

Année universitaire **2024-2025**

Master recherche - M2 Histoire de l'art moderne et contemporain

Date de soutenance M2 : 11 Juillet 2024

« L'humour noir » selon André Breton : conceptualisation surréaliste et résonances contemporaines



Présenté par : **Mathilde DUBERNET DE GARROS**

Numéro étudiant : **21902467**

Sous la direction de Madame **Brigitte AUBRY**, maître de conférence en Histoire de l'Art contemporain à l'université Toulouse Jean Jaurès, UMR 5136 FRAMESPA-CNRS.

Remerciements :

Je souhaiterais premièrement remercier ma directrice de recherche, madame Brigitte Aubry, pour son accompagnement, aide, conseils et critiques bienveillantes sur mon travail, de la page blanche au mémoire achevé.

Merci à monsieur Jean Nayrolles pour sa participation au jury lors de ces deux années, pour ses conseils et son accompagnement.

Merci à mes parents, à ma mère, son support et son travail de relecture et à mon père, amoureux critique d'art contemporain qui m'a encouragée dès les prémices de mon sujet.

Enfin, je remercie mes amis pour leur écoute, soutien et remarques.

Remerciements :	1
Avant-Propos :	5
Introduction :	6
1. L'humour noir : une conceptualisation surréaliste ?	13
a. L'humour et le rire en philosophie	13
i. Le rire de Bergson	13
ii. Rire et « fin de l'art » : l'humour objectif de Hegel	17
iii. Nietzsche et le Nihilisme	19
b. L'étude psychanalytique du rire	22
i. L'humour selon Freud	22
ii. Le Witz	25
c. L'humour dans l'art	28
i. André Breton et <i>L'Anthologie de l'humour noir</i> (1940) et Jonathan Swift, <i>Une modeste proposition</i> (1729)	28
ii. DADA, Nihilisme et humour, et s'en séparer : le voyage de Breton	37
iii. Le surréalisme et la « fin de l'art »	43
2. L'humour noir appliqué	48
a. Applications (in)directes selon Breton	48
i. Salvador Dalí : le trouble paranoïaque-critique	48
ii. Leonora Carrington : La Sorcière	51
b. Dissidences et rejets	55
i. Giorgio de Chirico : l'œuvre adorée, l'artiste rejeté	55
ii. René Magritte et la période Vache	59
c. Le cas Marcel Duchamp : « pitre artistique »	64
i. Jeux de mots, Witz et écart surréaliste	64
ii. 1200 sacs de charbon suspendus au-dessus d'un brasero (1938)	69
iii. First Papers of Surrealism (1942)	71
3. L'humour noir dans l'art contemporain :	76
a. Les évolutions de l'humour noir	76
i. La place du squelette	79
ii. Roland Topor et le groupe Panique	84
iii. Reprises, citations et détournements	91
b. Des nouvelles formes d'humour noir dans l'art	94
i. L'idiotie	94
ii. La provocation	102
Conclusion :	107
Bibliographie	109
Articles et périodiques :	109
Catalogues d'exposition :	111
Thèses :	111
Ouvrages :	111
Témoignages et compilations d'écrits :	113
Emissions radiophoniques :	113
Annexe : Illustrations	114

« Ceux qui cherchent des causes métaphysiques au rire ne sont pas gais. ¹» - Voltaire

Illustrations de couverture : René Magritte, *La reproduction interdite* (détail), 1937, huile sur toile, 79 x 65,5 cm, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas.
Yue Minjun, *Exécution* (détail), 1995, Peinture à l'huile, 150 x 300 cm, Collection privée.

¹ Voltaire, « Rire », *Dictionnaire Philosophique*, 1764.

Avant-Propos :

Le sujet de ce mémoire prit un certain temps avant de se révéler. Originellement inspirée par des recherches réalisées sur le vernissage de l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1942, le thème du jeu était mon premier axe de recherche. Puis, il s'est mué en une étude du jeu et de l'enfance dans l'art, plus spécifiquement dans l'œuvre de Marcel Duchamp (1887-1968), puis, peu à peu, le thème de l'humour dans l'art se révèle. Mais sous les conseils de ma directrice, madame Brigitte Aubry, j'ai choisi de resserrer le sujet autour de la notion d'humour noir dans l'art suite à la découverte de *l'Anthologie de l'humour noir* (1940) par André Breton. Dans ce recueil, l'auteur s'emploie à conceptualiser cette notion en s'appuyant sur des textes d'auteurs et artistes antérieurs ou contemporains à son époque. Quelles furent les sources d'inspirations de Breton ? Quel est l'objectif de ce recueil ? Quel est le lien avec le mouvement surréaliste et surtout, comment cet humour a-t-il évolué pour laisser place à l'humour noir que l'on connaît aujourd'hui ? Il est évident que lorsque la notion est citée de nos jours, il n'est fait nullement référence à André Breton. Je trouvais donc intéressant d'étudier ce changement. De plus, de par le lien avec le mouvement surréaliste, la connection entre ces recherches sur l'humour noir et la production artistique (aussi bien littéraire que plastique) ne demandaient qu'à être explorée.

Une délimitation claire du sujet avait besoin d'être établie. Le thème de l'humour en général et surtout du rire qui y est lié (certes passionnant) est bien trop large pour être étudié de façon satisfaisante dans le cadre d'un mémoire. L'étude de l'humour noir (même délimitée) n'est pas sans poser plus de problèmes : l'humour noir a tendance à se lier ou à se confondre avec d'autres types de comique (la satire et le cynisme notamment). De plus, par sa nature très personnelle, toute définition est aussi singulière que l'humour est multiple. Jouer avec les mots est une des premières choses à laquelle on pense : l'humour noir d'après André Breton est une notion avant tout littéraire qui trouve à s'appliquer (avec une certaine efficacité) dans le domaine des arts visuels. *L'anthologie de l'humour noir* est une source qui lie littérature, arts visuels et poésie. Un nouvel enjeu se découvre alors : les formes que prennent ces applications. Les objectifs de ces recherches seraient donc une exploration de l'humour noir dans l'art, de sa conceptualisation, de ses changements, des raisons de son utilisation, de ses formes multiples et des lectures qui en furent réalisées.

Introduction :

André Breton est un poète, homme de lettres et artiste français né en 1896 et mort en 1966 connu principalement pour son implication dans la scène de l'art français durant la première moitié du XX^e siècle en France. Initialement proche du groupe DADA, il s'en sépare en 1922 pour créer le mouvement surréaliste. Le surréalisme a la particularité de s'inspirer de la psychologie et de la psychanalyse (alors très récente, théorisée par Sigmund Freud (1856-1939)). Les thèmes du rêve, de l'inconscient et du hasard sont centraux dans la production plastique, littéraire et poétique. Le surréalisme avait pour objectif de reconnecter l'Homme à son intériorité, ceci par le biais de la psychanalyse, l'analyse de rêves, la libération de l'inconscient, la recherche de l'extraordinaire, de la magie, du surnaturel et de l'onirique. Le surréalisme aura un impact et une influence très étendue, et éventuellement, plusieurs noyaux verront le jour dans différents pays (Belgique, États-Unis, Egypte...). Ces derniers seront plus ou moins en marge avec l'original parisien, sous la direction de Breton. Ce dernier montrera une attitude de plus en plus changeante au fil des années, où un aspect explicitement politique socialiste verra progressivement le jour. Les écrits centraux de Breton autour du surréalisme et de sa conceptualisation sont les suivants : *Le premier manifeste du surréalisme* en 1924, *Nadja* en 1928, *Le second manifeste du surréalisme* en 1930, *Les vases communicants* en 1932 et *L'amour fou* qui paraît en 1937. Enfin, c'est en 1940 qu'il publie son écrit central à ce mémoire : *L'anthologie de l'humour noir* (avec une version annotée et corrigée en 1965). Cette anthologie présente un regroupement d'auteurs, de poètes et d'artistes plasticiens spécifiquement choisis par Breton pour illustrer ce qu'il appelle « humour noir ». Après une brève présentation de l'artiste et de sa production, Breton tente de connecter l'œuvre à sa vision de l'humour noir. Ensuite, à la manière d'exemples, des textes, nouvelles, poèmes et extraits de la main de l'artiste présenté sont ajoutés. Les questions de l'humour et du rire sont à la fois intemporelles et ancrées dans leur époque, mais l'humour noir à la particularité d'avoir une conceptualisation récente. Il est ainsi pertinent de l'étudier sous le prisme de l'évolution des sociétés et des mentalités. Comment la notion d'humour noir fût-elle initialement conceptualisée, puis appliquée dans le surréalisme et dans quel but ? Comment cette notion fût-elle ensuite « reprise » par les dissidences contemporaines du surréalisme et dans quelles mesures peut-on considérer que des résonances persistent dans l'art actuel ?

Travailler sur la conceptualisation et les résonnances de l'humour noir dans l'art surréaliste et contemporain pose de façon sous-jacente la question de l'étude de l'humour noir dans l'Histoire. Cette dernière demande à réaliser d'abord une recherche sur les théorisations du rire et de l'humour en général. En effet, il faut tenter de remonter dans le temps afin de retrouver la base de ces réflexions pour ensuite constater leurs évolutions, qui amèneront progressivement vers l'humour noir après s'être divisées en plusieurs branches et types de rires, d'humours et de comiques. L'historien de la littérature Daniel Grojnowski (1936) propose une recherche relativement dense de l'historiographie du rire dans son article *Les aléas du rire - Compte rendu essai, pourquoi rire ?*² (2013). L'article se présente comme une étude et un compte rendu de l'œuvre du philosophe Henri Bergson (1859-1941) : *Le rire, essai sur la signification du comique*, publiée en 1940, mais elle propose de sortir des champs du texte pour s'intéresser aux études antérieures et contemporaines à Bergson, qui auraient pu influencer ou non son travail. Ce compte rendu est donc une mise en relation du texte dans l'histoire de son sujet ; une parfaite étude en ce qui est de la question de l'historiographie du rire. On y apprend que les témoignages du rire dans l'Histoire sont multiples et viennent de sources diverses. Le rire, de par sa nature particulièrement transmissible, peut être véhiculé au travers d'images, d'archives, de témoignages, d'œuvres et de textes. Il est bon de noter que les études du rire divergent en fonction de la culture qui l'emploie. En Orient, le rire est lié au sourire du Bouddha; et est caractéristique de l'atteinte du Nirvana, la paix ultime. Mais en Occident, culture ancrée dans une tradition chrétienne, la tradition se veut adopter une position différente, davantage centrée sur la souffrance et la passion christique. L'évêque Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) exprime dans ses lettres de piété et de directions à la sœur Cornuau (réunies et éditées en 1857) cette tristesse de Dieu et la décrit comme étant liée à une « désolation intérieure »³. Cette notion peut évoquer des prémices d'idéologies telles que le pessimisme nietzschéen de l'homme face à sa propre finalité, un des composants essentiels de l'apparition de la conceptualisation de l'humour noir (il n'est pas question de dire ici que l'humour noir a une origine chrétienne, mais que, de par l'évolution de la société occidentale, dans laquelle Breton a théorisé son apparition, il est un élément presque inconscient de la construction de celui-ci). L'aspect chrétien,

² Daniel Grojnowski, « Les Aléas Du Rire - Compte Rendu-essai ; Pourquoi Rire ? », *Littératures* 68, 2013, p.199-204.

³ Jacques Bénigne de Bossuet, *Lettres de piété et de direction à la sœur Cornuau - Lettre 101*, 1857.

bien que moins présent durant le XX^e siècle qu'il ne l'était à l'époque des lettres de Bossuet, est toujours présent dans la culture contemporaine occidentale. Il est donc raisonnable de le retrouver sous une forme réduite et reculée dans les expressions et les moyens de penser de l'époque de Breton. La lettre de Bossuet place dans le rire une origine tragique qui est partagée par l'existence humaine occidentale. Les études philosophiques laïques de la question du rire entrent en contradiction avec ces visions théosophiques pour tenter d'apporter des réponses davantage théoriques et concrètes. Le rire est un axe de réflexion que l'on retrouve chez les théoriciens de toutes périodes. Dès 1768, l'auteur Louis Poinset de Sivry (1733-1804) fait état de ces nombreuses altercations d'idées dans son *Traité des causes physiques et morales du rire relativement à l'art de l'exciter*. Dans le cadre de l'exercice de la théorisation du rire, « le sentiment intime » et « l'expérience » sont les seules notions qu'il faudrait suivre selon lui ⁴. La conception hégélienne de l'humour objectif ajoute à la complexité de la définition. L'humour objectif naîtrait de la « pénétration de l'âme dans l'objet », donnant à l'objet un état presque « intime » que l'homme se devra d'atteindre ou d'entrer en communication avec. C'est en suivant une même volonté de concrétisation que se place le discours de Bergson au sujet du rire. Celui-ci est souvent qualifié de « mécanique plaquée sur le vivant ⁵ », en d'autres termes, la mécanisation serait porteuse de l'évolution de la pensée d'un point de vue théosophique : vers un aspect concret, plus scientifique de la question, allant de pair avec la baisse de la christianisation dans les esprits et les théories des grands penseurs de l'époque. *Le rire, essai sur la signification du comique* de Bergson a eu énormément de succès, en témoignent les nombreuses rééditions que l'écrit a connu au travers des décennies depuis sa parution en 1900. Bien que désigné comme une pierre angulaire du sujet, l'ouvrage se base grandement sur un humour de théâtre. Bergson cite Molière et bien d'autres « gentilshommes » classiques. Mais lors de la publication de son essai, il omet de parler de toutes les nouvelles formes de rire qui émergent autour de lui. Ce sont les perturbateurs du style classique qui utilisent aussi le rire mais d'une manière différente, parfois même attaquant les textes classiques. Le journaliste Jean Birnbaum (1974) cite par exemple l'écrivain Jonathan Swift (1667-1745) ou le poète Alfred Jarry (1873-1907), lui-même élève de Bergson. Ce dernier omet aussi de parler des auteurs « sombres » tels que l'écrivain Auguste de

⁴ Louis Poinset de Sivry, *Traité des causes physiques et morales du rire, relativement à l'art de l'exciter*, Amsterdam, M. M. Rey, 1768.

⁵ Henri Bergson, *Le Rire - Essai sur la signification du comique*, [1900], Paris, Puf Editions Quadrige, 2012, p. 09.

Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) ou des « fantaisistes » et des absurdes (que l'on peut retrouver selon Breton dans l'écriture de l'écrivain et poète Lewis Carroll (1832-1898).

Dans le registre poétique, Charles Baudelaire (1821-1867), présente le rire comme porteur d'une capacité à changer le monde. Il l'utilise pour tenter de révéler une utopie. Il mélange le grotesque et le tragique dans ce qu'il nomme « comique absolu ». Il définit et discute de la notion dans son essai *De l'essence du Rire*, publié en 1855. Cette forme de comique purement poétique se séparerait de toutes les autres (en particulier de la satire). Baudelaire définit la poésie comme de l'art à l'état pur, ceci de par son aspect épuré de tout utilitaire, permettant de révéler le réel. Tout comme Freud après lui, Baudelaire lie ce principe de libération à l'enfance tout en y ajoutant le rêve, chose qui sera aussi reprise par les surréalistes avec l'importance qu'ils accorderont à l'inconscient. La notion de « rire absolu » serait un moyen de se rapprocher du divin. En effet, dans les tragédies grecques, les dieux riaient des humains, de leurs tentatives et entreprises. Les théorisations baudelairiennes ont cette particularité d'engendrer un style de comique nouveau, plus « moderne », dont les prémices ont pu être aperçus dans les brèves mentions que fait Bergson d'un certain « comique de la vie » mais qui ne seront pas précisées autant que les formes plus « classiques » de comiques qu'il aborde. Dans la continuation du comique absolu baudelairien, les écrivains romantiques en seront influencés. Depuis le romantisme, on constate une émancipation de la tentative d'aborder l'humour sous l'angle de la rhétorique ou de la morale. Les grands acteurs de la théorisation de l'humour vont tenter de s'affranchir de ces catégories pré-établies en fusionnant comique et tragique : Gustave Flaubert (1821-1880) aura le grotesque triste, Alfred Jarry le comique macabre et Joris-Karl Huysmans (1848-1907) l'« humour noir » (L'appellation fut trouvée pour la première fois dans son ouvrage *Les hommes d'aujourd'hui*, publié en 1885, mais la conceptualisation et le sens que nous lui attribuons aujourd'hui sont dus à André Breton). On note également le rôle de Georges Bataille (1897-1962), qui vont poursuivre cet objectif d'atteindre une jubilation absolue. Dans *Histoire de l'œil*, publiée en 1928, les personnages sont pris d'un rire contagieux à la sortie d'une église, et, en apprenant qu'ils foulent la tombe de Don Juan qui avait voulu délibérément être piétiné ici, leurs éclats de rires augmentent en intensité. Sont mêlés ici comique de situation et tragique de l'action, ce qui donne au premier un goût presque amer qui ne peut qu'être accueilli par un rire gêné ou maladroit. Ce mélange curieux sera décrit par Bataille dans *L'expérience Intérieure* : « L'expérience atteint

pour finir la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet non-savoir, comme objet l'inconnu ⁶ ».

Dans le domaine de la philosophie, l'humour noir puise aussi ses racines dans *La naissance de la tragédie*, publiée en 1872 par Friedrich Nietzsche (1844-1900). Celui-ci évoque l'idée que la tragédie aurait été tuée par la comédie antique et le rire de Socrate. Selon Nietzsche, ce dernier renvoie ici la rationalité que celui-ci met au-dessus du pathos et du sentimentalisme dionysiaque, brisant ainsi l'équilibre alors établi entre les deux, d'où naissait l'essence de l'art tragique loué par Nietzsche. Cette notion du rire mortel, tueur, sera aussi présente chez Georg Wilhelm Hegel (1770-1831), ainsi que dans l'introduction de « la mort de l'art ». Dans les deux cas, le rire est le responsable de la mort de l'essence antique. L'écrit prône un retour à la sensibilité dionysiaque afin d'équilibrer le sérieux apollinien. Selon un aspect philosophique et théorique, l'humour pose problème de par la singularité de chaque penseur qui auront chacun leurs propres définitions personnelles ou interprétations du thème. Mais dans son aspect la plus général, le rire implique une drôlerie plus ou moins généralisée. Le domaine de la psychanalyse fait naître des théorisations et des écrits sur la notion de rire et d'humour. Sigmund Freud publie *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* en 1905, où il décrit le rire comme synonyme de décompression et d'une rébellion contre l'état de conformité auquel la société nous soumet. L'humour « proclame l'invincibilité du moi sur le monde réel ⁷ ». La psychanalyste et philosophe Anne Dufourmantelle (1964-2017) précise que cette action est aussi un moyen pour le moi de ressentir du plaisir en exposant sa victoire et donc sa supériorité. La dualité entre la réalité terrifiante et le comique qu'elle suppose sera analysé aussi par l'écrivain David Rousset (1912-1997), qui les comparera respectivement avec l'auteur Franz Kafka (1883-1924) et le personnage du Père Ubu dans son ouvrage *L'univers concentrationnaire*, paru en 1946. Roi éponyme de la pièce de théâtre de Jarry, *Ubu Roi* ⁸ (1895), est un personnage comique par excellence : meurtrier de ses ennemis et alliés dans le but de leur prendre leurs biens, pourtant, il est constamment roulé dans la farine et plumé de sa fortune par sa femme durant la pièce. Ensemble, ils sont décrits par Rousset comme « les composants matériels du monde ». Il décrira l'humour comme une « structure objective de l'univers » (rappelant la conception objective de Hegel à ce sujet), mais aussi comme

⁶ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, [1943], Paris, Gallimard, 1978, p. 21.

⁷ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, [1905], Paris, Folio essais, 1992.

⁸ Alfred Jarry, *Ubu Roi*, [1895], Paris, Le livre de poche, 2000.

une expérience puissante du goût de vivre, rappelant l'idéal de désir théorisé comme recherché par l'homme selon les écrits freudiens.

C'est avec toutes ces notions et ces différents points de vue que la conceptualisation bretonienne de l'humour noir naît officiellement en 1940, avec *L'anthologie de l'humour noir*. André Breton y présente une conceptualisation plus ample de ce type d'humour (qu'il lie à de nombreuses interprétations préexistantes en particulier à celles proposées par Hegel et Freud) tout en usant de tonalités nietzschéennes. La conceptualisation de Breton renvoie surtout à des principes psychanalytiques, où l'humour noir serait un instrument (à la manière de beaucoup d'autres principes surréalistes, tels que le rêve, l'occulte, l'hypnose ou le hasard) pour atteindre une surréalité par la domination du moi sur le surmoi. Enfin, les études plus récentes sur la question de l'humour témoignent d'une sorte de retour du comique absurde. Le critique d'art et écrivain Jean-Yves Jouannais (1964) en propose une nouvelle forme avec l'idiotie ⁹, celle-ci basée sur un retour à la perception du rire antique, de Socrate.

Ainsi, le choix d'un plan chrono-thématique a semblé le plus approprié. La première partie porte sur les façons dont l'humour est défini – essentiellement en philosophie et en psychanalyse – afin de concevoir la notion d'humour noir retenue par Breton et la conceptualisation qu'il en propose. Nous nous intéresserons ensuite à la mise en application de cette forme d'humour dans le domaine artistique au travers d'exemples d'artistes et de leurs œuvres respectives appartenant au surréalisme. Le corpus sera composé d'œuvres plastiques ou littéraires choisies par André Breton dans son *Anthologie*. Vient ensuite, une étude de la dissidence surréaliste et de sa production. Enfin, nous tenterons de tracer le chemin des influences de cette dissidence jusqu'aux pratiquants actuels d'un humour noir (les « humorartsites ¹⁰ » selon l'auteur, artiste et critique d'art Yak Rivais) qui se démarquent par leur prise de distance à l'égard des bases conceptuelles posées par Breton.

⁹ Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie*, [2003], Paris, Flammarion, 2017.

¹⁰ Yak Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, Editions Eden, 2004, p. 41.

1. L'humour noir : une conceptualisation surréaliste ?

a. L'humour et le rire en philosophie

i. Le rire de Bergson

Bien que le terme soit complexe, trouver une définition (parmi nombreuses) au terme humour est relativement simple. Selon le chercheur Jan Bremmer (1944) et le sociologue Herman Roodenburg (1951), il s'agit de « n'importe quel message – transmis par un acte, un discours, un écrit, des images ou une musique – destiné à produire un sourire ou un rire ¹¹ ». Cette définition peut aussi se rapprocher de celle du linguiste Jean-Marc Defays (1959) : « Le terme générique [humour] désign[e] tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire ¹² ». L'humour tel qu'il est défini ici est un phénomène général, il ne possède pas de spécificité esthétique ou éthique. La conception est ainsi très large, et assimile l'humour au rire. La portée historique du mot éclaire la complexité du comique et de l'humour. Selon l'étymologie, le terme « humour » ré-émerge en Angleterre au XVIII^e siècle, il viendrait du latin « *humor* » qui signifierait « liquide ». Dans la langue française, on y retrouve l'origine « humeur », renvoyant aux théories d'Hippocrate, qui distingue humour et humeurs. Cette distinction révèle ainsi plusieurs strates de sens : La couche supérieure est définie comme « une sorte de gaieté railleuse originale ¹³ » qui se rapproche du champ du rire. La couche intermédiaire est plus proche d'une indication de l'état d'esprit de celui qui l'emploie. La couche inférieure, la plus cachée, renvoie à l'intérieur du corps, aux flux et aux humeurs antiques. Le sens du mot employé de nos jours a simplement conservé la couche supérieure. C'est à l'humoriste qu'il convient de choisir la strate qu'il atteindra. De manière traditionnelle, l'humour est considéré comme une attitude intellectuelle propre à chacun. Chaque homme y est plus ou moins sensible, autant dans son utilisation que dans sa compréhension.

Le rire et l'humour sont souvent liés l'un à l'autre, mais il existe des rires qui ne naissent pas de l'humour et de l'humour qui ne fait pas naître le rire. Le rire aura

¹¹ Jan Bremmer, Herman Roodenburg, *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*, Polity, 1997, p. 1.

¹² Jean Marc Defays, « Mémo », *Le Comique*, 1996, p. 8-9.

¹³ Jean-Marc Moura, « Du rire à l'humour », *Le sens littéraire de l'humour*, 2010.

plusieurs interprétations : il est une grimace selon Platon¹⁴, diabolique (donc réprimé) au Moyen Âge, caractéristique d'une perte de contrôle entraînant l'agressivité selon Descartes¹⁵, puis assimilé aux « hurlements de triomphe ¹⁶ » selon le docteur en psychologie Charles R. Gruner (1931). Toutes ces interprétations qualifieront le rire comme indigne ou dangereux. Mais on trouve aussi des interprétations du rire présenté comme exaltant et positif. Erasme, Rabelais, Montaigne jusqu'à Spinoza auront tous une vision bénéfique du rire, lié à celui des fous, à une forme de libération qui manifeste joie, plaisir et épanouissement. Le rire est synonyme d'une dualité dans l'interprétation, on pourrait même parler d'une subjectivité. Le rire est l'élément permettant d'interpréter l'humour. S'il est présent, la discussion ne pourra pas être sérieuse, tandis que s'il est absent, on pourra parler d'humour. L'humour est une attitude de l'esprit, et bien qu'il ne soit pas lié au comique et au rire, il y est souvent assimilé dans la société contemporaine. Le rire est donc un thème étudié depuis bien longtemps. L'ouvrage d'Henri Bergson, *Le Rire - Essai sur la signification du comique* (1900), il s'agit d'une étude suivant un aspect théorique et philosophique portant sur l'humour et le comique. Il est bon de noter dans le cadre de cette étude que le philosophe se penche sur la question, très générale, du rire, de l'humour et du comique. Cela implique donc une forme d'humour bien plus large que la focalisation sur l'humour noir effectuée dans ce mémoire. Cependant, Bergson propose des interprétations et des points de vue sur le thème qui sont intéressants dans une optique de la recherche chronologique. De plus, la question du rire se devait d'être traitée en préalable.

Les écrits de Bergson brassent plusieurs questions telles que « Pourquoi rit-on ? », « Qu'implique le rire ? », « Que veut-il dire, de façon explicite ou non ? », « De quoi rit-on ? ». La thèse de l'ouvrage est la suivante, selon le philosophe Frédéric Worms (1964) : « Toutes les figures comiques seraient issues du dérèglement de cette machine vivante que nous sommes quand elle se met à fonctionner toute seule et sans attention à la vie, c'est à dire à la circonstance, au présent, au besoin, des autres »¹⁷. La phrase « du mécanique plaqué sur du vivant ¹⁸ » revient souvent dans l'ouvrage : la façon qu'a Bergson d'analyser le concept revient souvent à parler du dérèglement de l'être face à la

¹⁴ Alain Ballabriga, « Rires, croyances et valeurs en Grèce ancienne : Cronos et Zeus entre tragédie, comédie et philosophie », *Humoresques*, 2000, p. 73-83.

¹⁵ René Descartes, *Les Passions de l'âme*, [1649], Paris, GF Flammarion, 1988.

¹⁶ Charles R. Gruner, cité par Rod A. Martin, *The Psychology of Humor : An Integrative Approach*, New York, Academic, 2006, p. 45.

¹⁷ H. Bergson, cité par Frédéric Worms, *Le Rire - Essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 09.

¹⁸ H. Bergson, *Le Rire - Essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 09.

société ou la nature. On en retient une analyse assez explicite dans ses termes mais dont l'interprétation n'est pas omnipotente ni sans défauts. La conceptualisation du rire de Henri Bergson place ce dernier dans un contexte purement social. Le rire est né en groupe, lorsque le groupe renie sa sensibilité et choisit d'exercer son attention sur un membre précis de son ensemble, l'excluant par ces actes. Le rire est souvent défini par Bergson comme un moyen de punition par la société sur un individu qui n'en a pas suivi les règles, ou qui s'est trop laissé porter par l'habitude, la monotonie. L'individu est devenu mécanique. Le rire fait peur par l'actuelle humiliation qu'il cause à l'isolé raillé, mais aussi par la possibilité de cette même humiliation sur soi. La peur de l'éventualité d'être raillé sert de prévention dans la société. Le rire sera alors un savant équilibre du naturel et du mécanique, artificiel créé par la société. Selon Bergson, les multiples tentatives, types et interprétations de l'humour seraient un moyen de démechaniser, car le rire n'est pas de façon inhérente lié à la société, mais est associé à un statut mécanique par ce lien. Bergson cite trois éléments pouvant initier le comique : l'inversion, l'interférence et la répétition, bien qu'elles soient définies comme inégales les unes des autres en ce qui concerne le comique.

L'inversion est le procédé le plus rapide en ce qui est de son application, de par le mélange de mots et de sujets dans la phrase. Il est qualifié par Bergson comme le « moins intéressant ¹⁹ ». L'interférence est définie par une phrase qui a deux sens, l'exemple que prend Bergson pour le définir davantage est le calembour. Deux systèmes d'idées se retrouvent en une seule phrase. On joue sur le passage du sens propre au sens figuré. L'humour du langage est donc originaire d'une « distraction momentanée ²⁰ » de ce dernier. Le comique de mots déstructure le langage, le ramenant à une sorte d'impression primaire de lui-même dans ce qu'il souhaiterait désigner. Bergson évoque aussi l'ancienneté du comique de répétition, alors vu dans la comédie classique. Dans le cadre de ce dernier, la signification, l'implication pour le parleur, et même le sens de la même phrase répétée seront modifiés par le ton. Puis, Bergson aborde ensuite le sujet de la parodie, en discernant en premier temps le ton solennel et le ton familier. La parodie est, selon lui, une transposition entre ces deux tons, et plus précisément lorsque le familier est exprimé à la manière solennelle. Le comique de la parodie est donc une sorte de comique de dégradation²¹. La notion de risible apparaît alors, lorsque nous est

¹⁹ H. Bergson, *Le Rire - Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 91.

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ *Ibid.*, p. 95.

présenté un objet initialement noble ou respecté mais qui est tombé de son piédestal et est alors, de par sa chute, couvert de ridicule. Bergson ne parle pas forcément de nuire à une personne. Dans son texte, il mentionne « l'objet ²² ». Cette mention ouvre alors la notion de ridicule à un champ d'action plus large. Mais je dirais même que nous pouvons ouvrir la notion à un champ presque conceptuel de la ridiculisation. Les idées, comme ceux qui les affirment, peuvent être ridiculisées. Il naît alors une sorte de cycle du ridicule, pouvant débiter chez n'importe quel membre de ce dernier. Peu importe sa tangibilité concrète et pouvant toujours se lier à quelque chose de conceptuel, le ridicule ira corrompre toute trace de sérieux dans ce que le sujet affirme. Il décrit que le rire est avant tout un instrument et un moyen de désarmer un défaut. Le rire est un instrument incompatible avec l'émotion, qui « s'adresse à l'intelligence pure ²³ ». La victime du rire ne devra pas avoir quelconque lien émotif avec celui que nous allons tenter d'amuser. Il ne faut pas de sympathie, ou bien une sympathie artificielle comme celle du théâtre. Dans la conclusion de son ouvrage, Bergson évoque la fatigue de la vie qu'il perçoit chez l'homme contemporain. Enfin, il rappelle encore une fois la fonction de correction du rire : pour lui le rire ne doit pas être bon, le rire n'est pas quelque chose de bon. Il a pour fonction l'intimidation et l'humiliation : c'est le rire répressif. Tout ceci fait découler le texte et sa conclusion vers un début d'étude sur l'essence de l'être humain et de si ce dernier est bon ou mauvais. Bergson ne souhaite pas s'engager dans des discours extérieurs à la question formelle du rire, mais ceci pose tout de même la question de bien ou de mal réalisée par l'homme (ou « en vue du bien ²⁴ »).

André Breton n'a jamais cité Bergson dans son anthologie, la raison est probablement due au caractère "classique" de la pensée bergsonienne, s'attachant trop aux principes antiques et peu aux tentatives et aux principes modernes. L'aspect correctionnel du rire est évoqué par Breton en suivant un mode d'opération en opposition à celle de Bergson. Pour Breton, l'humour est quelque chose d'intérieur, un moyen de communication avec l'extérieur. Bergson le place comme instrument de la société sur l'individu. Breton, de par l'utilisation du rire, place l'individu au-dessus de la société.

²² H. Bergson, *Le Rire - Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 95.

²³ *Ibid.*, p. 106.

²⁴ *Ibid.*, p. 152.

ii. Rire et « fin de l'art » : l'humour objectif de Hegel

Le principe du rire hégélien est un cas particulier, il est fortement lié à la notion que Hegel définissait comme la « fin de l'art » ou la « dissolution de l'art » de son époque. Il désignait par ceci l'émergence du mouvement romantique et la rupture que celui-ci a causé aussi bien dans la philosophie que dans le monde de l'art. Le mouvement romantique est caractéristique d'une sur-sentimentalisation de la chose selon Hegel. Cet essor de la sentimentalité vient donc dérégler l'équilibre entre le subjectif et l'objectif que possédait l'art auparavant. La fin de l'art est faite au moyen de cet humour objectif, qui naît d'un mélange entre l'humour (subjectif) et l'influence d'une contemplation extérieure (objective). De la rencontre de l'objectif et du subjectif naît l'humour objectif.

Dans son écrit paru en 1804, *La Phénoménologie de l'esprit*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel apporte son point de vue sur l'essence de l'art de son époque. On retrouve plusieurs fois les termes « fin de l'art », « dissolution de l'art » ou même « mort de l'art » dans les articles sur la question. Comme l'ont démontré les philosophes Gilles A. Tiberghien (1953) et Évelyne Buissière (1962) dans leurs articles respectifs *Humour et dissolution de l'art* (1991) et *La mort de l'art ?* (2007), l'humour romantique (et plus précisément l'ironie romantique dans le cas de Évelyne Buissière) est la raison de cette dissolution. La multitude de termes utilisés est révélatrice de la fin d'une ère et du commencement d'une autre. Évelyne Buissière souligne que ces termes signifient davantage un dépassement spirituel, agrémenté d'une conservation de l'essence du dépassé (*aufheben*). L'article de Gilles A. Tiberghien est une étude sur la question du rire et de la « dissolution de l'art » ou la « fin de l'art » théorisée par Hegel. Le mode d'opération de la pensée hégélienne serait centré autour du thème de la conciliation (liée elle-même sous une certaine forme à la dialectique si singulière au philosophe). Mais ici, l'appui est fait sur une présentation du rire et de son rôle dans la philosophie. Hegel, de manière similaire à Bergson, cherche ce rire originel dans l'Histoire : « La forme artistique qui donne au rire sa véritable expression, c'est la comédie ²⁵ ». Selon Hegel, l'origine antique de l'art se trouve chez Aristophane, où la comédie (présentée comme « art véritable ») amène le rire en exposant les mauvais côtés ou les vices des gens de la société grecque de l'époque. Hegel en vient alors à

²⁵ Gilles A. Tiberghien, « Humour et dissolution de l'art », *Romantisme*, 1. 13.

donner une définition du comique : « Est comique, comme nous l'avons vu, la subjectivité qui introduit elle-même des contradictions dans ses actions, pour ensuite les résoudre, tout en restant calme et sûre d'elle-même ²⁶ ». Le comique serait donc une contradiction volontaire des actions de la subjectivité (elles-mêmes implantées par cette dernière) dans un but de les mettre en lumière et d'en venir à bout, ceci démontrant alors une confiance en ses propres capacités. Tiberghien commente cette définition en accentuant la place de la sentimentalité dans l'art, qui n'est significative que si elle se trouve sublimée par sa propre « transcendance ». Cette transcendance du comique est, selon Hegel, uniquement achevée au travers du rire homérique, qui est caractérisé par « la calme béatitude des dieux », une « sérénité ²⁷ » (cette allusion à la divinité et au dépassement de soi rappelle l'interprétation baudelairienne du « comique absolu »). Hegel introduit ensuite son concept de « fin de l'art » (ce même art qu'il appelle « art moderne » par faute de terme) qui sera caractérisé par une immodération, caractéristique aussi de sa fin.

