Cinq petites choses à propos de *L.H.O.O.Q.*

1

click to enlarge



Figure 1
Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*

Tentant tardivement de préciser quand, en 1919, a été “fait” *L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp fournira deux dates: au début 1953, dans ses entretiens avec Sidney, Harriet et Carroll Janis, il dira décembre[1] ; en juin 1966, dans ses entretiens avec Pierre Cabanne, octobre[2] .

Ceci, autant en regard des faits rapportés que de la lecture qu’on peut en faire, n’est pas sans conséquence.

Du début août au 27 décembre 1919, en effet, Duchamp habite, avenue Charles-Floquet (Paris 7e), chez Francis Picabia et Gabrielle Buffet (cette dernière enceinte d’un quatrième enfant de lui, qui naît le 15 septembre). Picabia, lui, a emménagé depuis quelques jours ou semaines déjà rue Émile-Augier (Paris 16e), chez Germaine Everling, sa maîtresse

(également enceinte de lui, et dont l'enfant naîtra le 5 janvier 1920[3]). Il faut déduire de cette situation particulière que, durant ce séjour de presque cinq mois, les contacts Duchamp-Picabia n'ont été que très épisodiques, sinon inexistants (sauf, selon toute vraisemblance, vers la fin du séjour), cela permettant d' "expliquer" pourquoi *L.H.O.O.Q.* n'est pas publié dans les n 9 (novembre 1919), 10 (décembre 1919) ou 11 (février 1920) de *391*, la revue de Picabia, mais bien, dans une version Picabia intitulée *Tableau dada par Marcel Duchamp*[4] , dans le n 12 (mars 1920). Michel Sanouillet ajoute sur ce point une précision: "Picabia lui demanda par lettre l'autorisation de "refaire" une *Joconde* pour *391*, autorisation qui fut naturellement accordée. Mais Picabia, qui n'avait conservé de l'oeuvre de Duchamp qu'un souvenir imprécis, se borna à dessiner la moustache[5]." Picabia, en effet, ne reprend sur le coup que "L.H.O.O.Q.", l'inscription qui deviendra le titre du readymade[6], l'inscrivant à son tour, verticalement et sans les points, sur l'une de ses toiles, *Le double monde*[7], datée de [décembre] 1919 et exhibée sur scène par André Breton lors du Premier vendredi de (la revue) *Littérature*, le 23 janvier 1920, première manifestation de Dada à Paris.

À cause de son titre (*Tableau dada par Marcel Duchamp*), la version Picabia passera pour l'original pendant plusieurs années, cet original n'étant montré pour la première fois qu'en mars 1930 à Paris, en même temps qu'une réplique agrandie (faite fin janvier ou début février 1930[8]), lors de l'exposition intitulée *La peinture au défi* et préfacée par Aragon.

Pour un poète, romancier et critique comme Aragon, un readymade n'est pas, dès cette époque, qu'un objet industriel, déplacé de son contexte et détourné de sa fonction utilitaire.

3

Il faut préciser que la reproduction en couleur qui en est la base n'est pas une carte postale, malgré que tant de gens l'aient dit ou écrit[9]. Il n'y a qu'à regarder le verso, publié par Arturo Schwarz dès 1969 dans la 1re édition de son catalogue, pour constater qu'il n'y a pas le dispositif habituel de la carte postale avec la place pour l'adresse et le timbre (à droite), pour le "message" et la légende de l'illustration (à gauche), mais plutôt, par Duchamp, telle indication technique (au crayon) sur comment photographier le recto, et, plus tard, par dessus la précédente, telle déclaration officielle devant notaire (à l'encre) comme quoi il s'agit bien de l'original[10]. Ce petit palimpseste, au verso, n'ayant d'égal, au recto, que cette mine (de crayon ajoutant les moustaches et la barbiche[11]) sur la mine (de la Joconde).

