

Quand Marcel Duchamp « investit dans la pierre ». Achat et revente d'un lot de sculptures de Brancusi (1926–1959)

Scarlett Reliquet

Dans les années 1960, alors qu'il était resté dans un quasi-anonymat en France, Marcel Duchamp répond à une cinquantaine d'entretiens qui lui sont proposés par des journalistes principalement français et américains¹. On est alors en pleine explosion du Pop Art, dont les représentants se réclament du *ready-made* qu'ils citent ouvertement. John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns et Robert Rauschenberg figurent parmi les suiveurs déclarés de Marcel Duchamp². On commence seulement en France à s'intéresser à Marcel Duchamp, dont la première rétrospective n'aura lieu qu'à l'ouverture du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou en 1977, très largement précédée par l'exposition organisée en 1955 au Solomon Guggenheim Museum de New York, suivie par celle de la Tate Gallery de Londres, « The Almost Complete Works of Marcel Duchamp », en 1966.

1 Parmi les plus célèbres entretiens de Marcel Duchamp, on peut citer : Michel Sanouillet, « Dans l'atelier de Duchamp », interview dans *Les Nouvelles littéraires* 1424, 16 décembre 1954 ; James Johnson Sweeney, « A Conversation with Marcel Duchamp », interview donnée au Museum of Art of Philadelphia, filmée par la nbc en 1955, diffusée en janvier 1956 ; Jean Schuster, « Marcel Duchamp, vite », interview dans *Le Surréalisme, même* 2, printemps 1957 ; Marcel Duchamp, « Le processus créatif », conférence donnée au congrès de la Fédération américaine des arts à Houston, publiée dans *Art News* 56/4, été 1957 ; George Hamilton et Richard Hamilton, « Marcel Duchamp speaks », interview de la bbc, série *Art, Anti-Art*, 1959 ; Marcel Duchamp, « À Propos des Ready-mades », conférence donnée au MoMA, New York, 1961, premier brouillon publié dans *Art and Artists* 1/4, juillet 1966 ; Katherine Kuh, « Marcel Duchamp, Interview », dans *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York/Evanston 1962 ; Jean-Marie Drot, « Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp », bande son pour un film produit par l'ortf, 1963 ; Otto Hahn, « Entretien : Marcel Duchamp », dans *L'Express* 684, 23 juillet 1964 ; Dore Ashton, « An Interview with Marcel Duchamp », dans *Studio International* 171/878, juin 1966 ; Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967 ; Colette Roberts, « Interviews by Colette Roberts », dans *Art in America* 57, juillet–août 1969 ; Marcel Duchamp, « Where do we go from here? », dans *Studio International* 189, janvier–février 1975 ; Serge Stauffer, *Marcel Duchamp. Interviews and Statements*, Stuttgart 1992.

2 Parmi les tentatives récentes consacrées à l'héritage de Duchamp, on peut citer la saison *Dancing Around Duchamp*, au Barbican Center de Londres en 2013, qui explorait sa descendance en musique, danse, cinéma et arts visuels.

Marcel Duchamp a plus de soixante-dix ans lors des entretiens qu'il donne au début des années 1960, et certaines questions des journalistes concernent inéluctablement ses revenus, étant donné qu'il ne produit plus d'œuvre depuis la fin du *Grand Verre*, soit depuis 1923. Or, l'argent était une question plus ou moins taboue pour Duchamp, qui a rabroué nombre de journalistes qui s'étaient risqués à la lui poser. James Johnson Sweeney a été un des premiers à interroger six mois durant Marcel Duchamp en 1945, dans le but d'écrire une monographie sur l'artiste³, tout comme le journaliste Calvin Tomkins, qui réalise ses «*Afternoon Interviews*» en 1964, préambule à un travail de fond sur l'artiste, à notre sens jamais dépassé à ce stade⁴. Dans son entretien de 1966, Pierre Cabanne obtient des éléments de réponse assez précis justifiant certains choix de vie : «*J'ai compris à un certain moment qu'il ne fallait pas embarrasser la vie de trop de poids, de trop de choses à faire, de ce qu'on appelle une femme, des enfants, une maison de campagne, une automobile. Et je l'ai compris [...] assez tôt*»⁵.

Francis Naumann a abordé ce sujet dans son livre intitulé *Marcel Duchamp. L'argent sans objet*⁶ – il considère, à juste titre, que le dédain de Marcel Duchamp pour la commercialisation de son art est une question cruciale dans l'œuvre de l'artiste : son sens inné de l'indépendance a pu se développer et s'affirmer grâce à quelques soutiens sûrs, qui lui ont permis de jouir d'une vraie liberté sans devoir mettre en vente ses œuvres pour subvenir à ses besoins. Parmi ces aides, il a pu compter sur quelques rentrées régulières d'argent comme l'allocation versée par son père notaire, Eugène Duchamp, qui, selon Marcel, «*a toujours été très compréhensif et nous a toujours aidés à nous débrouiller, longtemps après notre majorité*»⁷.

Plus tard dans sa vie, il raconte que vers 1913–1914, il a «*dû prendre des décisions importantes*»; et il ajoute : «*J'en ai pris une en me disant "Plus de peinture, trouve-toi un travail"*»⁸. C'est à partir de mai 1913 que Marcel Duchamp travaille à la bibliothèque Sainte-Geneviève – de façon discontinue cependant, et semble-t-il jusqu'à son départ pour les États-Unis en juin 1915. Avant son voyage, il prend conseil

3 Voir note 7.

4 Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, Londres 1996; Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The Afternoon Interviews*, Brooklyn 2013.

5 Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne* [1967], Paris 2014, p. 7.

6 Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'argent sans objet*, trad. de l'anglais par Patrice Cotensin, Paris 2004.

7 Entretien avec James Johnson Sweeney pour nbc, janvier 1956, publié dans Michel Sanouillet (éd.), *Duchamp du signe. Écrits*, Paris 1975, p. 177–178. James Johnson Sweeney avait interrogé Duchamp pendant six mois à raison de deux heures par semaine en 1945, dans l'idée de publier une monographie qui ne paraîtra pas.