La question de l'art romantique est abordée, que ce soit sous le terme « [d'] art moderne » ou de « fin de l'art ». Hegel évoque les changements et des nouveautés que l'art romantique a apportés : l'art romantique est défini comme un successeur de l'art symbolique et de l'art classique. Le romantisme est caractérisé par la peinture, la musique et surtout la poésie. Cette mise en avant de l'art poétique et de la supériorité du poète se retrouve dans les théories bretonniennes. En effet, la sensibilité du poète face à la nature et sa propre subjectivité est l'un des facteurs les plus importants dans la notion d'humour objectif telle que la conçoit Hegel et telle que l'emploie Breton. Pour Hegel, l'art romantique est « le dernier moment de l'art comme manifestation de l'esprit sous la forme de la beauté sensible ²⁸ ». Il note la place de plus en plus importante de la subjectivité dans ces trois arts : « La subjectivité représente le concept de l'esprit existant pour lui-même, de l'esprit retiré du monde extérieur et rentré en lui-même, en d'autres termes de l'esprit qui ne forme plus avec son extériorité corporelle une unité individuelle ²⁹ ». Hegel place la poésie comme « art général ³⁰ » (*allgemeine Kunst*), de par son activité créatrice, et comme « art total ³¹ » (*Als Totalität der Kunst*) de par son aspect de synthèse des arts romantiques. Il lie les deux notions que sont l'humour et

²⁶ G. A. Tiberghien, « Humour et dissolution de l'art », *art. cit.*, l. 22-24.

²⁷ *Ibid.*, l. 38.

²⁸ *Ibid.*, l. 47-48.

²⁹ *Ibid.*, l. 55-57.

³⁰ G. W. F. Hegel, cité par G. A. Tiberghien, « Humour et dissolution de l'art », *art. cit.*, l. 65.

³¹ G. W. F. Hegel, cité par G. A. Tiberghien, « Humour et dissolution de l'art », *art. cit.*, l. 76.

celle de la fin de l'art romantique et présente ce lien comme la cause principale de la « fin de l'art » telle qu'il est en train de la vivre. Le ressenti de dérèglement qui suit est parfaitement illustré avec le genre du roman : « Le roman est le lieu de la dissolution des genres, parce qu'il use de la puissance dissolvante du rire et l'on a pu d'ailleurs noter à ce propos quelque analogie entre le monde qu'il représente et l'antiquité romaine dont le mode d'expression privilégié est la satire ³² ». Le roman est lié intrinsèquement à la satire (et donc au rire) antique, stoïque et homérique dont Hegel loue les principes au début du texte. Le roman romantique voit sa distance épique abolie par le rire. De par l'essence de cette liaison entre le comique et le romantisme, Hegel fait naître une nouvelle forme de rire : « l'humour subjectif », qui sera aussi nommé « ironie hégélienne ». Avec la naissance de cet humour subjectif vient la fin progressive de l'art : Hegel voit chez les artistes de son temps une nécessité de prise de position qui, de par le choix de l'une, reniait automatiquement une quelconque appartenance (même partielle) à l'autre : « la pure extériorité accidentelle ou les caprices de la subjectivité ³³ ». Il compare ces deux camps à la mimésis du monde extérieur et à une recherche et une acceptation de la nature incertaine et intérieure de l'esprit conscient alors de sa propre finalité. Cette dernière est celle qui engendre et transmet l'ironie de sa propre situation sous forme d'humour. Il est bon de noter que, dans ce cadre d'humour objectif, il n'est pas toujours nécessaire de faire rire. Humour ne signifie pas forcément comique. La notion de fin de l'art est liée à une tentative de Hegel de réconcilier la poésie et l'Histoire, désir également partagé par les avant-gardes du XX^e siècle, que ce soit dans les arts plastiques ou les arts littéraires. Hegel prend conscience de son propre temps, et, dans une tentative de retrouver la « substance » perdue de l'art, décide d'en théoriser une nouvelle. Cette tentative de renouveau hégélien réapparaît à d'autres grands moments de l'histoire de l'art, et se caractérise par le rire, ou par l'usage de cet humour objectif.

iii. Nietzsche et le Nihilisme

Friedrich Nietzsche fait partie de la triade des « philosophes du soupçon » selon l'historienne et historienne de l'art Ana Maria de la Fuente Teixidó. Cette appellation

³² G. A. Tiberghien, « Humour et dissolution de l'art », *art. cit.*, l. 163-166.

³³ *Ibid.*, l. 206-208.

est reprise de celle du philosophe Paul Ricoeur : « maîtres du soupçon ³⁴ », qui mettait en rapport Sigmund Freud, Karl Marx (1818-1883) et Friedrich Nietzsche. Souvent considérés comme la source de l'esprit critique du XX^e siècle. L'aspect de critique sociale de leur travail (ceci depuis le XIX^e siècle) fut le fruit de nombreuses pensées révolutionnaires des avant-gardes. Chacun d'entre eux apporte une vision critique du principe de la conscience populaire, la définissant comme fausse ou faussée. Marx la présente comme masquée par des intérêts économiques, Freud évoque cette fausseté comme caractéristique de la répression de l'inconscient sur le moi, et pour Nietzsche, elle est due au ressentiment. Ces trois chercheurs sont porteurs d'un désir d'identification de la conscience afin d'en récupérer le sens authentique, et ainsi d'établir une vérité pure et solide.

Freud et Nietzsche partagent une méthode similaire visant à dénoncer les « instincts » (témoins d'une appartenance culturelle) au moyen d'une analyse psychologique. On retrouve cette méthode dans son essai, *Sur la généalogie de la morale*, paru en 1887. Il utilise celle-ci afin de définir la morale comme conséquence, symptôme, masque, stupéfaction, maladie ou malentendu. Les trois grands axes de la pensée nietzschéenne capitaux dans la construction de l'avant-garde du XX^e siècle sont le nihilisme, la dichotomie dionysiaque/apollinienne et la volonté de puissance. La philosophie de Nietzsche s'accroche à des principes antiques. L'apollinien est la composante antique caractéristique de la mesure et de la sérénité, en opposition avec le dionysiaque, caractéristique de la démesure et du chaos. Selon lui, un équilibre entre le dionysiaque et l'apollinien est nécessaire. L'œuvre majeure exprimant ses idées est son écrit de jeunesse, *La naissance de la tragédie* publié en 1872 (une édition augmentée verra le jour en 1886). Dans *La naissance de la tragédie*, il présente la comédie comme le résultat de la mort de l'art tragique, alors considéré comme art total car comportant un équilibre entre les deux notions définies plus haut. La comédie entraîne un excès de raison. Socrate, le père de la comédie, sera considéré comme l'assassin de la tragédie, « l'œuvre d'art totale » selon Nietzsche. L'apollinien est lié au rêve, à la sentimentalité sensible et intérieure, tandis que le dionysiaque rappelle la nature et exalte les passions au travers de la catharsis. Socrate (et sa comédie, son rire) entraîne un dérèglement par la rationalité qu'il apporte. Socrate a hiérarchisé les concepts, présentant la comédie comme supérieure face au naturel instinctif dionysiaque. À la fin de son essai, Nietzsche

³⁴ Ana María de la Fuente Teixidó, « Nietzsche En Las Vanguardias », *Claridades (Alhaurín De La Torre)* n° 6.1, 2014.

exprime un désir pour l'Homme de rabaisser la rationalité, ceci en laissant davantage de place à ce qu'il ne peut pas contrôler. L'humour et le rire sont donc présentés comme mauvais, mais uniquement à cause du dérèglement dû à la position de supériorité de ce dernier. Nous sommes donc témoins de la fonction régulatrice du rire prônée par Bergson, mais aussi du lien que partage la notion du rire avec celle de la fin d'une ère, telle que l'avait théorisée Hegel. L'humour endosse un rôle dans l'évolution des pensées et la création et la destruction des mouvements. La notion de la soumission du monde face à la volonté de l'individu (que l'on peut lier à celle de la place de l'individu dans la société), est retrouvée dans les écrits nietzschéens. Le nihilisme caractéristique des écrits du philosophe émerge dans le travail des avant-gardes. Le principe de transvaluation des valeurs suppose le nihilisme. Il peut être exprimé dans la phrase suivante : « Si je nie les anciennes valeurs, c'est parce que j'en ai de nouvelles ³⁵ ». On remarque que cette phrase peut aussi s'appliquer chez les avant-gardes, qui ont renié ce qui avait été fait auparavant au profit de nouvelles idéologies de vies, dues aux changements sociétaux décrits plus haut.

Le philosophe allemand Martin Heidegger (1889-1976), analyse les théories du nihilisme freudien. Il trouve dans ces dernières un élément porteur de la « logique interne » de la culture occidentale, caractéristique de sa propre décadence. C'est la transvaluation des valeurs que nous avons évoqué plus haut, où l'on remplace des anciennes valeurs par des nouvelles car les anciennes ne sont plus suivies. Ceci témoigne d'une rupture du discours narratif, où la négation devient une marque d'affirmation. Le nihilisme n'est donc pas seulement une destruction mais il est aussi porteur de reconstruction. Le nihilisme prône un objectif de décadence générale, alors allant de « Dieu est la vérité » à « Dieu est mort », exposant la fausseté de ce qui nous entoure. C'est dans une tentative d'occuper l'espace de Dieu (alors vide) que les avant-gardes vont se construire. C'est le nihilisme passif. A l'inverse, le nihilisme actif cherchera ouvertement la destruction active du passé, poussée par cette « volonté de puissance » : les pulsions. Le principe de la volonté de puissance de Nietzsche est également un projet illustré dans un écrit abandonné éponyme, originellement de 1888, qui sera finalement retrouvé et publié en 1901.

³⁵ A. M. De la Fuente Teixidó, « Nietzsche En Las Vanguardias », *art. cit.*

b. L'étude psychanalytique du rire

i. L'humour selon Freud

Une des œuvres centrales portant sur la conceptualisation de l'humour en psychanalyse est la théorie que Freud développe dans un écrit publié en 1905, intitulé *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Le psychanalyste et psychiatre Jean-Michel Quinodoz (1934) commente l'ouvrage dans la revue *Lire Freud*³⁶. Dans cet article paru en 2004, il présente les différences entre le rêve et le mot d'esprit selon Freud : le rêve est l'expression du plaisir dans le but d'éviter le déplaisir tandis que le mot d'esprit est un moyen d'obtenir le plaisir (ceci est souvent atteint par le biais de différentes techniques et surtout le retour inconscient à l'enfance.). La censure, la critique intérieure interdit l'emploi enfantin du jeu d'esprit avec le temps et la croissance de l'individu. L'enfant ne se soucie pas du sens des mots, il les emploie et les perçoit comme ils sont : des mots. L'adulte opérera un retour à ces jeux de mots dans le but de contourner la censure et de retrouver le plaisir enfantin perdu. Ceci incarne un mouvement de révolte contre la censure de la pensée et de la réalité. Selon Freud, la comparaison entre le moi et l'autre peut être une origine d'un certain plaisir que l'homme cherche à atteindre. Il distingue humour et ironie en liant la notion de surmoi à l'humour dans son article *L'humour* publié en 1927. Cette question de l'interprétation de l'humour selon Freud (interprétation clé dans ce qui est de la conception de l'humour surréaliste) est développée et expliquée par le psychanalyste et philosophe Paul-Laurent Assoun (1948), dans son article *Le moment ou jamais, le sujet de l'humour*, publié dans la revue *Champ Psy* en 2015³⁷. Cet article ne prétend pas psychologiser l'humour mais tente de décrire ce qu'il se produit quand il faut faire preuve d'humour, et d'expliquer ce que ceci illustre chez le sujet qui en fait preuve.

L'exemple que Freud emploie pour décrire le rôle de l'humour est celui du condamné à mort. Un lundi, alors qu'il est mené à l'échafaud, il s'écrie : « Hé bien, voilà une semaine qui commence bien ! ». Le sujet se dérobe à la mort par ses mots. Cet exemple est défini par Freud comme le plus « grossier³⁸ » utilisé pour illustrer la chose, mais à la fin de l'écrit, il le décrit pourtant comme « l'une des prestations psychiques les plus

³⁶ Jean-Michel, Quinodoz, « Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, S. Freud (1905c) », *Lire Freud*, 2004, p. 69-75.

³⁷ Paul-Laurent Assoun, « Le Moment Ou Jamais : Le Sujet De L'humour », *Champ Psy*, n° 67, Janvier 2015.

³⁸ S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op.cit.*

hautes ». On peut expliquer cette dichotomie au travers du niveau du langage : bien que l'exemple soit grossier dans son application et son langage formellement parlant, ce qu'il démontre est un exemple d'élévation de l'esprit de l'individu face au monde extérieur. Le condamné refuse la mort par l'humour et pérennise sa propre existence. En le citant, il continue de vivre et renaît presque à chaque évocation de ses mots. L'humour a la particularité de ne pouvoir être défini clairement que par ses exemples. Ces derniers incarnent davantage l'humour qu'ils ne l'illustrent. Il est, selon Freud, un moyen de réagir à une situation (et désigne donc le terme de « comique de situation » comme un pléonasme). On trouve donc dans ce situationnel de l'humour une notion « d'objectivité humoristique ». Il pense qu'une étude de cet humour (bien que souvent qualifiée de relativement simple) peut éclairer sur des aspects inconscients de l'esprit. La supériorité de l'humour (au niveau des formes du comique) se fait remarquer quand on étudie l'inconscient. L'humour peut devenir maître d'une situation qui lui échappe : il est un moyen d'échapper au tragique, de montrer une conscience de sa propre fin supérieure car elle n'est pas interprétée et ressentie au premier degré, par le pathos et la tristesse. Jean-Laurent Assoun explique ce ressenti ainsi : « L'humour s'impose comme une forme de dignité enjouée : il permet au sujet d'échapper au cri tragique comme au pathos mélodramatique pour devenir, en un « clin d'œil, l'acteur de son propre drame ³⁹ ». L'humour freudien du condamné à mort est destiné à l'environnement, au public désireux (ou non) de l'entendre. La surprise du comique ici est due au déplacé de l'humour dans cette situation, à la surprise de le voir en lieu du désespoir logique de sa propre fin. Ce remplacement par la plaisanterie (*Scherz*) donne à la mort inéluctable l'impression d'une « belle mort ». L'humour agit comme un bref relâchement de la tension et de la gravité de la situation. Le condamné s'épargne des réactions primaires et s'élève de par la subversion de la situation.

Freud explique ensuite le lien entre humour et plaisir, source de l'expression de ce dernier : « L'humour est un moyen pour obtenir le plaisir (*Lust*) malgré les affects pénibles perturbateurs, il intervient pour ce développement d'affect (*Affektentwicklung*), se met à la place de celui-ci ⁴⁰ ». L'humour est vu ainsi comme un moyen d'adaptation lors ou suite à un événement ou une catastrophe traumatique. Son effet et sa finalité sont la surprise du public pour le mettre de son côté. L'effet de sidération est dû à la surprise (la surprise sidérante, le *Verblüffung*). L'humour résulte donc d'une « imposture

³⁹ P. L. Assoun, « Le Moment Ou Jamais : Le Sujet De L'humour », *art. cit.*

⁴⁰ S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*

réussie », on attire la sympathie, et de par cette sympathie des procédés inconscients apparaissent. L'imposture de l'humour se traduit alors par la mise au second plan de celui qui pensait avoir le dessus sur la situation. Du point de vue du condamné, l'humour produit un dédoublement du sujet : celui qui se voit marcher vers son échafaud et celui qui le regarde de l'extérieur avec un air hautain. Tout ce processus se déroule dans une personne unique. Le but de cette adresse à soi est la jouissance de l'autre soi par le langage premièrement puis par le sentiment de complicité, puis enfin par la jouissance de la prestation réussie. L'humour permet de diminuer la douleur ressentie face à la réalisation de la « propre petitesse ⁴¹ ». En 1927, Freud décrit cette action comme celle du surmoi. Pour lui, l'humour est un moyen d'auto-consolation face à la mort. L'humour sort le sujet de l'embarras.

Dans son essai éponyme sur l'humour, Freud s'intéresse au pouvoir de l'humour, à ce qu'il produit comme invulnérabilité temporaire du moi durant des périodes de crises, où un sentiment de supériorité est ressenti. L'humour est une méthode pour se soustraire à sa douleur, c'est une action de défense contre le monde extérieur, située par Freud dans le pré-conscient. De par le déplacement du poids sur le surmoi, le moi paraît minuscule et ainsi futile face aux problèmes. Le surmoi, quant à lui, est « gonflé » par ce poids et paraît ainsi préparé à encaisser le choc. La possibilité de l'humour et de la réalisation de ce dernier en temps de crise dépend du surmoi de chacun. L'humour fait appel à une dépendance intérieure pour faire face à l'agressivité extérieure. On trouve donc chez l'humour une fonction d'auto-consolation au travers de la création d'un lieu interne par le sujet dans lequel il se sentira protégé. Le moi a un devoir de perception et de communication avec le ça, tandis que le ça a un devoir de pulsion. Les deux communiquent mais ils possèdent chacun une partie inconsciente plus ou moins grande (le ça possède une partie inconsciente moins présente que celle du moi. Mais dans le cas de ce dernier il n'est pas question de refoulement, action caractéristique du surmoi). Le surmoi selon Freud est le *deus ex machina* du drame de la culpabilité inconsciente entre le moi et le ça. Le surmoi est punitif et prohibiteur, il est l'héritier de l'image parentale (*Leibserbe*) et de l'instance parentale (*Eltern Instanz*). Le surmoi incarne le débat entre le désir d'être le père et d'être l'enfant, celui auquel les actions du père lui sont interdites car ce n'est pas son rôle. Quand cette dualité des voix du père et de l'enfant se

⁴¹ S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit.

taisent et qu'un silence calme prend place alors, c'est dans ces conditions que l'humour peut naître. Le surmoi culpabilise, est auto-observant, cherche à refouler et surtout engendre l'humour : « [Le surmoi] profère les interdictions, prohibe les actes, censure les rêves, porte la fonction d'idéal, mène la résistance, forge le caractère, exécute l' (auto) punition, maintient la relation au monde extérieur (réveil et vigilance), s'angoisse de la mort, exerce la défiance pulsionnelle, régit l'angoisse sociale, internalise l'agressivité ⁴² ». On peut définir la structure de l'étude de l'humour freudien en trois temps, dont deux que nous venons de voir : L'humour mène au surmoi, le surmoi en est éclairé puis ensuite, le statut de l'humoriste est révélé. L'humoriste partage des caractéristiques avec le criminel : le narcissisme, l'égoïsme et la tendance destructrice. Il s'échappe de la réalité par la souffrance et par le surmoi.

Si l'humour est né d'un déplacement du sens, la signification de ce dernier est mise en contraste face à un cas de mélancolie et de souffrance. L'humour serait, en première apparence, un acte témoignant d'une bonne « humeur », mais une humeur plus mauvaise, sombre, peut aussi être porteuse d'un humour. C'est cela que l'on peut lier spécifiquement à l'humour noir : il est celui qui exprime le grave, le désespéré ou le macabre ressenti. Il incarne un sentiment de détachement par rapport à la réalité considérée comme pesante, oppressante ou tragique. L'humour noir est incongru et discordant, il est le fruit d'une interprétation « hors contexte » de la réalité. André Breton utilise plusieurs aspects de la conceptualisation freudienne pour développer sa vision de l'humour noir. On peut noter le lien que Freud fait de l'humour avec l'inconscient (lui-même lié au rêve), la recherche plaisir, l'aspect de transcendance conféré par le jeu d'esprit, la dualité entre le moi et le surmoi. Dans l'humour noir, plus précisément, on retrouve l'aspect de mélancolie et de mauvaise humeur (littéralement) impliquant cette dégradation volontaire du moi pour le protéger et se sentir supérieur.

ii. Le Witz

C'est l'historien de l'art Ernst Gombrich (1909-2001) qui tente initialement d'interpréter Freud par le biais du Witz. Pour Gombrich, le mot d'esprit est un moyen de communiquer ouvertement avec son inconscient. On peut aussi souligner la mise en appui sur la notion de partage et d'intelligibilité du Witz. Le rêve, lui aussi moyen de

⁴² P. L. Assoun, « Le Moment Ou Jamais : Le Sujet De L'humour », *art. cit.*

communiquer avec l'inconscient, est perçu comme davantage difficile d'accès. Gombrich parlait du Witz et le liait à Freud dans une tentative de comprendre ses dires, plus vagues, qu'il formait au sujet de l'art. Le psychiatre Jacques Lacan (1901-1981) poursuit cette analyse en mettant en relation la structure du jeu de mot, du Witz, avec celle de la poésie et de l'inconscient. Le Witz est un sujet assez peu traité en philosophie mais très traité en poésie. L'étude qui va suivre, portant sur la place du Witz chez Freud, est réalisée en grande partie grâce à l'article du psychiatre Cristóbal Farriol (1981), alors doctorant en psychologie à l'université Paris-Nanterre, paru dans la revue *Cliniques Méditerranéennes* en 2002, intitulé *Freud Divisé, entre l'art et le Witz*.

Le Witz est décrit comme un moyen de dire une vérité sans expressément la dire. C'est la « tendance à l'épargne ⁴³ ». Le Witz peut être éclairé par une explication, mais cela serait au prix de l'humour qu'il transmet. Cette tendance à l'épargne n'est pas une épargne de l'humour mais de la conscience de l'activité. Pour Freud, la construction du Witz est plus importante que ce qu'il exprime. Les effets de déplacement du sens d'un mot sont nommés les Witzten. Ils conservent néanmoins leur forme dans la phrase. La question de l'énigme de l'art que se pose Freud entre 1910 et 1914 soulève plusieurs problèmes aussi traités dans des essais sur le Witz : on y retrouve le thème des propos incompréhensibles, du questionnement autour d'une œuvre qui affecte sans qu'on ne sache pourquoi et d'un questionnement autour d'un propos qui fait rire sans qu'on ne sache pourquoi. Dans sa tentative de lier Witz et poésie, Freud s'attache à la compréhension et à la signification. Deux grands axes sont soulevés dans l'article : le premier présente Freud fondant une réflexion basée sur sa rencontre avec Dalí en tentant de comprendre l'art. Le second axe présente Freud tentant de comprendre le Witz. La réflexion se centre sur ses hésitations entre sens et non-sens, et étude de la notion du jeu de l'enfant, amenant vers une interprétation selon laquelle Freud serait davantage favorable au non-sens et au plaisir purement langagier que ce dernier produit. On ressent dans l'analyse freudienne une liberté face à l'acceptation du non-sens davantage assumée au sujet de ses recherches sur le Witz que dans ses recherches sur l'art. La question de l'effet malgré la non-compréhension est décrite comme « le sens dans le non sens », formule empruntée à Theodor Lipps (1851-1914), philosophe et psychologue allemand. Freud y trouve un aspect lié au sens : le double sens et l'épargne ont pour devoir d'exprimer une pensée refoulée. Si dans l'expression on trouve un mot

⁴³ Cristóbal Farriol, « Freud divisé : entre l'art et le Witz », *Cliniques méditerranéennes*, n° 106, février 2002, p. 225-240.

tendancieux, c'est que marque d'intentionnalité il y a. Sans cette marque d'intentionnalité, l'esprit n'aurait pas lieu d'être. Puis Freud revient au non-sens : les mots d'esprit inconscients, (sans condensé, déplacement, formation substitutive et tendance) vont être porteurs d'une innocence, non intentionnellement critique, mais dont la nature critique ressentie n'en est que plus exacerbée par la nature innocente et pure de la critique naissante d'un lieu qui ne voulait pas la faire naître.

« Les jeux de mots inoffensifs et superficiels présentent le problème de l'esprit sous sa forme la plus pure parce qu'ils [...] nous font échapper à l'erreur de jugement qui tient à la valeur du sens" [...]. Dans l'inoffensif pur, dans le mauvais jeu de mots, il n'y a pas de sens mais encore du plaisir, et l'on peut même parler de "plaisir du non-sens".⁴⁴ ».

Ces exemples permettent à Freud d'affirmer le non-sens quand, en 1905, il écrit « Les mêmes mots connaissent une acceptation multiple⁴⁵ ». Les alternances entre sens et non-sens vont alors se matérialiser sous deux formes : le « mot d'esprit tendancieux » ou le « mot d'esprit innocent.⁴⁶ ». Dans ce dernier, on remarque une attention davantage portée sur le son que font les mots (l'homophonie) et les similitudes qu'elles peuvent évoquer avec des mots autres, qui, eux, renvoient à un aspect critique. On note deux choses dans cet axe : premièrement, la focalisation de Freud sur la vision des mots par l'enfant qui les traite comme des mots et non pour ce qu'ils expriment. C'est pour cela qu'un enfant sera enclin à utiliser le Witz innocemment (ce qui fera rire un adulte mais pas lui). Deuxièmement, le caractère ambivalent de Freud quand il s'agit de parler ou de trouver du sens au jeu d'esprit. Dans *Le poète et l'activité de Fantaisie*, publié en 1908, Freud traitera plus amplement le thème du jeu et de l'enfant. Il l'évoque quand il désigne la capacité à faire comprendre les fantasmes du poème au public par le poète : l'*ars poetica*. Le jeu de l'enfant est assez peu développé, il est juste présent pour introduire la notion de jeu de rôle ou jeu d'imitation qu'il pratique. Il est davantage développé dans son ouvrage de 1905 où il le désigne comme toutes les variations et altérations du *Witzen* ne possédant pas de condensé ou déplacement (globalement ce qu'il se rapproche du Witz innocent). Cette découverte de son langage par l'enfant sera vécue comme un jeu lors de son développement. Cette notion de jeu dans l'étude du langage sera peu à peu réprimée par l'éducation. Le plaisir réprimé des sons et du jeu de langage seront retrouvés dans le Witz inconscient. Cette division entre le sens et le

⁴⁴ Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, [1995], Paris, Gallimard, 2022 p. 392-393.

⁴⁵ S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 46.

⁴⁶ Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, op. cit., p. 395.

non-sens de Freud rappelle celle qu'il a exprimée entre l'art et le Witz. Freud alterne entre la position de philosophe : assumée quand il traite d'art et non assumée quand il s'agit de parler d'inconscient ou de Witz.

c. L'humour dans l'art

- i. André Breton et *L'Anthologie de l'humour noir* (1940) et Jonathan Swift, *Une modeste proposition* (1729)

André Breton conceptualise l'humour noir dans son *Anthologie de l'humour noir*. L'écrit paraît pour la première fois en 1940, sous le régime de Vichy, et sera décalé jusqu'en 1945, où paraît enfin une popularisation sous format papier. En 1950, une nouvelle version voit le jour aux Éditions Sagittaire, cette édition voit des additions (et suppressions) par la main de Breton. Enfin, une édition finale paraîtra en 1966, c'est sur cette édition que ces recherches seront basées. Mais bien que la notion d'humour noir soit abordée comme sujet central dans cet écrit, on peut en retrouver des réminiscences dans *Le Premier manifeste du surréalisme*, publié en 1924, où le principe de l'automatisme psychique est traité. Ce principe est central dans la définition même du surréalisme et de ses objectifs :

« [Surréalisme, définition :] Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. ⁴⁷»

La notion d'automatisme psychique est définie par Breton comme un moyen d'accéder aux fonctionnements véritables de la pensée, pouvant se retranscrire par écrit, oral ou quelque manière autre de communiquer. L'automatisme suppose un rejet de l'influence de la conscience ou du réel, alors teintée par les dictons de la société et de ses principes. Ce désir d'abandon des codes de la société se retrouve avec l'humour noir et l'abandon de la sentimentalité.

⁴⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, [1924], Folio, Essais, 1985, p. 36.

« L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération serait longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité toujours sur fond bleu – et d'une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie, persiste bien vainement à vouloir soumettre l'esprit à ses artifices caducs, et n'en a sans doute plus pour longtemps à dresser sur le soleil, parmi les autres graines de pavot, sa tête de grue couronnée. ⁴⁸ »

Dans l'introduction, le *Paratonnerre*, André Breton présente le thème de l'humour noir qui domine ses analyses et son point de vue sur les artistes plasticiens influents dans l'Europe des avant-gardes depuis 1939. Breton s'attarde d'avantage sur l'analyse de l'humour noir présent chez des poètes (de son époque ou non), qu'il appellera les influenceurs, ou les premiers porteurs de l'humour noir surréaliste. Avant d'entamer son anthologie il rappelle aussi que l'humour noir, bien qu'il en soit très proche, n'est pas la bêtise, la plaisanterie ou le scepticisme. Il précise aussi que l'humour ne peut pas être présent si sentimentalité il y a envers celui moqué (élément central noté aussi par Bergson). En premier lieu, Breton invoque la notion de comique, plus générale que l'humour noir, avec Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud (1854-1891). Tous deux ont défini le comique comme une émanation ou une « explosion ». Baudelaire reprit cette appellation de Rimbaud et l'utilisa dans son dernier poème. Breton réfléchit ensuite sur l'utilisation de cette citation par le poète et comment cette coïncidence qui révélerait un même désir partagé par les deux hommes de saisir le plaisir lié à l'échange humoristique. Il note ensuite que l'humour est devenu, depuis le dernier siècle où il écrit ses lignes, une marque d'intellectualité et de supériorité associée à un sentiment de sensibilité purement moderne. L'humour noir est considéré comme une « sorte d'humour ⁴⁹ » toute particulière et donc marquante. Il se contente aussi rapidement de placer et d'aborder l'incertitude quant à la définition du thème. Breton évoque un sens de hiérarchie dans l'humour et place l'humour noir comme une représentation de la plus haute classe de ce dernier. Il pose cette élévation et cette hiérarchisation comme une des raisons principales de l'indécision quant à la définition claire de l'humour. Il précise également que son anthologie n'aura pas pour but « d'explicitier l'humour et de le faire servir à des fins didactiques ⁵⁰ ». Le livre se présente donc dès les premières pages comme non explicatif, ou du moins non explicite. Il donne pour raison de ce refus de définition claire qu'expliquer le rire et l'humour serait en dénaturer l'application, il

⁴⁸ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, op.cit., p. 16.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

propose le terme « donner le néant ⁵¹ ». Breton s'attarde sur des tentatives de définition (ou plutôt de refus de définition) qui furent écrites antérieurement. Il cite notamment Paul Valéry dans la revue *Aventure* parue en novembre 1921.

« Le mot humour est intraduisible. S'il ne l'était pas, les français ne l'emploieraient pas. Mais s'ils l'emploient, c'est précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens ; tellement que ce son lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent, et qui viendront à le contenir. ⁵² »

On peut remarquer aussi le mécontentement de l'auteur face à la figure de Louis Aragon (1897-1982). En effet, la tentative de définition (ou plutôt de débat) d'Aragon est écrite autour du thème de l'humour lui-même. Ceci laisse André Breton dans un état d'insatisfaction palpable lorsqu'il qualifie la citation de ce dernier comme une « jonglerie ⁵³ ». Breton retient finalement la définition de l'humour par Léon Pierre-Quint dans son livre *Le Comte de Lautréamont* dans lequel il désigne l'humour comme « la révolte absolue de l'adolescence et la révolte intérieure de l'âge adulte », ce que Breton interprète comme la marque « [d'] une révolte supérieure de l'esprit ⁵⁴ ».

Ses influences sont un autre élément illustrant sa tentative de faire grandir son nouveau mouvement. Chacune de ses figures ayant eu un impact sur sa vision qu'il a de l'humour noir dans le cadre surréaliste. La première et la plus ancienne référence est faite à Hegel et son concept de l'humour objectif que nous avons défini plus haut. Dans le *Paratonnerre* de l'*Anthologie de l'Humour Noir*, André Breton parle de la conceptualisation hegelienne de l'humour objectif. L'humour objectif serait le résultat d'une mutation de l'esprit qui entre dans la nature, c'est-à-dire l'extérieur, entraînant une mutation de l'humour qui se laisse fusionner avec un caractère naturel tout en conservant sa caractéristique purement subjective à chacun. Breton reprend cette conception de l'humour objectif pour la mettre en rapport avec son propre mouvement. Il annonce que l'humour objectif ira forcément rencontrer le hasard objectif surréaliste et que « toute création humaine ultérieure serait le fruit de leur étreinte ⁵⁵ ». Il place le

⁵¹ A. Breton, *Anthologie De L'humour Noir*; *op. cit.*, p. 11.

⁵² Paul Valéry, Tristan Tzara, Jean Paulhan, Max Jacob, Paul Dermée, Blaise Cendrars et René Crevel, « Faillite de l'humour ? », *Aventures*, n°1, novembre 1921.

⁵³ A. Breton, *Anthologie De L'humour Noir*; *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

concept de hasard objectif purement surréaliste sur le même plan et le même niveau que celui de l'humour objectif, allant jusqu'à les définir comme éléments créateurs de toute chose, à la manière d'un dieu dans une genèse. Breton continue de lier ses théories à celles de Hegel avec d'autres sujets. Hegel annonçait la poésie comme art total dans la question de l'humour objectif et de la dissolution de l'art. La poésie était définie par Hegel comme la forme d'art portant le plus ce principe d'humour objectif, et il le définissait soit comme art total, soit comme art universel tel que l'avait traduit Breton. Il passe en revue énormément de poètes, car pour lui comme pour Hegel, c'est dans le domaine de la poésie que l'humour objectif (et donc l'humour noir dérivé de ce dernier) peut être le plus prépondérant. On remarque que dans la veine philosophique, Breton cite Hegel, qui lui était largement antérieur, mais ne cite pas l'interprétation du rire de Bergson, jugée très classique. Mais malgré l'absence de Bergson dans les sources de Breton, certaines de leurs idées se rejoignent. L'aspect de déstructuration du comique de mots et la tentative de créer un nouveau langage chez les surréalistes avec l'écriture automatique.