Mais où Duchamp s'est-il procuré cette reproduction en couleur? Le plus vraisemblable, comme il le raconte aux Janis en 1953, est qu'il l'a achetée dans quelque boutique installée près du Louvre, rue de Rivoli, afin de vendre à bon marché telle ou telles reproductions des grandes oeuvres de ce musée, façon de faire bien connue dans toutes les grandes villes où il y a d'importants musées. Faut-il rappeler qu'en avril 1911 le déjà très célèbre tableau de Léonard, peint au début du XVIe siècle, a été volé au Louvre et que, parce qu'on pouvait le croire disparu ou détruit (il ne sera retrouvé qu'en décembre 1913), on en a massivement diffusé, durant ces années ou immédiatement après, diverses reproductions couleur, photos retouchées ou non, dont certaines au format d'une carte postale[12]. Sans doute sait-on également qu'en 1919 c'est le 400e anniversaire de la mort du peintre. Il est fait allusion à ces deux événements (telle perte peut-être irrémédiable et tel anniversaire) dans le choix de Duchamp.

Quand Duchamp demande par lettre (New York, 9 mai 1949) à son ami Henri-Pierre Roché d'aller acheter une ampoule de sérum – devenue ampoule d'*Air de Paris* – pour remplacer celle, actuellement cassée, qu'il a rapportée de Paris, fin décembre 1919, à ses amis Louise et Walter Arensberg, il écrit:

Pourrais[-]tu aller dans la pharmacie qui est au coin de la rue Blomet et la rue de Vaugirard (si elle existe encore, *c'est là que j'avais acheté la première ampoule*) et acheter une ampoule comme celle-ci: 125c.c. et de la même dimension que le dessin […]
– Si pas rue Blomet ailleurs, mais autant que possible la même forme, merci.[13]

La simple consultation d'un plan de Paris nous indique tout de suite qu'il n'y a pas de coin Blomet-Vaugirard, ces deux rues (15e) étant parallèles! Je rappelle cet exemple pour indiquer qu'une indication précise, même venant de l'auteur, peut être tout simplement inexacte, voire erronée. Ainsi en est-il de *L.H.O.O.Q.*, carte postale.

Et quand Duchamp, dans "Apropos of Myself" (1962-1964), décrit cette reproduction en couleur comme étant "a cheap chromo", il faut préciser qu'en français comme en anglais *chromo* est l'abréviation de *chromolithographie* "image lithographique en couleur" (*Petit Robert I*), *chromolithograph* "a color print produced by chromolithography"(*The American Heritage of the English Language*). En français, cependant, chromo, maintenant au masculin (et non plus au féminin), a un sens péjoratif: "toute image en couleur de mauvais goût". Ce sens supplémentaire, qui met en scène le goût, fait intervenir la question esthétique, voire artistique, ce qui n'est pas le cas en anglais, *cheap* signifiant dans cet exemple "of poor quality" (dont la reproduction est de mauvaise qualité), mais surtout "inexpensive" (qui est bon marché[14]).

4

Quand Duchamp, dans ses entretiens de 1966 avec Cabanne, parle de Picabia et de *L.H.O.O.Q.*, il en profite, si je puis dire, pour ajouter:

Une autre fois Picabia a fait une couverture de *391* avec le portrait de [Georges] Carpentier; il me ressemblait comme deux gouttes d'eau, c'est pour cela que c'était amusant. C'était un portrait composite de Carpentier et de moi.[(15)]

Cette autre fois, c'est l'été 1923, quand Georges Carpentier, le boxeur, est venu chez Picabia, au Tremblay-sur-Mauldre, le petit village où il habite depuis 1922, et que ce dernier a fait son portrait de profil; le boxeur, alors, a même signé le portrait. Quand Picabia, plus d'un an plus tard, a décidé de mettre ce portrait en première page du dernier numéro de *391* (n 19, octobre 1924), il a barré incomplètement cette signature (qu'on peut lire sous la rature) et a ajouté "Rrose Sélavy / par Picabia", frappé après coup par la ressemblance entre Carpentier et Duchamp (dont Sélavy est le pseudonyme depuis 1920)[(16)]. Duchamp ne faisant qu'entériner, en 1966, cette "interprétation" de Picabia.