8 James Nelson (éd.), *Wisdom. Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, New York 1958, p. 89–99, ici p. 95; je traduis.

après de Walter Pach pour savoir s'il « trouverai[t] facilement un petit emploi comme bibliothécaire ou quelque chose d'analogue qui [lui] laisserait une grande liberté pour travailler ». Et il ajoute pour préciser sa demande : « J'ai travaillé pendant deux ans à la bibliothèque Sainte-Geneviève comme stagiaire⁹. » C'est finalement le couple Walter et Louise Arensberg, présenté par Walter Pach, qui joue pour lui le rôle de protecteur et de mécène, en lui offrant le loyer de son atelier situé au-dessus de chez eux – un vaste duplex situé 33 West 67th Street – à partir de 1916 (58 dollars par mois au moins jusqu'en 1923), en échange du *Grand Verre*, surnom de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Duchamp avouera en 1966 à Pierre Cabanne que, dans son esprit, « aider [les artistes] était une vertu pour les gens riches¹⁰ » ! La protection des Arensberg fut une aubaine pour Marcel Duchamp, puisque le couple parvint à réunir la collection de ses œuvres la plus complète des États-Unis, qu'il légua au musée de Philadelphie dont les salles Duchamp furent inaugurées le 16 octobre 1954, peu après la mort des donateurs.

D'autres rentrées d'argent occasionnelles viennent apporter un peu d'aisance à Duchamp pendant ses premières années aux États-Unis, provenant de traductions ou de cours de français donnés au profit de l'avocat et collectionneur d'art moderne américain John Quinn ; d'un travail temporaire de secrétariat à l'Institut français de New York pendant quelques mois ; ou encore de leçons de français procurées à de jeunes personnes de son entourage artistique, comme les sœurs Stettheimer à partir de l'automne 1916¹¹. Cela ne représente pas des montants suffisant pour assurer une vie réellement confortable, mais contribue à faire rapidement progresser le niveau d'anglais de Duchamp¹².

À cette époque, Duchamp se montre tout à fait rétif à l'idée de produire de nouvelles œuvres pour gagner de l'argent. Il pousse cette exigence assez loin : quand la galerie Knoedler lui propose en 1916 la somme annuelle de 10 000 dollars, en échange de la totalité de sa production, il refuse net¹³. Sa détestation du marché de l'art est l'un des motifs de l'arrêt de sa production de peintre, dont la dernière émanation est le tableau au titre éloquent *Tu m'* (pour « Tu m'emmerdes » ?) commandé

9 Lettre de Marcel Duchamp à Walter Pach du 2 avril 1915, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington ; publiée dans Tomkins, 1996 (note 4), p. 141.

10 Cabanne, 1967 (note 1), p. 110.

11 Les trois sœurs, Florine, peintre, Carrie, connue pour sa maison de poupée conservée au Museum of the City of New York, et Ettie, philosophe, tiennent salon à New York chez leur mère pendant la guerre, la famille ayant été abandonnée par le père. Elles reçoivent des artistes et des musiciens, comme Duchamp, Gleizes ou Varèse. Un célèbre tableau de Florine Stettheimer (auteur de plusieurs portraits de Duchamp) documente cette période. Il est intitulé *La Fête à Duchamp, 1917*, huile sur toile, coll. part.

12 Tomkins, 1996 (note 4), p. 147.

13 « J'ai refusé, et pourtant je n'étais pas riche. J'aurais très bien pu accepter 10 000 \$ mais non, j'ai senti le danger tout de suite. J'avais pu l'éviter jusque-là. » (Cabanne, 1967 [note 1], p. 202–203).

par son amie et mécène Katherine S. Dreier, en 1918. Grande promotrice de l'œuvre de Marcel Duchamp, elle fonde avec lui et Man Ray la Société Anonyme Inc.: Museum of Modern Art à Yale, qui réunit une importante collection d'art moderne¹⁴. Preuve de sa grande confiance en son ami, elle nomme Duchamp exécuteur testamentaire, et il s'occupera de fait de la dispersion de sa collection personnelle.

L'obsession de ne pas se répéter conduit Duchamp, dans les années 1960, à reprocher aux artistes le fait qu'«ils ne font plus de tableaux, ils ne font que des chèques¹⁵». Quant à lui, Marcel Duchamp est catégorique : «Je n'ai pas abandonné la peinture par attitude. Je n'ai rien décidé du tout. J'attends simplement les idées... j'ai eu 33 idées, j'ai peint 33 peintures. Je ne veux pas me copier moi-même comme tous les autres. Vous savez être peintre, c'est copier, multiplier les quelques idées qu'on a ici et là¹⁶.»

Duchamp « commissaire-priseur ». Une première expérience

En janvier 1925, à cinq jours d'intervalles, Marcel perd ses deux parents, Lucie et Eugène Duchamp. Il reçoit un petit héritage, aussitôt investi dans un lot de quatre-vingts œuvres (peintures, dessins, et aquarelles) de Francis Picabia, directement achetées à l'artiste au mois de janvier 1926 et revendues trois mois plus tard à l'Hôtel Drouot, le 8 mars 1926¹⁷. Les œuvres ont été acquises, d'après Francis Naumann, avec le projet bien arrêté de les revendre ensuite lors d'une vente aux enchères. Duchamp n'y fait que 10 % de bénéfice. Roché y achète aussi quelques œuvres «mécanistes» de 1918–1919, qui resteront dans sa collection

14 L'artiste et collectionneuse Katherine S. Dreier (1877–1952) fonde avec Man Ray et Duchamp en 1920 la Société Anonyme, un musée d'art moderne à vocation pédagogique, dont les collections seront déposées en 1941 à l'université de Yale, où elles se trouvent toujours aujourd'hui. Voir Jennifer R. Gross (éd.), *The Société Anonyme. Modernism for America*, New Haven 2006.

15 Interview de Marcel Duchamp par Denis de Rougemont, dans *La Gazette littéraire*, 5–6 octobre 1968, p. 32, citée par Tomkins, 1996 (note 4), p. 350.

16 Interview de Marcel Duchamp par Denis de Rougemont à Lake George, citée par Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887–1968*, en date du 6 août 1945, dans *Marcel Duchamp*, éd. par Mario Andreose, cat. exp. Venise, Palazzo Grassi, Milan 1993.