Breton précise que l'humour noir dans le domaine plastique arrive beaucoup plus tard que dans le domaine littéraire. Il définit l'artiste mexicain José Guadalupe Posada (1852-1913) comme le premier à exposer des œuvres porteuses d'humour noir dans le domaine plastique. Breton lie alors initialement l'humour noir plastique avec une sorte de caricature. Mais cela ne veut pas dire que l'humour noir s'est ensuite cantonné aux sphères de la caricature publique. Enfin Breton aborde l'inspiration très importante de sa conceptualisation de l'humour noir au travers d'une interprétation psychanalytique freudienne. Selon ce dernier, l'humour noir a quelque chose de libérateur. Mais cette notion libératrice est aussi ressentie dans l'humour au sens plus large. L'humour noir se démarque surtout par un sentiment de « sublime et d'élevé ⁵⁶ ». Cette notion est liée par Breton au « triomphe du moi » et ainsi du narcissisme, de l'égo. Cet éclat narcissique se traduit par une sensation d'invulnérabilité de soi en triomphant de l'extérieur qui cherche à nous abattre : « Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasion de plaisir ⁵⁷ ». Cette notion de plaisir est le fruit d'une victoire sur les

⁵⁶ A. Breton, *Anthologie De L'humour Noir*, op. cit., p. 15.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

attaques du monde extérieur sur notre ego et notre psyché. De cette victoire naît aussi le narcissisme et le sentiment de liberté que nous exprimons face à ces forces extérieures. La puissance de l'attitude humoristique est due, selon Freud et Breton, à une victoire du sujet à détacher le moi des attaques qu'il subit par le monde extérieur pour les transmettre sur le surmoi. Le surmoi est ensuite défini par Freud comme « l'héritier de l'instance parentale ⁵⁸ », celui qui d'ordinaire domine le moi tout en le traitant comme un enfant. Cette thèse purement psychoanalytique de l'interprétation de l'humour noir amène Breton à se demander sous quelle forme on peut retrouver cette domination du moi si caractéristique de l'humour noir dans les oeuvres d'artistes et les écrits d'écrivains contemporains ou qui lui ont précédé.

Jonathan Swift est la première figure que Breton aborde dans son anthologie. Auteur, essayiste et poète irlandais, il est désigné comme le « véritable initiateur » de l'humour noir. Breton présente donc comme origine de l'humour noir un auteur poète. Le restaurateur et spécialiste en littérature du XVIII^e siècle Shane Herron présente dans son article *Dark Humour and Moral Sense Theory: Or, How Swift Learned to Stop Worrying and Love Evil* ⁵⁹, le fait que l'humour noir de Swift (et plus précisément la façon dont il écrit le mal satirique) peut être lié au concept de « malice désintéressée ⁶⁰ » du philosophe Francis Hutcheson (1694-1746). Ce concept peut s'exprimer par un sentiment de plaisir ressenti de par le principe même de l'exercice de la cruauté pour la cruauté (et non ce qu'elle engendre). Selon Hutcheson, le concept de malice désintéressée est imaginable mais jamais réalisable dans toute son essence. En effet, le mal pour le mal est un concept qui sera toujours bafoué par les convictions de celui qui tente de le réaliser. L'humour de Swift attaque un principe tout en restant fidèle à ses propres croyances. Dans un sens, son humour (que ce soit dans *Les voyages de Gulliver* (1726) ou dans *Une modeste proposition* (1729)) attaque la cible en prenant la forme d'une mimique hyperbolique⁶¹. L'auteur présente l'humour de Swift comme originaire d'un contraste ressenti lors de l'expérience du lecteur : ce dernier est positionné entre le dégoût, l'horreur et l'outrage qu'il ressent d'un côté, et la joie, la légèreté par laquelle l'information est présentée de l'autre. Selon Francis Hutcheson, le sens moral (qui a une influence dans la réalisation de l'humour noir), ne se contente pas de suivre

⁵⁸ A. Breton, *Anthologie De L'humour Noir; op. cit.*, p. 15.

⁵⁹ Shane Herron, « *Dark Humour and Moral Sense Theory: Or, How Swift Learned to Stop Worrying and Love Evil* », *Eighteenth-century Fiction*, 2016, n°28.

⁶⁰ *Ibid.*, « *Disinterested malice* » - ma traduction.

⁶¹ *Ibid.*, « *hyperbolic mimicry* » - ma traduction.

aveuglément les instincts et les sentiments. Le concept de volonté, de libre arbitre, donne au rieur la possibilité d'un choix dans l'interprétation de l'information qui sera suivie de la formulation de l'humour. Le rieur est alors positionné entre le désir purement animalier (qui dirige vers une source de plaisir, comme pouvait le mentionner Freud) et le désir rationné, qui saura faire la part des choses et hiérarchiser ses ressentis et ses sentiments. Chez Jonathan Swift, ces deux formes de désirs semblent se rencontrer (à la manière de la dialectique hegelienne) en un point qui sera ensuite considéré comme le berceau de l'humour noir. C'est dans cette opposition que se construisent les œuvres de Swift évoquées plus haut. Cette notion de malice désintéressée semble alors naître d'une décision calme et réfléchie au lieu d'un comportement égoïste et renfermé sur soi. La malice désintéressée peut alors au contraire, être originaire d'une suite d'étapes pensées comme un principe. Dans *Une modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à la charge de leurs parents ou à leur pays et pour les rendre utiles au public*⁶² (1729), Jonathan Swift développe l'idée que, pour venir à bout de la famine, il faudrait offrir aux anglais fortunés un certain pourcentage des enfants irlandais de familles pauvres et nombreuses en les présentant comme du bétail à consommer.

« La question est donc : comment élever cette multitude d'enfants et pourvoir à leur sort ? Ce qui, comme je l'ai déjà dit, dans l'état présent des affaires, est complètement impossible par les méthodes proposées jusqu'ici. [...] Je proposerai donc humblement mes propres idées qui, je l'espère, ne soulèveront pas la moindre objection.⁶³ »

C'est le détachement de l'auteur et la noirceur de la conceptualisation même de l'idée proposée qui frappe et crée cette consonance noire de l'humour. L'écriture soignée et la langue employée vont embellir les actions atroces qu'il préconise. L'auteur prend dans le texte une position extérieure au problème, et présente ses solutions en mettant en avant les énumérations et nombreux calculs qu'il a réalisés afin d'arriver à cette conclusion :

⁶² Ce fut sous ce titre qu'André Breton publia la traduction dans son *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 26. De son titre original, *A Modest Proposal*, 1729.

⁶³ Jonathan Swift, *A Modest Proposal*, (1729), cité et trad. par André Breton, présentée dans *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 28-29.

« Pour ma part, ayant tourné mes pensées depuis bien des années sur cet important sujet, et mûrement pesé les propositions de nos faiseurs de projets, je les ai toujours vu tomber dans des erreurs grossières de calcul.⁶⁴ »

Il se présente presque comme un homme d'affaire, avec des termes tels que « je calcule » ou « je soustrais ⁶⁵ ». C'est seulement après avoir exposé l'état déplorable du pays qu'il apporte sa solution. Cette solution est, certes, tel qu'il l'écrit, une manière de sortir l'Irlande de son état actuel, mais il propose des solutions tellement extrêmes qu'il renie toute notion d'éthique. Swift en était entièrement conscient, et le choc que provoque la rencontre de la morale et de l'horreur dans le texte est caractéristique de l'humour noir : la façon même dont il présente sa thèse sous couvert du succès économique que cela apportera au pays.

« J'expose donc humblement à la considération du public que, des cents vingt mille enfants dont le calcul a été fait, vingt mille peuvent être réservés pour la reproduction de l'espèce, dont seulement un quart des mâles, [...] que les cent mille restant peuvent, à l'âge d'un an, être offerts en vente aux personnes de qualité et de fortune dans tout le royaume, en avertissant toujours la mère de les allaiter copieusement dans le dernier mois, de façon à les rendre dodus et gras pour une bonne table.⁶⁶ »

Les « personnes de qualité et de fortune » en question sont les hautes sphères anglaises qui, ayant la main mise sur la production irlandaise, étaient en partie la raison du manque de nourriture et des famines chez les populations productrices, les plus pauvres. Jonathan Swift ne s'arrête pas à la simple proposition. Il ira appuyer les bénéfices de son idée en louant les avancées économiques, sociales et culturelles que le fait d'offrir des enfants en pâture apporterait. À l'inverse de chercher à ouvertement pointer les défauts du système, Swift les souligne en trouvant une « solution » à tous les problèmes qu'il cause. Il présente les prêtres catholiques comme la raison de la quantité d'enfants sur le pays, et dit que sa solution anthropophage permettrait la diminution du nombre de ces « papistes ⁶⁷ » (terme péjoratif souvent employé par les communautés protestantes pour parler des hommes de l'Eglise catholique). Il ajoute que, de par la considération des enfants en tant que bétail, les communautés les plus pauvres pourraient pallier plus aisément aux saisies de l'Etat. L'accroissement économique de son projet est aussi noté,

⁶⁴ J. Swift, *A Modest Proposal*, (1729), cité et trad. par André Breton, présentée dans *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 27.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

l'argent circulant à l'intérieur de l'empire britannique de par la production et la consommation locale, l'enrichissement de ces familles productrices, (ou tels qu'il les appelle « les producteurs réguliers ⁶⁸ »), des tavernes et de la gastronomie locale. Jonathan Swift note enfin une amélioration des conditions sociales. Selon lui, cette solution sera « un grand stimulant au mariage ⁶⁹ » ainsi qu'un moyen pour les mères d'être plus douces avec leur enfants et d'éviter aux maris de battre leurs femmes.

« Les hommes deviendraient aussi aux petits soins pour leurs femmes en état de grossesse qu'ils le sont aujourd'hui pour leurs juments, leurs vaches et leurs truies prêtes à mettre à bas, et ils ne les menaceraient plus ni du poing ni du pied (comme ils en ont encore trop souvent l'habitude), de peur d'avortement.⁷⁰ »

Dans ce dernier paragraphe de l'édition, l'on peut percevoir que le pourcentage de ces enfants destinés à un funeste sort ne sont pas les seuls à être déshumanisés. Pour Swift, les mères aussi ne seront plus que du bétail voué à la production. *Une modeste proposition* se démarque par la violence des idées sous-jacentes, couplée à l'aspect formel avec lequel les propos sont présentés. Ce sens moral déformé et tordu est menaçant de par la manière dont il est formulé. Son écriture si soignée est si proche des lettrés de l'époque ouvre une fenêtre sur une possibilité que ceci soit considéré. C'est par cette incertitude face à l'avenir et aux élites couplée à la perte progressive de l'humanité (qui semble découler de par le langage plus que soutenu de cet essai) que la « malice désintéressée » est perçue. Le personnage de Swift semble effacé derrière ses propos. Il présente ses idées mais aucune information faisant gage de son humanité n'est à relever dans le texte. Quand il qualifie des groupes d'individus ou des ressentis, il s'exprime toujours avec un groupe social non nommé (mais que l'on suppose être les élites). Selon Shane Herron, Swift -en se présentant en premier lieu comme ressentant les mêmes émotions de tristesse, mélancolie et résignation au sujet de la situation en Irlande- attire le lecteur dans un sentiment de respect mutuel de par la similitude des pensées. Ce n'est qu'après avoir mis ce dernier dans un sentiment de confort, le faisant suivre le même chemin que lui, qu'il prend un détour brusque pour venir plonger dans l'horreur de sa proposition. Le lecteur va, bien entendu, trouver la proposition ignoble, mais face aux arguments que Swift propose, il sera mis dans une position de vexation

⁶⁸ J. Swift, *A Modest Proposal*, (1729), cité et trad. par André Breton, présentée dans *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 31.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 31

⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

rationalisée ⁷¹, car nier l'apport de sa proposition est très compliqué. L'aspect moral du texte n'est pas une moralité humaine ou éthique, mais une moralité économique et sociétale. Swift nie complètement, en revanche, l'aspect éthique dans sa proposition. On retrouve ici cette notion de hiérarchisation des idées typique de l'humour noir. C'est par l'utilisation de l'humour que Swift marque nos esprits et impacte notre moralité. Si on en revient à la fonction répressive de l'humour telle que l'avait théorisée Bergson, on peut voir que l'emploi qui en est fait ici est retourné contre son créateur. Au lieu de s'attaquer à l'élément ostracisé de la société, l'humour de Swift en prend les codes (les belles écritures, la littérature soignée, l'économie) pour venir exposer au travers d'un texte visant à aider cette dernière, ses défauts et son manque d'humanité. Ici, le mal hyperbolique est présenté dans un but d'amélioration de la société (comme on dit, un mal pour un bien ?).

André Breton fait ressortir l'humour noir de la puissante charge émotive des œuvres de Swift, particularité qui l'amène à l'isoler des grands auteurs et essayistes critiques de l'époque. On retrouve chez Swift une singularité stylistique dans l'écriture. C'est dans sa façon d'ironiser et de critiquer les choses que ce dernier sort du lot. Contrairement à François Rabelais (1483/1494-1553), sa plaisanterie n'est pas lourde et de bonne humeur et il ne partage pas avec Voltaire (1694-1778) la figure de celui qui réagit face au spectacle sociétal (selon Breton, les œuvres de Voltaire comme balancées entre « deux masques ⁷² » : la première : celle du scepticisme, la seconde : celle de l'impassibilité). Dans un sens, Rabelais comme Voltaire tous deux font partie du rire tout en le provoquant ; les écrits de Swift provoquent le rire mais ce dernier ne rit pas. Le rire du lecteur est dû à cette amertume face à la vie et aux choses autour de soi. C'est aussi grâce au sérieux de Swift que le ridicule transparait. Il ressort de ces textes un rire sombre de par la supériorité que l'on ressent sur l'ouvrage et par l'auteur qui se place lui-même dans une position de sérieux presque outrancier. Breton précisera que chez Swift se trouve une extériorisation de cet élément sublime théorisé par Freud. Cette sublimation se retranscrit chez lui sous la plume d'une plaisanterie « féroce et funèbre ». Jonathan Swift était défini comme arborant une personnalité rapidement changeante. Il écrivait souvent qu'il avait en horreur le principe de nation, de communauté ou quelque

⁷¹ S. Herron, « Dark Humour and Moral Sense Theory: Or, How Swift Learned to Stop Worrying and Love Evil. », *art. cit.*, « *vexed rationalization* » - ma traduction.

⁷² A. Breton *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p.20

autre exemple d'appartenance sociale. Swift disait haïr l'Homme puis n'hésitait pas à écrire tout l'amour qu'il portait à des individus nommés. Dans un sens, il haïssait l'espèce humaine en tant que groupe, mais encensait l'individu. La misanthropie notable et revendiquée de Swift est probablement l'un des éléments les plus influencables dans la conceptualisation de l'humour noir telle que l'avait créée Breton. Contrairement à ce que Bergson écrivait, le rire et l'humour pour Swift sont une manière de rejeter la société. En effet le rire bergsonien est un instrument purement social cherchant à canaliser la société tout en punissant les éléments qui en dépasseraient les marges. L'humour noir de Swift est réalisé par un être sortant et haïssant les marges. Il cherche à les détruire en utilisant les mêmes outils que ceux que la société utilise pour se construire.

ii. DADA, Nihilisme et humour, et s'en séparer : le voyage de Breton

Le mouvement DADA est né en 1916 au Cabaret Voltaire. Initialement, le mouvement accueillait tous les avant-gardes. DADA était un mouvement multiculturel qui s'est progressivement centralisé (avec un rejet des futuristes et des expressionnistes notamment). Tristan Tzara (1896-1963) en deviendra progressivement le chef de file. Avec le traumatisme de la Première Guerre mondiale émerge du mouvement une volonté de déstructurer l'ancien : un désir de table rase sur tout ce qui a été fait auparavant. Dada sera lié au phénomène de l'anti-culture, où l'improvisation est centrale de par le lien qui en a été fait avec la vie et l'état naturel des choses. La question de l'humour de DADA nécessite au préalable une parenthèse quant à la question des avant-gardes et du contexte historique particulier de l'Europe du XX^e siècle. La Première Guerre mondiale et le triomphe de la Révolution soviétique en 1917 apportent des évolutions sur des plans économiques, sociaux et politiques. Cette période connaît un début d'essor pour le modèle capitaliste (dans le bloc de l'Ouest, soutenu par les Etats-Unis et l'Europe). L'entre-deux guerres est une période successive de changements forts. La première décennie voit apparaître une prospérité économique notable : les années folles. Ces dernières vont brutalement s'achever avec la crise économique de Wall Street en 1929. Les années 1930 seront alors porteuses de nouveaux conflits économiques et sociaux qui (en plus des tensions préexistantes dues aux accords d'après-guerre) vont mener vers une montée du totalitarisme : le stalinisme en Union

Soviétique, le fascisme en Italie et le nazisme en Allemagne, qui entraîneront la Seconde Guerre Mondiale. Les avancées scientifiques, technologiques et sociales de la première moitié du XX^e siècle, vont impacter la vie des populations : l'approvisionnement en électricité, la popularisation de l'automobile, l'avion, le cinéma... Ana María de la Fuente Teixidó note l'apparition du béton armé dans le cadre architectural, permettant de nouvelles conceptualisations de la ville et de sa présentation pour les populations ⁷³. L'urbanisme moderne tel que nous le connaissons aujourd'hui apparaît et l'identité nationale est renouvelée. C'est aussi une période de lutte culturelle et idéologique où des opposés théoriques vont venir entrer en confrontation : le sentimentalisme et le rationalisme. Toutes ces notions sont nées d'un individualisme revendiqué originaire des grands penseurs des derniers siècles. C'est de cet individualisme que naissent les grands mouvements d'avant-garde européens (dont DADA) du XX^e siècle. L'avant-garde se caractérise par la place de plus en plus importante de l'individu dans l'œuvre. Cette notion se retrouve dans la multitude de mouvements qui vont éclore de manière plus ou moins successives avec des origines multiples. Chaque mouvement (lors de sa conceptualisation) s'emploie à de nombreuses contre-propositions face aux mouvements antérieurs, vus alors comme dépassés. Chacun tente d'apporter une marque de nouveauté dans le contenu, le langage ou l'idéologie face à la vie. Tout cela s'accroît jusqu'à une rupture du discours narratif, que l'on peut voir chez DADA par exemple. Les différentes manières de penser que prônent le mouvement sont aussi importantes que les œuvres qu'elles produisent. L'individu en rapport avec la société est un thème central que l'on retrouve dans beaucoup de mouvements.

L'humour DADA peut s'analyser sous plusieurs aspects : souvent défini comme absurde, il est aussi porteur de notions apparentées au comique et au rire. L'auteur et philosophe Gérard Durozoi (1942-2023) en soulève plusieurs : La première (et la plus importante) est la dérision. La dérision DADA se porte sur des cibles multiples : la société dans son ensemble, la culture, l'artiste, son œuvre et même les futurs regardeurs. Il s'agit de ridiculiser les acteurs d'un milieu en feignant le respect des institutions et de ses codes. Gérard Durozoi la décrit comme « [l'action de] feindre un respect des usages ou des institutions [...] pour mieux en décevoir l'attente, et tourner en ridicule les

⁷³ A. M. De la Fuente Teixidó, « Nietzsche En Las Vanguardias », *art. cit.*

différents acteurs du milieu culturel ou social ⁷⁴ ». La dérision amène la colère du public, augmentant volontairement la rupture entre ce dernier et le railleur. Le détournement donne un sens nouveau à un objet qui avait une image ou une présence pré-existante. On parle du terme de « connivence » qui s'exerce en deux temps : la ou les possibles dé-fonctionnalisations de l'objet suivi de la transformation évidente de cet objet. Il est bon de noter qu'un détournement réussi prendra toujours en compte la fonction initiale de l'objet. L'enfance dans DADA, de façon analogue au surréalisme plus tard, est perçue comme « la vérité radicale ⁷⁵ » car elle suppose plusieurs thématiques : la spontanéité, la liberté enviable et l'imagination. L'enfance et l'enfant ne sont pas soumis aux règles sociales, où les activités sont jugées sans importance. L'enfance renvoie alors à des thèmes tels que celui du jeu, des loisirs, de la danse, des chants et des marionnettes. Le jeu est vu comme un moyen d'échapper au temps et de se transposer dans un univers ludique. En revenir au jeu, c'est refuser la réalité tout en cherchant à établir et à explorer les relations qui sont créées entre les participants. Le thème de la folie est plus encore un moyen pour les artistes d'explorer de nouveaux horizons et de percevoir de nouveaux « éléments incontrôlés dans l'œuvre ⁷⁶ ». La folie est perçue comme créatrice, et DADA tentait de la légitimer comme mécanique d'une pensée nouvelle. Enfin, le langage chez DADA est extrêmement important de par son rôle dans la tentative de table rase que le mouvement souhaite mettre en place. Ceci se constate dans les poésies DADA où se trouve un mélange de ce qu'on rencontrera chez les surréalistes avec les thèmes du hasard, de l'incohérence et de l'automatisme. DADA recherche également un aspect auditif et phonique au langage. Cette recherche incarne une volonté de mettre les sens au premier plan face à la pensée. Ce rejet de la pensée pourrait s'expliquer par la liaison de cette dernière avec la société. Souscrire à la pensée influencée par la société serait souscrire aux pensées ayant conduit à la guerre. Cette liaison avec la société est ce que Dada refusait et tentait de renier au travers du désir de table rase.

L'année 1924, date de publication du *Premier manifeste du surréalisme* par André Breton, est souvent considérée comme la date de naissance du surréalisme. Mais l'ouvrage sorti en 1919, *Les Champs magnétiques*, qu'il a écrit en collaboration avec l'écrivain Philippe Soupault (1897-1990), portait déjà des traces du surréalisme à venir

⁷⁴ Gérard Durozoi, *Dada et les arts rebelles*, Paris Hazan, 2005, p. 46.

⁷⁵ *Ibid.*, p.54.

⁷⁶ *Ibid.*, p.64.

dans l'utilisation de l'écriture automatique, notamment. Est soulevé par l'auteur Jean-François Fourny que l'utilisation des prémices de cette écriture peut même être retrouvée chez les dadaïstes (et plus précisément, ici l'utilisation qu'en a fait Francis Picabia (1879-1953), dès 1915.). La paternité du mouvement surréaliste sera plusieurs fois être remise en cause, disputée entre Louis Aragon et André Breton. Les partisans du premier évoquent l'œuvre *La Vague de rêves*, publiée en 1924 mais écrite durant la guerre, qui porterait de nombreuses caractéristiques du mouvement. D'autres citeront Breton pour les raisons déjà mentionnées. Concernant la friction entre DADA et le surréalisme, il est important de rappeler que Breton et Aragon vont eux-mêmes se définir comme dadaïstes durant les années 1919 à 1920. Cette appellation démontre avec évidence le lien étroit entre les deux mouvements. Comment définir alors la fin de l'un et le début de l'autre ? Selon l'écrivain Michel Sanouillet (1925-2015) et son ouvrage *Dada à Paris*, publié en 1965, DADA a toujours contenu les prémices du surréalisme : « [Le surréalisme] n'est ni le redressement de Dada, ni un mouvement parallèle à Dada... Il en est simplement l'une des multiples incarnations, la plus brillante sans aucun doute... Le surréalisme fut la forme française de Dada ⁷⁷ ». Outre de démontrer plutôt bien le point de vue que Fourny cherche à expliquer, cette citation par Sanouillet présente tout de même quelques expressions contestables. Percevoir le surréalisme comme « la forme française de Dada » serait minimiser l'impact mondial qu'a eu le surréalisme (avec notamment des noyaux en Amérique du Nord, du Sud, en Egypte ou en Roumanie). La vision de Sanouillet demeure restreinte au fait que le noyau fondateur prenait place à Paris. Sanouillet présente le surréalisme comme une simple étendue de DADA qui ne serait rien sans le mouvement originel. En viennent l'interprétation des écrivains Noël Arnaud (1919-2003) et Pierre Prigioni, qui, en plus de critiquer le point de vue de Sanouillet en l'accusant d'encenser la figure de Tristan Tzara, vont élever le surréalisme au niveau d'un mouvement entièrement nouveau, complètement isolé de DADA.

« Ce Dada, qui aurait contenu le surréalisme en germe, voire en pleine maturité et sous tous ces aspects, dès que nous l'examinons, dans ses manifestations hors Paris, hors la présence et la participation d'André Breton, nous n'y percevons pas le plus petit symptôme du Surréalisme. ⁷⁸ »

⁷⁷ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, [1965], Paris, CNRS éditions, 2016, p. 420.

⁷⁸ Noël Arnaud, Pierre Prigioni, « Dada et Surréalisme », *Le surréalisme*, Paris, Mouton, 1965, p. 354.

André Breton aurait défini lui-même que le surréalisme aurait « recouvert » DADA à la manière d'une vague en recouvrant une autre. DADA (que nous avons défini comme nihiliste et destructeur) entre en contradiction avec des valeurs introduites et prônées par le surréalisme, telles que l'amour, l'art et la révolution. Mais cette opposition ne veut pas dire séparation des deux lors de l'origine. Comme nous l'avons souligné plus haut, DADA n'était pas fait pour durer (et ceci, peut-être que les premiers penseurs DADA en avaient conscience), mais au fur et à mesure du temps le mouvement est devenu de plus en plus radical. Le procès Barrès le 13 mai 1921 et la soirée du Cœur à Barbe le 6 juillet 1923 signent selon des chercheurs, et notamment l'historienne de l'art Evelyne Toussaint ⁷⁹, la rupture des deux mouvements. Ces événements sont le signe d'un épuisement de l'esprit DADA qui permet d'engendrer le mouvement surréaliste. Afin de comprendre la rupture et l'importance de la figure d'André Breton avec cette dernière, il est bon de réaliser une parenthèse sur la place de l'homme à l'époque. Alors très proche du dadaïste Tristan Tzara, André Breton se dirige progressivement vers la création du mouvement surréaliste. L'union de Tzara et de Breton se forge autour de la revue *Littérature*, fondée en 1919. Après avoir uni la revue au mouvement DADA, elle prendra une visée moins conformiste, mais tout de même engagée au niveau littéraire. Cette revue incarne la réunion et la collaboration temporaire de grands artistes de l'Europe occidentale de cette période : Picabia et Duchamp alors présents à New York, Breton à Paris et Tzara à Munich. Toutes ces figures se réunissent au travers d'une avant-garde littéraire à laquelle viendra s'ajouter des figures telles que le compositeur Erik Satie (1866-1925), le poète Guillaume Apollinaire (1880-1918) et Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), porteur du futurisme. Ils étaient tous à l'encontre du modèle bourgeois et des systèmes de l'académie artistique du XIX^e siècle. Le Cabaret Voltaire (où ils étaient établis) était porteur de cet esprit de dérision anti-conformiste. C'est en utilisant la provocation et en s'opposant ouvertement à la génération précédente (composée de figures telles que André Gide (1869-1951), Marcel Proust (1871-1922) ou Paul Valéry (1871-1945)) que cette avant-garde trouvera sa place. DADA devient le champ de la modernité nouvelle. La réussite primaire de DADA était liée en grande partie à son succès-scandale lié à sa diffusion par la presse. Tristan Tzara arrive à Paris vers 1920, et est confronté à la proposition de la revue académique *La Nouvelle Revue Française* qui, forcée de

⁷⁹ D'après un cours magistral présenté en mars 2022.

reconnaître les qualités de cette nouvelle avant-garde, offrit aux dadaïstes la possibilité de publier dans leur revue sous condition de ne pas présenter le côté incandescent et provocateur pour lequel DADA et son écriture étaient alors reconnus. Ce sera le début d'une fissure entre Breton et Tzara, associé à Francis Picabia (1879-1953). Breton sera publié dans la revue en suivant les conditions appliquées, *Pour Dada* est publié le premier Août 1920. Selon Fourny, c'est cette « volonté de puissance » bretonnienne, associée aux « manœuvres » de Picabia, qui vont entraîner vers cette extrémisme DADA qui marque aujourd'hui encore avec les événements du Cœur à Barbe et du Procès Barrès. *Le procès Barrès* pose sur les planches la figure de Maurice Barrès (1862-1923), représentant un auteur que Breton avait longtemps encensé avec sa notion du « culte du moi ». Puis, Barrès se tourna vers la politique et le patriotisme, ce qui fut ressenti comme une trahison par Breton. *Le Procès Barrès* fut ressenti par le groupe comme imposé par André Breton. Ce dernier présidait la pièce et le procès, Louis Aragon jouait l'avocat de la défense, l'écrivain Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974) jouait l'accusateur public et l'auteur Benjamin Péret (1899-1959) incarnait le soldat inconnu, parlant uniquement allemand. Maurice Barrès était joué par un mannequin posé sur une chaise. La parodie ne fut pas partagée, et l'humour que voulait faire passer Breton ne fut pas réciproque (surtout par Tristan Tzara qui refusa de jouer le jeu en répondant à l'absurde avec tout le sérieux dont il était capable). Cet humour, mi-tragico-critique, mi-cocasse que Breton avait mis en place se retrouve implicitement dans le surréalisme, et sera visible avec le traitement de l'artiste Giorgio de Chirico (1888-1978), assez similaire à celui de Barrès. Cet événement marque la rupture entre Breton, les surréalistes, et les dadaïstes. Ribemont-Dessaignes s'exprimera sur la situation et sur André Breton : « Le surréalisme est tout entier le résultat de la volonté d'André Breton tentant de s'imposer à un grand nombre de personnalités, n'y parvenant que par [à coups] et recommençant toujours son effort sans cesse être battu en brèche⁸⁰ ». Dans un sens, et comme Ribemont-Dessaignes semble l'exprimer, la création du surréalisme serait un moyen pour Breton de se démarquer des dadaïstes qui ne semblaient plus vouloir suivre ses idées. Dans son article *Intelligence at the service of surrealism, Breton's Anthologie de l'humour noir*, l'universitaire John Herbert Matthews (1930-1987) exprime le sentiment presque dédaigneux qu'avait Breton envers

⁸⁰ Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis ou du mouvement dada à l'espace abstrait*, [1958], Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 113.

l'humour de DADA. Pour lui, il ne s'agissait que de « plaisanteries sans gravité ⁸¹ ». L'appellation ne fut pas ouvertement liée à l'humour nihiliste DADA mais une rapide étude de la relation qu'avait Breton avec le mouvement est assez pour en comprendre la pique sous-jacente. Matthews décrivait le manque de gravité du mouvement comme « l'unes des sources d'un sentiment de trouble qui à finalement incité Breton à quitter DADA ⁸² ». Pour Breton, l'humour noir est supérieur de par sa capacité à porter un poids, au lieu des jesses absurdes de DADA devenant de moins en moins pertinentes au fil des décennies. Matthews aborde l'humour noir et la relation qu'entretient ce dernier avec le principe d'intelligence. Pour lui, l'humour (et plus précisément celui lié au poète et inventeur Charles Cros (1842-1888)) est une coïncidence, une rencontre fortuite entre le désir et l'intelligence. On retrouve dans la dualité des notions la même que celle retrouvée dans les deux idéaux prônés dans le *Premier manifeste du surréalisme* et dans *l'Anthologie de l'humour noir* : respectivement l'automatisme psychique et l'humour noir. Ces deux notions démontrent une distinction dans leur essence : la première prône un automatisme lié davantage à l'inconscient et au désir tandis que la seconde sera liée aux exercices de pensée, ainsi l'intelligence et la réflexion tangible. Cette nouvelle manière de penser, cette « intelligence supérieure » louée par les surréalistes est pour eux leur porte d'accès vers une nouvelle transcendance, un nouveau réel, un surréel, atteint par une nouvelle manière de penser jugée supérieure. Cette transcendance est par définition l'avènement surréaliste tant recherché. Mais, pour l'atteindre, il est nécessaire de dissocier l'intelligence et la rationalité (à comprendre ici comme une rationalité mathématique et formelle du monde qui nous entoure). L'humour noir est donc une manière d'arriver à la transcendance, présentée ici comme l'építome de la modernité. Cette vision de l'humour comme moyen de transcendance est une référence à Hegel et sa notion d'humour objectif.

iii. Le surréalisme et la « fin de l'art »

Le mouvement surréaliste est présenté par Breton comme ayant des influences multiples. Dans le surréalisme littéraire, et plus précisément poétique, André Breton cite aussi des précurseurs. Le terme de précurseur est défini comme un acteur antérieur

⁸¹ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 16.

⁸² « Here is one of the sources of a feeling of unrest that finally led Breton to leave Dada » - J. H. Matthews, in « Intelligence at the Service of Surrealism: Breton's "Anthologie De L'humour Noir" » *Norman, Okla: University of Oklahoma Press*, 1967, n°41., ma traduction.

ayant présenté des signes ou des marques d'un mouvement à venir. Le précurseur n'aura pas forcément une influence directe sur le mouvement, et c'est davantage dans ses actions et ses accomplissements qu'il est notable. L'influence est plus directe, peut-être précurseur, et se retrouve dans les actions et les mots. Breton cite alors un grand nombre de figures précurseuses et influentes du mouvement, qui s'étendent sur une temporalité large : il note par exemple le médecin, alchimiste et philosophe Paracelse, (1493-1541) (que l'on devine être au sujet de la recherche surréaliste de l'occulte, de la magie ou de l'astronomie) et le Marquis de Sade (1740-1814), comme parmi les précurseurs les plus importants.

Ce dernier est une figure extrêmement influente pour l'idée de libération des mœurs dans le surréalisme. Il sera dit qu'il était revenu comme un fantôme afin d'inspirer son idéal d'érotisme, d'inconscient et de la totalité de l'existence. Le Marquis de Sade est l'objet d'une étude par Breton dans *l'Anthologie de l'humour noir*. De par son caractère tabou et refusé par la société, la figure du Marquis de Sade (ainsi que ces écrits), sera érigée comme porte-étendard du surréalisme, mouvement animé d'un sentiment de révolution face à l'Académisme de la société. Breton n'était pas le seul à encenser la figure de Sade, Apollinaire le qualifie notamment de « l'esprit le plus libre qui ait encore existé ⁸³ ». Pour les surréalistes, l'aspect de révolution sociale des œuvres et des thèmes abordés chez Sade sont caractéristiques d'un désir profond de révolution que les surréalistes partagent. La transgression du réel et l'excès qui transparaît de sa production sera le lieu de naissance de l'humour noir sadien, qu'il finira par incarner au travers de ses souffrances (il est ici question des nombreuses années en captivité, sous différents régimes, que Sade aura passé dans sa vie). Défini comme « [à] l'assassinat amusant ⁸⁴ » par l'écrivain et influence du surréalisme Jacques Vaché (1895-1919), l'humour noir sadien se retrouvera dans le testament de Sade, qui s'achève par la demande que son corps soit enterré sans cérémonie ni pierre tombale sur le bord d'un chemin.