De la même façon, si, par contiguïté, ce "portrait composite" désigne aussi L.H.O.O.Q., il faut en déduire que Duchamp rappelle, en 1966, sa déclaration de 1961 à propos de ce readymade:

La chose curieuse à propos de cette moustache et de ce bouc est que, lorsque vous regardez le sourire, Mona Lisa devient un homme. Ce n'est pas une femme déguisée en homme, c'est un vrai homme; voilà ma découverte, sans qu'à l'époque je le réalise.[(17)]

En 1919, une femme (La Joconde dans *L.H.O.O.Q.*) est aussi un homme comme, en 1920-1921, un homme (Marcel Duchamp en Rose,

puis Rrose, Sélavy) est aussi une femme.

5

Sans vraiment entrer dans l'interprétation du célèbre readymade, il peut néanmoins être remarqué que ce 400e anniversaire a pu être non seulement un déclencheur (en tant qu'anniversaire), mais aussi une contrainte (en tant que chiffraison), le 4 disant qu'il ne faut utiliser que quatre lettres, les 00 suggérant que l'une d'elles, qui doit être un O, soit redoublée[18]. Ces quatre lettres, comme Duchamp le dit dans "Apropos of Myself", étant, comme on peut ici aussi le constater après-coup, dans l'ordre alphabétique – H, L, O, Q – dans le nom de la rue (cHarLes-flOQuet) où il habite alors. Mais aussi dans le nom du procédé à la base de cette reproduction: elle est cHromoLithOgraphiQue.

Et il me plaît de constater qu'à New York la notaire choisie par Duchamp et qui, signant, certifie, le 22 décembre 1944, qu'il s'agit de l'original ("This is to certify that this is the original "ready made" L H O O Q Paris 1919"[19]), se nomme Elsie Jenriche[20]: comment ne pas voir qu'elle est là aussi parce qu'elle a ce nom (qui, de ce fait, revient métatextuellement sur l'un des enjeux de l'oeuvre), mixte de "je" (*I* en anglais ou *Ich* en allemand) et d'"autre" (*else*), et qu'il y est question de "genre" (*jenre*), else rimant avec le féminin (*elle*: La Joconde, La Gioconda) qui rime avec le masculin (*L*: Léonard, Louvre), elle étant devenu il!

Enfin, si l'on trace une ligne verticale à angle droit avec le haut de l'oeuvre et qu'on passe par le centre des moustaches, on voit bien que, à cause de l'angle du visage, on longe le nez, à gauche, du personnage femelle et désormais aussi mâle et qu'on arrive, "down below" (comme dira Duchamp en 1961), exactement entre "L.H." et "O.O.Q.". Ce redoublement du O est alors, une fois de plus, désigné.

Notes

Footnote Return 1. Toujours inédits, les entretiens avec la famille Janis (Sidney, le père, Harriet, la mère, et Carroll, le fils) ont été faits à l'occasion de la préparation, par Duchamp, du catalogue et de l'accrochage de l'exposition *Dada 1916-1923* à la Sidney Janis Gallery, New York, 15 avril-9 mai 1953. Dans la chronologie intégrée du catalogue *Joseph Cornell / Marcel Duchamp… in resonance Joseph Cornell / Marcel Duchamp… in resonance*, Philadelphia Museum of Art, 8 octobre 1998-3 janvier 1999, et The Menil Collection, Houston, 22 janvier-16 mai 1999, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1998, p. 277, Susan Davidson, sans dire d'où elle tire cette précision, retient également le mois de décembre.

Footnote Return 2. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p. 114.

Footnote Return 3. C'est un jour après la rencontre d'André Breton, invité là, et douze jours avant que, le 17 janvier, Tristan Tzara n'arrive là pour y habiter, ce séjour coïncidant avec le début de ce que Michel Sanouillet a appelé "Dada à Paris": voir sa somme, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965. Le siège du "MoUvEmEnT DADA, Berlin, Genève, Madrid, New York, Zurich", dit le papier à lettre qui arbore cet en-tête, est maintenant à Paris. Par ailleurs, je note la coïncidence (qui n'en était peut-être pas une en 1919, étant donné l'état des connaissances sur l'oeuvre de Léonard): lorsque Duchamp est à Paris cette année-là, les deux femmes (l'épouse et la maîtresse) de Picabia sont enceintes de garçons; lorsque Francesco del Giocondo, au printemps 1503, passe une commande

à Léonard pour qu'il fasse un portrait de son épouse, celle-ci lui a déjà donné deux garçons (en mai 1496 et en décembre 1502). Voir, autre somme, Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde* [1997], Paris, Hazan, 2003, p. 388-389. La rime, ici, dans les deux cas: Joconde / féconde.

Footnote Return 4. À Cabanne, Duchamp dit *Tableau dada de* [*sic*] *Marcel Duchamp*.

Footnote Return 5. Michel Sanouillet, *Francis Picabia et "391"*, tome II, Paris, Losfeld, 1966, p. 113. (Le tome I est, en fac-similé, la réédition de *391* [1917-1924] augmentée de divers documents inédits, Paris, Losfeld, 1960.) Duchamp étant à New York depuis le 6 janvier et le no 12 de *391* ne paraissant (précise Sanouillet) qu'à la fin mars, on peut penser que Duchamp, interviewé par Schwarz (*The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Abrams, 2e édition, 1970, p. 476), se souvient erronément de ce qui s'est passé à l'époque (je retraduis): "Mon original n'est pas arrivé à temps et, afin de ne pas retarder indûment l'impression de *391*, Picabia a dessiné lui-même la moustache sur la *Mona Lisa* mais a oublié la barbiche."

Footnote Return 6. Je dis "l'inscription qui deviendra le titre du readymade" car, dans le catalogue-affiche de l'exposition chez Sidney Janis, Duchamp écrit: "*La Joconde*, postcard with pencil". Ce n'est qu'à partir du premier catalogue de l'oeuvre duchampienne, celui de Robert Lebel (*Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959), que ce readymade a *L.H.O.O.Q.* comme titre. Et ce n'est qu'à partir du catalogue Schwarz (Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Abrams, 1re édition, 1969) qu'on a les dimensions exactes dudit readymade: 19.7 x 12.4 cm ou 7¾ x 4⅞ pouces.

Footnote Return 7. Les deux O de “L H O O Q”, eux-mêmes au centre de deux autres O qui ont la forme de ficelles formant des 8 ou encore la forme des pales d’une hélice, mais d’une hélice sans axe et molle, courbée par le vent, sont également – et doublement – les O de “double” et de “monde”. Le petit manque, en haut à gauche, dans l’un de ces autres O n’a d’égal, en bas à droite, que le petit manque dans le À de “À DOMICILE”, une autre inscription, et que le petit supplément – la queue – du Q de “L H O O Q”. Façon de faire coïncider ironiquement spéculations mathématiques (topologie) et spéculations marchandes (livraison “à domicile”, c’est-à-dire au logis).

Footnote Return 8. “J’ai fait juste avant de quitter Paris une Joconde pour Aragon […] / Man Ray a la 1ère Joconde” (lettre de Duchamp à Jean Crotti, Villefranche-sur-mer, 6 février 1930, dans *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, édition de Francis Naumann et Hector Obalk, traduction de Jill Taylor, Gand et Amsterdam, Ludion Press, 2000, p. 171).

Footnote Return 9. Trois exemples: Duchamp lui-même en 1953 (voir note 6); Ecke Bonk, *Marcel Duchamp, The Box in a Valise. Inventory of an Edition*, New York, Rizzoli, 1989, p. 241; Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, New York, Henry Holt and Company, 1996, p. 221.

Footnote Return 10. Faut-il ajouter que Duchamp, dans les répliques ultérieures, n’a jamais utilisé une carte postale.

Footnote Return 11. J’utilise ici le pluriel, comme Duchamp en avril 1942 lorsqu’il indique à l’encre, au bas de la maquette de l’une des deux versions Picabia (celle qui est reproduite dans *391*), “Moustaches par Picabia / barbiche par Marcel Duchamp”. En français, on dit indifféremment, par exemple,

ciseau et ciseaux (car il y a deux lames), pantalon et pantalons (deux jambes), moustache et moustaches (deux joues ou, simplement, deux côtés au visage). Je note par ailleurs que l'indication technique, inscrite par Picabia sur deux lignes au crayon verticalement à droite de la reproduction, commence par deux liaisons – celle qui amorce le 1 de "1 cliché" sur la première ligne et celle qui amorce le s de "sans" sur la deuxième ligne – qui n'ont d'égal que l'extrémité des moustaches! Pour une reproduction et des commentaires, voir Francis Naumann, *The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, catalogue de l'exposition chez Achim Moeller Fine Art, New York, 2 octobre 1999-15 janvier 2000. Si le voyage à Paris fait par Arp en avril 1942 est bien celui durant lequel il entre en possession de ces deux versions, la rencontre Arp-Duchamp (qui se connaissent depuis 1926) ne peut avoir lieu qu'en zone inoccupée (à Grasse où habite Arp, à Sanary où habite Duchamp, avant le départ de ce dernier pour les États-Unis le 14 mai).

Footnote Return 12. Voir les deux cartes postales, datées 1914, reproduites dans Roy McMullen, *Les grands mystères de la Joconde* [1975], traduction d'Antoine Berman, Paris, Éd. de Trévise, 1981, p. 223.

Footnote Return 13. *Affectionately, Marcel*, ouvr. cité, p. 272.

Footnote Return 14. C'est d'ailleurs la traduction, par Michel Sanouillet, de ce passage: "un chromo […] bon marché" ("À propos de moi-même", dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 227). Naumann emprunte exactement la même voie: "an inexpensive chromo-lithographic color reproduction" (*The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, ouvr. cité, p. 10).

Footnote Return 15. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, ouvr. cité, p. 115.

Footnote Return 16. Voir Michel Sanouillet, *Francis Picabia et "391"*, ouvr. cité, p. 166. On peut voir (*391*, ouvr. cité, p. 127) la signature de Carpentier et l'ajout de Picabia sous quelques-unes des lignes imprimées en caractères typographiques au bas de la page.

Footnote Return 17. Herbert Crehan, "Dada", *Evidence*, Toronto, n 3, automne 1961. Je traduis.

Footnote Return 18. Ces deux "O." ne sont pas sans évoquer aussi, par la rime "O." / eau, le lac de montagne et le lac de plaine dans le célèbre tableau, respectivement en haut à droite et un peu plus bas à gauche dans le paysage dominé par la loggia où est le modèle, Lisa. Et que dire du chemin sinueux venant du lac de plaine, répercuté dans la queue du "Q." (calligraphié par Duchamp)?

Footnote Return 19. Une phrase présentative dans une autre, le référent de "This" (Ceci, comme dans "Ceci est mon corps" ou dans "Ceci est une oeuvre d'art") étant cataphorique (c'est-à-dire qu'il suit le pronom): dans le premier cas, c'est "the original "ready made""; dans le second cas, c'est l'ensemble de la proposition formant le premier cas.

Footnote Return 20. Dans son bref article, ""Desperately Seeking Elsie". Authenticating the Authenticity of *L.H.O.O.Q.*'s Back" (*Tout-Fait*, New York, vol. I, n 1, décembre 1999), Thomas Girst nous apprend que cette dame, installée à l'Hotel St. Regis, New York, de 1943 à 1945, est une sténographe publique.