17 *Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins par F. Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp. Paris, Hôtel Drouot, Salle n° 10, le lundi 8 mars 1926*, partiellement reproduit dans Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris 1999, p. 104–107, n° 107. 80 lots décrits, 14 œuvres reproduites. Duchamp, signant Rose Sélavy, y retrace l'évolution stylistique de son vieux complice Picabia : les œuvres sélectionnées dans cette «vente montée» d'un genre nouveau étaient censées représenter toutes les phases de sa production, qu'un graphisme différent pour chaque chapitre permettait de différencier. Naumann écrit : «Il semble que le catalogue de vente [...] ait été intégralement l'œuvre de Duchamp lui-même. [...] Il en résulta une publication d'allure résolument non conventionnelle, bien loin des catalogues accompagnant alors – et aujourd'hui encore – les ventes de Drouot. La vente aux enchères connut un grand succès et dégagea des bénéfices substantiels.» (Ibid., p. 103).

très longtemps, au moins jusqu'à l'exposition Picabia organisée par Duchamp à la galerie Sidney Janis du 15 avril au 9 mai 1953¹⁸.

À propos de cette vente, Duchamp confie plus tard à Pierre Cabanne :

« C'était avec Picabia. Je me suis entendu avec lui pour réaliser une vente à l'Hôtel Drouot ; une vente fictive d'ailleurs, puisque le produit était pour lui. Mais évidemment il ne voulait pas s'en mêler parce qu'il ne pouvait pas vendre ses tableaux à la salle Drouot sous le titre "Vente de Picabia par Picabia". C'était simplement pour éviter le mauvais effet que cela aurait pu faire. Ça été une expérience amusante. Elle a eu de l'importance pour lui, je crois, parce que jusque-là, on n'avait pas eu l'idée de montrer des Picabia en public, et à plus forte raison de les vendre, de leur donner une valeur marchande. Puis j'ai acheté quelques petites choses. Je ne me rappelle plus quoi d'ailleurs¹⁹. »

Pour Duchamp, cette vente publique a constitué une sorte préambule à l'achat commun des sculptures de Brancusi. Dans tous les cas, on remarque que cette activité de « commissaire-priseur », ou plutôt de courtier, n'est pas un fait isolé dans la vie de Marcel Duchamp, puisqu'il réitère au moins une fois l'expérience.

La rencontre Roché, Duchamp, Quinn et Brancusi

Pour saisir la source de ce geste en apparence spéculatif, il faut remonter aux origines et conditions de la rencontre entre Duchamp et Brancusi, qui ont fait connaissance en 1912, à l'occasion du Salon des Indépendants (20 mars–6 mai) où le sculpteur avait exposé notamment *Le Baiser* (1908, calcaire gris, collection Diamond, New York), *La Muse endormie* (1909–1910, marbre blanc, Smithsonian Institution, Washington) et *Prométhée* (1911, marbre blanc, Philadelphie Museum of Art). Ils se trouvent réunis l'année suivante à New York, exposant à l'Armory Show. Le premier témoignage écrit que l'on conserve de leur rencontre serait une courte lettre de 1914, annonçant la visite de Duchamp à l'atelier de l'impasse Ronsin.

« Cher Brancusi,

J'ai bien envie de vous voir. Puis-je venir mercredi 5h1/2 à votre atelier? J'amènerai avec moi une amie américaine Miss Dreier qui

18 Philippe et Scarlett Reliquet, *Correspondance Marcel Duchamp - Henri-Pierre Roché, 1918–1959*, Genève 2012, p. 141.

19 Cabanne, 2014 (note 5), p. 89.

vous connaît de réputation et serait enchantée de voir vos choses nouvelles. Ne répondez pas. Nous viendrons Mercredi 5h1/2
Très affectueusement
Marcel Duchamp²⁰»

Ainsi, leur correspondance traite majoritairement des œuvres de Brancusi et de leur diffusion aux États-Unis²¹. À partir de son arrivée à New York, en janvier 1915, Duchamp se place sous la protection du couple Louise et Walter Arensberg, qui réunira, comme on l'a vu, la plus belle collection de ses propres œuvres et achètera aussi celles de Brancusi : *Nouveau-né* (1915, marbre blanc, Philadelphie Museum of Art) ; *Princesse X* (1915–1916, bronze poli, Philadelphie Museum of Art) ; *L'Enfant prodigue* (1914–1915, chêne, Philadelphie Museum of Art), etc.

Il faut ajouter à l'histoire commune de Brancusi et Duchamp leur participation en 1917 à l'exposition américaine de la Society of Independent Artists, un événement majeur reposant sur le principe du «ni prix, ni jury», qui réunit au Grand Central Palace de New York deux mille cinq cents œuvres rangées par ordre alphabétique afin d'éviter tout classement hiérarchique... *L'Urinoir* de Duchamp, une pissotière en porcelaine achetée dans le commerce, présentée à l'envers et signée «Richard Mutt», a été rejeté pour cause d'obscénité par le comité, dans lequel l'artiste avait conseillé à Walter Arensberg d'entrer. Ce dernier laisse exposer une fameuse *Princesse X* de Brancusi, qui elle aussi fait scandale pour sa forme explicitement phallique et formait une sorte de contrepoint à *L'Urinoir*.

À cette époque, Duchamp joue le rôle d'intermédiaire dans l'achat par Katherine Dreier en 1920 de *La Petite Fille française* (1914–1918 ?, chêne, Guggenheim Museum, New York) de Brancusi. C'est lui qui avait présenté initialement son amie au sculpteur, et une visite à son atelier en novembre 1919 a déclenché cet achat (fig. 35). À partir de cette date, Brancusi confie à Duchamp, qui est familier de son œuvre, la scénographie de ses expositions américaines, dont le rôle est décisif dans l'engouement des Américains pour le sculpteur, aujourd'hui représenté dans les plus grands musées américains. Duchamp a bien incarné le rôle de promoteur de l'œuvre de Brancusi. Ensemble, les deux comparses exposent à la première exposition organisée en 1920 par la Société Anonyme de Katherine S. Dreier, dont Duchamp assure la gestion avec

20 Lettre de Marcel Duchamp à Brancusi, 1914, citée dans *Brancusi et Duchamp. Regards historiques*, cat. exp. Paris, Galerie de l'Atelier Brancusi, Centre Pompidou, Paris 2000 (Les Carnets de l'Atelier Brancusi), p. 25.

21 Grégoire Robinne (éd.), *Correspondance Brancusi Duchamp* (134 lettres, câbles et télégrammes inclus), présentée par Doïna Lemny, Paris 2017.

32 avenue Charles Floquet

Cher Brancusi J'ai bien envie
de vous voir - Puis je reviens
Mercredi 5h $\frac{1}{2}$ à votre atelier?
J'annulerai avec moi une
amie américain Miss Dreier,
qui vous connaît de réputation
et serait enchantée de voir
vos choses nouvelles -
Ne répondez pas - nous
viendrons. Mercredi 5h $\frac{1}{2}$ -
Très affectueusement
marcel Duchamp

Fonds
Construita
Brancusi

35 Lettre manuscrite de Duchamp à Brancusi, 32 avenue Charles Floquet (entre début novembre et début décembre 1919), Paris, Bibliothèque Kandinsky, Succession Brancusi

son amie à partir de cette date jusqu'en 1944 et pour laquelle il rédige les notices biographiques des artistes représentés dans la collection.

Quant à Henri-Pierre Roché, il ne fréquente Brancusi qu'à partir de 1915. Leur correspondance, conservée dans le fonds Brancusi de la bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou, commence le 3 novembre 1914 et se prolonge jusqu'en 1956, un an avant la mort de Brancusi. Elle montre la fidélité et l'implication de l'écrivain collectionneur dans le soutien apporté à son ami. L'œuvre de Brancusi se trouve au centre de questions financières qui occupent Brancusi et Roché à partir du printemps 1926 jusqu'à la mort de ce dernier en 1959. Rappelons que John Quinn avait recruté Roché comme agent intermédiaire pour ses acquisitions d'art moderne pendant une durée de cinq ans - entre septembre 1919 et juillet 1924 - et

qu'à ce titre, il a été responsable de l'achat de très nombreuses œuvres, en plus de celles de Brancusi, de Picasso, Laurencin, Seurat, Rousseau, etc. La correspondance entre John Quinn et Roché – un total d'environ six cents pages à ce jour inédites, conservées à la New York Public Library – retrace l'histoire passionnante du marché de l'art et des relations artistiques entre la France et l'Amérique entre les deux guerres. Au total, John Quinn a collectionné vingt-sept sculptures de Brancusi (trente-trois selon la presse de l'époque qui fait l'estimation de sa collection à sa mort), la majorité acquise par l'intermédiaire de Roché, son agent de l'époque.

Dans ses carnets (inédits) Roché inscrit à la date du 8 décembre 1925 la phrase suivante : « c'est maintenant ou jamais », sous-entendant « pour faire affaire »²². Après le décès de John Quinn survenu subitement le 28 juillet 1924, Roché avait fait le voyage aux États-Unis au mois d'octobre 1924 puis en février 1925 et constaté lui-même que la famille de John Quinn essayait de se débarrasser de la collection et même de sa correspondance. Le témoignage de Jane Foster²³, la compagne de Quinn, ne semble pas avoir pesé dans la décision de la famille : « Vous avez aidé notre parent à faire des placements très risqués en art moderne. Venez nous aider à les liquider », sont les propos rapportés par Roché dans le texte qu'il écrit en « Hommage à John Quinn », paru dans le magazine *Dial* en mars 1926, puis réédité en français dans la revue *La Parisienne* en 1954. Il passera donc une quinzaine de jours dans l'appartement de John Quinn, seul dans Central Park, au milieu « des 30 Brancusi, 20 Picasso et le reste à l'avenant », selon ses mots. « Je voyais les œuvres, les dates d'achats. Je suivais sa marche audacieuse. Le contraire d'une accumulation, une espèce de grand Canyon à vif, à travers la peinture moderne », avouera-t-il plus tard dans son texte publié dans *L'Œil*, un mois avant sa mort²⁴.

Roché laissera quatre pages de conseils à la famille de l'avocat pour le bon déroulement de la succession, indiquant les noms des marchands à contacter, l'annonce et la publicité des ventes²⁵. En dépit de ces suggestions, la famille dispersera la collection au lieu d'essayer d'attirer des marchands ou des musées sur certaines pièces spécifiques, et les œuvres seront bradées à l'occasion de ventes de gré à gré ou aux enchères, à New York et Paris²⁶.

22 Henri-Pierre Roché, Carnets, fonds Roché, Carlton Lake Collection, Harry Ransom Center (hrc), University of Texas, Austin.

23 Lettre de Jane R. Foster à Henri-Pierre Roché du 13 juillet 1925, *ibid.*

24 Henri-Pierre Roché, « Adieu, brave petite collection », article paru dans *L'Œil*, mars 1959, réédité dans Henri-Pierre Roché, *Écrits sur l'art*, Serge Fauchereau (éd), Marseille 1998, p. 201.

25 Henri-Pierre Roché, texte inédit, fonds Roché, Carlton Lake Collection, hrc, University of Texas, Austin.

26 La dispersion de la collection John Quinn est organisée en plusieurs ventes de gré à gré et enchères publiques, tant à New York qu'à Paris, les héritiers de l'avocat américain ne souhaitant

Brancusi, Duchamp et Roché se retrouvent ainsi dans l'atelier du sculpteur, le 11 juin 1926, pour sceller le sort de cette collection de sculptures qu'ils décident de sauver de la dispersion. L'achat d'un lot de sculptures de Brancusi impliquait une mise de fonds plus importante et il faudra cette fois-ci un partenaire à Duchamp. Il lui sera assez naturel de se tourner vers Roché. S'associera aussi, très partiellement, Mary Harriman Rumsey, auprès de qui Marcel Duchamp contracte un prêt de 1 500 dollars. Il est vraisemblable que les deux amis aient lié leur décision d'achat groupé à la perspective de la présentation des sculptures de Brancusi programmée quelques mois plus tard à la Brummer Gallery, exactement du 17 novembre au 15 décembre 1926²⁷.

On conserve peu de documents relatifs aux négociations liées à cette acquisition, sauf une facture du 12 août 1926 de la succession Quinn, donc antérieure à la vente de la collection Quinn à Drouot le 28 octobre 1926, adressée à Brancusi à Paris pour un total de vingt-neuf œuvres et un montant de 8 500 dollars, ce qui correspond à un tiers de la somme payée par John Quinn pour l'ensemble de ces Brancusi. Sur les 8 500 dollars, si l'on met à part le prêt octroyé par Mary Rumsey, la répartition s'opère de la façon suivante : 3/7^e de la somme pour Duchamp et 4/7^e pour Roché²⁸. Duchamp se souvient avoir consacré à cet achat la totalité de son héritage, comme l'affirmera Lydie Sarazin-Levassor²⁹. L'achat englobait l'ensemble des œuvres de Brancusi provenant de la collection de John Quinn.

Nos sources, issues de la lecture de la correspondance entre Duchamp et Roché, mentionnent le rachat de vingt-trois sculptures et dix-neuf bases, un nombre beaucoup plus important d'œuvres selon nos comptes que celui mentionné dans la facture conservée. On peut constater que Duchamp et Roché ont bénéficié d'un prix d'amis, puisque six pièces sont revendues en 1926 chez le marchand Joseph Brummer au prix de 7 100 dollars³⁰, montant qui avoisine la valeur de la totalité du lot acquis par Duchamp et Roché pour 8 500 dollars !

Duchamp s'appuie pour cela sur les relations de confiance et d'amitié tissées avec Brancusi, qui prennent un tour plus intime à partir de 1923.

pas assumer les choix trop modernes de leur parent. Voir Judith Zilczer, « The Dispersal of the John Quinn Collection », dans *Archives of American Art Journal* 30/1-4 : A Retrospective Selection of Articles, 1990, p. 35-40.

27 *Brancusi Exhibition*, cat. exp. New York, The Brummer Gallery, New York 1926 ; catalogue préfacé en anglais par Paul Morand, contenant 32 reproductions d'œuvres de Brancusi.

28 Ann Temkin, « Brancusi et ses collectionneurs américains », dans *Constantin Brancusi*, éd. par Margit Rowell et Ann Temkin, cat. exp. Paris/Philadelphie, Centre Georges Pompidou/Philadelphia Museum of Art, Paris 1995, p. 52-73.

29 Lydie Sarazin-Levassor, manuscrit inédit, 1976, Archives, Académie de muséologie évocatoire, Yvetot, cité par Temkin, 1995 (note 28), p. 60.

30 Six pièces dont une *Cariatide* et trois *Oiseaux*. Cité par Scarlett et Philippe Reliquet, *Henri-Pierre Roché. L'enchantement collectionneur*, Paris 1999, p. 151.

La correspondance de Brancusi conservée à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou le montre par le nombre des lettres échangées comme par les termes affectueux employés, « cher vieux » à partir de 1923 puis, à partir de la fin de l'année 1926, « Morice ou Maurice », une sorte de code d'amitié mis au point entre les deux complices qui se qualifient alternativement ainsi dans leurs lettres. Sur cette appellation, Elizabeth Meyer, fille du collectionneur Eugene Meyer, renvoie à l'explication suivante donnée par Brancusi lui-même : « Les Morice sont un genre de personne très précise. On ne peut les définir. Ils existent dans le monde et se reconnaissent quand ils se rencontrent. C'est Duchamp qui les a trouvés³¹. » Brancusi a donc totalement confiance en Duchamp pour le représenter auprès des marchands et musées américains, qu'il connaît bien. Aussi, le sculpteur arrive aux États-Unis le 28 janvier 1926, y passe deux mois pour un premier séjour outre-Atlantique à l'occasion d'une première exposition que lui organise le marchand new-yorkais Joseph Brummer³². Établi à Paris au début du siècle, ce dernier avait décidé d'ouvrir une galerie à New York en 1914. Mais c'est à Paris que Joseph Brummer avait fait la rencontre du sculpteur en 1907, quand Brancusi travaillait alors pour Rodin...

Un placement en partage

La vente de la succession Quinn se déroule à l'Hôtel Drouot et succède à d'autres vacations qui ont eu lieu précédemment aux États-Unis. Elle intervient le 28 octobre 1926, après le « partage » effectué entre les amis, et propose soixante-douze lots répertoriés dans un catalogue préfacé par Jean Cocteau³³. On y trouvait notamment des aquarelles, des gouaches, des dessins de Paul Cézanne, André Derain, Raoul Dufy, Marie Laurencin, Henri Matisse, Camille Pissarro, Odilon Redon, Henri Rousseau, André Dunoyer de Segonzac, etc. En revanche, aucune œuvre de Brancusi n'y figurait, puisqu'elles avaient déjà été partagées entre Duchamp et Roché... Mais le constat est amer. Roché parle de « collection éborgnée », de « vente-massacre » voulue par des héritiers ignorants³⁴. À cette vente succédera une autre, qui se tiendra l'année suivante les 9, 10, 11 et 12 février 1927,

31 Temkin, 1995 (note 28), p. 64. Elle renvoie à une note III : E. Meyer Lorentz, « Memories of Brancusi », s. d., manuscrit non publié, non localisé par l'auteur.

32 « Brancusi », The Brummer Gallery, New York, 17 novembre–15 décembre 1926.

33 *Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, gouaches, dessins par Paul Cézanne [et al], provenant de la collection John Quinn. Vente aux enchères publiques dispersée à Paris sous le marteau de Me Bellier, Hôtel Drouot, le 28 octobre 1926*, Paris 1926. La préface de Cocteau concernait surtout *La Bohémienne endormie* du Douanier Rousseau, également proposée à la vente.

34 Henri-Pierre Roché, « Hommage à John Quinn, collectionneur », dans *La Parisienne*, août-septembre 1954, reproduit dans Roché, 1998 (note 24), p. 207.

intitulée « Paintings & Sculptures. The Renowned Collection of Modern and Ultra-Modern Art formed by the Late John Quinn » et organisée par l'American Art Association à New York. Elle compte huit cent onze lots vendus pour un total de 91 570,30 dollars.

Duchamp, qui a placé toute sa fortune dans le rachat des œuvres de Brancusi, sera à trois reprises commissaire d'expositions décisives de Brancusi aux États-Unis, en 1926, 1927 et 1933. Il a lui-même organisé la première d'entre elles, inaugurée le 17 novembre 1926 à la galerie Brummer. À la fois commissaire et scénographe, il s'est occupé de la documentation photographique qui accompagnait l'exposition et du choix du tissu gris tendu sur les murs. Paul Morand avait rédigé la préface du catalogue, dont l'édition était luxueuse³⁵. Brancusi, dont c'est le deuxième voyage aux États-Unis, est présent à l'inauguration. Duchamp y trouve tant de plaisir qu'il renouvelle l'expérience, jouant le même rôle de commissaire à l'Arts Club de Chicago, un lieu dirigé par son amie Alice Roullier, qui présente une exposition de sculptures de Brancusi au mois de janvier 1927³⁶. Il est visiblement très à l'aise dans ces nouvelles fonctions, qu'il tente d'expliquer à la presse par la lassitude qu'il éprouve à l'égard de son propre travail. Dans un article du *Chicago Evening Post* du 11 janvier 1927, il répond au journaliste perplexe que s'il « devait continuer à peindre il se répéterait et que tous les peintres devraient se retirer à 50 ans et cesser de travailler³⁷ »... L'exposition sera un succès puisque l'Arts Club achète *L'Oiseau d'or* (1919–1920), aujourd'hui conservé à l'Art Institute of Chicago³⁸.

Six ans plus tard, Duchamp organise une seconde exposition Brancusi à la Brummer Gallery, qui ouvre ses portes le 18 novembre 1933 et connaît également un très grand succès³⁹. Suivant un dispositif scénographique proposé par Duchamp à Brancusi sous forme d'un croquis envoyé par lettre le jour de l'ouverture de l'exposition (fig. 36), les cinquante-huit œuvres étaient savamment présentées et hissées à l'aide d'une poulie fixée sur le toit⁴⁰. Brancusi était cette fois resté à Paris

35 Cat. exp. New York, 1926 (note 27).

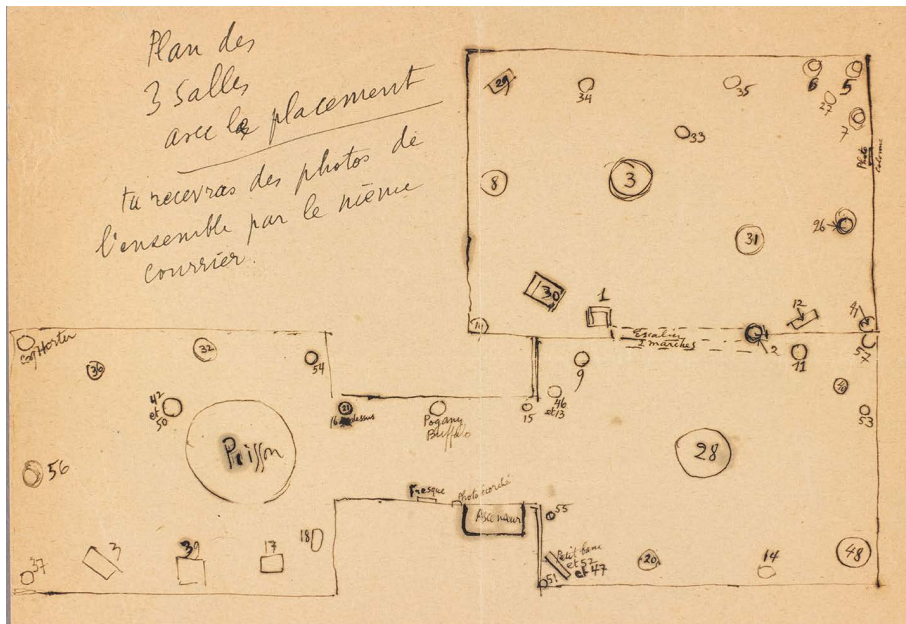
36 « Exposition Brancusi », The Arts Club, Chicago, 4–22 janvier 1927. C'est Duchamp qui était responsable de la scénographie de cette exposition. Voir sur ce sujet Margherita Andreotti, « Brancusi's "Golden Bird": A New Species of Modern Sculpture », dans *Art Institute of Chicago Museum Studies* 19/2 : Notable Acquisitions at The Art Institute of Chicago since 1980, 1993, p. 134–152 et 198–203.

37 Clarence J. Bulliet, « Artless Comment on the Seven Arts », dans *Chicago Evening Post Magazine of Art*, 11 janvier 1927, p. 3.

38 Brancusi, *L'Oiseau d'or*, 1919–1920, bronze poli, socle en trois éléments dont calcaire et bois de chêne, The Art Institute of Chicago. Duchamp destinait cette pièce dès le début du projet d'exposition à l'Art Institute.

39 « Brancusi », The Brummer Gallery, New York, 17 novembre 1933–13 janvier 1934.

40 Temkin, 1995 (note 28), p. 64–65. Aline B. Saarinen, « The Strange Story of Brancusi. Twenty-eight years ago occurred the great 'brouhaha' over whether his sculpture was or was not art.



36 Croquis de la salle de l'exposition Brancusi de la Brummer Gallery à New York (17 novembre - 13 janvier 1934) dessiné par Marcel Duchamp, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Succession Brancusi

et Duchamp l'informait très régulièrement par lettre de la progression de l'installation, très différente de la première, dans l'esprit d'un atelier.

«Celui qui déclarait ne donner à son activité commerciale que peu d'importance aura pourtant joué auprès de Brancusi le parfait agent d'artiste», résume Julie Bawin⁴¹. Duchamp reniera un peu plus tard, quand Pierre Cabanne l'interrogera, cette activité de *curator*, prétextant qu'il avait fait cela par amitié.

Marcel Duchamp avait donc acheté au total pour 14 000 francs de sculptures et disait ironiquement qu'il avait investi dans la pierre. On peut s'interroger sur ses motivations pour cet achat, au-delà de ses liens d'amitié avec le sculpteur : intérêt lucratif, ou fascination pour la condition matérielle des œuvres, leur intégrité et leur présentation ? On sait qu'il a porté beaucoup d'attention à l'état matériel de ses propres œuvres, mais aussi à celles des autres. Duchamp a en particulier toujours cherché à utiliser les matériaux de meilleure qualité pour son propre travail. On sait par exemple par Robert Lebel qu'il a utilisé de façon exclusive pour ses pigments la marque allemande Behrend, recommandée

Time has proved the answer is yes», dans *The New York Times Magazine*, 23 octobre 1955, p. 29, à l'occasion de la rétrospective Brancusi au Solomon R. Guggenheim Museum du 26 octobre 1955 au 8 janvier 1956.

41 Julie Bawin, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris 2014, p. 92.



37 Constantin Brancusi,
Torse de jeune homme,
 automne 1933, élément
 d'un jeu de 52 photographies
 (+ 4 doubles), épreuve
 gélatino-argentique,
 17,9 × 12,9 cm, Paris, MNAM/
 Centre Georges Pompidou,
 Legs Constantin Brancusi 1957

par son ami le peintre allemand Max Bergmann, dont il avait fait la connaissance à Munich en 1912 et qu'il qualifiait ironiquement de « peintre de vaches »⁴²... Cette marque était alors considérée comme la meilleure disponible sur le marché⁴³.

Mark B. Pohlada fait le point précis sur la relation professionnelle, profondément impliquée et intime, que Duchamp entretient avec ses œuvres et celles de ses amis⁴⁴.

Le vaste ensemble de sculptures de Brancusi dont sont propriétaires Duchamp et Roché depuis 1926 est constitué uniquement d'œuvres de grande importance, aujourd'hui conservées dans les plus grands musées du monde. Parmi celles-ci, on retient les pièces historiques suivantes : *Prométhée* (marbre), Philadelphia Museum of Art; *Tête*

42 *Marcel Duchamp in München 1912*, éd. par Helmut Friedel, Thomas Girst et Matthias Mühlhling, cat. exp. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich 2012.

43 Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, trad. anglaise par George H. Hamilton, New York 1959, p. 13-14.

44 Mark B. Pohlada « Macaroni repaired is ready for Thursday », dans *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal* 1/3, décembre 2000, URL : https://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/pohlada/pohlada.html [dernier accès : 04.11.2020].

d'enfant (bois), MNAM – Centre Pompidou; *Cariatide* (bois), MOMA, New York; *Cariatide II* (bois), Fogg Art Museum, Cambridge; *Trois pingouins* (marbre), Philadelphia Museum of Art; *Deux pingouins* (marbre), The Art Institute, Chicago; *Le Poisson* (marbre veiné), Philadelphia Museum of Art; *Le nouveau-né* (marbre blanc), Philadelphia Museum of Art; *Chimère* (bois), Philadelphia Museum of Art; *Torse de jeune homme* (bois d'érable), Philadelphia Museum of Art (fig. 37); *Adam et Ève* (bois), Solomon Guggenheim Foundation, New York; *Commencement du monde* ou *Sculpture pour aveugle* (marbre veiné), Philadelphia Museum of Art; *Colonne sans fin* (bois), MOMA, New York; *Oiseau dans l'espace* (marbre blanc), The Metropolitan Museum of Art, New York.

À titre indicatif et par comparaison, sur les mille œuvres environ léguées par le collectionneur et critique Walter Arensberg et son épouse Louise au Philadelphia Museum of Art le 20 décembre 1950, on retrouve dix-neuf Brancusi, en plus des trente-sept œuvres de Duchamp. Il est à noter que Marcel Duchamp avait aussi enrichi entre-temps la collection Arensberg d'œuvres de Miró, Dalí et Mondrian...

Les nombreux échanges épistolaires entre Roché et Duchamp montrent que ce dernier a cherché à écouler son stock de sculptures de Brancusi en le revendant à Roché, afin de financer son propre travail d'artiste.

« Cher vieux,

Bien reçu ton mot il y a quelques jours – Je vais m'occuper de faire transporter la cariatide à ton appartement

Je suis allé 3 ou 4 fois chez toi avec mon homme au pochoir [personne qui doit effectuer la reproduction pour la Boîte verte des Neuf Moules Mâlic] [...]. Entre temps j'ai reçu mon devis de phototypie qui me semble trop élevé – je vais donc voir ailleurs avant de me décider. Je pense que j'aurai quand même besoin des 5 000 autres francs car tout devra être payé dans les deux mois qui vont suivre et j'ai peur d'être à court; tu sais ce que sont ces petits héritages [...]⁴⁵. »

Duchamp demande à Roché un chèque de 5 000 francs au nom de Rose Sélavy, et ajoute :

« Je t'enverrai aussitôt un reçu mais dis-moi si tu considères que les nouveaux 5 000 francs peuvent se servir de Prométhée comme garantie, ou veux-tu une autre sculpture comme garantie et laquelle ?
Merci⁴⁶. »

45 Lettre de Marcel Duchamp à Henri-Pierre Roché du 18 mai 1934, publiée dans Reliquet, 2012 (note 18), p. 25–26.

46 Ibid., p. 25.



38 Anonyme, Constantin Brancusi, Marcel Duchamp et Mary Reynolds, Villa Marguerite à Villefranche-sur-mer, sept. 1931, epreuve gélatino-argentique, 23,8 × 29,8 cm, Legs Constantin Brancusi 1957

On comprend très clairement dans cet échange quel usage Duchamp fait de cet argent : il contribue à l'édition de la « Boîte verte ». Cet ouvrage recouvert de suédine verte (d'où son nom) est intitulé *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Il rassemble les notes sur le *Grand Verre* et contient quatre-vingt-treize fac-similés des œuvres de Duchamp dont des notes préparatoires au *Grand Verre*, ainsi que la reproduction d'une œuvre originale. Cet objet au titre perforé sur la couverture est publié aux Éditions Rose Sélavy, en septembre 1934.

À partir de ce moment et jusqu'à la fin de leur relation, soit en 1959, année de la mort de Roché, Duchamp attend une aide de son ami, gagée sur les sculptures de Brancusi. On remarque que Roché s'exécute rapidement, qu'il n'y a jamais aucun différend entre eux, et que l'amitié et la simplicité prédominent toujours dans leurs rapports.

Dans un fragment d'une lettre non datée adressée par Duchamp à Roché, on apprend que Marcel et Mary Reynolds sont rentrés à Paris depuis le 3 septembre 1940 ; ils rassurent Roché sur l'état de ses biens (fig. 38), indiquant notamment qu'ils ont fait transporter les sculptures de Brancusi appartenant à Roché dans la cave de Mary Reynolds. Une autre lettre plus tardive du 23 février 1941 révèle que les sculptures ont été rapatriées chez Roché au 99, boulevard Arago par les soins de

Lefebvre-Foinet, le célèbre marchand de couleurs et transporteur d'art, habituel interlocuteur de Roché pour les questions de transport⁴⁷.

En principe tous les Brancusi possédés depuis le partage de 1926 par Duchamp ont été transférés à Roché depuis 1939 en règlement des dettes de Duchamp, ce que confirme une lettre du 31 décembre 1945⁴⁸.

Un document sur papier libre intitulé « Liquidation Duchamp-Roché (Société) », conservé dans la correspondance entre les deux amis, nous informe très précisément de l'état du partage à cette date⁴⁹. Il n'est ni de la main de Duchamp, ni de celle de Roché, peut-être de celle de Denise, l'épouse de Roché. Il porte toutefois en haut à gauche, de la main de Roché, la mention « Important » :

« En raison de la disparition de nos documents, due à la guerre, je déclare avoir liquidé tous mes Brancusi, et n'avoir plus aucun droit sur les transactions qui pourraient advenir sur les œuvres de Brancusi mentionnées dans les listes précédentes. Signé Marcel Duchamp
Paris, le onze mai 1946 »

Sur cette note, on lit le 14 mai 1952, encore de la main de Roché : « Tous les Brancusi qui sont en Arago m'appartiennent – ainsi que la Colonne sans fin, de lui, déposée au Musée d'art moderne de New York (voir reçu classeur noir du coffre) et que Adam et Eve qui va y être déposé. »

Entrer au musée

L'année 1945 marque le début des transactions de Duchamp et Roché pour vendre les Brancusi aux grands musées et collectionneurs privés américains. Duchamp vit alors aux États-Unis et Roché entre sa maison de Sèvres et le 99, boulevard Arago, à Paris ; il fera un voyage d'affaire aux États-Unis entre mai 1946 et janvier 1947, mais ne verra pas Duchamp, qui est à Paris à cette date. C'est aussi à partir de cette période que l'œuvre de Duchamp est mise en valeur par Roché, qui souhaite en développer la notoriété même si son ami n'y tient pas particulièrement.

On apprend par la correspondance, dans une lettre de Duchamp à Roché du 21 août 1945, que Duchamp est en contact avec le nouveau directeur du MOMA qui a succédé à Alfred Barr en janvier 1945. James Johnson Sweeney est en effet fréquemment mentionné à partir de

47 Le célèbre marchand de couleurs Lefebvre-Foinet est mentionné à un très grand nombre de reprises dans le journal et la correspondance de Roché.

48 Reliquet, 2012 (note 18), p. 77-78.

49 Ibid., p. 140.

cette date. Il réalisera un entretien filmé avec Duchamp au cours de six mois de rencontres, à défaut de la monographie initialement prévue, qui ne paraîtra pas. C'est à lui que Duchamp vendra *Adam et Ève* de Brancusi, une fois que James Johnson Sweeney aura quitté le MOMA pour le Guggenheim, en 1953. Mais avant cette date, Duchamp fera l'intermédiaire entre Roché et le MOMA et y organisera le prêt de longue durée de la sculpture *Adam et Ève*⁵⁰.

C'est à cette date aussi que les deux amis réfléchissent à la sauvegarde des œuvres et de l'atelier de Brancusi. Ils sont sollicités par l'artiste et ils hésitent entre le Musée national d'art moderne et le MOMA⁵¹. Le legs de Brancusi se fera par testament le 12 avril 1956, en faveur de l'État français. En effet quelques mois avant la mort de Brancusi en 1957, le gouvernement français accepte le legs de l'atelier et s'engage à le reconstituer dans son intégrité, sous la forme « reconstruite » par l'architecte Renzo Piano que l'on connaît sur la « piazza ».

« Évidemment pour Brancusi [écrit Duchamp à Roché dans une lettre du 2 avril 1952] ce serait plus simple d'aménager 2 ou 3 salles au Musée d'art moderne de Paris mais je crains que les salles ou la lumière ne lui plaisent pas et qu'il ne veuille pas faire l'aménagement lui-même par superstition – Autrement Barr a souvent dit qu'il trouverait assez facilement un arrangement pour avoir tous les Brancusi installés de façon permanente aux États-Unis⁵². »

On remarque la relative distance de Duchamp vis-à-vis de sa propre création. On peut lire dans une lettre de Duchamp à Roché du 14 novembre 1949 : « Dans l'exposition Arensberg, Brancusi a une salle entière pour ses choses et moi aussi une salle entière pour les miennes⁵³. » Il s'agit de l'exposition qui a eu lieu à l'Art Institute de Chicago du 20 octobre au 18 décembre 1949 et qui a permis de tester ce musée comme possible dépositaire des œuvres de Brancusi. Il s'agissait d'une sorte de répétition générale avant donation, selon Ann Temkin⁵⁴. Mais les avis sont mitigés et le couple Arensberg continue de chercher la bonne destination pour sa collection. Les discussions dureront dix ans au total...

Marcel Duchamp continue lui aussi de se préoccuper de Brancusi, alors qu'il n'a plus d'intérêt financier à le faire. Dans une lettre de Duchamp à Roché du 20 septembre 1951, il demande à ce dernier s'il sait pourquoi

50 Cat. exp. Paris/Philadelphie, 1995 (note 28), p. 184.

51 Reliquet, 2012 (note 18), p. 133 note 6.

52 Ibid., p. 132-133.

53 Ibid., p. 94-95

54 Temkin, 1995 (note 28), p. 64.

Brancusi ne fait pas partie des artistes français invités à la Biennale de São Paulo. C'est en fait Maria Martins (sculpteur, maîtresse de Duchamp entre 1943 et 1950, et épouse de l'ambassadeur du Brésil aux États-Unis) qui souhaite savoir si Brancusi a refusé l'invitation, ou bien s'il a été oublié par le commissaire français, Jean Cassou⁵⁵.

Lors de l'ouverture en 1955 de la première exposition monographique de Brancusi qui rassemble cinquante-neuf sculptures de l'artiste au Guggenheim Museum, alors dirigé par James Johnson Sweeney et courtisé par Duchamp depuis des années, Brancusi confie à la presse : « Sans les Américains, je n'aurais jamais été en mesure de produire tout cela, ni même d'exister⁵⁶. » On peut ainsi considérer sans peine que Duchamp est le premier de tous ces Américains qui lui ont permis d'exister. Par ailleurs, il a appliqué à son bon ami le même principe qu'il s'est appliqué à lui-même : regrouper son œuvre le plus possible pour en offrir la vision la plus juste et la plus conforme.

L'épisode du rachat d'un lot de sculptures de Brancusi, sa revente à Henri-Pierre Roché, puis son placement habile dans les meilleurs musées américains, comme le soin apporté aux expositions dont il a eu l'initiative, révèlent une autre facette de la personnalité de Duchamp, généreux et appliqué à l'égard de ses amis artistes, et beaucoup moins hermétique et solitaire que la critique a bien voulu nous le faire accroire⁵⁷.

⁵⁵ Reliquet, 2012 (note 18), p. 125–126.

⁵⁶ Interview donnée à l'occasion de la rétrospective Brancusi organisée au Solomon R. Guggenheim Museum de New York du 28 octobre 1955 au 8 janvier 1956 et publiée dans le communiqué de presse de l'exposition ; citée dans Temkin, 1995 (note 28), p. 68.

⁵⁷ Cet article a été rédigé avant la parution du catalogue, *Brancusi & Duchamp: The Art of Dialogue*, éd. par Paul B. Franklin, cat. exp. New York, Kasmin Gallery, New York 2018.