« Je défends que mon corps soit ouvert, sous quelque prétexte que ce puisse être. Je demande avec la plus vive instance qu'il soit gardé quarante-huit heures dans la chambre où je décéderai [...]. Pendant cet intervalle, il sera envoyé un exprès au sieur Lenormand, marchand de bois, boulevard de l'Égalité, n°101, à Versailles, pour le prier de venir lui-même, suivi d'une charrette, chercher mon corps pour être transporté, sous son escorte,

⁸³ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op.cit.*, p. 38.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 40.

dans ladite charette, au bois de ma terre de la Malmaison, [...] où je veux qu'il soit placé, sans aucune espèce de cérémonie, dans le premier taillis fourré qui se trouve à droite dans ledit bois, en y entrant du côté de l'ancien château par la grande allée qui le partage. Ma fosse pratiquée dans ce taillis sera ouverte par le fermier de la Malmaison, sous l'inspection de Monsieur Lenormand, qui ne quittera mon corps qu'après l'avoir placé dans ladite fosse ; il pourra se faire accompagner dans cette cérémonie, s'il le veut, par ceux de mes parents ou amis qui, sans aucune espèce d'appareil, auront bien voulu me donner cette dernière marque d'attachement. La fosse une fois recouverte, il sera semé dessus des glands, afin que, par la suite, le terrain de ladite fosse se trouvant regarni, et le taillis se retrouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes.

Fait à Charenton-Saint-Maurice en état de raison et de santé ce trente janvier mil-huit-cent-six. ⁸⁵ »

Ces dernières volontés ne seront pas respectées, une autopsie fut réalisée et il fut enterré religieusement dans le cimetière de la maison de Charenton. Ces dernières volontés sur son testament (marquantes de par le désir de se faire oublier de la surface du monde) entreront en contradiction totale avec les tabous et le scandale de sa vie et de son œuvre. C'est dans cette contradiction que Breton dit percevoir l'expression la plus intense de l'humour noir. Mais les échos surréalistes ne s'arrêtent pas à Sade, les influences et précurseurs défilent, d'Edgar Allan Poe (1809-1849), Karl Marx, Stéphane Mallarmé (1842-1898), le comte de Lautréamont (1846-1870) et Arthur Rimbaud durant le XIX^e siècle, pour arriver vers des figures plus récentes et contemporaines, telles que Alfred Jarry, Roussel, Tzara ou Apollinaire. Certaines figures entrent en conflit ou en opposition avec les idées bretonniennes, mais les exemples cités ci-dessus sont présentés afin d'illustrer la multitude des influences surréalistes aujourd'hui reconnues. Enfin, le domaine de la psychanalyse apparaît comme l'obsession la plus contemporaine et récente du surréalisme. Dès la publication de son *Premier manifeste du surréalisme* en 1924, Breton semble vouloir intégrer la psychanalyse à la manière de penser surréaliste (et ceci malgré l'incompréhension avouée qu'avait Freud pour le mouvement). Dans *Les vases communicants*, publié en 1932, Breton dévoile l'un des échanges que le psychanalyste lui avait envoyé :

« Bien que je reçoive tant de témoignages de vous et de vos amis qui sont impressionnés par mes recherches, je ne suis pas en mesure de clarifier moi-même ce qu'est ce que veut le

⁸⁵ Donatien Alphonse François (dit Le Marquis de Sade), *Testament*, (extrait), 1814.

surréalisme. Peut-être ne suis-je pas du tout capable de le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art. ⁸⁶ » - Sigmund Freud, à André Breton

Malgré le refus de l'acceptation du patronage intellectuel du mouvement que Breton tentait d'appliquer à Freud, le poète l'érige, lui et les autres surréalistes, comme figure emblématique de la pensée du mouvement (et ceci malgré l'écart évident que Freud cherche à mettre entre lui et le surréalisme). Il est bon de noter que Breton ne suivait pas les écrits de Freud à la lettre, et ceci notamment au travers de son interprétation du rêve qui différait grandement de celle du psychanalyste. Tandis que Freud interprétait le rêve comme un moyen d'accéder à l'inconscient, Breton percevait le rêve comme une porte vers la surréalité, un espace libre de la rationalité et du contrôle qui y était lié. La psychanalyse était donc perçue comme une source du surréalisme, et non comme un modèle à suivre de façon stricte.

Enfin, la relation de Breton avec les nombreuses figures qui l'auront inspiré (consciemment ou non) à la création du mouvement surréaliste est un élément important pour sa conceptualisation de l'humour noir. Des éléments de l'analyse furent, pour certains, trouvés dans les thèses de Monsieur Philippe Belardi et Madame Raphaëlle Herout, respectivement auteurs de *Un usage particulier de la psychanalyse : André Breton, penseur de Freud* ⁸⁷, soutenue en 2019, et *L'imaginaire linguistique du surréalisme* ⁸⁸, soutenue en 2017. Bien que l'impact de la psychanalyse et de ses théorisations sur le mouvement surréalisme fut plus que notable, on distingue une différence d'approche quant à l'interprétation des rêves et des œuvres d'art. En effet, comme le présente Philippe Belardi, l'interprétation psychanalytique que Breton opère au sujet des rêves est très vague dans sa forme. Le langage est même décrit comme « approximatif, voire confusionnel ⁸⁹ » par l'auteur. Cet écart délibérément opéré par Breton ancre son mouvement dans une voie qui ne suit pas aveuglément les théories freudiennes, ce qui lui donne une route alternative. En effet, les surréalistes ont une vision différente de Freud au sujet de la nature de l'Homme. André Breton suit la formule de Protagoras selon laquelle l'Homme est « la mesure de toute chose ». Il est le seul (de par la cohabitation de l'inconscient, du conscient, de l'invisible et du visible

⁸⁶ Correspondance entre S. Freud et A. Breton, lettre datée du 26 décembre 1932.

⁸⁷ Philippe Belardi, *Un usage particulier de la psychanalyse : André Breton, penseur de Freud*, Philosophie, COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2019.

⁸⁸ Raphaëlle Herout, *L'imaginaire linguistique du Surréalisme*, Linguistique, Normandie Université, 2017.

⁸⁹ Philippe Belardi, *Un usage particulier de la psychanalyse : André Breton, penseur de Freud*, op. cit., p. 122.

dans son être) à pouvoir être « à la mesure de la Nature » afin d'en gommer toute dualité et presque fusionner avec. Il atteindrait alors un état de transcendance grâce à l'application de cette intelligence surréaliste. L'homme le plus proche de cet état de transcendance est le poète. Il est l'être achevé, celui qui est complet. Il est présenté comme un microcosme à lui seul : univers mais aussi lien entre la terre, les sensations et le ciel, incarnant les idées, et la symbolique. Le poète est vu comme l'aboutissement de l'homme surréaliste de par sa capacité à transformer les idées en concret. Et dans ces idées se retrouvent les notions que nous étudions : l'humour noir, le hasard objectif et la liberté. Dans son article *Humour et dissolution de l'art*, Gilles A. Tiberghien fait une parenthèse sur l'utilisation de l'humour objectif par André Breton et sur la manière dont ce dernier l'emploie pour venir apporter un sentiment similaire de « fin de l'art » avec la modernité surréaliste. Breton a utilisé le thème de la « fin de l'art » purement hégélien et s'en est servi pour appuyer son propos sur un désir de « table rase » (certes, pas aussi radical que celui que pouvait préconiser DADA) sur le roman romantique. Il utilise ceci comme une manière de condamner de l'art de son époque, plaçant le surréalisme comme dernière étape avant la mort de l'art tout comme Hegel l'avait réalisé avec le romantisme il y a plus d'un siècle auparavant. On retrouve aussi la dualité de l'artiste et le choix d'un camp avec la politisation de Breton qui a entraîné une tentative de politisation du mouvement par ce dernier : entre la résurgence d'une objectivité qui serait le résultat d'une « prépondérance du caractère subjectif ⁹⁰ » de cet humour et la subjectivité initiale du surréalisme portée par Raymond Roussel (1877-1933), Jacques Vaché, Jacques Rigaut (1898-1929), DADA ou Duchamp. La conceptualisation de l'humour noir selon André Breton amalgame ainsi une multitude d'inspirations, certaines plus assumées que d'autres. Il se servira de ces théories tout en y apportant ses propres interprétations et ses propres théorisations. Toutes ces références seront pour lui un moyen de présenter le mouvement qu'il a fondé au monde, de l'élever au niveau de ceux qu'il souhaite dépasser de souligner l'aspect moderne et pluri-culturel du surréalisme. L'humour noir de Breton porte avec lui la destruction de l'académisme et de l'ancien au travers de la transcendance de son utilisateur. Celui-ci, par la pratique de l'humour, pourra atteindre la surréalité tant recherchée par les surréalistes.

⁹⁰ G. A. Tiberghien, « Humour et dissolution de l'art », *art. cit.*, l. 266.

2. L'humour noir appliqué

a. Applications (in)directes selon Breton

i. Salvador Dalí : le trouble paranoïaque-critique

Avant d'aborder la question de la figure de Salvador Dalí (1904-1989) et de son impact sur l'humour noir dans le monde de l'histoire de l'art contemporain, je souhaiterais évoquer un sujet que malgré moi, il me sera impossible de traiter avec la profondeur qu'il mériterait. Connaissant depuis ces dernières années une véritable résurgence lors des discours sur l'artiste, le sujet de son lien avec des pensées nazies et de son « obsession » pour la figure d'Adolf Hitler fait rage dans la communauté de la recherche autour du personnage. Il réalise en 1934 *L'expulsion du meuble-aliment*, dit aussi *Le sevrage du meuble-aliment* (fig. 1), où le sujet principal du tableau fut originellement représenté portant un brassard rouge affublé d'une croix gammée. Dalí est convoqué par Breton et le reste du groupe surréaliste à un procès à la suite de celle-ci. C'est en février 1934 que Salvador Dalí se retrouve expulsé du mouvement⁹¹. Dans ce cas, pourquoi Breton continue-t-il de citer Dalí dans *L'Anthologie de l'humour noir*, ceci sans jamais mentionner son expulsion ou bien même un avis sur le personnage ? Cette question révèle alors la relation que le groupe et Dalí conservèrent, et ceci même après son exil. Les deux côtés ont tout de même continué à se fréquenter (notamment grâce à l'apport publicitaire que Dalí permettait au mouvement).

C'est à la page 23 de l'ouvrage de Robert et Nicolas Descharnes intitulé *Salvador Dalí* que la question de la méthode paranoïaque-critique est abordée. Cette méthode, inventée par Dalí-lui même est centrale dans l'analyse de l'humour noir chez l'artiste, selon Breton. Dalí, quand questionné sur sa peinture répond : « Je transcris simplement mes visions les plus exacerbées et les plus fugitives, tout ce qui est mystérieux, incompréhensible, personnel, unique, susceptible de me passer par la tête⁹² ». Cette vision de son travail est très proche de la pensée surréaliste de Breton : un attrait pour l'occulte, un désir de découvrir une facette de soi en passant par l'inconscient, une introspection du moi par le surmoi et une part de hasard et d'imprévisibilité face à son propre corps et esprit. Salvador Dalí a donc bien un mécanisme de pensée particulier

⁹¹ La question du fascisme de Dalí ainsi que des méditations autour de l'utilisation que celui-ci en a fait dans son oeuvre est grandement explorée par Robert Adèle Greely, dans son article « Dalí's Fascism; Lacan's Paranoia », publié au numéro 24 de la revue *Art History* en 2001, où elle explore le rapport entre le fascisme de Dalí et la méthode paranoïaque-critique inventée durant ces années.

⁹² Extrait du tract *New York me salue*, par Salvador Dalí, en 1934.

qu'il faut saisir lors d'une étude de son œuvre. On retrouve dans ce mécanisme chez Dalí un désir incessant de contrôle de ses propres obsessions. Il cherche à s'en débarrasser en saturant son espace mental et physique afin de pouvoir établir un contrôle de par une exposition forcée à celles-ci. La notion de subconscient est à considérer quand il est question de Dalí : il la place sur un piédestal dans la réalisation et la tournure que prendront ses œuvres pendant et après leur réalisation. « Le fait que je ne comprenne pas moi-même le sens de mes peintures au moment où je les peints ne veut pas dire qu'elles n'en n'ont pas. » a-t-il dit en 1935, lors d'une conférence organisée par le Museum of Modern Art de New York, au sujet des œuvres surréalistes et des images paranoïaques. Pour illustrer cet exemple vient l'œuvre qu'il a réalisé en 1934, intitulée *Le Fantôme de Vermeer de Delft, pouvant être utilisé comme table* (fig. 2). Dalí en a toujours été insatisfait, clamant qu'il aurait aimé que la table soit une chaise, mais que la bouteille de vin et le verre ont changé cette dernière en table. C'est en 1935 que Dalí développe sa théorie paranoïaque-critique. Il la décrit comme « une méthode spontanée de connaissance traditionnelle fondée sur l'association interprétative critique des phénomènes délirants ⁹³ » dans son livre *La conquête de l'irrationnel*, sorti la même année. On retrouve ici l'idée qu'en exposant un certain délire (parfois même qualifié d'exhibitionnisme), on peut le contrôler. Cette période dite « paranoïaque-critique » de Dalí est communément datée de 1934 à 1935. Sa rencontre avec Sigmund Freud au sujet de son tableau *La métamorphose de Narcisse* (fig. 3) a lieu à la même époque. Dalí était un grand admirateur de la théorie psychanalytique, comme une grande partie des surréalistes. Il lui présentera son oeuvre en 1937 et citera Freud devant l'oeuvre :

« Le jour où je rendis visite à Freud [...] il me dit : “Dans les tableaux classiques, je cherche le subconscient, dans les œuvres surréalistes je cherche ce qui est conscient !” ».

La véracité de cette citation reste infondée, mise à part une édition de *Alice au pays des Merveilles* illustrée de sa main publiée cette même année, aucun écrit de Dalí ne sembla paraître. On peut donc supposer que cette citation fut trouvée dans un échange épistolaire ou bien un journal qu'il ne publiera que plus tard. Mais on a retrouvé le point de vue de Freud sur l'entrevue dans ses échanges avec l'auteur autrichien Stefan Zweig (1881-1942), ouverts au public en 1979 :

⁹³ Salvador Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, Paris, Editions surréalistes, 1935.

« Il serait en effet très intéressant d'étudier analytiquement la genèse d'un tableau de ce genre. Du point de vue critique, on pourrait cependant toujours dire que la notion d'art se refuse à toute extension lorsque le rapport quantitatif, entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente, ne se maintient pas dans des limites déterminées. Il s'agit là, en tout cas, de sérieux problèmes psychologiques.⁹⁴ ».

Freud commence dans cette citation une esquisse d'une analyse de la condition artistique. Freud déclare que, dans le cas d'un tableau qui présente l'inconscient comme objet premier, il cherche le pré-conscient étant donné que l'inconscient est déjà présent. Le pré-conscient est tout ce qui concerne le processus secondaire du moi. Mais il est aussi bon de rappeler la position que Freud choisit d'adopter : celle du médecin, du psychanalyste. Son jugement de la condition de l'artiste est ouvertement présenté, rendant la perspective bloquée dans les champs de la psychanalyse et peinant à atteindre le domaine de l'art et du ressenti artistique. Dans l'*Anthologie de l'humour noir*, André Breton commence son introduction sur Salvador Dalí en précisant ou rappelant le déplacement psychique caractéristique du moi vers le surmoi. Ce déplacement engendre une sorte de violence dans le ressenti émotionnel de la personne. Le ressenti, dans le cadre de la figure de Salvador Dalí, est étudié sous le prisme de son trouble paranoïaque de la personnalité. Les états paranoïaques sont définis par Breton comme une solution au changement de l'attitude humoristique face à l'état de surmoi (qu'il a atteint et dans lequel il s'est stabilisé). André Breton perçoit les œuvres de Dalí et sa liaison à l'humour noir uniquement au travers du prisme psychanalytique de la paranoïa (ce qui pourrait être considéré comme trop fermé). L'état paranoïaque renverrait à une sorte d'obsession du sujet face à ses erreurs passées auxquelles il voue donc une sorte « [d'] attachement passionnel⁹⁵ ». Il le définit ensuite comme suivant un circuit, une route qui suit ses propres logiques tout en ignorant les voies ordinaires et les routes réelles et logiques qu'elles suivent. Cet état fut expérimenté chez des artistes comme chez des malades. Se produit alors un report de la libido (premièrement incorporé au moi puis ensuite au monde extérieur) sur des objets avec lesquels le sujet aura une connexion personnelle (le plus souvent se rapportant à la figure parentale) ; dans le cadre de Dalí on peut évoquer la récurrence du motif de la béquille. La figure du parent au travers de l'objet allège le poids de la pression sociétale tout en s'accommodant avec un mécanisme

⁹⁴ S. Freud, S. Zweig, *Correspondance*, [1937], trad. de l'allemand par Didier Plassard et Gisella Hauer, Paris, Rivages, 2013.

⁹⁵ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 409.

d'auto-punition du surmoi. L'artiste échappe à la tyrannie de ses objets en les reproduisant. On peut voir cet acte de reproduction comme une tentative de contrôler ces derniers.

L'idée de sublimation par l'humour noir que cherche André Breton se retrouve chez Dalí dans la représentation de ces objets et avec l'espoir d'une guérison psychique et mentale que cette représentation implique. Il présente Salvador Dalí comme un exemple particulièrement spécifique de par le fait que ce dernier se place à la fois comme spectateur et à la fois comme acteur de sa propre maladie. Cette partie critique sur ses propres actions peut-être liée au phénomène de l'intelligence surréaliste développé plus haut. Dalí reconnaît et essaie d'analyser ses créations inconscientes nées du hasard. Il viendra analyser ses œuvres comme s'il ne les avait pas réalisées. Le double point de vue sur sa propre œuvre donne à Dalí une sorte de contradiction entre le naturel et le logique : c'est cette contradiction qui, selon André Breton, sera la clé qui mène au hasard objectif. Le point de vue paranoïaque de Dalí est donc arrêté au stade du surmoi, et en ayant trouvé du plaisir à ce stade, ne cherche pas à s'en déloger. C'est de par cette complaisance et cette sorte de vie antérieure qu'il expérimente que l'essence de l'humour noir se loge. C'est en renvoyant constamment à sa propre place dans le surmoi que le moi peut être perçu de manière la plus évidente et donc la plus risible. En se plaçant au stade du surmoi, le moi vient se construire davantage.

ii. Leonora Carrington : La Sorcière

Leonora Carrington est née à Clayton Green en Grande-Bretagne en 1917 et est morte à Mexico en 2011. Issue d'une famille riche, elle a toujours montré une opposition à l'éducation religieuse des pensionnats dans lesquels elle a été placée. La position grandement aisée de sa famille lui permet de poursuivre des études d'art, elle réalise quelques années d'études à Florence puis poursuit la peinture à l'Académie de Amédée Ozenfant à Londres. Elle découvre le mouvement surréaliste en 1936 à l'occasion de l'Exposition internationale du Surréalisme au New Burlington Galleries. En 1937, elle rencontre Max Ernst (1891-1976) et passe plusieurs années avec lui en France, où elle côtoiera les membres du noyau surréaliste tels que Hans Bellmer (1902-1975), Alfred Jarry, Jean Arp (1886-1966) et André Breton. Carrington écrit beaucoup de nouvelles, dont entre autres *Le petit Francis* (1938), *La dame ovale* (1940) et *Waiting* (1942). C'est lors de cette période où l'Histoire de l'art la décrira comme la

muse de Ernst, une appellation assez réductrice sur sa production et son influence dans le mouvement. Ces dernières années ont vu l'émergence d'un nouveau mouvement dans l'Histoire de l'art, penché davantage sur les figures féminines du monde de l'art auparavant négligées telles que Lee Miller (1907-1977), Remedios Varo (1908-1963), Marie Čermínová, dite Toyen (1092-1980) ou Meret Oppenheim (1913-1985).

Leonora Carrington fuit la seconde guerre mondiale et la France occupée, puis, sous le choc et suivant les pressions de la société de l'époque sur la psychologie de la femme, elle se fait interner en 1940 à l'hôpital psychiatrique de Santander en Espagne. Cette période sera son inspiration pour sa nouvelle *Down Below* datant de 1945. Une fois sortie, elle épouse Renato Leduc (dont elle divorcera pour épouser Imre Weisz, un photographe hongrois), et fuit aux États-Unis. Elle y exposera plusieurs fois et c'est durant cette période que l'Histoire de l'art commence à discerner l'iconographie et le style onirique pour lequel elle sera reconnue. Du côté de ses écrits, c'est grâce à son ami Henri Parisot, traducteur et éditeur, que ses livres seront rapidement publiés en France et en français. Carrington, dans ses écrits, exhibe un humour particulier que André Breton soullignera dans son *Anthologie de l'humour noir*. Breton sera l'initiateur du surnom « La Sorcière » qui lui sera attaché. Ce surnom est originaire de *La Sorcière* de Jules Michelet, écrit en 1862. Selon André Breton, Carrington la sorcière possède deux dons dont il considère que la femme a une prédestination pour : « l'illumination de la folie lucide » et « la sublime puissance de la conception solitaire »⁹⁶. La figure de la femme est encore une fois liée à la procréation. Carrington souhaite, selon ses propres mots « mettre et retirer le masque qui (la) préservera contre l'hostilité du conformisme »⁹⁷. Ce masque est un masque moqueur, ici, l'interdit est transposé par une curiosité qui est ressentie par le lecteur. L'aspect nostalgique est aussi très présent, comme si elle revenait sur son passé avec un sentiment âpre.

Sa nouvelle au centre de cette étude de cas est intitulée *La Débutante*, écrite en 1938, où le thème de la métamorphose est central (tant dans la nouvelle que dans son œuvre toute entière). Cette nouvelle fut écrite alors que Carrington n'avait que 22 ans, et sera publiée dans le recueil *La dame ovale*. A l'époque, Carrington vivait encore avec Max Ernst (qui avait d'ailleurs illustré et introduit un autre de ses écrits : *The House of Fear*, la même année). La nouvelle est racontée du point de vue de la jeune Leonora, qui

⁹⁶ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, [1939, deuxième édition parue en 1966], Paris Biblio livre de poche, 2017, p.425.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 426.

s'était liée d'amitié avec une hyène dans un zoo. A l'annonce d'un bal que sa famille a organisé en son honneur (qu'elle déteste plus que tout), elle organise avec son amie une stratégie où la hyène se déguiserait pour prendre sa place afin que cette dernière puisse manger à sa faim lors de la soirée. Elle habille la hyène avec ses vêtements, tente de cacher l'animal odorant dans ses robes et ses chaussures à talons. Enfin, pour cacher le visage de l'animal, elles tuent l'innocente bonne de la maison. La hyène découpe le visage et le porte comme un masque, ensuite, elle dévore le reste du corps devant la jeune Leonora qui explique qu'elle n'aime pas ça, mais qu'elle n'aime pas les bals par-dessus-tout. La hyène part au bal ainsi déguisée et laisse la jeune fille lire dans sa chambre. A la fin de la nouvelle, la mère de Leonora arrive en trombe dans la chambre de sa fille, criant que la hyène a fini par se découvrir, manger le visage qui lui servait de masque et s'enfuir par la fenêtre devant tous.

« La difficulté la plus grande était de trouver un déguisement pour sa figure. Des heures et des heures nous cherchâmes; elle rejeta toutes mes propositions. Enfin, elle me dit :

« Je crois connaître une solution. Vous avez une bonne ?

- Oui, dis-je, perplexe.
- Eh bien, voilà. Vous sonnerez pour la bonne et, quand elle entrera, on se jette sur elle et on lui arrache la figure; je porterai sa figure, ce soir, à la place de la mienne. » [...]

Devant la glace, l'hyène s'admire dans le visage de Marie. Elle avait mangé très soigneusement tout autour de la figure afin qu'il reste juste ce qu'il fallait. « Certes, c'est proprement fait », dis-je. »⁹⁸

Le personnage de la débutante ne possède pas de sentimentalité, pas de compassion pour autrui. Ceci rappelle l'élément capital à l'humour noir que précaunisait Breton au début de son *Anthologie*. *La débutante* comporte certains éléments autobiographiques, ainsi que des critiques de la limitation humaine imposée par la société. La jeune fille, assimilée à la hyène, souhaite clairement se libérer des codes qui lui pèsent. L'image de la hyène mangeant son masque de chair, proclamant haut et fort son odeur, grognant qu'elle ne « mange pas les "gâteaux" »⁹⁹ et fuyant ses responsabilités en bondissant dans la fenêtre est assez claire. On y retrouve aussi le thème de la métamorphose très présent dans la production surréaliste. C'était également un sujet qui était très exploré par Ernst, à l'époque. *La Débutante* est écrite durant la même période où Carrington a peint son *Autoportrait* (fig. 4), intitulé aussi *The Inn of*

⁹⁸ Leonora Carrington, *La Débutante*, in *La Dame Ovale*, Paris, GLM, 1939.

⁹⁹ *Ibid.*

the Dawn Horse (littéralement, « L'auberge du cheval de l'aube ¹⁰⁰ »). On retrouve sur la peinture le motif de la hyène, présent aussi dans la nouvelle. La hyène est décrite par Annette Shandler Levitt comme « un animal fécond appartenant au rêve ¹⁰¹ ». Carrington se représente souvent avec ou comme une hyène. Mais pour différencier écrit et tableau; où la hyène du texte est jeune, intelligente et presque sauvage, la hyène du tableau est mature et est en train d'allaiter. Le motif du cheval est aussi à discuter : il peut représenter la renaissance et le nouveau jour, mais il rappelle aussi les paris sur les courses de chevaux, activité très présente durant le temps de Carrington en France. Les femmes n'y étaient pas autorisées à parier, c'est une anecdote qu'elle rappelle lors d'une interview plus tardive, publiée dans *The Mexican Years 1940-1985*, datant de 1991. L'interdiction à parier rappelle la condition de la femme à l'époque, uns des nombreux combats de Carrington.

La Débutante, associée à l'autoportrait lie le boudoir féminin (lieu d'intériorité et de féminité) à la violence et au cannibalisme intra-familial. Les questions qu'elle se pose sont présentées de manière très pragmatique (à la manière de Swift, qui discute des mêmes thèmes anthropophagiques) : peut-on vivre sans visage ?, que faire d'utile avec des os humains non mangés ? On note que le lien avec Swift ouvertement revendiqué : la jeune fille lit *Les voyages de Gulliver* lorsque la hyène part au bal. Carrington connaissait Swift et sa manière d'écrire, le placant comme inspiration évidente sur l'humour noir de la jeune fille à l'époque. La nature bestiale de la hyène finit éventuellement par la trahir, serait-ce un commentaire sombre sur le fait qu'on ne peut pas échapper à sa nature ? Quoi qu'il en soit, les éléments d'une rébellion adolescente sont très présents. Sur le tableau, alors que le cheval est à l'extérieur, la hyène doit rester à l'intérieur avec le cheval de bois, le symbole de l'enfance. L'artiste à les cheveux dans le vent, ceci peut être lié avec la crinière du cheval dehors. En un sens, la peinture expose la situation de Carrington et son dilemme mental : elle peut être dans la maison, soumise mais protégée, du bon côté de la société, où elle peut vivre en étant elle-même, mais s'exposer aux dangers du monde extérieur. L'imagerie du cannibalisme (associée à une classe dominante, à laquelle ses parents appartenaient) est aussi présente sur l'œuvre *Le repas de Lord Candlestick* (fig.5), réalisée la même année, en 1938. Candlesticks est un des surnoms de la famille de Carrington. Ici, la religion est la cible,

¹⁰⁰ *The inn of the Dawn Horse* : ma traduction.

¹⁰¹ Annette Shandler Levitt, « The Bestial Fictions of Leonora Carrington » *Journal of Modern Literature*, vol. 20, no. 1, 1996.

on y voit une référence évidente à l'eucharistie, le principe chrétien de manger le corps du Christ. L'eucharistie ici n'est plus qu'une représentation grossière de glotonnerie, où ceux en haut de la pyramide sociale dévorent les êtres qu'ils considèrent comme inférieurs : la nature, les animaux et même les autres humains plus modestes. Son désir de se libérer de ce rôle est clairement explicité au travers de la représentation barbare de sa famille et de son entourage familial. La référence à sa famille est appuyée sur le fait que la grande table est inspirée d'une similaire présente dans la propriété de ses parents. Ici, l'humour noir est un moyen d'illustrer la personnalité rebelle et le désir de liberté de l'artiste.

b. Dissidences et rejets

i. Giorgio de Chirico : l'œuvre adorée, l'artiste rejeté

La figure de Giorgio de Chirico (1888-1978) et sa relation avec les surréalistes est intéressante d'un point de vue artistique, conceptuel et influent. Avant de plonger dans la théorisation de son oeuvre en relation avec l'humour noir, un bref rappel de la vie de l'homme est nécessaire afin d'illustrer les théories psychanalytiques qui seront soutenues par le docteur René Held (1897-1992) et André Breton (respectivement dans leurs ouvrages *L'oeil du psychanalyste - Surréalisme et surréalité*, et *L'Anthologie de l'humour noir*). Giorgio De Chirico et son frère, Alberto De Chirico (1891-1952), ont grandi avec une mère extrêmement protectrice. La découverte des deux frères avec la mort se fit rapidement, avec le décès prématuré de leur sœur. Giorgio de Chirico réalise dans sa vie plusieurs séjours en Italie, en France et en Bavière et sera très inspiré plastiquement par la série *L'île des morts* peinte entre 1880 et 1886 par Arnold Böcklin (1827-1901). On peut y retrouver en effet les thèmes de l'architecture en ruine et cette impression similaire aux œuvres métaphysiques que De Chirico produira dans sa vie. Comme une grande partie des intellectuels européens de son temps, il sera inspiré au début de sa carrière par les écrits nihilistes de Friedrich Nietzsche et de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Selon le Docteur René Held, De Chirico aurait connu de nombreuses crises de mélancolie, mais on ne se sait pas réellement si ces crises étaient liées à un état dépressif. Mais plus loin dans son ouvrage, Held présente le cas de l'adolescence de De Chirico comme étant « à tonalité plus ou moins dépressive et

régression dans le lit ¹⁰² ». L'état de mélancolie est parfois interprété comme une dépression périodique post-deuil, mais dans le cas de De Chirico, avoir une interprétation exacte psychologique de son état n'est pas foncièrement important. En effet, c'est avec l'interprétation de ses observants (et surtout celle d'André Breton) que l'humour noir peut transparaître. L'œuvre métaphysique de De Chirico marque de par l'impression de temps arrêté qui s'en dégage. Sa première période artistique, dite aussi la période métaphysique (1912 -1918), sera une grande source d'inspiration pour les surréalistes. Sa seconde période artistique, que nous appellerions « classique » sera quant à elle rejetée par Breton et son groupe. Celle-ci est née d'une seconde révélation devant une toile du peintre moderne Titien (vers 1488-1576). Ce retour au classicisme marque un abandon de la veine poétique et métaphysique, mais aussi selon Held, une action de protection du soi en se raccrochant au « terrain solide de la matière ¹⁰³ ».

Selon le poète Patrick Waldberg, critique proche des surréalistes, les images récurrentes chez De Chirico sont les suivantes : la perspective, les statues solitaires et les mannequins, l'ombre portée démesurée, la place vide, la tour lointaine, les créneaux et les drapeaux, la cheminée d'une usine rouge, le temple, l'usine désaffectée, l'horloge, la locomotive en mouvement et des chemins de fer. On peut les retrouver dans des œuvres telles que *La tour rouge* (ou *La tour rose*) (fig.6) peinte en 1913 ou *Les Muses Inquiétantes* (fig.7), peinte entre 1917 et 1918. Au travers des analyses des œuvres de De Chirico, le critique d'art Maurice Raynal (1884-1954) présente des thèmes suivant une couleur schématique, renvoyant à une formalité dans son travail et dans son utilisation des couleurs. Le manque de tonalités éclatantes dans sa palette peut relever d'un refoulement de l'objectivité pour favoriser une expression des sentiments intérieurs de la manière la plus expressive possible. On note l'importance de la lumière et des ombres dans les œuvres métaphysiques, engageant des jeux entre le caché et le montré. Les œuvres métaphysiques de De Chirico sont empreintes d'une sorte de mélancolie que l'on peut retrouver chez le peintre Marc Chagall (1887-1985), un sentiment de fatalisme que l'on ressent devant l'espace présenté, qui semble s'être extirpé du réel et du temps. Cette impression de figé, cette « poésie de l'immobile » selon Held, provoquerait une suite des réactions et des ressentis au spectateur. Tous ces ressentis qui se retrouvent de manière à la fois singulière et plurielle chez les observateurs sont

¹⁰² René-Raphaël Held, *L'œil Du Psychanalyste Surréalisme Et Surréalité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p.34.

¹⁰³ *Ibid.*, p.35.

souvent mis en rapport avec un sentiment d'abstrait poétique, lui-même défini aussi comme une « angoissante réserve », un ressenti à la manière d'une anticipation anxieuse.

André Breton présente une adoration face à la production métaphysique, adoration proportionnelle au rejet qu'il porte à la figure de l'artiste. Ceci est dû à l'incompréhension de la décision de De Chirico de se rétracter de la peinture métaphysique pour revenir vers l'Académisme. André Breton qualifie ceci comme une bride du génie créateur. Pour lui, les productions métaphysiques possèdent un « cynisme éhonté ¹⁰⁴ ». La position de Breton face aux productions post-métaphysiques est donc claire, exprimant un rejet violent. Plus loin, il affirme que malgré son aversion pour De Chirico (en tant qu'artiste et homme), lui et les surréalistes continueront d'admirer les toiles de la période métaphysique en imitant la figure de l'artiste qui les a créés, qu'il qualifie d'« embarrassante ». Ces mêmes œuvres post-métaphysiques sont définies par l'auteur du livre comme « empruntées à la foire aux croûtes ¹⁰⁵ ». André Breton aborde la question de la peinture métaphysique de De Chirico au travers du préambule de la partie consacrée à son frère : le poète Alberto De Chirico (aussi connu sous le pseudonyme d'Alberto Savinio). On remarque le choix de Breton de ne pas avoir cité Giorgio de Chirico dans le titre, et le désignant uniquement comme le frère de Savinio (ceci peut être un autre argument pour illustrer son rejet). Dans la section de *l'Anthologie de l'humour noir* dédiée à Savino, Breton se contente uniquement de faire écho à la première partie (dite métaphysique) de l'œuvre des deux frères. Dès les premières lignes, il présente le point culminant de la carrière des frères comme ayant eu lieu avant la Première Guerre mondiale. En utilisant des ressources à la fois visuelles et auditives, les deux frères arrivent à la « création d'un nouveau langage capable de rendre compte au plus haut degré de la réalité spécifique de l'époque [...] et de l'interrogation métaphysique propre à cette époque ¹⁰⁶ ». Pour André Breton, la peinture métaphysique était un moyen d'atteindre l'état de surréalité recherché par les surréalistes. Mais il note aussi l'influence du temps sur l'artiste qui devient un marqueur de sa propre époque (dans ce cas, avec la nouvelle relation aux objets et la création d'un nouveau langage plastique).

¹⁰⁴ R. R. Held, *L'œil Du Psychanalyste Surréalisme Et Surréalité*, op.cit., p.261.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.263.

¹⁰⁶ A. Breton, *Anthologie De L'humour Noir*; op. cit., p. 367.

Les frères vont amener dans leurs œuvres et dans leurs interprétations de nouveaux moyens de voir l'art. Selon Breton, la capacité à évoquer des objets nostalgiques, (ayant un rapport en leur essence avec l'âme et la personne dans son intériorité) est très importante dans le développement de l'humour noir de par son expression de la fatalité qui lui est caractéristique. Les objets métaphysiques et leur représentation seraient alors une mise en valeur et un soulignement de l'homme sensible. Le symbolisme de la peinture métaphysique va alors être interprété par les surréalistes sous l'angle de la psychanalyse. On retrouve plusieurs figures récurrentes dans les œuvres de De Chirico et de Savinio : « l'homme chauve », que la psychanalyse interprète comme image du Père, « l'homme jaune » qui, bien que parfois assimilé à l'homme chauve représente (uniquement quand représenté seul) le moi, et la figure de « la mère de pierre » qui représente la mère de De Chirico, la dureté avec laquelle cette dernière l'a élevé et les des traces que cela a laissé sur son fils. Ces traces se retrouvent parfois dans la représentation de la figure de cette mère de pierre dans l'ombre de l'artiste dans ses autoportraits. Le motif des « hommes de fer forgé » revient aussi, et représente la société et l'effet de cage que cette dernière fait peser sur l'artiste. Cette représentation aux nombreux termes, iconographies et objets métaphysiques renvoie à une sublimation du soi caractéristiques d'un certain humour noir. Ce dernier est lié à leur propre refoulement.

La place de la production post-métaphysique se pose alors, et son rapport avec l'humour noir que Breton a pu discerner dans la période métaphysique. Dans son article *Les autoportraits de Giorgio De Chirico : Humour et ironie au service de l'autodérision*¹⁰⁷, la chercheuse Anne Verger présente une vue de cette production (alors relativement délaissée par les critiques) sous l'angle de l'humour. À la manière de Salvador Dalí, Giorgio de Chirico a réussi à atteindre un niveau d'autocritique sur son propre travail. Parmi les nombreux autoportraits de l'artiste (un tiers de sa production totale), on peut retrouver le thème du jeu. Parmi ces différents types de portraits, celui dit « déguisé » semble être le porteur d'ironie et d'humour de manière la plus explicite. Cette double-vision que De Chirico a de lui-même est le facteur de production d'une image de soi déconcertante qu'il expose ensuite au spectateur. Le jeu du déguisement implique alors un masque, une fausseté dans l'image de la représentation. Cette fausseté est le point de naissance d'un paradoxe : l'artiste se dévoile en nous représentant une

¹⁰⁷ Anne Verger, « Les Autoportraits De Giorgio De Chirico : Humour Et Ironie Au Service De L'autodérision. », *Italies : Culture, Civilisation, Société*, Octobre 2000, n°4, p.183-190.

version voilée de sa personne. *Autoportrait dans un parc en costume du XVI^e siècle* (fig.8), réalisé en 1959 présente à la fois une étude réfléchie de la composition, de la palette chromatique, des effets de lumière, mais tout ceci réuni ridiculise le sujet du tableau : l'artiste. Il est présenté dans un costume de scène presque excessif et dans lequel il semble un peu trop serré. Il existe une série de ces représentations costumées, telles que *Autoportrait en costume rouge* (1942) (fig.9), ou *Autoportrait en costume noir* (1948) (fig.10). De ces œuvres ressortent un sentiment d'élévation de l'artiste, alors passé au-dessus de sa propre image pour arriver à en rire. L'humour noir chez De Chirico est assez particulier, en ressort une impression que son humour est entièrement ciblé vers sa propre image. On pourrait y retrouver cette notion de soulèvement par l'intelligence afin de parvenir au surmoi. Dans le cas de De Chirico, l'objectif du au surmoi n'était probablement pas présent, et ces questionnements n'habitaient plus consciemment l'artiste tels qu'ils pouvaient l'être durant sa période métaphysique. Mais étant donné la période de retour à la peinture métaphysique (dite néo-métaphysique) par laquelle il passera vers la fin de sa vie, il n'est pas impossible de penser que ce genre de questionnements étaient encore présents chez le peintre. Ces questionnements sont un lieu de création d'un humour plus sombre, d'un humour noir.

ii. René Magritte et la période Vache

La cohérence du surréalisme est devenue de moins en moins tangible de par sa diffusion large en dehors des frontières françaises, son pays d'origine. De nombreuses définitions et redéfinitions du mouvement après la mort de Breton vont voir le jour dès 1966. Le mouvement se voulait à la fois poétique et matérialiste, occulte et réaliste, communiste et éthique. Toutes ces contradictions expriment un désir profond de changement, ainsi qu'une sensibilité moderne et contemporaine notable.

Le surréalisme belge naît le 22 novembre 1924, la même année que la publication du *Manifeste du Surréalisme* par Breton. Les deux grandes figures du surréalisme belge sont René Magritte (1898-1967) et le poète Paul Nougé (1895-1967). Mais on compte aussi Camille Goemans (1900-1960), Marcel Lecomte (1900-1966), Louis Scutenaire (1905-1987) et Irène Hamoir (1906-1994). Au niveau de l'historiographie, l'écrivain et poète belge Marcel Mariën (1920-1993) définissait une dualité dans le groupe du surréalisme belge au travers de deux courants venant de villes

influentes : Bruxelles et Hainaut. Le mouvement est premièrement né d'un désir d'opposition et de mécontentement avec le tour que prenait le surréalisme de Breton. Paul Nougé était vivement opposé à l'engagement politique communiste, au phénomène de l'écriture automatique et s'était prononcé contre « la consécration prévisible du mouvement ¹⁰⁸ ». Selon Nougé, le mouvement se dirigeait de façon presque inévitable et grandement prévisible vers une auto-glorification quasi-sacrée (alors qu'il n'avait pas pour prétention initiale d'être traité comme tel) de Breton. Les thèmes abordés par le surréalisme belge sont les relations entre les mots et les choses, les questions de l'image et de l'objet, et la « méfiance à l'égard de l'expression » que l'on peut lier à la méfiance face à l'écriture automatique. Le surréalisme belge s'intéressait aussi à la musique surréaliste, chose que André Breton ne pouvait pas concevoir dans sa vision, limitée à l'écriture, la poésie et la production plastique.

L'œuvre de René Magritte est grandement inspirée par (comme de nombreux autres surréalistes) la peinture métaphysique de Giorgio De Chirico. Le poète Patrick Waldberg (1913-1985) et l'écrivain David Sylvester (1924-2001) notent respectivement ce lien : « Le fanal de Chirico, soudain, vint éclairer ses pas. ¹⁰⁹ » et « la découverte de Giorgio de Chirico par Magritte constitue l'une des épiphanies les plus célèbres de l'hagiographie de la peinture moderne ¹¹⁰ ». À l'inverse des autres membres du surréalisme, René Magritte ne perçoit pas la peinture métaphysique de De Chirico sous le prisme unique de la psychanalyse (Il est bon de noter que toutes les références et interprétations nietzschéennes et schopenhaueriennes de l'œuvre de De Chirico ne furent pas discutées). Son interprétation est assez proche de celle que De Chirico avait de son propre travail. Tandis que les surréalistes liaient la peinture métaphysique à l'inconscient, l'interprétation de Magritte renvoyait à une « nouvelle vision » transférée au travers de la peinture, cette dernière permettant de percevoir ce qu'il désignait comme « le silence du monde ¹¹¹ ». La fissure entre le groupe des surréalistes parisiens et René Magritte se retrouve aussi dans la perception que chacun avait de la peinture. Dans *La Ligne de Vie*, René Magritte regroupe ses écrits. Parmi sa production se trouve une réflexion sur sa propre peinture, la qualifiant comme « des images qui évoquent le

¹⁰⁸ Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, *Anthologie du surréalisme belge*, Bruxelles, Espace Nord Références, 2015, p. 7.

¹⁰⁹ Patrick Waldberg, *René Magritte*, Bruxelles, Éditions André de Rache, 1965, p. 95.

¹¹⁰ David Sylvester, *Magritte*, [1943], Paris, Éditions Albin Michel, 1992, p. 71.

¹¹¹ Maurice Corcos, *De René Magritte à Francis Bacon. Psychanalyse du regard*, Paris, Puf, 2010.

mystère du monde ¹¹² ». On rappelle notamment l'inquiétante étrangeté qui fut soulignée dans la peinture métaphysique. Afin de peindre ce mystère, Magritte reniera les utilisations de thèmes tels que le rêve, les sensations et les sentiments, clamant que pour que ce mystère soit perceptible, un refoulement de l'identification (née alors au travers de l'utilisation du rêve, des principes de la folie, alors liés au surréalisme parisien) est nécessaire. Pour Magritte, il faut un état d'éveil : dans un sens, il hérite de l'interprétation de De Chirico sur le rôle de la peinture.

Magritte avait clairement une intention de détachement face aux théories bretonniennes, souhaitant démontrer l'aspect arbitraire dans cette dernière. Mais il est bon de noter que Magritte n'était pas, initialement, un vif critique de la pensée surréaliste parisienne. En effet, malgré son comportement incendiaire et l'amitié « en dents de scie ¹¹³ » avec Breton, Magritte avait initialement embrassé le surréalisme et la reconnaissance que les membres du groupe lui avaient offerte en 1928. Son comportement provocateur et destructeur se notera une année plus tard, lors de la première altercation avec Breton. Leur relation sera tumultueuse jusqu'en 1933, où la rupture sera décisive entre lui et le représentant du groupe. René Magritte se place ouvertement comme suiveur de De Chirico en empruntant à son iconographie. Le thème de l'horloge liée à la gare, à la locomotive, le chemin de fer et les questions sur la temporalité se retrouvent initialement chez De Chirico avec *La conquête du Philosophe* (fig.11) (1914), on les retrouve chez Magritte avec *La durée poignardée* (fig.12) (1939). Cela nous amène donc à l'humour chez Magritte. Il est difficile de le qualifier d'humour noir à la manière de Breton. L'humour de Magritte est plus proche d'une sorte de virulence ironique. La période dite « vache » de sa production, dès 1947 et qui durera jusqu'à l'année suivante, marque par ce caractère irrespectueux et ironico-critique du peintre à l'égard de ses anciens collègues. La courte période Vache de l'artiste connut pendant longtemps une considération bien moins importante vis-à-vis sa production « classique » surréaliste. À la manière de sa période du surréalisme solaire, la période vache de Magritte s'est étendue sur un très court laps de temps dans sa carrière. Lors d'une des premières expositions qui lui était entièrement dédiée, Magritte, en 1948, avait organisé avec son comparse Louis Scutenaire dans une galerie à Paris une

¹¹² René Magritte, cité par Xavier Canonne, Julie Waseige et Guido Comis dans *Magritte : la ligne de vie*, [1938], Paris, Editions Skira, 2018.

¹¹³ Joël Roudoux, « Un chant d'amour ? Magritte, de Chirico, Breton », *Magritte au risque de la sémiotique*, 1999.

présentation d'environ trente-sept peintures accompagnées d'un texte provocateur à l'égard des surréalistes bretonniens dans le catalogue d'exposition. Le but de cet texte était, selon la directrice d'exposition Esther Schlicht et le directeur du Met museum Max Hollein, un moyen d'exploitation de la condescendance parisienne bourgeoise à l'égard de la Belgique, en jouant un rôle ouvertement provocateur et mal-éduqué, stéréotype que les hautes sphères parisiennes aimaient projeter sur les belges. Nommés alors Mag et Scut, ils eurent la réaction attendue. La bourgeoisie parisienne défavorisa l'exposition et les surréalistes parisiens furent présentés comme trop sérieux. Le vernissage du 11 mai 1948 fut extrêmement violent. Le critique d'art Denys Chevalier (1921-1978), écrit dans le journal *Arts* : « Magritte semble avoir quelquefois confondu la liberté et le relâchement ». Aucune toile ne fut vendue. La période vache est décrite par l'historien de l'art Jean-Yves Jouannais comme « une simple fantaisie ¹¹⁴ », qui aurait pu coûter au peintre sa place dans l'histoire de l'art. Le terme « vache » utilisé pour décrire la période, renvoie à l'adjectif (alors péjoratif) « fauve » et à l'histoire du mouvement éponyme. Les oeuvres vaches ne présentent pas d'unité claire, pas de motifs récurrents, pas de patte graphique similaire, mais un amas d'oeuvres suivant un « pseudo-style » empruntant à des artistes plasticiens multiples ou à des iconographies des œuvres antérieures de Magritte. Le résultat est un comique presque grotesque, abstrait et absurde. Les proportions du visage sont exagérées de manière presque cartoonnesque, la palette est vibrante et sur certaines œuvres, presque criarde.

L'ellipse (fig.13) (1948) est l'un des tableaux vache les plus connus. On remarque une palette et des thèmes faisant références à d'autres oeuvres passées de la production du peintre, avec le motif de l'oeil, la présence d'un chapeau melon noir, la façon de dessiner l'horizon et l'utilisation de la peinture métallique. Mais on peut aussi voir des références à De Chirico, avec le nez-canon en métal que l'on pouvait voir dans *La conquête du philosophe*, notamment (en plus d'être une référence érotique évidente). *Pom' po pon po pon pon pom pom* (fig.14) (1948) présente des couleurs fauves, un lapin jaune sur un tambour et lapin vert jouant d'un autre tambour. A leurs côtés est posé un énorme morceau de viande crue (un troisième lapin ?), la scène est baignée sous un soleil coulant en forme de gousse d'ail. Pourquoi cette texture de peinture, cette façon de peindre ? Connaissant le tempérament très caractériel et critique de Magritte, il aurait assimilé le « bien peindre » à une certaine malhonnêteté et trahison de soi au

¹¹⁴ J. Y. Jouannais, *L'idiotie*, op.cit., p.85.

travers des images (ceci en plus du désir de provocation évidente). La période vache fut une sorte de catharsis pour Magritte, une explosion intérieure de joie malicieuse ¹¹⁵. Selon les proches de Magritte à l'époque, Louis Scutenaire et sa femme, ils ne l'avaient jamais vu aussi apaisé qu'en peignant ses tableaux vaches. Mais après l'exposition, un retour à la peinture « classique » surréaliste se fait ressentir dans la production de Magritte. Sa femme préférait la production classique, et le retour fut poussé par Alexander Iolas, le galeriste qui l'accompagnait (et l'accompagnera) dans son oeuvre. Bien que cette incitation à continuer sa production « classique » déplût initialement à l'artiste, il accepta finalement ce retour vers ce style plastique qui le suivra jusqu'à la fin de sa vie.

La période vache dénote complètement avec le reste de l'oeuvre de Magritte, du point de vue plastique, mais aussi du point de vue de l'humour. Magritte, adepte d'un humour provocateur à l'intérieur et à l'extérieur de sa production, verra son style se muer pendant un court laps de temps vers un éclat de rire presque absurde en apparence. La période vache a comme un voile d'innocence qu'il présente initialement. Avec sa touche lourde et sa palette criarde, il apparaît premièrement comme un trait d'humour innocent, presque accidentel, mais cache entre les lignes la même critique incendiaire face aux surréalistes et à la bourgeoisie parisienne. Dans un sens, l'humour noir est présent sous cette couche de fausse absurdité, en pointant du doigt les « défauts » de Breton, de ses pairs et de la bourgeoisie en les faisant tomber dans le piège de leur stigmatisation de l'humour et la production belge.

c. Le cas Marcel Duchamp : « pitre artistique »

i. Jeux de mots, *Witz* et écart surréaliste

Cette sous-partie sera grandement appuyée sur les entretiens de Marcel Duchamp avec le journaliste Pierre Cabanne (1921-2007), réalisés en 1966 aux Etats-Unis (lieu de résidence de Duchamp depuis 1915). L'humour est central dans la production duchampienne, l'artiste s'étant plusieurs fois décrit comme « pitre artistique ¹¹⁶ ». Une des formes que l'humour pouvait prendre chez lui est l'humour du

¹¹⁵ Max Hollein, Esther Schlicht, « René Magritte 1948. La période vache », *The Art Book*, 2009, « the Vache period was a self-contained eruption of malicious joy » - ma traduction.

¹¹⁶ À la suite d'une intervention en 1957, à l'université de Houston Marcel Duchamp déclare « J'ai joué mon rôle de pitre artistique », Marcel Duchamp, cité par Pierre Cabanne dans *Marcel Duchamp Entretiens avec Pierre Cabanne*, [1967], Paris, Editions Allia Editions Sables, 2018, p. 113.

langage au travers de jeux de mots, rappelant le Witz. La question des jeux de mots a souvent été posée durant ce mémoire, que ce soit du point de vue du comique de mots de Bergson, le Witz de Freud, ou l'évocation par Gilles A. Tiberghien d'un Witz romantique et de son « excès d'esprit ¹¹⁷ » qui brise l'équilibre entre le fond et la forme. Mais on entend souvent l'appellation « Witz Duchampien », ou « ironie duchampienne » dans les études qui l'entourent. Quelle est donc la raison d'une spécification individuelle en ce qui concerne le jeu d'esprit pratiqué par Duchamp ? La relation de Duchamp avec les mots est intéressante. Elle peut se trouver dans les titres de ses œuvres : *La Mariée* (fig.15) (1912) aura son titre repris dans plusieurs autres œuvres (le *Passage de la vierge à la mariée* (1912) et *La mariée mise à nu par ses célibataires, mêmes*, dit aussi *Le Grand Verre*, (fig.16) (1915 à 1923)). Pour désigner la Mariée du *Grand Verre*, il la qualifiera plus tard de « retard en verre ». Quand questionné sur son utilisation particulière de la langue et des mots, il répondra :

« C'est le côté poétique des mots qui me plaisait. Je voulais donner à "retard" un sens poétique que je ne pouvais même pas expliquer. [...] Le mot "retard" m'avait plu à ce moment-là, comme une phrase qu'on trouve. C'était réellement poétique, dans le sens le plus mallarméen du mot, si vous voulez.¹¹⁸ »

La poésie est un médium prôné chez les surréalistes, selon Breton, la poésie était l'un des outils de l'esprit afin de réaliser (entre autres) l'humour noir que nous recherchons. Dans le cas de Marcel Duchamp, cet humour noir est moins perceptible que chez d'autres. Je ne pense pas que Duchamp lui-même ait eu une interprétation ou même un désir de faire de l'humour noir lorsqu'il réalisait ou nommait ses œuvres. C'était un humour plus absurde. Il parle lui-même d'un intérêt pour un « anti-sens sur le plan poétique ¹¹⁹ » à ce sujet. L'aspect poétique prime sur le sens premier des mots. Duchamp prend les mots pour ce qu'ils sont et non pour ce qu'ils représentent, et les assemble pour créer une chose nouvelle, en dehors des normes et des sens attribués et communément acquis. André Breton fut extrêmement favorable à cette manière de faire de Duchamp, il la décrit comme une « consécration » de ce qui deviendra plus tard le non-sens avec l'utilisation de la traduction d'adverbes dans d'autres langues, notamment (Cet exemple est au sujet de l'adverbe absolu « même », dans le titre original du *Grand Verre*, (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) auquel

¹¹⁷ G. A. Tiberghien, « Humour et dissolution de l'art », *op. cit.*, l. 59.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁹ P. Cabanne, *Marcel Duchamp Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op.cit.*, p. 42.

Duchamp n'attribue aucun sujet, et est donc un adverbe dans son sens le plus pur, sans être attaché à un sujet. La traduction anglaise de même : *even*, porte aussi ce caractère absolu). Bien que Duchamp soit friand de jeux de mots, il avouera n'avoir jamais vraiment écrit de poésies, ceci bien que certains de ces très courts écrits aient été recensés comme tels par Breton dans *l'Anthologie de l'humour noir* pour illustrer son propos. Le jeu phonétique se retrouve aussi dans l'œuvre intitulée *L.H.O.O.Q.* (fig.17) (1919), qui aura de nombreuses reproductions. Pour Duchamp, le jeu de mot phonétique était la seule fonction du titre. Plus tard, en 1965, il réalise *L.H.O.O.Q rasée*, parodiant la parodie. Le jeu phonétique est aussi présent en anglais, sous une forme différente. En effet, les lettres peuvent aussi former le mot *LOOK*, si on perçoit le mot comme une homophonie. Duchamp vient avouer que ce jeu potentiel est une grande source de joie pour lui, et ne semble pas porter de jugement sur les interprétations extérieures. Les jeux de mots, les contrepèteries et les calembours sont tous inhérents à la production Duchampienne. Cette façon de nommer les œuvres (et surtout ses ready-mades) provoque le rire en entraînant en même temps une réflexion du spectateur sur la nature même de l'objet d'art qu'il perçoit. En lui donnant un titre (aussi farfelu soit-il) Duchamp définit ce qui était alors un objet manufacturé comme œuvre d'art à part entière.

L'introduction que fait André Breton de Marcel Duchamp est intéressante, autant pour analyser Duchamp que Breton lui-même. Ce dernier encense grandement Duchamp et son travail, le qualifiant plusieurs fois de génie ; une figure presque surhumaine dont l'intelligence va de pair avec la révolution qu'il a engendré du monde de l'art. Selon Breton, ce génie est dû au fait que Duchamp de réussir à outrepasser le concept d'idée particulière et d'idée générale, en les fusionnant en ce que Breton appelle les « idées générales particularisées ¹²⁰ ». En liant cette figure avec son propre mouvement, Breton vient à la fois chercher les faveurs de Duchamp et légitimer davantage le surréalisme. André Breton discute aussi du rapport de Marcel Duchamp avec le langage et l'écriture, et comment ce dernier a souvent lié ses phrases, poèmes et écrits à la notion de hasard, de coïncidence et de jeux de mots purement sonores. C'est ici que la liaison au Witz se serait établie, mais André Breton ne cite pas le terme précis. Il ira, par contre, définir le langage Duchampien et l'humour qui ressort de ses écrits

¹²⁰ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 354.

comme étant associés à la coïncidence et au hasard, deux notions proches des principes surréalistes tels que l'écriture automatique ou le rêve. Selon Breton, Duchamp a réalisé une « sorte d'anti chef-d'œuvre ¹²¹ ». Le statut de chef-d'œuvre de sa production fut grandement dû à la critique de la notion de chef-d'œuvre. Cette critique pointait vers le sérieux et la vanité artistique. La notion d'anti chef-d'œuvre de sa production est aussi très présente avec les ready-mades. Dans son *Anthologie de l'humour noir*, André Breton insiste sur la particularité avec laquelle Duchamp aborde les questions qui lui sont posées : il transgresse les principes de connaissance et d'existence de façon délibérée et choisit toujours la méthode de la causalité ironique lorsqu'il doit faire un choix. Breton découvre un principe de plaisir chez Duchamp qui naît de son désir de répondre par une ironie dite d'affirmation, à l'inverse d'un rire et d'une ironie allant vers la négation « dépendant du rire seulement ¹²² ». Duchamp en vient à questionner la réalité et ses relations avec le principe de la possibilité : le réel est-il quelque chose d'intrinsèquement possible, peut-on réaliser le réel, le réel est-il un dépassement du possible, le possible est-il seulement ancré dans le réel ? Toutes ces questions sont, selon André Breton, une source d'angoisse pour l'espèce humaine depuis la nuit des temps, c'est en les posant et en les déstructurant que Marcel Duchamp tente d'y trouver une réponse ou de se questionner autour de cette angoisse. Le witz de Duchamp se caractérise par la modernité de sa pensée. Cette notion de l'humour apporte un renouveau dans l'art et dans la société et rappelle énormément le concept de « la fin de l'art » tel que l'avait défini Hegel. Duchamp sublime son propre plaisir à un niveau tel qu'il se heurte à la réalité propre (ou plutôt à ce qui est appliqué par des normes sociétales ou du langage). L'exemple concret de cette application nous est présenté dans *Les Trois stoppages étalons* (fig.18) (1913-1964). L'humour de l'œuvre est extrêmement lié au hasard de sa réalisation. Elle présente un groupe de trois redéfinitions de l'unité du mètre réalisées par hasard : Duchamp prit un fil d'un mètre de long attaché à un morceau de plomb, et après l'avoir jeté en l'air, reproduisit le motif réalisé par le fil. Duchamp fut grandement inspiré par les théories du hasard surréaliste dans un but de refus de la réalité logique et « [d'] oublier la main ¹²³ ». L'œuvre fut qualifiée de « hasard en conserve ¹²⁴ », dans le sens littéral où ce hasard était conservé une fois

¹²¹ *Ibid.*, p. 356.

¹²² *Ibid.*, p. 355.

¹²³ P. Cabanne, *Marcel Duchamp Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op.cit.*, p. 50.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 50.

réalisé, et la mesure du stoppage étalon a été plusieurs fois ré-utilisée par Duchamp dans d'autres de ses œuvres plastiques.

Duchamp avoua souvent que ses actions étaient motivées par le fait que cela l'amusa : « Cela m'avait amusé. C'est toujours l'idée [“]amusé[”] qui me décidait à faire les choses ¹²⁵ ». L'humour, (ou du moins le jeu dont il découle) est un élément presque capital de la conceptualisation d'une grande partie de son œuvre artistique. L'humour est aussi présent dans la façon de Duchamp d'entreposer et d'exposer ses œuvres. *En prévention d'un bras cassé*, (fig.19) (1915), est une pelle à neige suspendue dangereusement au plafond; *Trébuchet* (fig.20) (1917) est un porte-manteau cloué au sol. Tous ces objets ne sont pas à leur place, entraînant alors une désolidarisation entre le signifiant et le signifié, provoquant une réflexion de la part du spectateur. Les œuvres de Duchamp entraînent le spectateur à une action intellectuelle. La relation de Duchamp avec le groupe des surréalistes et André Breton est intéressante. Il admet avoir un attachement particulier pour les peintres surréalistes de la première époque, tels que Ernst, Dalí ou Magritte. Lorsque la question de l'intelligence surréaliste est posée à Duchamp, (mise en rapport avec les dires de Breton, qualifiant Duchamp de l'homme « le plus intelligent [du XX^e siècle] ¹²⁶ ») l'artiste répond en soulignant le caractère divers du sens que l'on peut attribuer au terme :

« [L]'intelligence pour lui [Breton] [,] c'est en quelque sorte la pénétration de ce qui pour l'homme normal moyen est incompréhensible ou difficile à comprendre. Il y a comme une explosion dans le sens de certains mots : ils valent plus que ce qu'ils veulent dire dans le dictionnaire ¹²⁷ ».

La vision de Duchamp sur l'intelligence surréaliste est relativement distancée. Les termes utilisés par Duchamp ne semblent pas porter le dévouement et le sérieux bretonnien sur la notion, (bien qu'il note tout de même une certaine adhésion au principe de l'intelligence surréaliste). Mais par le biais de cette intelligence, André Breton a aussi qualifié Duchamp d'homme le plus « gênant » du XX^e siècle. Selon Duchamp, l'adjectif « gênant » était perçu par les surréalistes comme le résultat du non-suivi des codes académiques. Les surréalistes se seraient ainsi inventés une rivalité

¹²⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁶ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op.cit.*, « Notre ami Marcel Duchamp est assurément l'homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du vingtième siècle » p. 335.

¹²⁷ P. Cabanne, *Marcel Duchamp Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op.cit.*, p. 8.

avec l'académisme et les « classiques » de l'époque qui, selon Duchamp, n'a jamais existé. Duchamp, quant à lui, admet ne pas penser avoir gêné tant de monde. Le statut et l'attitude anti-artiste de Duchamp (qu'il qualifiera plus tard avec le terme « anartiste ») fut inaugurée par sa rencontre avec Francis Picabia, personnage défini comme « négateur ¹²⁸ » par Duchamp. Picabia était toujours dans l'opposition, et donc, forçait une réponse par la contradiction. Cette attitude a aidé Duchamp à développer son attitude négatrice envers le monde de l'art. La recherche constante de l'opposition ou de la négation est un élément caractéristique du jeu d'esprit et de l'humour noir. Celui-ci est toujours en refus (ou en questionnement) constant avec ce qu'il lui est proposé. Malgré son exil volontaire en 1915, Duchamp semble garder de bons liens avec les membres du groupe parisien, et ceci malgré les critiques qu'il pouvait en faire; il trouvait ridicule le rejet qu'avait fait Breton de Giorgio De Chirico : « Pour revenir à Breton, c'était tellement artificiel leur façon de condamner Chirico, après 1919, que cela m'agaçait. On avait vu d'autres réhabilitations déjà et c'est pourquoi je me permettais de faire cette remarque : attendons la postérité ¹²⁹ ». Duchamp désignait la postérité comme seule légitime de l'oubli (ou non) d'un artiste. La relation de Duchamp avec Breton semble s'éroder avec les années. Aucun ne va réellement chercher à contacter l'autre. En 1966, Duchamp avouera se sentir agacé vis-à-vis de ce manque de tentative de contact. Le fait que Breton (alors près de dix ans son cadet) n'ait pas tenté de lui envoyer de lettres semble affecter la vision que Duchamp lui portait, qualifiant Breton comme inapprochable, « obnubilé par la postérité » et jouant trop au « grand bonhomme ¹³⁰ ». La figure de Marcel Duchamp mise en relation avec l'humour noir est particulière. En effet, on remarque la presque vénération que porte Breton à l'œuvre de Duchamp et à sa manière de penser. Mais l'humour noir de Duchamp semble, pour Breton, transcender le surréalisme même pour devenir quelque chose d'autre, plus proche du *nonsense*, et qui serait capable de dévaloriser n'importe quelle discussion sérieuse à son sujet.

¹²⁸ P. Cabanne, *Marcel Duchamp Entretiens avec Pierre Cabanne, op.cit.*, p. 30.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁰ P. Cabanne, *Marcel Duchamp Entretiens avec Pierre Cabanne, op.cit.*, p. 130.

ii. *1200 sacs de charbon suspendus au-dessus d'un brasero* (1938)

Brian O'Doherty est un critique d'art américano-irlandais né en 1928 et mort en 2022 à l'âge de 94 ans. Marquant pour les nombreux rôles qu'il a endossés lors de sa carrière : académicien, critique d'art, artiste et éditeur, il a écrit pour le *New York Times* et la télévision (*National Broadcasting Company*). O'Doherty est important dans l'histoire de l'art contemporain par le rôle central qu'il y a joué : son œuvre écrite établit une critique et une nouvelle vision du modèle moderniste (duquel naquit un régime autonome dans la tradition muséale). Son livre *Inside the White cube: The ideology of Gallery Space*, publié en 2008, regroupe les essais qu'il a écrits entre 1976 et 1981. Sa manière d'écrire est parfois assimilée à celle de Marcel Duchamp dans le sentiment de légèreté du texte. En effet l'écriture est fluide et porte ce savant mélange d'objectivité qui pourrait parfois être qualifiée de « familière », mais qui révèle entre ses lignes une idéologie creusée et mûrement réfléchie. Le recueil propose une nouvelle vision de l'espace d'exposition. Il fut écrit lors d'une période de détachement visible du modèle muséal par les artistes américains, et conceptualise ce nouvel espace qui dominera le monde de l'art. Il place Duchamp et les *1200 sacs de charbon suspendus au-dessus d'un brasero* (fig.21) (1938), et *His Twine* (fig.22) (1942) comme les œuvres fondatrices du White Cube et de ce nouvel espace. L'œuvre est aussi appelée *Ciel de roussettes* sur cette source. « *Ce renversement a valeur inaugurale : ce fut la première fois qu'un artiste subsumait la totalité d'une galerie d'un seul geste.* ¹³¹ ».

C'est au travers de cette œuvre que nous pourrions explorer une autre facette de l'humour noir duchampien. Alors que ses jeux sur le langage et le witz étaient plus littéraux et explicites, l'humour noir de *Ciel de roussettes* (et plus tard *His Twine*) sera plus sous-jacent et conceptuel. Duchamp remarque au sujet de cette première installation : « En 1938, c'était très amusant. J'avais eu l'idée de la grotte centrale avec les 1200 sacs de charbon suspendus au-dessus d'un brasero. C'était un appareil électrique mais les assureurs ont refusé. On l'a fait quand même, d'ailleurs, et alors ils ont accepté. D'ailleurs les sacs étaient vides. [...] Il y avait de la poussière de charbon. C'étaient des vrais sacs qu'on avait été chercher à La Villette ; il y avait dedans des papiers, des journaux qui faisaient du volume ¹³² ». L'œuvre était un pied de nez

¹³¹ Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, [1976], Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 25.

¹³² P. Cabanne, *Marcel Duchamp, Entretiens avec Pierre Cabanne, op. cit.*, p.99–100.

trompeur aux assureurs et au public, mais il est difficile de le qualifier d'humour noir avec ce témoignage uniquement.

L'œuvre prenait place au plafond de la salle centrale circulaire. Le sol était recouvert de sable, de feuilles mortes et de poussière de charbon qui tombait. Les œuvres des autres participants étaient organisées dans la salle sur des panneaux posés au sol. Toute ceci créait un nouvel espace, une sorte de grotte qui ne serait pas sans rappeler les grottes artistiques de la période moderne. L'humour noir, plus cynique, peut se trouver par le biais d'une lecture spécifique de l'œuvre. En effet, le plafond de la salle circulaire centrale était une verrière, un espace laissant passer la lumière en grande quantité mais que Duchamp a choisi de boucher. L'implication du spectateur est centrale dans cette nouvelle scénographie, celui-ci est forcé de naviguer dans un nouvel espace déroutant où les angles de la pièce sont renversés. Selon l'artiste peintre Marcel Jean (1900-1993), les lits défaits dans les coins de la salle symbolisaient l'amour tandis que le brasero au centre symbolisait la réunion et l'amitié. Plusieurs témoignages de l'exposition (notamment celui de Max Ernst) décrivaient un problème de visibilité des œuvres exposées au sol. Comme il le fera avec sa ficelle en 1942, Duchamp recouvre les œuvres des autres exposants.

Comment établir une lecture qui lierait cette notion et l'humour noir ? Dans le cas de Duchamp, qui disait souvent que « le regardeur fait le tableau », une interprétation personnelle de l'œuvre est parfaitement acceptable, sinon encouragée. Les œuvres de Duchamp peuvent avoir plusieurs sens et interprétations, voici donc une interprétation personnelle : On parlerait plutôt d'amusement du spectateur dans l'espace et d'amusement de l'artiste qui est le seul dans le savoir. L'amusement de l'exploration d'un nouvel espace est associé simultanément à un sentiment de danger imminent (certes, un danger non-réel). Le brasero, la seule source de lumière de la pièce est aussi le foyer d'une réaction dangereuse. Ici, le spectateur côtoie la mort, peut-être réfléchit-il à la facilité avec laquelle son existence pourrait s'achever, et comment il n'est pas maître de son propre destin : sa vie serait entièrement à la merci d'une petite erreur technique. Un sac pourrait tomber sur le brasero, la salle pourrait s'enflammer. Le sol est recouvert de feuilles mortes, il suffirait qu'une hypothétique braise tombe ou qu'un visiteur bouscule le brasero pour qu'elles prennent feu. Le spectateur est alors placé dans un espace qui encourage sa paranoïa. Il est mis en face de la réalisation qu'il ne contrôle rien, même pas son propre destin.

Suivant l'interprétation de Marcel Jean, le brasero symboliserait l'amitié, c'est une lecture acceptable : le feu fut et est toujours la chose qui réunit l'humanité, un symbole de la communion. Mais autour de ce brasero, l'homme est aussi à la merci de l'impact des sacs. Une lecture sous-jacente vient alors : ce brasero est un âtre de communion jusqu'à un certain moment : les sacs suspendus au-dessus de la tête du spectateur (comme une épée de Damoclès) l'invite à se questionner sur l'autre, sur ses motivations, et sur le futur des relations entre le moi, l'égo, et sur l'autrui, l'extérieur. Un autre élément de l'œuvre est la poussière de charbon qui vole dans l'espace. Le lien à l'âtre est facile à réaliser, mais une autre lecture peut être perçue : le feu, le charbon, le danger, tout cela rappelle bien évidemment une vision traumatique de la première guerre mondiale. Le lien à la guerre peut aussi être fait avec le climat politique alarmant dans lequel se trouvait l'Europe en 1938. Bien des artistes appréhendent un second conflit (celui qui arrivera l'année suivante, en 1939). Loin de dire que l'œuvre de Duchamp était prémonitoire, mais qu'elle traduit avec une sorte d'amusement grinçant le manque de contrôle du monde ressenti par les artistes de l'époque.

iii. *First Papers of Surrealism* (1942)

Le vernissage de l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1942 eut lieu à New York, au Whitelaw Reid Mansion, 451 Madison Avenue à Manhattan. L'exposition dure du 14 octobre au 7 novembre 1942. Cette exposition fut considérée comme un monument dans l'histoire du surréalisme en Amérique du Nord, et fut décrite la même année par le Newsweek Magazine, comme la plus grande exposition surréaliste jamais vue aux Etats-Unis ¹³³. Elle comportait un grand nombre d'artistes surréalistes réfugiés aux Etats-Unis pour fuir la guerre qui faisait rage en Europe. On y retrouvait des œuvres de Max Ernst, André Masson (1896-1987), Roberto Matta (1911-2002), Leonora Carrington, mais aussi de surréalistes plus récemment introduits au mouvement comme Lazzaro Donati (1926-1977), David Hare (1917-1992), Dorothea Tanning (1910-2012) et Patrick Waldberg (1913-1985), et surtout, des deux organisateurs de l'exposition, André Breton et Marcel Duchamp (les journaux notent l'absence de Dalí). Le titre de l'exposition: *First Papers of Surrealism*, faisait écho aux documents de plus en plus

¹³³ Newsweek Magazine XX n°17, octobre 1942, « *the biggest all-surrealist show ever seen in the United States* » p. 76.

nombreux qui devenaient une nécessité pour les artistes afin de franchir les frontières, liant l'exposition au contexte actuel.

Le vernissage marqua le monde de l'art. Un groupe d'enfants avait reçu pour directive de courir dans la galerie, de jouer à des jeux et d'occuper l'espace alors que les grands et influents de New York découvraient les œuvres exposées. Quand questionnés sur leurs agissements, les enfants répondaient que c'était les instructions données par Marcel Duchamp (qui frappait déjà de par son absence). L'espace de la galerie était envahi par les œuvres au mur, les enfants, le public, les artistes, les organisateurs, et surtout l'œuvre de Duchamp : *Mile of String* (dit aussi *His Twine*) qui fit scandale de par son originalité et son placement inconventionnel dans l'espace d'exposition. *Mile of String* (1942) est composée de fils de fulmicoton, une substance possiblement explosive répandue sur des fils de coton. On ignore si Duchamp était conscient de l'ampleur du danger que cela impliquait, mais il évoque dans ses entretiens avec Pierre Cabanne que le fil a brûlé, et que malgré la frayeur initiale, il en conserve un souvenir amusé, et même pourrait-on dire humoristique ¹³⁴.

Le fil obstruait l'espace, cachait les œuvres pour certains, les révélait pour d'autres. Les visiteurs devaient choisir entre se débattre pour dégager et se dégager des fils afin de se rapprocher des peintures, d'autres optaient pour une visite presque statique de l'exposition n'osant pas perturber la toile. On retrouve une nouvelle fois l'idée de la participation active du spectateur chez Duchamp. *Mile of String* évoque des interrogations face à la hiérarchie de l'art, et notamment la place de la peinture face à celle de l'installation, l'interaction du public avec l'œuvre, et même la question de la nature de l'art. Mais parmi les interprétations de son travail se trouve l'hypothèse d'une critique sous-jacente du mouvement surréaliste, dont Duchamp semblait exprimer un ennui notable et grandissant (spécifiquement face aux idées d'André Breton). L'installation de l'œuvre, bien qu'intéressante au début, serait devenue éventuellement ennuyeuse avec le temps. Ceci serait, selon des critiques tels que Robert Coates, une métaphore du sentiment de Duchamp face au mouvement. Cette critique sous-jacente peut donc être porteuse d'une sorte d'humour noir, plus liée à la notion d'ennui.

Une notion très liée à l'humour Duchampien est celle du thème de l'enfance et du jeu. En effet, la mise en scène du vernissage (avec les enfants s'amusant dans l'espace

¹³⁴ « Figurez-vous que ces ficelles étaient en réalité du fulmicoton, toujours est-il qu'on les a accrochées à un lampadaire, et je ne sais pas comment, à un moment donné, le fil a brûlé. Comme le fulmicoton brûle sans flammes, on a eu très peur. Ma foi, cela c'est arrangé. C'était assez drôle. » -Marcel Duchamp, cité par P. Cabane dans *Marcel Duchamp Entretiens avec Pierre Cabanne, op. cit.*, p. 110.

d'exposition) est liée à ce concept de l'enfance que nous avons décrit plus haut avec le Witz et l'interprétation de sa place dans les théories freudiennes. Lors du vernissage, les deux groupes d'enfants étaient menés par Carroll Janis, jeune garçon de onze ans, fils du collectionneur d'art Sidney Janis et sponsor de l'exposition. Les deux groupes étaient composés respectivement de six garçons et de six filles. Les garçons se lançaient des balles, habillés en vêtements de sport, de basket, de baseball et de football tandis que les filles jouaient à la marelle, à la corde à sauter ou aux osselets. Les seules directives reçues de Duchamp furent de jouer dans l'espace et d'indiquer à quiconque les questionneraient qu'ils agissaient selon les instructions de l'artiste. Les notions de l'enfance et du jeu ont une place particulière dans le surréalisme mais aussi dans les avant-gardes en général. Duchamp était intéressé par les concepts de jouets et de jeux enfantins durant la première moitié du XX^e siècle. En janvier 1910, il publie dans le journal *Le Courrier Français* un dessin intitulé *Bébé marcheur* (fig.23) signé de la date 09, pour 1909. Parodiant les publicités de poupons de l'époque, accompagnant l'illustration se trouvent les phrases suivantes, arrangées presque comme un poème ou un slogan publicitaire :

*BÉBÉ marcheur ,
dormeur à cils , envoyant des
baisers des deux mains ,
complètement articulé ,
béguin, costume soie ,
chemise garnie de dentelles ,
« Se déshabillant »*

Sur le bas de l'image, en petites lettres tapées à la machine (à l'instar du texte écrit à la main, de manière plus visible) peuvent se lire « Catalogue d'étrennes pour vieux messieurs ». L'humour noir de cette oeuvre est plus que présent, et laisse peu de place à une interprétation autre que portant sur des sujets tels que la pédophilie et la critique de ces vieux messieurs. On peut presque percevoir l'avis de Duchamp sur la commercialisation du corps de l'enfant dans ce genre de magazines, ou bien une condamnation de la poupée elle-même, forçant la jeune fille à peine enfant à un rôle de mère malgré son âge. Arturo Schwarz, historien de l'art, lie la poupée aux prémices de l'iconographie de *La Mariée*, et surtout *La mariée mise à nu par ses célibataires*,

mêmes. Le lien établi entre le jeu des enfants et l'érotisme se retrouve aussi chez *Le Bilboquet*, en 1010 rappelant le principe du ready-made. La même année, Duchamp offre ce jouet à l'artiste Max Bergmann (1884-1955), après que les deux aient partagé les mêmes traits d'humour privés (des *inside jokes* dirait-on) au sujet de l'objet. Le jeu chez Duchamp est aussi grandement lié aux échecs, activité qu'il pratiquait à un niveau presque professionnel. Dans *Le premier manifeste du surréalisme* de Breton, ce dernier présente la place de l'enfance comme capitale, évoquant plusieurs fois le terme dès le début de son manifeste : « Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais.¹³⁵ ». La figure de l'enfant est donc présentée comme proche de la notion d'innocence, sans les barrières établies par la société, il est plus proche de l'inconscient et donc de cet état de surréalité recherché.

Mais revenons au vernissage de l'exposition de 1942. Dans son article, *Duchamp, childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942*¹³⁶, l'historien de l'art et universitaire David Hopkins lie la présence des enfants aux travaux antérieurs de l'artiste Joseph Cornell (1903-1972), alors grand ami de Duchamp qui partageait son avis au sujet des théories psychanalytiques freudiennes. Cornell aurait été inspiré par des écrits de sociologues français du Collège de Sociologie, et notamment Roger Caillois (1913-1978) et son article « The Myth of Secret Treasures in Childhood », publié en 1942 dans la revue *WWW*. A l'inverse de la vision de Breton et de Freud sur l'enfance, Caillois la présentait, elle et les actes qui leurs étaient liés (le jeu, l'accumulation des « trésors » tels qu'il les appelle), comme un moyen de préparer l'être à la vie adulte. On pourrait alors percevoir au travers de ce vernissage un message de Duchamp, souhaitant s'effacer au profit d'une innocence qui irait presque prévenir le monde des adultes, qui se débattent dans les fils tandis que les enfants passent au travers en jouant. Sur le catalogue de l'exposition figurait en première page « Vernissage consacré aux enfants jouant, à l'odeur du cèdre ». Cette petite définition poétique illustre l'exposition, la place de l'enfance, le jeu (mêlé à la Nature) et les intérêts envers les objets d'art extra-européens (le terme primitivisme était alors employé pour les désigner). Ceux-ci eux-mêmes liés à l'interprétation de la Nature et de l'origine des choses qu'en faisaient les surréalistes. L'absence de Duchamp (dont

¹³⁵ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, [1924], Paris, Collection Folio essais, 1992, p. 4.

¹³⁶ David Hopkins, « Duchamp, childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942 », *Tate Papers*, n°22, 2014.

la seule présence était soulignée par les enfants) est aussi notable. Dans un sens, il s'extirpe de ce surréalisme qu'il ne suit pas entièrement, et ne se montre qu'au travers du jeu et des ficelles.

Nous nous sommes alors bien éloignés de l'humour noir freudien et bretonnien. L'humour duchampien est particulier, à la fois réfléchi et sur le vif ; puisant dans les jeux de mots et les sens les plus basiques mais soutenant des interprétations et des réflexions profondes ; jouant avec la simplicité des jeux de corde ou de marelles mais ayant la complexité et la réflexivité d'une partie d'échecs. L'interprétation est libre, et donc multiple et personnelle à chacun, Duchamp lui-même est à la fois très ouvert (rappelant souvent qu'il faisait les choses parce que cela l'amusait ou parce qu'il les trouvaient drôles sur le moment) et très silencieux à ce sujet (refusant d'interpréter plus profondément ou même d'adhérer à une interprétation profonde de son travail). Et même s'il n'en avait pas, il ne vient pas refuser l'interprétation qu'autrui a fait et fera toujours sur son travail.

3. L'humour noir dans l'art contemporain :

a. Les évolutions de l'humour noir

L'humour noir dans l'art contemporain est un sujet assez délaissé, mais le livre de l'écrivain et peintre Yannick Rivais (1939) *L'art Hop ! L'humour noir*, paru en 2004 aux éditions Hazan, traite de la question. Il publie sous son pseudonyme Yak Rivais et dessine pour quelques revues jeunesse (*Spirou*) et adulte (*Fluide Glacial*). Ses publications *Aventures du Général Francoquin* (1967) et sa suite *Le Condottiere* (1971) remporteront tous les deux le prix de l'humour noir. Selon son livre sur l'humour noir, il aurait organisé une exposition portant sur le sujet au Centre Pompidou en 1982, mais aucune trace de cette exposition ne fut retrouvée dans les archives du Centre Pompidou de cette même année. L'un des premiers défis de ce livre est la tentative d'une définition de l'humour noir. Après plusieurs réflexions autour de la question du déclenchement de ce dernier, son ressenti, la cause de sa présence, Rivais arrive finalement à une conclusion : « L'humour est noir quand il est existentiel. Acte militant, il est une arme anti-conformiste, même antibondieusarde [...]. Bouclier contre l'horreur qui le provoque et le conditionne, il charge par (la) représaille des sujets boucs émissaires qu'il n'a peut-être pas dépassés. Voici une définition complète - et serrée : L'humour noir est le ricanement existentiel que l'orphelin de Dieu inflige par représaille aux valeurs des autres.¹³⁷ ». Plusieurs notions sont à relever, premièrement, il est un acte de révolte générale, aux cibles multiples mais se centrant globalement sur un oppresseur où un sujet en situation de supériorité sur l'humoriste. L'humour noir est contradictoire, il protège l'utilisateur tout en l'exposant. Mais comme pouvait l'expliquer Freud, cette démonstration volontaire de la faiblesse sert davantage à préparer et à encaisser le choc de la réalité qui oppose. On retrouve aussi le principe de la mort de Dieu caractéristique du changement des mentalités dans la société, et donc du changement des peurs. Comme Dieu est mort, rien ne garantit que le trépas n'est pas l'ultime fin de notre existence. L'humour noir est un acte de vengeance dirigé vers quelque chose qui n'est pas forcément humain et qui est souvent en dehors de notre contrôle. Celui-ci sera alors traité à la manière d'un *pharmakos* : une expulsion pour la purification : une sorte de mal pour un bien.

¹³⁷ Yak Rivais, *L'art H.O.P. L'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, Editions Eden, 2004, p. 30.

Rivais se penche ensuite sur la perception de l'humour noir quand appliqué au médium plastique. S'y trouve une action en deux temps : premièrement « le déclenchement du processus par l'agression ¹³⁸ », suivi de « la riposte de l'agressé, l'humour [et] sa "noirceur" ¹³⁹ ». L'agression n'est pas ici dirigée vers l'artiste; comme dit plus haut, l'humour noir est un acte de vengeance. L'artiste, dans ce cas-ci est l'agressé qui répond et dose la quantité d'humour noir qui transparait de sa réponse (que l'on peut imaginer plus ou moins proportionnelle a l'agression qui lui a été faite). Les limites de l'humour noir sont celles de l'artiste lui-même. L'apparition de l'humour noir dans l'art serait donc née d'un décalage. La découverte de la mortalité de chacun implique une réaction à double tranchant : d'un côté, il y a la panique liée à l'absence de survie, d'un autre côté, de cette découverte peut naître une force (comme le présentait Freud et le déplacement du ça sur le surmoi). L'homme qui découvre sa propre mortalité est un blessé, une victime du destin. Mais dans plusieurs cas, la victime devient le bourreau. L'humour noir est un instrument de ce bourreau envers les autres et le monde. Il se sert de l'agression noire pour se « rééquilibrer après le traumatisme ¹⁴⁰ ». L'humour noir répercute et transmet la violence du coup existentiel.

Deux observations sont à relever dans l'humour noir plastique : dans un premier cas, les cibles ont tendance à être extérieures et vagues : Dieu, la mort, la vieillesse, le corps, les institutions, l'ordre du monde...ou bien, dans un deuxième cas, l'égo est ciblé, la cible est intérieure : le soi, sa mort, sa vieillesse, sa maladie, son corps. Quel est donc le rapport entre l'humour et l'art ? Quelle est la raison du lien entre les deux ? L'humour à la particularité de s'ancrer aux courants qu'il critique et d'évoluer avec eux. L'artiste humoristique (« l'humorartiste » selon Rivais) doit trouver un équilibre entre ce qu'il fuit par l'humour et le sujet de sa dénonciation. L'humorartiste est défini par Rivais comme « celui qui doute des valeurs du courant sur le porte, qui découvre le vide au-dela du miroir, ne le franchit pas. Repérant dedans l'image du monde derrière-lui, il riposte en la renvoyant déformée ¹⁴¹ ». L'humour noir est apparu sous deux formes dans l'art plastique : dans l'image : *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins* : André Breton, Paul Éluard et le peintre (fig.24) (1926) par Max Ernst, ou dans le titre : *L.H.O.O.Q.* (1930) par Marcel Duchamp.

¹³⁸ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op. cit., p. 12.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

L'humour dans les arts semble se propager depuis l'avènement de l'éthique sur l'esthétique grandement porté par les surréalistes, mais pas uniquement. L'humour appuie la chute des valeurs morales, mais l'humour noir peut utiliser l'éthique et l'esthétique, dans un sens comme dans l'autre tant que leur choc crée une étincelle. L'humour dans l'art n'a pas de censure, sinon celles de l'artiste, celui qui est « happé par l'abîme ¹⁴² ». Cette appellation rappelle les questionnements existentiels qui suivirent l'avènement de la mort de Dieu. En général, on attribue les nouveaux mouvements de l'art à des jeunes contestataires, ceux qui cherchent à définir la nouveauté en passant au-delà des codes pré-établis. Durant ces temps, ces périodes, il y aura toujours des contestataires, qu'ils soient parmi ces jeunes ou bien contre ceux-ci. L'humour, dans ce cas, possède une évolution avec et contre ces contestataires. Rivais présente trois niveaux de réplique de l'humour dans un même courant artistique : Le premier niveau (et le plus impactant) est celui des « suicidés de la société ¹⁴³ », d'après l'expression de l'acteur et auteur Antonin Artaud (1896-1948). Ceux-ci sont les têtes d'affiche du courant, ceux qui se jettent corps et âme à l'encontre des codes et de la société. Ensuite viennent les humorartistes, qui ne vont pas aussi loin et s'arrêtent « avant de franchir le miroir ¹⁴⁴ », de peur de déformer leur réalité et se confortant dans le sentiment de supériorité que donne l'humour. Un exemple de cette catégorie serait Zdzislaw Beksinski (1929-2005), il exprime son ressenti : « Depuis vingt ans, à chaque repas, je mange une saucisse de Francfort et deux pommes de terre. L'idée que cela puisse changer m'inquiète. ¹⁴⁵ ». Cette inquiétude traduit une peur du changement et l'anxiété de l'humorartiste. Enfin vient le troisième niveau, celui des artistes qui vont accorder leur production aux codes. Comme dit plus haut, les limites de l'humour noir sont celles de l'humorartiste : Celui-ci mesure « la distance entre le coup reçu et la dénonciation de ce qu'il porte ¹⁴⁶ ». D'un côté, il peut être utilisé avec trop de restraint, ainsi l'humour noir finit par perdre son but et son aspect transgressif et devenir une frontière de l'acceptable selon l'artiste; d'un autre extrême, quand utilisé dans l'excès, il devient le refus catégorique à tout ce qui lui est proposé.

Enfin, pour ce qui est de l'évolution de l'humour noir en art, celui-ci semble être originaire d'une représentation, où l'humour se liait à la représentation ou à la figuration

¹⁴² Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op. cit., p.24.

¹⁴³ *Ibid.*, p.25.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.26.

¹⁴⁵ Zdzislaw Beksinski, cité par Yak Rivais dans *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op.cit., p.34.

¹⁴⁶ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op. cit., p. 27.

de l'oeuvre. Auparavant, on jugeait l'humour d'une oeuvre en fonction de la charge émotionnelle suscitée chez le spectateur. Aujourd'hui ; l'art plastique porteur d'humour noir voit cet humour s'extirper de la plasticité, l'évolution (l'ouverture) de l'humour noir va de pair avec l'art contemporain.

i. La place du squelette

L'iconographie du squelette en art est ancienne. Ses premières représentations datent de l'art pariétal, où il était non seulement représenté mais aussi un ingrédient (pigment, pinceaux) de la réalisation de l'oeuvre. Le motif du squelette perdure, et est souvent un symbole du défunt et du destin inévitable que partagent tous les Hommes : le *memento mori*. Le crâne (ou le squelette entier) d'Adam (souvent représenté lors de la période moderne sous ou sur le mont Golgotha) servait à illustrer cette idée de la mortalité de l'Homme. Le motif continue d'être utilisé jusqu'à nos jours et semble s'être popularisé. Bien sûr, le squelette est toujours porteur d'une certaine image de la mort, mais, en art, son utilisation se verra être de plus en plus détournée. C'est par l'imagerie du squelette que l'artiste (et l'humorartiste) s'exprime sur l'angoisse existentielle de son existence vouée à une fin. Yak Rivais place les artistes James Ensor (1860-1949) et José Guadalupe Posada (1852-1913) comme l'origine du squelette dans l'humour noir dans les arts plastiques.

Le podcast radio *Avec l'artiste mexicain Posada, la mort est plus que joyeuse*, est passé à l'antenne le samedi 5 février 2022 sur France Culture dans l'émission Affinités Culturelles. Laetitia Bianchi (1976) est une des invitées, artiste et auteure franco-mexicaine et commissaire de l'exposition *Posada, génie de la gravure* au musée d'Epinal en 2022, elle a également publié un livre du même nom sur le sujet paru en 2019 aux éditions L'Association. José Guadalupe Posada est né en 1852 à Aguascalientes au Mexique et est mort en 1913 à Mexico. L'oeuvre de Posada est très importante (avec plus de 6000 gravures), sur tout ceci, on compte seulement une cinquantaine de *Calaveras*. Ses *Calaveras* sont ses oeuvres les plus connues. Elles auront un grand impact, ce qui permettra à son imagerie d'être reprise dans la vie de tous les jours. L'iconographie des *Calaveras* est plus ancienne mais Posada a aidé à sa re-popularisation de par la production importante qu'il a réalisé. Son iconographie est très présente lors de *La día de los muertos* (le jour des morts, le premier de deuxième

Novembre) au Mexique. Ses *Calaveras* étaient des pages de presse se présentant comme une association d'images gravées et de textes humoristiques. Les *Calaveras* ne sont pas à être séparées de leurs textes. Les pages de presse de Posada avaient tendance à reporter des nouvelles sombres (meurtres, attaques etc). Les calaveras étaient un instrument de dénonciation sociale, dressant un « tableau de la comédie humaine ¹⁴⁷ ». Posada mêle la farce et le drame en empruntant une iconographie ancienne. L'artiste a longtemps travaillé pour des journaux et la presse populaire. Il est porteur d'un trait graphique impressionnant et original, qui se démarque, en plus de sa pratique de la gravure au burin, une technique difficile. Ajoutant à la complexité la présence de nombreux détails soignés et précis. On note aussi que Posada a signé une grande majorité de ses œuvres. Avec un regard d'historien de l'art, les œuvres de Posada illustrent ce qu'était la presse, ainsi que son lien avec l'image et sa propagation à son époque. Les débuts de Posada sont ceux d'un dessinateur relativement classique, inspirés par Honoré Daumier (1808-1879) et Gustave Doré (1832-1883). Se remarque ensuite un bouleversement dans son style alors qu'il arrive à Mexico vers ses 40 ans. Ce style est qualifié d'avantage d'« avant-gardiste » par Laetitia Bianchi. L'influence de la ville sera très importante sur ce nouveau style, teneur d'une certaine mutation entre ses influences européennes et la culture mexicaine. Le support imprimé est européen et les danses des squelettes rappellent l'iconographie des danses macabres, mais la production de Posada est une adaptation d'un sujet européen avec une mutation mexicaine. Posada est porteur de l'influence de l'image de la mort pré-hispanique avec une façon de faire occidentale. Aujourd'hui, surtout au Mexique, il est un porte-étendard de l'identité mexicaine (à la manière de Frida Kahlo). Posada incarne au Mexique une relation spécifique à la mort. L'écrivain Patrick Bard (1958) parle ici du principe de « la vanité inversée ¹⁴⁸ » : à l'inverse des vanités classiques européennes qui s'attardent sur la vie après la mort et qui prônent une vie d'abstinence, la vanité présentée par Posada est plus joyeuse et « sur le moment ». On y ressent une conscience, et même presque une acceptation face au destin qui finira tôt ou tard par s'abattre sur nous. Ici est prôné une joie de vivre et un message qu'il faut profiter chaque instant de la vie terrestre avant l'ultime trépas.

¹⁴⁷ Diego Rivera, cité dans *Viva Posada, l'œuvre gravée de José Guadalupe Posada* (coll.), Paris, Éditions l'Insomniaque, 2006.

¹⁴⁸ Patrick Bard, dans *Avec l'artiste mexicain Posada, la mort est plus que joyeuse*, 2022, en ligne, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affinites-culturelles/avec-l-artiste-mexicain-posada-la-mort-est-plus-que-joyeuse-8737203>, consulté le 3 mai 2024.

Posada est assez peu connu en France, et jusqu'à sa redécouverte par un public plus large ces dernières années, il y avait très peu de publications traduites en dehors de l'espagnol. Des tentatives de populariser sa figure furent réalisées durant le XX^e siècle, notamment par les surréalistes et Diego Rivera. Il sera initialement re-découvert en 1921 par deux personnes : le docteur et écrivain Attle, qui écrit un rapide article, et Jean Charlot, l'assistant de Diego Rivera, qui le fera connaître. André Breton, de son côté, publie des dessins de Posada dans la revue *Le Minotaure*, et le décrit comme « le triomphe de l'humour noir à l'état pur » dans *L'Anthologie de l'humour Noir*. Mais les images dans *Le Minotaure* sont pour les initiés (les lecteurs du magazine), l'œuvre n'est donc pas réellement encore ouverte à tous. Assez peu est su de la vie de Posada, il avait probablement un public dévoué de son vivant si on en croit son nombre de ventes et la diffusion de son œuvre à Mexico. Il n'a laissé aucun écrit avant sa mort en 1913, et sera enterré dans une fosse commune. Son histoire de vie vient alors à créer un personnage qu'il incarnera, celui de l'artiste et artisan mort dans l'oubli. Bien que cette figure qu'il incarnera post-mortem puisse supposer chez certains une sorte d'ignorance des codes de l'art, Posada était très cultivé et connaissait les grands maîtres de la caricature et des dessins de presse. La presse satirique mexicaine de l'époque était très puissante et travaillée (assez similaire au cas français). Posada avait une formation classique et une analyse de ses œuvres avant son arrivée à Mexico, ceci démontre un trait beaucoup plus doux et qui aurait sûrement plu aux hauts journaux français. Malgré cela, il change d'un coup à la rencontre de son éditeur à Mexico. Il a renoncé à la gloire de son vivant en changeant un style qui aurait pu lui être très bénéfique.

Mais où se trouve l'humour de Posada ? Une illustration de ceci est visible chez la figure de *La Catrina Garbancera* (fig.25) (réalisée vers 1913, aussi connue sous le nom *Calavera Garbancera*) : un squelette avec un chapeau à voilettes et orné de plumes. Avec cette figure, Posada se moque du parisianisme et de la francophilie. Il s'agit d'un squelette de femme bien habillée (critiquant probablement la figure des « parisiennes de vingt-cinq ans non mariées lors de la Sainte-Catherine.¹⁴⁹ », selon Laetitia Bianchi). Il est aussi bon de préciser que Posada écrit et illustre tous ses textes. Ceci lui permettait de choisir sa cible, qu'elle soit unique ou bien regroupant un

¹⁴⁹ Laetitia Bianchi dans *Avec l'artiste mexicain Posada, la mort est plus que joyeuse*, 2022, en ligne, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affinites-culturelles/avec-l-artiste-mexicain-posada-la-mort-est-plus-que-joyeuse-8737203>, consulté le 3 mai 2024.

ensemble de personnes. Comme dit plus haut, 2013 marque la prise de conscience progressive qui mènera à une reconnaissance de la figure qui est aussi visible au travers de l'influence de son style dans l'art du tatouage des tatouages. Posada hissa la pratique culturelle au rang d'œuvre d'art, ce qui donna corps à la façon de penser mexicaine tandis que le squelette faisait progressivement un retour dans l'iconographie de l'art avec des sujets comme la guerre.

Dans le cas des humorartistes contemporains, Yak Rivais disait alors « le squelette en fait détourne la mort. ¹⁵⁰ », tandis que l'écrivain Maurice Roche (1924-1997) écrivait « le squelette est un homme dont l'intérieur est à l'extérieur et dont l'intérieur n'existe pas ¹⁵¹ ». Le cas du peintre belge James Ensor (1860-1949) est particulier, et est sans doute une des origines de l'application de l'intériorité de l'homme sur la toile, ceci par la représentation de son squelette. *Deux squelettes se disputant un hareng-saur* (fig.26), peint en 1891, illustre cette vision noire sur le destin de l'homme. Ensor lie la finitude et l'éternel avec une raillerie grinçante sur la nature de l'homme à toujours chercher l'opposition. Peu importe le gagnant de ce tir à la corde macabre : le hareng ne pourra pas être consommé (sinon haché menu par les dents). La dispute ne fait pas de sens, et c'est avec humour que Ensor partage sa vision du monde, de l'homme et de la société dans laquelle il vit. La « nouvelle peau » du squelette est toute définie : le squelette est la représentation de l'éternité, du « après » le moment fatidique. Il est mort mais continue de vivre ce qu'il était, bien que ancré dans l'éternité, le squelette reste bloqué dans le passé, dans ce qu'il était avant. Et c'est bien normal : comment se définir après la mort, alors que nos os sont tous les mêmes, si ce n'est par nos actions et la personnalité de ce que nous étions avant ? Le squelette porte son intérieur (son intériorité, son essence) comme peau première, car il n'a rien d'autre à exposer que son intérieur (symbolisé par les os). Comme dit plus haut, le squelette est grandement inférieur à l'humour noir en art. La liaison des deux thèmes est due à une évolution lente aux travers des âges ainsi qu'une modernisation des thèmes d'école. Lukas Kandl (1944), chef de file du mouvement du réalisme magique, réalise des réinterprétations du thème connu de la femme et de la mort. Charnel et « teinté d'une métaphysique incrédule »¹⁵², il réalise *Strip-tease absolu* (fig.27) (date inconnue), où le

¹⁵⁰ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op. cit., p. 52.

¹⁵¹ Maurice Roche, cité par Yak Rivais dans *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op.cit., p. 52.

¹⁵² Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op. cit., p. 53.

jeu de l'enveloppe charnelle se fusionne à l'âme, tout cela dans le squelette. Ici, l'érotisme côtoie la mort. Un autre artiste marquant avec ses squeletteries est Jean-Pierre Alaux (1925-2020) avec notamment *TU SERAS PRIVÉ DE DESSERT...privé de dessert...privé de dessert...* (fig.28) (entre 1958 et 2000), le titre est écrit en decrescendo et directement inscrit sur la toile, rappelant les petites illustrations humoristiques de la presse. On y retrouve l'humour sur l'éternité de la situation humaine. Il réalise aussi une peinture sur lunette de W-C. en citant Poussin, dans son *Narcisse 1630, 2000, fin* (fig.29) (2000). Le couvercle a une reproduction d'une œuvre de Poussin, puis dans la cuvette, un visage d'homme dans un liquide jaunâtre (représentant sûrement de l'urine) et enfin sous le tout, une tête de mort. Cette œuvre donne l'impression de creuser plus loin sous la terre, dans le temps, et que la place de l'homme sera toujours, à la fin, enterrée avec l'urine et les excréments. Enfin, cette idée de corps enterré, rappelle le motif du squelette d'Adam enterré évoqué plus haut (surtout quand liée à Poussin).

Le squelette est aussi une représentation que l'on retrouve dans l'art singulier, courant suivant les chemins établis par l'art brut, en marge de l'enseignement et de l'académie artistique. Il se rapproche de l'art Outsider, qui se caractérise par un art réalisé par une personne n'ayant pas, ou peu d'éducation artistique. Les humorartistes singuliers comprennent, entre autres, les oeuvres de Sabrina Gruss (1958), « sculptrice bricoleuse ¹⁵³ » qui réalise entre autres *Des os et des bas*, (fig.30) (entre 2019 et 2024) et *Petite musique* (fig.31) (entre 2000 et 2004). Elle utilise des os pour fabriquer des jouets, des marionnettes et des poupées, qu'elle nomme « défunts animés » sur son site internet. « Conjurent-ils l'horreur par ces manipulations directes et ludiques, ou l'appriivoisent-ils en infantilisant leur imaginaire ? ¹⁵⁴ » : c'est la question que se pose Rivais à son sujet. En effet, ceci soulève une nouvelle fois le côté ludique de l'humour noir. Le jouet, l'enfance et le jeu ne sont que plus choquants quand ils sont pervertis par les pensées et les problèmes du monde adulte. Un enfant ne devrait pas penser à la mort, il en est si éloigné et pourtant, les humorartistes rappellent la cruauté du monde en détournant cette innocence. Claude Verlinde (1927-2020) réalise *Égalité* (fig.32) (1989). Bien que l'œuvre représente l'égalité, les deux squelettes portent des habits les différenciant. L'égalité a été clamée, mais les différences sociales perdurent. Le ton de l'œuvre est accusateur, dérangeant et incite le spectateur à réfléchir sur la position dans

¹⁵³ D'après une appellation sur son site internet, URL : sabinagruss.com, consulté le 10 juin 2024.

¹⁵⁴ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques, op. cit.*, p. 55.

la société. Les riches restent riches, et les pauvres restent pauvres : la comparaison avec la période actuelle est facile à réaliser. L'œuvre de Zdislav Bekinski (1929-2005) est profondément expressionniste, la multitude d'os, les entassements, le rire est sec. L'artiste doute de « l'utilité de ce qu'il fait ¹⁵⁵ » et où « le tableau se construit alors comme un dessin qu'on fait en s'ennuyant lors d'une conférence ¹⁵⁶ ».

Le thème du squelette peut s'étendre vers celui (précurseur) de la vieillesse et du « juste-après » la mort. Alors que Claude Andral (1929) présente *Le Sporting géront'ball* (fig.33) (autour de 2014) et les thèmes effrayants de la sénilité et de la décrépitude liés à vieillesse, André Chabot (1941) est connu pour ses clichés dans des cimetières. Il conceptualise et la construit ce qu'il appelle ses « phantasmobjets ¹⁵⁷ » : des cercueils à roue, à ailes ou à flotteurs. Son installation *Le corbillard téléguidé* (fig.34) (2018) pose les mêmes questions que les œuvres en os de Sabrina Gruss, pourquoi lier humour noir, mort et jeu ? Ces phantasmobjets sont l'expression de la crainte de l'artiste face à la mort. Le squelette dans l'humour noir montre des évolutions et des dérives dans sa représentation : vers l'horreur, le fantastique, le fétichisme ou le sacré, il traverse le temps. Présent sous la peau de la vieillesse, comme un papillon sur le point de sortir de sa chrysalide, puis il éclot, est supposé lors de l'enterrement, et enfin émerge hors de la terre pour perpétuer une éternité de l'intériorité. Le corps extérieur se meurt tandis que l'âme perdure.

ii. Roland Topor et le groupe Panique

« Il commençait par désacraliser, puis il décervelait. Il ne massacrait pas pour de bon, il [Roland Topor] faisait sanglant. ¹⁵⁸ »

Roland Topor (1938-1997) est issu d'une famille pogrom de par ses origines juives polonaises. Profondément ennuyé par les institutions muséales, il jugeait le monde de l'art contemporain comme « snob », et préférait la relation directe avec le peuple et les gens. Il a admis avoir été grandement inspiré par les travaux de Tomi Ungerer (1931-2019). Topor utilisait beaucoup l'encre de Chine et a réalisé beaucoup de copies de ses dessins. Ses premiers dessins furent publiés dans la revue *Bizarre*, (éditée

¹⁵⁵ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op. cit., p. 58.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁷ D'après une appellation sur son site internet, URL : andrechabot.com, consulté le 11 juin 2024.

¹⁵⁸ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op. cit., p. 50.

par Pauvert), où il illustre la couverture en 1958 sans même avoir signé. Il collabore avec *Hara-Kiri* « série bête et méchante » jusqu'à la réalisation de son film d'animation *Les Escargots* en 1966. Bien qu'il ait commencé comme « bouche-trou » des pages, ses dessins gagneront progressivement de l'importance, jusqu'à avoir des doubles-pages désignées en 1962 (sur fond gris pour les différencier). Peu à peu, Topor s'éloigne de la presse pour s'attacher à l'illustration de livres. Bien qu'il ait eu quelques dessins politiques éparpillés durant les années 1960, 1970 et 1990, il avouera que la politique n'a « jamais été son truc ¹⁵⁹ ».

Parmi son travail hors-papier, on trouve notamment des émissions satiriques à la télévision, comme *Merci Bernard !* (1982-1984), en collaboration avec l'acteur et scénariste Jean-Michel Ribes (1946), ou le show télévisé satirique animé par des marionnettes surréalistes : *Téléchat* (1983-1986) réalisé en collaboration avec Henri Xhonneux (1945-1995). Il réalise aussi des courts et longs métrages sous la forme de dessins animés : *Les Escargots* (1966), et son plus connu : *La Planète Sauvage* (1973). Roland Topor est un artiste touche-à-tout : dessin, écriture, cinéma, acteur, animateur, acteur de théâtre, réalisateur à la télévision... Il a créé des mondes et des univers sombrement absurdes et marquants. On sentait que le désespoir était un moteur fort de ses œuvres.

Les dessins de Topor sont très inspirés de la gravure et du dessin de presse. Comme dit plus haut, l'artiste y a beaucoup publié (mais il ne se considérera jamais comme dessinateur de presse pour autant). La majorité de ses publications de presse se retrouvèrent dans des journaux français. On peut citer parmi eux : *Le Canard enchaîné*, *Charlie Hebdo*, *Le Monde*, *Elle*, *Planète*, *Le Rire*, *L'Express* et bien d'autres. On retrouve aussi quelques-uns de ses dessins dans la presse étrangère, par exemple *The New York Times* aux États-Unis, *Die Zeit* en Allemagne, et le *Corriere della Sera* et *La Repubblica* en Italie. Mais l'intérêt majeur de Topor était les illustrations de livres, il était lui-même avide de littérature, ayant lu Robert-Louis Stevenson, Jonathan Swift, Ambroise Bierce et beaucoup d'autres. Beaucoup de ses œuvres représentaient initialement le petit personnage typique du XXe siècle avec un costard et un chapeau melon à la René Magritte. Ces personnages étaient mis dans des situations macabres et assez humoristiques, presque surréalistes : quelque part entre l'absurde, l'incongru, le malade et l'étrange. Le *manuel du savoir mourir* de André Ruellan se voit illustré par

¹⁵⁹ Roland Topor, cité par Christian Derouet (dir.) dans *Topor dessins paniques*, Paris, Hazan/Musées de Strasbourg, 2004, p. 15.

Roland Topor en 1963 : la couverture représente ce même petit bonhomme en train de lire un livre la tête et les bras encastrés dans une horloge qui s'apprête à le décapiter.

L'évolution stylistique de Topor peut être illustrée par le petit personnage jouant du tambour conçu pour l'affiche de film : *Le Tambour*, de Volker Schlöndorff (1939), réalisé en 1979 d'après le roman de Günter Grass (1927-2015) paru en 1959. Topor réalise l'affiche ainsi que deux dessins préparatoires pour celle-ci. Le premier dessin (fig.35) sera retrouvé dans un article de 1961 de l'auteur et critique Matthieu Galey (1934-1986) parlant du livre. Il s'agit d'une représentation assez ordinaire : un homme en costume et en chapeau melon à côté d'un tambour plus grand que lui. Il rappelle l'homme à la Magritte. La seconde version apparaît en 1971 (fig.36), cette-fois-ci pour l'affiche du film. Le joueur de tambour est fusionné avec son instrument et tape sur son propre visage en criant. On distingue un clair aspect politique en arrière-plan, avec la guerre, la destruction, un verre à pied brisé et une svastika réalisée avec des jambes de femmes portant des porte-jarretelles. Enfin, la troisième illustration de Topor (fig.37) est celle qui sera retenue pour l'affiche. On retrouve la même fusion entre le tambour et l'humain mais c'est dans le paysage que l'image change. Ici, il est positionné sur le bas-ventre d'une femme allongée aux cuisses écartées. Les notions de guerre et de destruction sont transformées en image du sale gosse et du petit pervers criard. La première version est dépolitisée afin d'en conserver uniquement le motif humoristique qui lui aussi fut transformé en quelque chose de plus léger. Le premier tambour est fou, hurlant, les coups sur sa peau résonnent dans l'espace comme les bombes qui tombent durant la guerre. L'iconographie du tambour de guerre est évidente : le tambour était celui qui accompagnait les armées. Mais sur le premier dessin, le tambour est le dernier debout et continue à jouer. Serait-ce un commentaire sur les survivants traumatisés de la guerre ? Où bien un message que la guerre n'est jamais réellement finie ? Toutes ces questions trouvent leur réponse dans le film de Volker Schlöndorff. Le personnage principal, un jeune enfant de trois ans durant la guerre, décide de ne plus grandir quand il reçoit un tambour pour son anniversaire. Après une chute délibérée dans l'escalier, il conserve son regard d'enfant sur le monde et gagne la possibilité de pousser un cri permettant de briser le verre. L'enfant subit des déportations, est témoin du meurtre des membres de sa famille, mais finit par arriver à échapper à la guerre et à revenir chez lui. Après le suicide de sa mère dans son foyer, il se décide à accepter de grandir. Le tambour du film est avec l'enfant durant tout ce temps. Il s'en sert comme moyen de battre la mesure du monde. Le choix de la seconde affiche peut alors s'interpréter

comme une manière de tromper le spectateur, afin de le surprendre avec les thèmes plus noirs du film.

Durant les années 1960, Roland Topor sera le meneur du groupe *Panique* avec Pierre Marie Benoit Olivier (plus connu sous son nom d'artiste Olivier O. Olivier, (1931-2011) et Christian Zeimert (1934-2020). Ils auront pour but d'aller à l'encontre de la politique gaullienne. Le groupe se lie aussi au groupe Fluxus et Daniel Spoerri (1930). L'influence de Panique sera prise en compte dans le monde de l'art et reconnue de leur temps; par exemple, le prix de l'humour noir sera décerné à Christian Zeimert en 1979. Le groupe s'attaque aux artistes contemporains de l'époque avec une plume plus ou moins « lourde » et efficace. Olivier O. Olivier est un membre fondateur de Panique. Chez lui l'ordre trouble, mais « l'humour ne perturbe pas l'expérience.¹⁶⁰ ». Son *Paysage au canal* (fig.38), réalisé en 1985, présente une vue rurale complètement déformée, comme si perçue au travers d'un tube de verre. On remarque bien entendu une inspiration surréaliste dans le style (avec ses paysages et ses créatures), mais aucun laurier n'est rendu à Breton ou son groupe alors perçus comme vieillissants. Yüksel Arslan (1933-2017) était un ami de Topor, lui aussi très politique dans son art. Il réalise entre 1974 et 1975 *Arture 178. Capital XXV. "Accumulation du Capital"* (fig.39). Arslan s'inspirait directement du Capital de Marx dans le but de mettre à jour l'aliénation du prolétariat dans le monde du travail. Le niveau d'accusation dans l'œuvre est très important. On retient aussi de l'artiste sa technique particulière : il réalisait des dessins à base de matière grattée sur papier. Selon l'écrivain et critique d'art Yak Rivais, ses oeuvres donnent l'impression d'être toujours assis entre deux chaises : entre « grand-guignolesque » et « incisive¹⁶¹ ». Bien que Topor ait admis ne pas être très influencé par la politique, le cercle sociétal dans lequel il baigne y porte un intérêt notable.

Durant les années 1960, l'art de Roland Topor se distingue par le fait qu'il ne ressemble à aucun courant de l'art actuel, tels que le nouveau réalisme, le pop art, l'art pauvre, le minimalisme ou encore l'art conceptuel. On remarque aussi que son œuvre a mis très longtemps avant d'intégrer les musées. Ceci était dû au caractère cruel, cru, incongru ou atroce de ses dessins qui ne plaisait pas à l'Institution. Malgré cela, Roland

¹⁶⁰ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques, op. cit.*, p. 65.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 84.

Topor était encore très proche de l'art actuel, avec de nombreux amis artistes plasticiens. Il ne dénigrait pas les artistes mais plutôt les codes de la scène artistique. Il se lie quand même avec des musées, notamment avec le Stedelijk Museum à Amsterdam en 1975. C'est aussi la date et le lieu de sa première exposition intitulée de son vivant dans un institut, mise en place par lui-même et le conservateur Ad Petersen (1931-2021). Selon Petersen, ce qui a convaincu Topor d'exposer fut le fait que le catalogue d'exposition ne serait pas un écrit mais un audio. Le catalogue était un trente-trois tours réalisé en collaboration avec le poète et critique d'art Freddy de Vree (1939-2004), un des amis proches de l'artiste. Le disque sera intitulé *Roland Topor: Panic, the Golden Years*. L'entièreté du catalogue était improvisée : une interview de Topor en face A par De Vree et un monologue incendiaire de Topor en face B sur la culture de son époque, rappelant un de ses écrits paru la même année intitulé *Mémoire d'un vieux con* (1975). Selon Ad Petersen, il était clair que l'humour noir de Topor cachait une véritable angoisse et de vrais traumatismes. L'auteur se servait de ses œuvres et de cet humour afin de rester stable dans un monde qu'il considérait comme menaçant et incertain de par ses expériences dans la vie. Pour Topor, le dessin était un moyen d'évacuation de ses peurs, frustrations, et parfois de ses fantasmes. Ils étaient une sorte de catharsis de son esprit : « Il se libérait de ses angoisses et de ses obsessions en s'y attaquant avec son imagination débridée. Pour cette stratégie de survie, l'humour lui servait de stratagème ou de paratonnerre. ¹⁶² ». On remarque aussi que les dessins pour lui n'avaient de fonction que durant la réalisation, il en était très peu soucieux une fois terminés.

Les œuvres de Topor au grand écran sont souvent liées avec le travail de René Laloux (1929-2004), connu initialement pour son premier projet personnel *Les dents du Singe* réalisé en 1960. Les trois dessins animés de Topor qui ont marqué sa production sont *Les temps morts* (1964), *Les Escargots* (1966) et surtout *La planète sauvage* (1969-1973). Le court-métrage *Les temps morts* se présente sous la forme de dessins animés manuellement sur un fond peint. Il aborde des thèmes bien sombres : une voix-off s'étend sur les bénéfices économiques de la mort et de la manipulation des cadavres. Cette liaison entre la mort et l'économie accompagnée d'une voix descriptive détachée et désintéressée rappelle la *Modeste Proposition* de Jonathan Swift. Le temps mort éponyme est ici le temps d'entre-deux-guerres, un temps où l'humain tue pour

¹⁶² Ad Petersen, cité par Christian Derouet (dir.), dans *Topor dessins paniques*, op.cit p. 23.

s'occuper. Le court-métrage n'est pas uniquement en animation, il est également accompagné d'images documentaires en vue directe. Il y a quelques tentatives de jouer avec du papier découpé mais elles restent bien timide face aux productions suivantes. La scène de l'enterrement de l'Homme, reproduit presque *L'enterrement à Ornans* (1849-1850) de Gustave Courbet (1819-1877). La référence au monde de l'art ne s'arrête pas là, en effet, les jeux de photomontage cinématographique rappellent ceux de l'œuvre de Georges Méliès (1861-1938) et de son *Voyage dans la Lune* (1902).

Voici le transcrit des *Temps Morts*, écrit par l'homme de lettres Jacques Sternberg (1923-2006) et lu par l'écrivain Roland Dubillard (1923-2011) :

« Quelque part dans une galaxie peu fréquentée, une planète comme une autre, sur ce monde vivent des êtres pourvus de quatre membres, deux pour avancer et reculer -les inférieurs- deux pour tuer -les supérieurs-. L'homme : principale ressource, la mort, il en vit, il en meurt aussi. Dès son plus jeune âge, il s'entraîne, il est généralement borné mais doué; et presque aussitôt il passe à la pratique.

Quand l'Homme s'est éteint, il allume la flamme. Puis, hébété, il regarde autour de lui, il médite, il regrette. Il n'est pas tout d'accumuler les morts, encore faut-il savoir les honorer. L'Homme, en effet, est un être respectueux, respectable même, il se découvre, il salue, il peaufine. Il donne aux morts, il prête aux vivants. Étrange, il reste toujours des vivants, il en faut pour pouvoir recommencer. Que faire pour ces cadavres du futur ? Leur donner l'oubli, donc des loisirs. Et que fait l'homme quand il ne tue pas ses semblables ? Il tue ce qui lui ressemble le plus. L'homme pense donc il vise bien. Il tue tout ce qui mord, rue, fonce et souffle, tout ce qui est agressif. Vainqueur, on l'acclame, vaincu, on le pleure. Entre deux guerres, entre deux chasses, il y a les temps morts. On les remplit comme on peut, à la sauvette, en humbles bricoleurs.

“Ciel, ma femme ! Mon mari ! Ma cousine ! Mon invité !” Tous les prétextes sont bons pour se faire la main. Chacun pour soi et les gros titres pour tous. Le crime ne paie pas mais il rapporte. Parfois aussi il mène loin, ce qu'il faut c'est soigner les détails, travailler dans le gros, oublier l'artisanat. Le troisième homme, le quatrième bras du décapité vivant, la septième victime, la treizième crime du sadique, le quarante-deuxième barbu.

Mais tant va l'Homme au meurtre, que la justice finit par s'en mêler. Les tueurs jugent les tueurs et les morts se lèvent pour offrir la tête de leurs bourreaux à d'autres bourreaux. Le monde, en effet, est un cercle vicieux. “Je m'accuse, mon père d'avoir été un homme, je vous pardonne mon fils.” »

On remarque dans le court-métrage la présence marquante de têtes décapitées et du motif du corps acéphale. Cette tendance, en plus de faire grandement partie de l'iconographie de Topor, est aussi une manière de discuter l'art du cinéma en lui-même :

une tête décapitée peut aussi être le ressenti d'un corps cadré au cinéma. Il y a alors une sorte de comique, quelque chose d'absurdement noir à voir le sujet traité ainsi.

C'est dans *La planète sauvage* (1973) que la relation entre Laloux et Topor atteint son paroxysme. Le long-métrage comporte à la fois les thèmes chers à l'art de Topor comme la cruauté, l'érotisme et l'étrangeté tout en y livrant un discours sociologique et presque anthropologique sur la nature de l'Homme. Il est bon de noter que *La planète sauvage* ne fut pas réalisée entièrement avec l'aide de Topor. Initialement, il faisait partie du projet mais éventuellement, dû à la masse de travail, la finalisation du film et d'énormément de dessins furent relégués à un atelier de l'Europe de l'Est afin de finir ce que Topor ne voulut pas achever. La planète éponyme du film présente deux espèces : les Draags, des géants bleus asexués et quasi-stériles dominant la planète de par leur force, leur intellect et leur enseignement dû à la technologie. Ils sont en constante opposition avec les Oms, des petits êtres minuscules évoluant dans un monde bien trop grand pour eux. Les Oms sont considérés comme des rongeurs et des nuisibles. Parfois, les Draags les adoptent comme animaux de compagnie ; d'autres fois, ils organisent des campagnes d'éradication comme on éradique des espèces invasives. L'histoire suit un jeune enfant om qui se retrouve adopté à la naissance par une jeune fille draag après que cette dernière ait sans le vouloir tué la mère alors qu'elle voulait jouer avec. Le jeune enfant grandit vite comparé à l'espèce des géants et comprend rapidement que la connaissance et leur éducation étaient la clé de la révolution de son espèce. Il vole l'outil leur permettant d'apprendre et vient le livrer à la communauté d'Oms sauvages à l'extérieur. Avec la connaissance des Draags, les Oms vont établir une véritable société et peu à peu réussir à parlementer avec les Draags. On peut faire entre les deux espèces des liens avec les communautés de notre monde. Les Draags sont une représentation de l'élite éclairée mais despotique tandis que les petits Oms font penser aux tendances en vogue des socialistes des années 1960, telle que la communauté hippie adepte de méditation et d'attitude zen pour la plupart. Les Oms peuvent aussi être assimilés au prolétariat et à la classe ouvrière.

L'oeuvre de Topor et Panique est une inspiration pour l'humour noir dans l'art contemporain. Que ce soit dans *Les temps morts* ou dans ses dessins personnels, la noirceur du traumatisme de la guerre est encore très présente. La violence humaine a atteint des paroxysmes lors de la guerre. L'artiste et dessinateur Tomi Ungerer

(1931-2019), grande inspiration de Topor, a dit à l'occasion de l'exposition *Roland Topor à la galerie Martel* en 2010 : « Si l'horreur est absurde, elle est donc risible. Il en fait son condiment sulfureux. ». Cette citation semble décrire parfaitement l'œuvre de Topor.

iii. Reprises, citations et détournements

L'écrivain Yak Rivais pose le thème de la citation comme central dans l'humour noir de l'art contemporain. Citer et faire référence à des oeuvres passées est une pratique intemporelle de l'histoire de l'art, et ne se confine pas seulement à la pratique de l'humour noir. Mais il est bon de noter que la citation, quand utilisée à des fins humoristiques (noires), peut apporter au propos de l'humorartiste. Elle ajoute une couche d'irrespect, de questionnement et de réflexion. Voir une référence à une œuvre du passé interroge sur la relation que nous avons avec l'iconographie, le message de l'œuvre et la façon dont elle a été digérée par notre société actuelle. Rivais présente la citation comme un moyen de marquer un écart entre le modèle et l'œuvre citationnelle. La taille de cet écart, assumé ou non, revient à marquer la dose d'irrespect de l'humour noir qui transpirera de l'oeuvre. Toute œuvre citationnelle prend en compte l'héritage de l'œuvre qu'elle cite. Une œuvre citationnelle est donc ancrée dans son époque, davantage que dans celle du tableau cité. L'Histoire (et l'histoire de l'art) est un fardeau qui pèse sur l'œuvre citationnelle : elle suppose et établit des comparaisons, des questionnements quant au choix de l'œuvre et surtout des questionnements quant à l'apport de cette nouvelle œuvre dans la société contemporaine.

Il existe plusieurs sortes de citations selon Rivais. La première, et une des plus évidentes, est la référence au titre, où le référencé sera explicité dans le titre de l'œuvre. On peut citer par exemple l'artiste Henri-Alain Lesprit (1933-2016) et son œuvre *Briques, Braque et brocs*, inspirée du peintre cubiste Braque. Il réalise aussi *Autour du pot* (fig.40), une nature morte en trompe-l'œil où l'entièreté du tableau est basée sur l'illustration de jeux de mots autour du mot et du motif du pot. En plus de piéger l'esprit, le trompe-l'œil est aussi le piège de l'œil. Un autre type de citation est la citation rébus. La citation rébus est bien représentée par les allographes : un principe littéraire et linguistique qui se base sur une suite de lettres (ou parfois de chiffres) qui vont venir, une fois prononcés à voix haute, former une phrase. L'allographe le plus

connu du monde de l'art est bien entendu *L.H.O.O.Q.*, de Marcel Duchamp. Dans le cadre de l'allographe plastique, Jacques Poirier (1928-2002) réalise des toiles trompe-l'oeil et trompe esprit, où chacune représente un rébus visuel. Viendra ensuite la citation par subversion iconographique, où l'exemple du peintre colombien Ramiro Arango (1946) et de son œuvre *Les Ménines, huitième conservation* (fig.41) (1999). Arango paraphrase les grands maîtres en transformant les sujets humains en natures mortes. Les hommes sont changés en produits de consommation. La société de consommation sera une cible des œuvres citationnelles. Bernard Pras (1952) réalise des assemblages de produits de supermarché pour recréer une image qui sera visible depuis un seul point. Il recrée le portrait royal de Louis XIV en trompe l'œil (fig.42) (originellement par Hyacinthe Rigaud en 1701). Rivais parle d' « accumulation d'objets de consommation qui sonde la société au coeur comme un dépôt de bilan ¹⁶³ ». Ici, le Roi Soleil de notre société est le produit de consommation. Vient ensuite le thème de la citation existentielle, qui questionne davantage sur ce qui fait l'Homme en société : de la communication à la perception en passant par le langage et l'écriture. Jiří Kolář (1914-2002) fusionne deux œuvres classiques de l'histoire de l'art : *Mademoiselle Caroline Rivière*, par Ingres en 1805, et *Barques sur la plage*, par Van Gogh en 1888. Il crée alors *Dans ton regard abordent et sur tes lèvres s'endorment des petites barques* (fig.43) (1981) par le processus qu'il a baptisé « intercalage ». Le processus est une alternance de bandes d'œuvres découpées et collées les unes après les autres. C'est une gymnastique mentale et encore une fois, un trompe-l'œil (littéralement). *Une tête antique* (fig.44) (1980), un autre de ses collages sur relief, brouille les limites de l'esthétique et de l'éthique : il recouvre des objets de bandes de journaux (dans ce cas-ci, une reproduction en résine d'une tête de statue antique). L'image redevient mot, « les formes retrouvent leur mystère par défaut ¹⁶⁴ ». Ceci soulève des questions sur l'écrit, les mots et son rôle dans la compréhension de notre monde.

Le thème de l'empilement est aussi cher au monde de l'art (comme le rappelle *Le Plein* d'Arman en 1960 à la galerie Iris Clert à Paris, en réponse au *Vide* de Klein deux ans plus tôt). L'accumulation se retrouve dans le Louis XVI de Pras, mais aussi chez Jacques Brissot (1929-2020), avec ses retables et ses « brissolages ». Le retable *Requiem*, réalisé en 1998, présente un entassement agencé très noir de têtes de poupons. Leur positionnement, les têtes empilées les unes sur les autres, toutes faisant face au

¹⁶³ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques, op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

spectateur, rappelle les agencements des os humains dans les catacombes et les ossuaires. Il présente tout cela comme un retable d'église, la critique et la provocation caractéristique de l'humour noir semble enfin se dévoiler. La citation polémique continuera davantage dans ce chemin : Daniel Authouart (1943) réalise *Dieu est-il américain ?* (fig.45) en 2003, une peinture d'une capsule de Coca-Cola où la phrase éponyme est peinte dans le style calligraphique de la marque. La question faussement innocente de l'œuvre interroge sur l'influence américaine post-guerre froide sur l'Occident, et dans ce cas-ci la France. Bien que la phrase soit écrite en français, le motif de la marque américaine est déjà présent, les États-Unis et son modèle ont (en quelque sortes) envahi l'iconographie Française. Dans le même registre social et politique, l'artiste chinois Yue Minjun (1962) propose un catalogue d'œuvres extensives critiquant de façon sous-jacente le gouvernement chinois. Ses œuvres présentent toutes des personnages au visage hilare, souriant avec un excès qui tire presque jusqu'au malsain, au faux. Ses personnages, malgré leur expression, semblent toujours dans un état de détresse qui est retranscrit par le langage corporel. Pour la plupart presque nus, leur iconographie rappelle celle de prisonniers ou d'otages. Les œuvres semblent être censurées, les visages sont faux, tous hilares ou souriants, et bien que les personnages miment des armes, elles n'apparaissent pas. Le ciel est excessivement bleu, les peaux roses (à la manière de plastique), les dents sont toutes parfaites et blanches... Les sujets sont souvent positionnés en multitude, Minjun mime l'agencement d'une société et son oppression au travers d'une construction pyramidale des œuvres. Tous les sujets ont le même visage, les mêmes vêtements ou coupe de cheveux : l'individualité n'existe pas. Cette iconographie hilare rappelle celle des affiches de propagande chinoises et de son utilisation de couleurs très vives afin d'attirer l'œil, allant de la période de Mao Zedong à aujourd'hui.

Ce thème de la référence politique se retrouve aussi avec le groupe d'artistes DDP (1971-1998), le nom est une référence aux noms des artistes et auteurs le composant : François Derivery (1937), Michel Dupré (1935) et Raymond Perrot (1935-2005). Leur peinture *VIA* (1978) critique politique et « rectification » des médias sous un angle marxiste. Les images du monde réel sont agencées et présentées comme une affiche de film, avec des commentaires servant à appuyer leur message (à la manière d'un bourrage de crâne) et à éveiller l'œil militant du spectateur. « Réalisme didactique, amertume tenace : voilà ce qu'on vous a raconté, ce que vous avez cru voir et

comprendre. Réveillez-vous donc ! ¹⁶⁵ ». La citation, le détournement et la reprise sont donc des instrument centraux de l'humour noir, servant interroger sur la société actuelle en remettant des icône du passé sur le devant de la scène. La cible peut être politique, existentielle ou sociale, en fonction du choix de l'artiste.

b. Des nouvelles formes d'humour noir dans l'art

i. L'idiotie

Historiquement parlant, le terme idiotie était utilisé pour désigner le « degré le plus profond de l'arriération intellectuelle ¹⁶⁶ ». L'idiot était privé de capacités intellectuelles, et donc un ignorant. L'origine du terme remonte à l'Antiquité ; il vient du grec : *idiotês* et du latin : *idiota*. Le terme sera utilisé au Moyen-Âge pour désigner plus précisément les illettrés manquant d'intelligence. Le terme sera en usage au MA mais une fois passé dans le langage courant, et du fait d'utilisations abusives, sa signification perdra en précision. On doit au psychiatre Jean-Etienne Esquirol (1772-1840) d'avoir « créé » le terme « idiotie » en 1818, lequel est inscrit à l'Académie Française en 1838. L'« Idiotie » désignera dès lors les sujets n'ayant pas présenté d'évolution intellectuelle, et ceci dès le plus jeune âge. L'acception du terme n'a plus beaucoup évolué jusqu'à aujourd'hui, depuis son usage par le psychiatre Bénédict Morel (1809-1873) pour faire référence aux individus atteint d'arriération mentale ou faisant état d'un lourd retard intellectuel (aussi appelé oligophrénie) ; retard estimé au regard de l'âge mental d'un enfant de deux ans, c'est-à-dire dont le quotient intellectuel est inférieur ou égal à 20.

C'est dès l'arrivée du XX^e siècle que le terme se trouvera être utilisé dans le monde de l'art pour désigner un mouvement de pensée dont l'initiateur est Jean-Yves Jouannais (né en 1964). Jouannais a écrit et publié dans de nombreuses revues artistiques, (il était notamment le rédacteur en chef adjoint de la revue *Art Press* de 1991 à 1999, et fut le cofondateur, avec Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet et Laurent Quintreau, de la Revue *Perpendiculaire*). Il a donné de nombreuses conférences et réalisé un grand nombre d'expositions tout autour du globe, dont *Histoire de l'infamie* à la Biennale de Venise en 1995, *Le fou dédoublé* en 2000 à Moscou et *La force de*

¹⁶⁵ Y. Rivais, *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, op. cit., p. 82.

¹⁶⁶ Georges Torris, « Idiotie (histoire du concept) », Encyclopedia Universalis [en ligne], [1999], 2020, URL : <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/idiotie-histoire-du-concept/> consulté le 07 mai 2024.

l'art 02 au Grand Palais à Paris. On trouve dans sa bibliographie un éclectisme notable : *Des nains, des jardins, essai sur le kitsch pavillonnaire* en 1993, *Artistes sans oeuvres, I would prefer not to* en 1997 et *Les barrages de sable, traité de castellologie littorale* en 2014. Ces expériences marquent les premières origines de son ouvrage *L'idiotie*, paru originalement de 2003 et dans lequel il introduit ce concept au travers de dix chapitres accompagnés d'une introduction et d'un dénouement. L'essai original est sous-titré « art, vie, politique, méthode ».

« La poésie commence lorsqu'un idiot dit de la mer : “on dirait de l'huile”¹⁶⁷ »

L'influence de la figure de l'enfance et de l'adolescence dans le livre est notable. L'image de l'enfant est toujours associée à une sorte de non-conformisme de par le fait qu'il n'a pas encore été modelé par la société et ses codes. L'adolescence est synonyme de rébellion contre le monde. Ces deux aspects vont se retrouver de façon centrale dans le concept de l'idiot moderne. L'essai parle davantage du point de vue de l'observateur de l'idiot que du jugement qui est porté sur celui-ci. Le livre est né d'une curiosité liée à l'appellation des choses et au sens des mots soit d'un intérêt pour l'onomastique (la science des noms propres et plus précisément des noms communs, avec une majuscule). Le principe de l'idiotie est initialement nommé « fiasco » par Jouannais, qui en 1992, souhaitait le désigner par un terme proche de son ressenti : une obsession longue et dont on est familier, à la manière d'une fréquentation. Vient ensuite l'appellation *infamie* en 1995, à l'occasion de la Biennale de Venise, l'auteur organisant l'exposition *Histoire de l'infamie*, dont le titre tire son inspiration d'un recueil de Louis Borges, traduit par Roger Caillois : *Histoire universelle de l'infamie, Histoire de l'éternité* (1994). Après réflexion, le terme évolua finalement vers celui d'« idiotie » suivant notamment la lecture de l'ouvrage de Clément Rosset, *Le Réel, traité de l'idiotie* publié en 1977. Le philosophe y suit des principes anti-idéalistes qui seraient la clé d'une vie sans anxiété, à même d'apporter la joie de vivre que chacun cherche. Vient alors la tentative de définition de l'idiotie et la construction du terme. Très vite, Jouannais relie l'idiotie au principe de la modernité : l'idiot *est* moderne. L'idiotie devient le synonyme de l'innocence tandis que le moderne est lié à un degré important d'insolence, de gravité et de passion. Selon Jouannais, « l'idiotie n'est pas une entrée en matière [...] mais la

¹⁶⁷ Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, [1958] Paris, Folio, 2014.

matière elle-même ¹⁶⁸ ». Elle est une démarche singulière de l'esprit contre ses propres acquis. C'est une technique de l'esprit pour s'ouvrir d'avantage, et presque rejeter l'influence pré-ingérée de (l'auto-désignée) sagesse occidentale. L'idiotie est aussi devenue la manière dont le modernisme progresse : elle est intimement liée aux grandes figures et à la pierre qu'ils ont jetée dans la mare limpide du monde de l'art.

Jouannais revient sur l'étymologie du mot, du grec *idiotês*, qui désigne le simple, l'unique ou encore le singulier et lie cette ancienne définition à l'art du XXe siècle. En effet, la modernité englobe tous les singuliers apparus à différentes périodes : les Incohérents du XIX^e siècle, les dadaïstes, Arnaud Labelle-Rojoux, Maurizio Cattelan et Martin Kippenberger, parmi d'autres. L'artiste idiot au sens de Jouannais est l'artiste singulier, celui qui se tient à l'écart, hors des normes. Il cite ici Jarry et son père Ubu, Dali, Schwitters, Haussmann, Huelsenbeck, Magritte (surtout lors de sa période vache)... : les prédécesseurs des idiots d'aujourd'hui.

« Ce n'est point du tout pour faire une plaisanterie qu'on a remarqué qu'idiot signifiait autrefois isolé, retiré du monde, et ne signifie aujourd'hui que sot.¹⁶⁹ »

Le terme, mis en relation avec l'artiste idiot, découvre une double idiotie. Son œuvre est idiote, et l'artiste joue délibérément l'idiot. En venant redéfinir les limites préétablies du monde de l'art, ce double jeu viendrait donner naissance à un rire moderne, celui porteur d'un art jouissif et subversif. Jouannais associe ce rire particulier aux figures modernistes telles qu'Allais, Satie, Duchamp et Gide. Le rire provoqué par l'idiotie est libérateur de l'être ; un moyen de libérer son corps du langage. Relier l'idiotie au seul rire serait pourtant (comme avec l'humour) trop réducteur : « [S]eule l'incandescence de l'esprit, véritablement indécente, nous concerne, sous le nom d'idiotie ¹⁷⁰ ». L'idiotie est une philosophie de la compréhension, portant sur un principe d'expérimentation sur l'instant. Nouveau rire suppose temporalité moderne. La pratique de plus en plus présente de l'idiotie dans l'art est à lier avec le rapprochement de plus en plus intense de l'art et de la vie, l'intériorité, qui domine les enjeux du monde de l'art occidental depuis le XX^e siècle.

¹⁶⁸ J. Y. Jouannais, *L'idiotie*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁹ Voltaire, cité par Émile Littré, dans *Dictionnaire de la langue française*, ed Hachette, 1875.

¹⁷⁰ J.Y. Jouannais, *L'idiotie*, *op. cit.*, p. 21.

Dans le monde de l'art, l'idiotie sera intimement liée (et surtout à ses débuts) au burlesque, comme en témoigne en 1882 (puis 1893 lors de sa re-création), l'Exposition des Arts Incohérents conçue par Jules Lévy. L'idiotie domine au milieu de statues en gruyères et de peintures sur morues fraîches. En 1884, Boquillon Bridet (1859-1886) réalise *Porc trait par Van Dyck* (fig.46). Jouannais inscrit les monochromes de Allais dans cette continuité idiote. Cette exposition est un élément majeur dans la généalogie de l'idiotie en art. L'idiotie continue son chemin dans le temps avec une revendication plus qu'explicite par le mouvement DADA. Le premier manifeste DADA, rédigé et lu par Richard Huelsenbeck à la soirée conférence du 12 avril 1918 à Berlin, comprend d'ailleurs cette phrase : « Dada est idiot. Le véritable dadaïste, il rit, il rit ¹⁷¹ ». DADA s'est en outre associé à un groupe constructiviste, intitulé Stupid. Stupid est né en 1919 à Cologne, et abordait des questions socio-culturelles avec un art à l'esthétique moins chaotique que DADA, dans un but d'être davantage compris par les masses. Stupid comptait parmi ses rangs des artistes tels que Willy Fick (1893-1967), Heinrich et Angelika Hoerle (1895-1936 et 1899-1923), Anton Räderscheidt (1892-1970), Marta Hegemann (1894-1970) et Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933).

Les manifestes de DADA continuent à affirmer cette prédisposition à l'idiotie avec un tract-manifeste à Paris le 12 janvier 1921, intitulé *Dada soulève tout*, dans lequel on peut lire ceci : « Les imitateurs de DADA veulent vous présenter DADA sous une forme artistique qu'il n'a jamais eu - Citoyens on vous présente aujourd'hui sous une forme pornographique, un esprit vulgaire et baroque qui n'est pas L'IDIOTIE PURE réclamée par DADA - MAIS LE DOGMATISME ET L'IMBÉCILLITÉ PRÉTENTIEUSE ¹⁷² ». Cette prétention est l'ennemie de l'idiotie car elle cherche un sens plus profond où il n'y en a pas. En cherchant (et créant) un sens où il n'y en a pas, le dogmatisme prétentieux présente une fausse intelligence aux masses afin de les intimider et les contrôler en les empêchant de penser. Suite à DADA, de nombreuses figures du XX^e siècle porteront ce flambeau idiot : Parmi elles, Duchamp serait la plus importante pour Jouannais. Bien que présenté comme le « bourreau théorique ¹⁷³ » de l'histoire de l'art, son œuvre est prise comme source d'inspiration majeure par les arts incohérents et sa bouffonnerie. Son humour est assez direct, ses jeux de mots simples mais efficaces. L'humour de Duchamp remonte à son expérience dans la presse, au

¹⁷¹ Richard Huelsenbeck, *Le premier manifeste DADA*, 1918.

¹⁷² R. Huelsenbeck, *DADA soulève TOUT*, 1921.

¹⁷³ J. Y. Jouannais, *L'idiotie, op. cit.*, p. 25.

journaux *Le Rire*, *Le Sourire* ou *Le Courrier Français*, lieux où la trace des artistes incohérents était très présente (avec par exemple Adolphe Léon Willette et Henri Gray). L'œuvre de Duchamp, et surtout ses ready-mades, est toujours accompagnée d'une drôlerie, qu'elle soit dans le titre ou dans l'exécution (*L.H.O.O.Q.*, *En prévision d'un bras cassé...*). L'anecdote du refus virulent de son *Nu descendant d'un escalier* au Salon des Indépendants de 1912 ne se raconte plus, mais ainsi que le rappelle l'historien d'art et essayiste Didier Semin, la méfiance du jury doit être mise en relation avec un événement qui eut lieu en 1910 et qui ridiculisa le Salon. C'est l'année où l'écrivain Roland Dorgelès (1885-1973) expose sous le pseudonyme J.-R. Boronali une toile intitulée *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* (fig.47). Il s'avéra que cette toile avait été réalisée par un âne muni d'un pinceau attaché à la queue. Cet événement, on le comprend, rendit le jury plus attentif à tout ce qui pouvait lui attirer de nouvelles moqueries et qui serait susceptible de ternir sa réputation ; idiotie ou contrepèterie en faisant partie.

Le philosophe Michel Foucault (1926-1984) parle de la tradition à définir la folie comme un fléau, en la liant souvent à quelque chose d'occulte. C'est en implantant l'acte de déraison dans le langage que cet acte de démonisation fut réalisé. La place de la figure du fou est intéressante dans le cas de l'idiotie. L'image du fou dans l'histoire de l'art, comment elle a été utilisée par les mouvements, et comment elle a été perçue et utilisée est un sujet large. DADA, qui se revendique de l'idiotie, se verra remplacé par les surréalistes et leur obsession sur la folie clinique (notamment l'hystérie), elle-même influencée par la psychanalyse et Freud. La façon dont le surréalisme se sert de la folie est bien illustrée par un commentaire de Man Ray sur *l'Exposition Internationale du surréalisme* de 1938. Dans la salle centrale (où se trouve les sacs de charbon de Duchamp) passait une bande son de cris hystériques enregistrés dans des asiles, histoire de « couper court à l'envie qu'auraient pu avoir les visiteurs de rire ou de plaisanter ¹⁷⁴ ». Dali avait aussi organisé une performance de la comédienne Hélène Vanel lors du vernissage. La femme, initialement nue puis portant seulement une chemise de nuit, aurait simulé une crise d'hystérie au sol, dans la mare centrale. En dehors de l'image de la femme folle, hystérique, fétichisée et sexualisée, la folie est ici prise au sens clinique du terme. L'humour semble en pâtir ; il n'est clairement pas

¹⁷⁴ Man Ray, *Autoportrait*, [1963], trad. Anne Guérin, Arles, Éditions Babel, 1999.

l'objectif recherché. Il apparaît que les surréalistes ne considéraient pas l'humour (et donc l'humour noir) comme étant associé avec la folie et autres maladies mentales. En effet, pour eux, la pratique de l'humour noir était liée à une ascension de l'esprit et un intellect supérieur.

Après la seconde guerre mondiale, l'idiotie semble revenir sur le devant de la scène. L'artiste Robert Filliou (1926-1987) présente en 1967 son concept de la « révolte des médiocres » dans son ouvrage *Enseigner et apprendre, arts vivants* en 1970. La révolte des médiocres désigne le refus de la domination et de la hiérarchisation de l'art par les classes s'étant auto-décrétées comme appartenant à l'élite ; elle renvoie autrement dit, au refus « d'être culturellement colonisé par une race auto-désignée de spécialistes de la peinture, de la sculpture, de la poésie, de la musique, etc.¹⁷⁵ ». Jouannais interprète cette médiocrité non pas comme de l'idiotie, mais comme une possibilité d'idiotie, celle-ci liée à la liberté de choix. Mais l'idiotie est aussi un thème cher à Filliou, dont l'ouvrage de 1965, *Ample Food for Stupid Thought*, sera traduit sous le titre *Idiot-ci, idiot-là*. Cet ouvrage prend la forme d'un ensemble de quatre-vingt-dix cartes postales posant chacune une question plus ou moins absurde et détachée : « Bientôt de retour à l'école ? », « Comment allez-vous et pourquoi ? », « Pour quand un nouveau ballon ?¹⁷⁶ »... Filliou ne tente pas de mettre la médiocrité sur un piédestal, de l'ériger comme « morale ultime de l'expérience esthétique¹⁷⁷ », mais il s'emploie à étendre cette expérience esthétique jusqu'à la médiocrité, de sorte à ce qu'elle englobe un tout. La révolte des médiocres est un désir d'expansion des horizons et des mentalités. Inspiré par Filliou, Jacques Lizène (1946) lui emboîte le pas. Se présentant lui-même comme un « artiste de la médiocrité, de la sans-importance », il prend position dès 1966 pour ce qu'il nomme « l'art sans talent¹⁷⁸ » et réalise en 1970 sa « sculpture interne ». L'artiste subit une vasectomie volontaire, intégrant pour la première fois une intervention chirurgicale comme œuvre artistique. On retrouve des références à cet acte dans plusieurs autres de ces œuvres, notamment *Vasectomie Youppie*, *Extinction de l'œuf*, et *Vasectomie, sculpture interne. D'une manière générale, les choses étant ce qu'elles sont, Jacques Lizène ne procréera pas...Hopla ! Il subira*

¹⁷⁵ Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, [1970], Archives Lebeer Hossmann, Paris Bruxelles, 1998.

¹⁷⁶ J. Y. Jouannais, *L'idiotie, op. cit.*, p.108.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.108.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 113.

volontairement la vasectomie (stérilisation par coupure des canaux déférents). Dès ce moment, il portera en lui une sculpture interne. 1970. (fig.48) Ces deux œuvres datent de 1970. Dès l'année suivante il intègre un institut dont il est à la fois le seul membre et le seul représentant : l'institut de l'art stupide, où il composera des *Chansons non-séductives et répétitives pour cassettophones*, qui furent diffusées pour la première fois en 1972 à la Neue Galerie d'Aix-la-Chapelle. Il réalisera la même année un « film barré à la main image par image ¹⁷⁹ ». Lizène expérimente via de nombreux médiums différents : de la peinture, la sculpture et la photographie, cette dernière notamment avec une série de photographies réalisées en 1971 : *Contraindre le corps à s'inscrire dans le cadre de la photo* (fig.49). La série montre, comme le titre l'indique, plusieurs clichés où l'artiste tente de rentrer son corps tout entier dans le cadre photographique, alors que ce dernier se rapproche et se resserre de plus en plus sur l'homme. Les derniers clichés sont comiques, l'artiste se retrouvant collé à l'appareil, coincé au sol. L'idiotie de l'œuvre de Lizène est centrale et originelle, la pratique est autonome.

La « stupidité invincible ¹⁸⁰ » est un terme inventé par Leo McCarey, le créateur du duo Laurel et Hardy au cinéma. Pour Jouannais, il exprime assez bien une idiotie destinée à convaincre et à vaincre suivant l'exemple de The Art Guys : un duo d'artistes texans composé de Michael Galbreth (1956-2019) et Jack Massing (1959), très influencés par le groupe Fluxus, célèbres pour leurs performances plutôt idiotes et absurdes entre 1980 et 1990. *Driving two cars (from Houston to Galveston)* réalisée par Jack Massing en 1990 a marqué Jouannais. Dans celle-ci, Massing conduit deux voitures à lui tout seul : un premier véhicule est amené à une certaine distance avant qu'il ne revienne à pied chercher le second, pour le conduire un peu plus loin que le premier, s'arrêter, et repartir à pied chercher le premier, et ainsi de suite jusqu'à arriver à destination avec les deux voitures, tout ceci en costume de businessman. Un autre artiste intéressant dans ce domaine est Jonathan Monk (1969), plus dans le cadre de la référence et de la représentation/citation. Les œuvres de Monk sont définies comme « pastiches ironiques ¹⁸¹ ». On trouve notamment un pastiche de Ad Reinhardt, avec *Black* (1995), de Robert Wyman, avec *Artist at work* (1994), de Jackson Pollock et Picasso avec *Picasso's Guernica (in the style of Jackson Pollock, Essay III)* (fig.50) (1980-2018) et

¹⁷⁹ J.Y. Jouannais, *L'idiotie*, op. cit., p.114.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.50.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 118.

enfin Jeff Koons avec sa série *Inflated Deflated* (fig.51-52-53) (2009). Mais l'œuvre sur laquelle Jouannais se penche pour approfondir l'idiotie est la reprise d'une performance de Beuys à l'identique: *Jonathan Monk Reading Flash Art to a Dead Hare (à la Beuys)*, en 1996. Originellement, le terme pastiche vient de l'italien *pasticcio*, et s'est déplacé en France durant le XVIIIe siècle. Initialement rattaché au domaine des Beaux-Arts, il sera ensuite transposé à celui de la littérature. Le pasticheur est un copieur des grands artistes, un artiste sans talent qui essaie de gagner sa notoriété en copiant et en volant aux plus grands que lui. Une autre lecture du pastiche est celle du mimétisme naturel, où l'animal s'adapte à son microcosme naturel jusqu'à se fondre dedans, la métaphore entre lui et l'artiste peut alors être réalisée sans trop d'efforts. Suivant la même veine, Monk et ses performances ne vont pas chercher à copier pour subtiliser mais pour se fondre dans le monde de l'art, ceci en passant par ses origines, ses façades et ses grands visages. Monk tente de se fondre dans le paysage. En soi, Monk et son œuvre présentent une médiocrité consciente d'elle-même et de sa propre perversité. En réalisant un geste qui, initialement avait pour but de faire connaître l'artiste copieur, il n'est maintenant plus que le second nom derrière celui qu'il copie; on pourrait même dire qu'il est devenu « celui qui a copié la performance de Beuys ».

La modernité se construit avec la moquerie, et l'idiotie est ensuite envisagée comme un élément du possible, au sein d'un champ d'expérience, et non plus comme un objet détourné et explicite/explicité. L'idiotie implique une « acceptation de tous les écarts ¹⁸² », ainsi qu'un point de vue globalisant. Une œuvre qui se réclame de l'idiotie sera toujours affublée d'un sens et d'une réflexion une fois assimilée par l'histoire de l'art. L'œuvre idiote s'y trouve pourvue d'une construction intellectuelle. Une histoire de l'art idiot ne peut pas exister dès lors, car une Histoire idiote n'existe pas. L'œuvre idiote, dans sa forme la plus pure et dénuée d'intellectualisme sera toujours à part, car c'est dans sa nature même (l'idiot est et demeure isolé). « Ainsi, l'idiotie en art n'est-elle belle que par la nature hautement archaïque de son énigme ¹⁸³ ». L'idiotie est définie par son caractère indéfinissable, et selon Jouannais d'une manière assez grinçante, l'idiotie n'est le fruit d'un intérêt uniquement de par l'aspect paradoxal de son existence. L'idiotie semble illustrer le retour – depuis les années 1980–, d'une affinité particulière de l'art avec l'absurde. Il est souvent dit que l'Histoire se répète, et

¹⁸² J. Y. Jouannais, *L'idiotie, op. cit.*, p.221.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 285.

bien, dans le cas de l'humour, nous serions de retour à DADA. L'absurdité et l'idiotie semblent être une manière adéquate de prendre place dans ce monde et de répondre aux problèmes sociaux ou politiques que nous rencontrons. L'humour noir, quant à lui, semble perdre du terrain dans la pratique artistique actuelle.

ii. La provocation

Le duo d'artiste britannique Dinos et Jake Chapman (nés respectivement en 1962 et 1966) ont toujours eu comme thème de réinscrire l'œuvre ancienne dans le présent. Ils sont représentés par la galerie du White Cube. Le début de l'association des deux frères date des années 1990, ils sont connus pour leur collaboration avec le groupe des Young British Artists¹⁸⁴. Ils ont commencé leur œuvre citationnelle provocatrice en reprenant des œuvres de Francisco Goya. Ils ont aussi ré-imaginé la série *La vie d'un libertin* par Hogarth en la renommant *Jake and Dinos Progress*, ils repeignent des peintures d'Adolf Hitler (*If Hitler had been a hippy how happy would he be ?*, (fig.55) en 2008), des anonymes flamands, de Bruegel pour arriver au mouvement DADA qui les inspire de par l'aspect transgressif, à l'encontre des conventions, anti-convenances. Le mouvement prônait la liberté créatrice par le biais de la dérision et de l'humour. La provocation des Chapman est ressentie au travers de titres faussement innocents, d'appellation à la « correction » en lieu et dire de citation et de représentation de symboles et thèmes jugés choquants par la société contemporaine. Ce désir de transgression serait né des notions marquantes des années 1990 et du contexte culturel qui appuierait leur émergence dans le monde de l'art de par l'esthétique qu'ils prônent.

Ils utilisent majoritairement la sculpture et le dessin afin de percer les peurs de la société actuelle. Les thèmes sont sanglants, provocateurs et semblent presque annonceurs d'une fin prochaine, avec idée de l'assassinat du modèle de Gilbert and George : le *Art for all*¹⁸⁵. Leur pensée et leur approche quant au monde de l'art est ouvertement plus philosophique que moderniste. Dans l'interview « Jake Chapman on Georges Bataille: an interview with Simon Baker », Jake Chapman prône ouvertement l'influence des œuvres littéraires de Georges Bataille sur leur art. Bataille lie l'érotisme et l'angoisse de la mort. L'érotisme deviendra ainsi un instrument de choc qui induit

¹⁸⁴ Charlotte Gould, *Les Young British Artists : l'école du scandale*, université de Sorbonne nouvelle, 2003.

¹⁸⁵ « L'art pour tous », ma traduction.

« une perversion comique ¹⁸⁶ ». Ils revendiquent aussi une forte influence surréaliste (visible avec leur œuvre *Exquisite Corpse* (fig.56) (2000)) et une influence du marquis de Sade, de Freud et de Leopold von Sacher-Masoch (initiateur du masochisme, qui prône la jouissance dans la souffrance). On y retrouve le concept d'exprimer des désirs violents, des pulsions.

Le concept de l'infini présent est central dans leurs œuvres. L'infini présent est une idée que le thème et le ressenti est universel, il n'est pas lié à la politique, l'actualité ou toute autre moment ancré dans le temps. Les thèmes de la sexualité, du grotesque, du corps et de la mort sont tous intemporels de par leur lien à l'expérience humaine. La taille réduite de la série *Les désastres de la guerre* (*Disasters of War*), d'après Goya, fait en sorte à ce que les spectateurs s'approchent plus des œuvres pour pouvoir voir les détails ce qui mène au dégoût et au choc. On y trouve une sorte d'humour subversif mis en exergue par le malaise créé par la curiosité morbide elle-même appuyée par l'image du voyeur qui regarde par la serrure. Le memento mori de la chair en décomposition questionne ironiquement la condition humaine et la vie éternelle. Il s'agit d'une pensée assez nihiliste. Le mal-être du spectateur est la clé de l'humour des Chapman. On la retrouve aussi avec leur série *Sex* (2006) qui présente une esthétique kitsch mêlée avec un caractère très gore et organique, l'iconographie des squelettes de Posada est reprise. Dans le cas de la réutilisation d'iconographie, la série *Les désastres de la guerre* (1810-1815) et *Les caprices* (1799-1803) de Francisco Goya présente une reprise d'iconographie mais une reprise de références de l'Histoire de l'art, les techniques utilisées et les thématiques abordées. On note la reprise des dimensions des œuvres de Goya, le médium des plaques de cuivre, l'utilisation des procédés tels que l'eau forte, la taille douce et l'aquatinte. La série *Les désastres de la guerre* des frères Chapman débute en 1999, on y retrouve la représentation de croix gammées, de camps de concentration, de l'Holocauste, de violence sexuelle et violence en général. La provocation dans les œuvres des frères Chapman est liée à l'obscénité et la transgression du politiquement correct. L'art obscène implique une défiance de la civilité et des règles de la décence établies par la société. Il prône la laideur, la violence, la bestialité, l'horreur, la pourriture et la sexualité; une sorte de libération de l'être allant jusqu'à l'extrême, une domination des instincts primaires. L'art obscène suppose aussi une idée de fatalité, et que l'homme ne peut échapper à sa fin. Il désire montrer l'horreur

¹⁸⁶ Louise Bergounhou - *Jake et Dinos Chapman - l'œuvre "revue et corrigée" à partir de Francisco de Goya*, 2013, p. 14.

humaine à son paroxysme. Le désir de choquer le spectateur est assumé de la part des frères. Il s'agit d'un art subversif, où la grimace qui vient déformer le visage absurdisse la situation par l'excès, cette grimace ne serait-elle pas une vision de la véritable nature de chacun ? Cette image rappelle celle de Dorian Gray et son visage qui se difforme au rythme de ses péchés sur son portrait. Le désir de représenter le laid est une remise en question délibérée de l'esthétique dominante. Dans le cas des Chapman, la lecture peut être que leurs œuvres reflètent la période de mal être de l'Angleterre à l'époque de Margaret Thatcher : « Les frères Chapman utilisent Goya afin de rendre plus vivace d'autres crimes de masse qui nous sont contemporains ¹⁸⁷ ».

La « beauté compulsive » est un terme employé par André Breton dans la dernière phrase de son ouvrage *Nadja* en 1928 : « la beauté sera compulsive ou ne sera pas ¹⁸⁸ ». Il la développera davantage dans *L'amour fou*, paru entre 1934 et 1936 : « la beauté compulsive sera érotique-voilée, explosante fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas ¹⁸⁹ ». La beauté compulsive est premièrement passionnelle, elle est didactique et expose un bouleversement en exposant comme « Beau » ce qui ne l'était pas considéré comme beau auparavant. Le comte de Lautréamont discute de la notion dans *Les chants de Maldoror, Chant premier*. C'est la notion telle qu'elle est décrite par Georges Bataille qui inspire finalement les frères Chapman : la nouvelle notion du Beau est due à une transcendance du monstrueux sur le sublime. Le terme sublime souligne ici l'ancienne vision du Beau : il sera employé par les Champan. On trouve, selon eux dans le sublime, une notion de gravité supplémentaire qui découle de la liberté créatrice humaine, elle-même grande créatrice de douleur et de pathos chez l'homme. Le sublime serait donc supérieur au Beau ancien, à l'esthétique toujours basée sur la nature et son observation telle que Hegel pouvait le prôner. On retrouve une nouvelle fois dans ce geste un lien avec le thème de la transgression qui commence à leur coller (volontairement, on le reconnaît) à la peau. L'art sublime est alors défait de ses principes académiques, en employant des techniques et en représentant des thèmes monstrueux, alliant violence et érotisme, plaisir charnel et mort. La représentation de la mort est une transgression d'un tabou sociétal majeur.

¹⁸⁷ L. Bergounhou, *Jake et Dinos Chapman - l'œuvre "revue et corrigée" à partir de Francisco de Goya*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁸ André Breton, *Nadja*, [1928], Paris Folio plus, 1998, p. 210.

¹⁸⁹ André Breton, *L'amour fou*, [1934-1936], Paris Folio, 1976, p.12-13.

Chez les Chapman, le scandale et l'esthétique de la transgression et de la provocation sont intimement liés avec un détournement d'iconographie reconnaissable par le spectateur (surtout celle de la seconde guerre mondiale). Leur diorama *Fucking hell* (2008) présenté lors de l'exposition attirée au White Cube Gallery à Hoxton Square et Mason's Yard du 15 au 17 septembre 2011, elle demeure aujourd'hui à la Collection François Pinault au Palais Grassi, à Venise en Italie. *Fucking Hell* (fig.57) prend l'apparence de neuf dioramas ou maquettes dans des cubes de verre. Chacun représente des scènes de massacre ou apocalyptique dans un paysage différent, allant du temple grec à l'église gothique, en passant par les camps de concentration et les ruines d'un restaurant de fast-food. Dans chaque diorama est caché une petite figurine du dictateur allemand Adolf Hitler que le spectateur est invité à trouver, à la manière d'un enfant qui cherche Charlie. Le choc de l'œuvre entraîne une contestation, et donc un débat. L'œuvre fait face à un refus et provoque des sentiments violents chez le spectateur : ceci est la première étape d'une remise en question des codes qui ont été établis. Ces œuvres, en plus de provoquer, soulèvent l'esprit de contestation chez le spectateur. L'humour est central dans la création d'un scandale, il aide à accepter ses faiblesses tout en faisant de son utilisateur un emblème de la résistance et de la protestation. Le rieur est un être actif. L'humour noir appuie sur la banalisation de sujets tels que la mort et autres sujets grotesques et non conventionnels. *Disaster of war #43* (fig.58) représente des doigts coupés agencés à la manière d'une croix gammée (à première vue ?). Les Chapman ont toujours dit qu'il s'agissait de la croix hindoue représentant la paix, et que c'était une œuvre optimiste dont le message au spectateur était « passez une bonne journée ¹⁹⁰ ». L'humour noir est un atout puissant dans la création d'une œuvre transgressive. L'humour côtoie le scandale, et dans ce cas, c'est davantage les relations entre les deux (et les réactions qu'il génère) qui importe.

¹⁹⁰ D'après l'original : « *Have a nice day* ». Ma traduction.

Conclusion :

L'humour noir est un sujet vaste, transcendant les limites du monde du langage et de la communication pour venir s'immiscier dans tous les aspects de la création artistique. Il ne partage pas la fonction bergsonienne du rire, purement sociétale et faite pour enfoncer le clou qui dépasse. André Breton, couplé à la psychanalyse freudienne et à la prédominance du moi grandissante depuis l'avènement romantique, théorise l'humour noir dans le cadre de son mouvement surréaliste : un signe d'intelligence, de transcendance par-delà le corps de Dieu, tué par Nietzsche. L'apparition de l'humour noir durant cette période est caractéristique d'une réponse à un nouveau choc ressenti par le déclin de la religion dans les esprits : « Si Dieu est mort, qui veillera sur moi après le trépas ? ». Le mourant, le condamné de Freud s'immortalisera par le biais de l'humour noir : il transcende la mort et son impact et vit éternellement dans nos esprits. L'humour noir n'est pas inné de tous, en plus d'être pour toujours esclave de la tolérance de celui qui le pratique. André Breton ne faisait pas exception à la règle : la notion dont la nature même est la transcendance finit par dépasser les limites établies par son créateur. L'humour noir se multiplie, avec autant d'acteurs qu'il y a de définitions, de cibles et de limites. Naît alors un humour noir sur sa propre condition, un sur son statut dans la société ou un sur les horreurs du monde. Il s'étend au fur et à mesure qu'il contamine les pensées. Son extension le destine à rencontrer des formes d'humour similaires avec lesquelles il se lie de façon plus ou moins distincte : cynisme, ironie, absurde, nihilisme, idiotie...

Aujourd'hui (et surtout dans le domaine plastique) l'humour noir semble avoir perdu la recherche de la transcendance pour endosser de façon plus ouverte la dénonciation. L'humour noir est la réponse à la l'attaque de la finitude et de l'angoisse de la condition humaine. L'humoriste ne va plus se contenter de transcender cette attaque par le biais de l'humour, il contre-attaque : l'agressé devient l'agresseur. Mais vers qui diriger son courroux sinon le monde extérieur ? Cette attaque sera alors ressentie sur son entourage (et ceci à tous les niveaux) : la société, la politique, les hautes sphères, l'institution, notre voisin de caste... L'humour noir dénonce l'essence même de l'homme : dans l'individuel jusque dans la multitude. Ce travail avait la particularité d'être extrêmement étendu, touchant des domaines plus ou moins éloignés de l'Histoire de l'art, comme la philosophie, la psychologie, la psychanalyse et le social. Pourtant, il reste à la merci de la subjectivité plus que tout lecteur : discuter de l'humour

noir, ce qui en est, ce qui n'en n'est pas, tout ceci relève de la sensibilité de chacun. Mais sensibilité mise de côté, le problème de l'extrême est toujours présent. L'aspect provocateur de l'art contemporain est une notion qu'il partage avec l'humour noir actuel. Ces deux sauront alors montrer des artistes, performances extrêmes dans leur absurde noirceur et dans leurs accusations. Peut-on même utiliser le thème d'humour ou d'absurde pour désigner les performances d'auto-mutilation de Pierre Pinoncelli (1929-2021) ? Il se coupe un doigt en 2002 pour attirer l'attention sur l'affaire et la captivité d'Ingrid Bétancourt, ancienne membre du Sénat de la République de Colombie, alors capturée par les forces révolutionnaires ; il attaque la banque de Nice avec une arme (chargée à blanc) en 1975 afin de protester le jumelage de la ville (durant l'apartheid) avec celle de Le Cap en Afrique du Sud. Il urine dans la pissotière de Duchamp avant de brutalement l'attaquer au marteau en 1993. Pour Pinoncelli, l'humour noir naît dans un acte de provocation destructrice et citationnelle. Quelle est la limite ? Où se trouve l'extrême ? Jusqu'à quand l'humour noir est-il encore de l'humour, et à partir de quel point devient-il un simple rideau derrière lequel on cache la haine ? C'est une des interrogations qui demeure à la fin de ce mémoire. Mais peut-être que ne pas avoir de réponse concrète à toutes les interrogations est une bonne chose, la société évolue par le biais de l'évolution des individus qui la compose, et le changement vient par le questionnement. Ce genre de questions trouvera peut-être une réponse qui satisfera un temps, puis viendra le temps d'un nouveau questionnement à ce sujet. Nous en revenons à Socrate et au questionnement de l'idiot : la remise en question amène au changement.

Bibliographie

Articles et périodiques :

- ARSLAN Doğan, « Surreal humor in art and design: Marx Ernst and Jan Lenica », *Yıldız J Art Desg*, n°9.2, Décembre 2022, p.95-103.
- ASSOUN Paul-Laurent, « Le Moment Ou Jamais : Le Sujet De L'humour », *Champ Psy*, n°67, Janvier 2015, p.25-46.
- CHENET Françoise, « Magritte mode d'emploi », *Textyles*, n°8, 1991.
- DE LA FUENTE TEIXIDÓ Ana María, « Nietzsche En Las Vanguardias », *Claridades (Alhaurín De La Torre)* n°6.1, 2014.
- DESPROGES Pierre, « Peut-on rire de tout ? », *Vie sociale*, 2010/2 (N° 2), p. 5-5.
- DRAGUET Michel, « MAGRITTE RENÉ - (1898-1967) » , *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], Consulté le 28 mai 2023.
- DURAND Bruno, « Duchamp ou “le défroqué de l'art” », *Arts au singulier*, Septembre 2013, p.18-19.
- FARRIOL Cristóbal, « Freud divisé : entre l'art et le Witz », *Cliniques méditerranéennes*, n°106, Février 2022, p.225-240.
- FOURNY Jean-François, « “Un jour ou l'autre on saura” : de Dada au Surréalisme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°85, Septembre-Octobre 1986, p. 865-875.
- GAUVILLE Hervé, « L'IDIOTIE (J.Y. Jouannais) », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], Consulté le 3 novembre 2022.
- GREELY Robert-Adèle, « Dali's Fascism; Lacan's Paranoia », *Art History* n°24.4, 2001, p.465-492.
- GROJNOWSKI Daniel, « Les Aléas Du Rire - Compte Rendu-essai ; Pourquoi Rire ?, Jean Birnbaum Dir. | Henri Bergson, Le Rire » *Littératures* 68, Décembre 2013, p.199-204.
- HERRON Shane, « Dark Humour and Moral Sense Theory: Or, How Swift Learned to Stop Worrying and Love Evil » *Eighteenth-century Fiction*, 2016, n°28, p.417-46.
- HOLLEIN Max, SCHLICHT, Esther, « René Magritte 1948. La période vache », *The Art Book*, Août 2009, n°16.3, p.54-55.

- HOPKINS David, « Duchamp, Childhood, Work, and Play : The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1992 » *Tate Papers*, 2014, n°22.
- LEBORGNE Erik, « L'humour noir des Lumières: Diderot, Casanova, Freud », *Eighteenth-century Fiction*, Juillet 2014, n°26.4, p.651-668.
- LE BRUN Annie, « Toyen, l'écart absolu », *Beaux Arts*, Mars 2022, Hors-Série.
- LEVITT Annette-Shandler, « The Bestial Fictions of Leonora Carrington. » *Journal of Modern Literature* 20, no. 1, 1996, p.65–74.
- MATTHEWS John, « Intelligence at the Service of Surrealism: Breton's "Anthologie De L'humour Noir" », *Norman, Okla: University of Oklahoma Press*, 1967, n°41, p.267-273.
- MINARDI Giovanna, « "De Homo Rodans" de Remedios Varo: Un Diálogo Lúdico y Lúcido Entre Escultura y Escritura » *Guaraguao*, 2017, no. 55.21, 2017, p. 123-35.
- MOREAU Yvan, « Art et Ironie », *Etc (Montréal)*, Septembre 2000, n°51.
- MOURA Jean-Marc, « Du rire à l'humour », *Le sens littéraire de l'humour*, 2010, p. 7-45.
- O'NEILL Patrick, « The Comedy of Entropy : the Contexts of Black Humour », *The Canadian Review of Comparative Literature*, Juin 1983, n°10.2.
- QUINODOZ Jean-Michel, « *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, S. Freud (1905c) », *Lire Freud*, 2004, p.69-75.
- ROUDOUX Joël, « Un chant d'amour ? Magritte, de Chirico, Breton », *Magritte au risque de la sémiotique*, 1999.
- RUSSEL John, « Art : Sardonic Humor of Magritte on Display », *The New York Times*, Novembre 1986.
- SCHULMAN Peter, « Sands of desire : the Creative Restlessness of Lee Miller's Egyptian Period », *Miranda*, 2017, n°14.
- SEGURA PANTOJA Karla, « Le surréalisme déplacé », *Hommes & migrations*, 2020, p. 39-47.
- SHANDLER LEVITT Annette, « The Bestial Fictions of Leonora Carrington », *Journal of Modern Literature*, 1996, vol. 20 n°1, p.65-74.
- SIGURDSON Ola, « Mourning, Melancholy, and Humor: Psychotheology in Freud and Soderblom » *Dialog : A Journal of Theology*, Décembre 2017, n°56.4, p.402-411.

- TIBERGHIE Gilles A, « Humour et dissolution de l'art », *Romantisme*, 1991, n°74, p.15-22.
- VERGER Anne, « Les Autoportraits De Giorgio De Chirico : Humour Et Ironie Au Service De L'autodérision », *Italies : Culture, Civilisation, Société*, Octobre 2000, n°4, p.183-190.

Catalogues d'exposition :

- BORDAZ Jean-Pierre (dir.), *Anthologie de L'humour Noir*, 2010, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Éditions du centre Pompidou, 2011, 64 p.
- VAN DEN BUSSCHE Willy (dir.), *D'Ensor à Delvaux : Ensor Spilliaert Permeke Magritte Delvaux*, 1996-1997, Musée d'Art Moderne Ostende, Belgique, Museum voor Modern Kunst, 1996, 392 p.
- AUDINET Gérard (dir.), *Giorgio de Chirico la fabrique des rêves*, 2009, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, Paris Musées, 2009, 360 p.
- BALDACCI Paolo (dir.), *Giorgio de Chirico. La peinture métaphysique*, 2020, Musée de l'Orangerie, Paris, Coédition musées d'Orsay et de l'Orangerie, Hazan, 2020, 232 p.
- KELLER Fabienne (dir.), *Topor dessins paniques*, 2004, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Strasbourg, Hazan, 2004, 228 p.
- JIANGHE Ouyang (dir.), *Yue Minjun L'ombre Du Fou Rire*, 2012, Fondation Cartier Pour L'art Contemporain, