	[1919]	Breton	500 fr	n. 620
23	<i>Plaisir</i>	82 × 110 cm	Carton	[1919]	Breton	350 fr	n. 617
24	<i>Résonateur</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	Roché	250 fr	
25	<i>Le saint des saints</i>	75 × 50 cm	Aquarelle	[1915]	Raoul de Roussy de Salles	250 fr	n. 498
26	<i>Parade amoureuse</i>	104 × 79 cm	Carton	[1918]	Breton	700 fr	n. 590
27	<i>Réalisé</i>	65 × 50 cm	Aquarelle	[1922]	Mills	200 fr	n. 796
28	<i>Bissextils</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	C.sse Roussy de Salles	250 fr	n. 725
29	<i>Magnéto</i>	75 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	240 fr	n. 745
30	<i>Tickets</i>	75 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	C.sse Roussy de Salles	250 fr	n. 737
31	<i>Totalisateur</i>	56 × 75 cm	Aquarelle	[1922]	C.sse Roussy de Salles	160 fr	n. 741
32	<i>Ciments</i>	55 × 75 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	410 fr	n. 746

Paris. 1921 – 1922

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
33	<i>Optophone</i>	116 × 89 cm	Huile sur toile	[1922]	F. Léger	750 fr	n. 746
34	<i>Un bouton</i>	63 × 47 cm	Aquarelle	[1922-25]	Breton	210 fr	n. 771
35	<i>Jeu</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922-23]	Breton	290 fr	n. 781
36	<i>L'aile</i>	62 × 48 cm	Aquarelle	-	Fabius	200 fr	
37	<i>Jardin</i>	81 × 100 cm	Huile sur toile	[1922-23]	Laurence Mills	900 fr	n. 782
38	<i>La nuit espagnole</i>	162 × 130 cm	Huile sur toile	[1923]	C.sse Roussy de Salles	1100 fr	n. 853
				[1922]			n. 724

Portraits – Têtes – Etudes – 1921 – 1924

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
39	<i>Espagnole</i>	64 × 50 cm	Dessin et aquarelle	-	Alexis Lazarus	1500 fr	-
40	<i>Mantille blanche</i>	54 × 44 cm	Aquarelle	-	retiré [Rousseau] ^c	280 fr	-
41	<i>Espagnole, fond rose</i>	70 × 55 cm	Aquarelle	-	C.sse Roussy de Salles	2000 fr	-

^c Nous avons constaté une incohérence concernant l'acquéreur de cette œuvre. Selon le catalogue conservé à la bibliothèque Kandinsky, elle aurait été achetée par tel Rousseau, alors que dans le procès-verbal l'œuvre est indiquée comme retirée par Duchamp. En raison de l'officialité de ce dernier document, nous avons décidé de considérer ses informations comme plus sûres.

42	<i>Profil</i>	54 × 44 cm	Aquarelle	-	<i>retiré</i>	280 fr	-
43	<i>Espagnole, fond bleu</i>	70 × 55 cm	Aquarelle	-	C.sse Roussy de Salles	1600 fr	-
44	<i>Toréador, cravate rouge</i>	64 × 56 cm	Aquarelle	-	Retiré [Rousseau] ^d	720 fr	-
45	<i>Portrait de Mlle Sarah Rafale</i>	56 × 38 cm	Aquarelle	-	Saint	3300 fr	-
46	<i>Portrait de Mme T...</i>	62 × 48 cm	Aquarelle	-	Laurence Weil	500 fr	-
47	<i>Espagnole, châle bleu</i>	64 × 50 cm	Aquarelle	[1922-24]	Saint	3400 fr	n. 847
48	<i>Portrait d'Erik Satie</i>	27 × 21 cm	Dessin	-	Lazarus	500 fr	-
49	<i>Espagnole, peigne brun</i>	75 × 56 cm	Aquarelle	[1922-24]	Saint	4700 fr	n. 846
50	<i>Portrait de Jean Borlin</i>	31 × 21 cm	Dessin	-	Schnob	260 fr	-
51	<i>Espagnole, châle vert</i>	31 × 21 cm	Aquarelle	-	C.sse Roussy de Salles	2000 fr	-
52	<i>Châle bleu et vert</i>	70 × 55 cm	Aquarelle	-	de Salles	2500 fr	-
53	<i>Toréador</i>	72 × 55 cm	Aquarelle	-	Coard	1000 fr	-

Le Tremblay – 1922 – 1924

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
54	<i>Secteurs à trois lames</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	-	Ledesco	140 fr	-
55	<i>Obturateur</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	Lincoré (?)	150 fr	n. 740
56	<i>Mercur</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	Mills	250 fr	n. 742
57	<i>Radio concerts</i>	72 × 59 cm	Aquarelle	[1922]	Breton	230 fr	n. 752
58	<i>Cellier à pressoir</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	130 fr	n. 753
59	<i>Culotte tournante</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	170 fr	n. 750
60	<i>Cornély</i>	60 × 72 cm	Aquarelle	[1922]	Ledesco	260 fr	n. 755
61	<i>Verre</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	[1922]	De Salles	240 fr	n. 761
62	<i>Lentilles</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	-	De la Rivière	200 fr	
63	<i>Thermomètre pour aveugles</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	G.ie Pierre	350 fr	n. 729
64	<i>Gaz d'essence</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	-	Breton	130 fr	
65	<i>Presse hydraulique</i>	60 × 72 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	120 fr	n. 732
66	<i>Chariot</i>	60 × 71 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	210 fr	n. 762
67	<i>Optophone</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	[1922]	Détale (?)	600 fr	n. 758
68	<i>Margo</i>	60 × 72 cm	Aquarelle	-	René Tual	400 fr	
69	<i>Ménage</i>	72 × 59 cm	Aquarelle	-	Léger	150 fr	
70	<i>Volucelle</i>	60 × 73 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	105 fr	n. 764
71	<i>Fixe</i>	60 × 72 cm	Aquarelle	[1922]	Romof (?)	105 fr	n. 734

d Idem.

Cannes – 1924 – 1925

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
72	<i>Lecture</i>	81 × 66 cm	Huile sur toile	[1924-25]	G.ie Pierre [Mills] ^e	1000 fr	n. 922
73	<i>Flirt</i>	92 × 75 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Tzara	1000 fr	n. 92
74	<i>Les amoureux</i>	116 × 115 cm	Huile sur toile	[1925]	Breton	900 fr	n. 909
75	<i>Véglione</i>	93 × 73 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Simon	630 fr	n. 857
76	<i>Femme à l'ombrelle</i>	92 × 73 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Breton	1300 fr	n. 904
77	<i>La tartane</i>	100 × 81 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Malkine	1000 fr	n. 901
78	<i>Les rochers à Saint-Honorat</i>	89 × 116 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Jacques Doucet	4100 fr	n. 900
79	<i>Marine</i>	73 × 92 cm	Huile sur toile	[1924-25]	G.ie Pierre	900 fr	n. 899
80	Port	81 × 100 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Breton	1400 fr	n. 902

e Autre incohérence entre le catalogue de la bibliothèque Kandinsky et le procès-verbal. Le premier indique Mills comme acquéreur, le deuxième la Galerie Pierre.

sans aucun accent particulier sur ses préférences. Les autres travaux, en dépit des prix plus bas, ont toutefois gagné une cote sur le marché.

Le dernier aspect restant à analyser est bien évidemment l'identité des acheteurs. Comme nous l'avions anticipé, et comme cela avait déjà été le cas pour la vente de la collection Éluard, nous pouvons immédiatement constater que, parmi le public, la plupart des acquéreurs étaient des membres du groupe surréaliste ou des personnalités qui en étaient proches. André Breton est sûrement le participant le plus actif, avec l'achat de quinze œuvres pour un total de 12 720 francs²⁷. L'achat d'un nombre aussi important d'œuvres laisse penser à une deuxième action commerciale, conçue cette fois-ci par Breton, qui comptait peut-être revendre une partie de ces œuvres, peut-être dans la Galerie surréaliste qui allait ouvrir ses portes seulement deux semaines après²⁸.

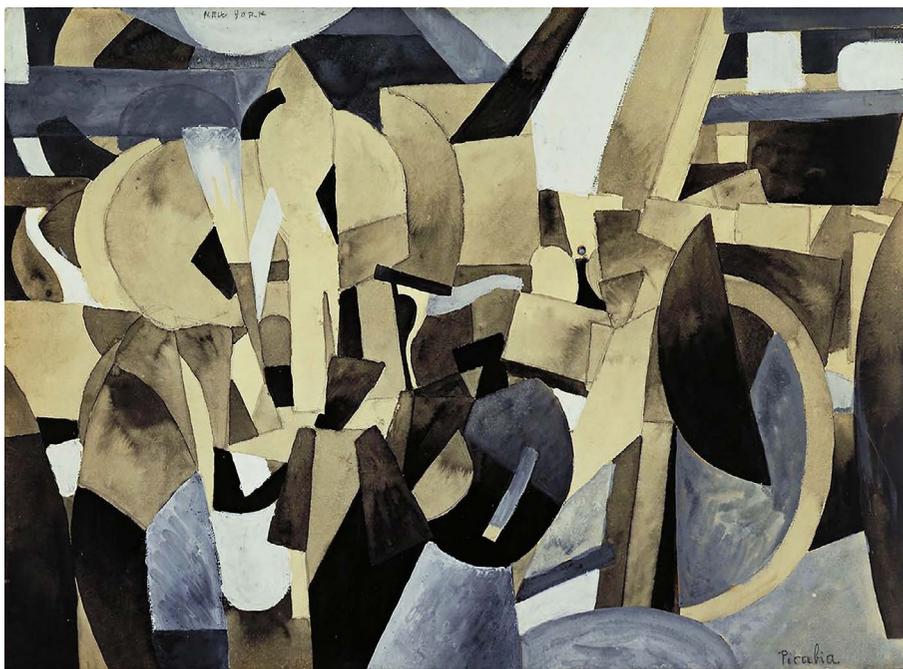
Tristan Tzara est aussi présent : il achète une œuvre sur papier, *New York* (cat. 8 ; fig. 34), et une huile sur toile, *Flirt* (cat. 73), respectivement pour 500 et 1 000 francs²⁹. Georges Malkine, artiste à cette époque proche du surréalisme (il exposera aussi à la Galerie surréaliste en janvier 1927³⁰), achète *La Tartane* (cat. 77) pour 1 000 francs. Parmi les artistes, nous

27 Soit l'équivalent de 8 200 euros en 2017, selon l'insee et compte tenu de l'érosion monétaire.

28 Ce type de manœuvre n'est pas nouveau chez Breton. Déjà lors des ventes Kahnweiler, au début de la décennie, il avait acheté, très probablement en association avec Philippe Soupault, un important lot d'œuvres cubistes à des prix très bas pour les revendre quelques années plus tard.

29 Sommes qui équivalent à 325 euros et 650 euros en 2017.

30 *Exposition Malkine*, cat. exp. Paris, Galerie surréaliste, Paris 1927.



34 Francis Picabia, *New York*, 1913, gouache et aquarelle sur papier, 55,8 × 75,9 cm, New York, Museum of Modern Art

trouvons en outre Fernand Léger qui, comme cela apparaît dans sa correspondance avec Léonce Rosenberg, était un habitué de Drouot pendant ces années³¹. Léger achète *Une horrible douleur* (cat. 13), *Optophone* (cat. 33) et *Ménage* (cat. 69). Un certain René Tual (erreur de transcription ou peut-être abréviation de Roland Tual, premier directeur de la Galerie surréaliste?) achète une aquarelle, *Margo* (cat. 68), pour 400 francs. Un autre ami de Duchamp, Henri-Pierre Roché, est présent dans la salle 10 de l'Hôtel Drouot ce lundi, et emporte une aquarelle, *Résonateur* (cat. 24), pour 250 francs. Jacques Doucet, désormais autonome par rapport aux conseils de Breton, participe à la vente et y achète une grande huile sur toile, *Les Rochers à Saint-Honorat* (cat. 78), pour 4 100 francs³².

Une présence intéressante est celle de la galerie Pierre, gérée par Pierre Loeb. Ce dernier ne représentera jamais officiellement Picabia, et il est donc difficile d'établir si les cinq œuvres achetées – *Paris* (cat. 9), *New York* (cat. 14), *Thermomètres pour aveugles* (cat. 63), *Lecture* (cat. 72) et *Marine* (cat. 79) – étaient destinées à la vente en galerie ou à sa collection privée. Le fait que le procès-verbal mentionne la raison sociale de la

31 Christian Derouet (éd.), *Correspondances Fernand Léger - Léonce Rosenberg. 1917-1937*, Paris 1996, passim.

32 L'équivalent de 2 600 euros en 2017.

galerie plutôt que son nom laisse à penser que la personne dans la salle n'était pas Loeb, mais plutôt son secrétaire Jacques Viot, Nantais à ce moment très proche du mouvement et premier agent/marchand de Joan Miró, Max Ernst et Jean Arp³³.

Les deux autres noms les plus récurrents dans le cadre de la vente sont ceux du comte Raoul de Roussy de Sales et d'André Fabius, grand collectionneur et père de Laurent Fabius, ex-Premier ministre français, à qui sont adjugées respectivement dix et neuf œuvres.

Au-delà de leur nombre, il faut aussi s'attarder sur la typologie des œuvres achetées. Les membres du groupe surréaliste ou ses proches sont pratiquement les seuls à acheter les œuvres plus modernes de Picabia, alors que les collectionneurs plus conservateurs, tels Jacques Doucet ou André Fabius, focalisent leur choix sur des pièces dont les prix sont plus élevés, mais la valeur plus sûre : la période espagnole ou impressionniste, ou la production figurative toute récente, ce qui confirme, malgré tout, que cette vente n'inverse pas totalement la tendance établie.

Un modèle économique surréaliste ?

Comme nous l'avons déjà évoqué, à cette date les rapports entre les surréalistes et Picabia étaient plutôt froids. Cependant, la présence surréaliste se révèle incontournable pour la réussite de la vente, non seulement d'un point de vue strictement économique, mais aussi dans une perspective plus stratégique, pour permettre à Picabia de s'affirmer sur le marché secondaire également avec sa production dadaïste. Si les tableaux du premier après-guerre de l'artiste attiraient certainement encore l'intérêt de Breton et des autres surréalistes, cette participation pourrait être également interprétée comme un support et une aide à l'initiative de Duchamp.

Malgré le succès économique discret et l'intervention des surréalistes, la vente du 8 mars 1926 ne constituera pas pour Picabia le tournant espéré dans le commerce de ses œuvres récentes sur le marché secondaire, lequel sera principalement marqué par la circulation de ses œuvres impressionnistes pendant toute la décennie. Toutefois, tout en demeurant un épisode isolé, la vente organisée par Duchamp représente un moment central dans la stratégie promotionnelle autour de l'œuvre de Picabia³⁴. D'une part, cet important groupe d'œuvres modernes de

33 Patrice Allain, « Jacques Viot », dans *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts, Paris/Nantes 1994, p. 297–323 ; voir aussi Ensabella, 2017 (note 13), p. 340–355.

34 En réalité l'artiste aura encore recours à cet expédient. Seulement quelques semaines plus tard, le 31 mai 1926, un autre lot de dix-sept œuvres (cat. 96–112), toutes appartenant en revanche à

l'artiste trouve un acquéreur et donc une cote sur le marché. De l'autre, l'opération dans sa totalité témoigne d'une véritable indépendance manifestée par l'artiste et Duchamp par rapport au milieu du marché de l'art. Ils ne décident pas seulement de ne pas demander l'aide d'un marchand : ils montrent, Duchamp en particulier, qu'ils sont à même de concevoir un événement commercial soigné dans tous ses aspects, du catalogue au « choix » du public.

De ce point de vue, la vente des quatre-vingts Picabia représente aussi une étape fondamentale dans les stratégies promotionnelles et commerciales mises en place par les surréalistes au cours des années 1920 et elle peut être comparée à d'autres événements de ce genre. En effet, déjà la vente d'une partie de la collection Éluard en 1924, même si elle avait lieu pour des raisons complètement différentes, partageait certaines caractéristiques avec celle orchestrée par Duchamp.

Organisée à la suite du soudain départ d'Éluard pour l'Indonésie, conséquence du ménage à trois qu'il formait avec sa femme, Gala, et Max Ernst, la vente de cette collection était structurée de la même manière³⁵. À côté d'un groupe d'œuvres d'artistes établis (Braque, Chagall, Gris, Modigliani, Picasso, etc.), Gala, avec l'accord à distance de son mari, décide de mettre en vente des collages de Max Ernst, des œuvres dadaïstes de Picabia, un lot de huit œuvres métaphysiques de Giorgio de Chirico, deux tableaux d'André Masson, un monotype et une aquarelle de Man Ray, introduisant pour la première fois ces artistes sur le marché secondaire et leur créant une cote. L'exubérance des mœurs du poète représentait le côté (malgré lui!) performatif de l'opération et le public, curieux, attiré par l'histoire de son foyer ainsi que par l'étrangeté des œuvres annoncées à la vente, se présenta nombreux à l'Hôtel Drouot.

Tout comme la vente Éluard qui la précède, et peut-être encore plus, la vente Duchamp-Picabia peut donc être considérée comme une vraie mise en scène surréaliste, où le côté performatif et l'aspect commercial trouvent un point de rencontre dans la tentative de créer un marché indépendant pour l'art surréaliste, tout en s'appuyant cependant sur les institutions, les stratégies et les règles établies par le marché officiel.

la période impressionniste, est mis en vente à Drouot. *Catalogue des tableaux, dessins, aquarelles, gouaches etc. modernes. 16 peintures par F. Picabia – époque de 1902 à 1908. Paris, Hôtel Drouot, Salle n. 6, le lundi 31 mai 1926*, exemplaire conservé à Paris, bibliothèque de l'Inha, catalogues de ventes, 18 au 31 mai–2 juin, mf35 – boîte 13. L'information est donnée dans cat. exp. Paris, 2002 (note 20), p. 440. Le procès-verbal de la vente n'ayant pas été retrouvé, ni d'autres sources confirmant cette information, celle-ci reste aujourd'hui encore une hypothèse.

35 Alice Ensabella, « Les surréalistes à Drouot. La vente de la collection Paul Éluard en juillet 1924 », dans *Ricerche di Storia dell'Arte* 121, 2017, p. 37–46.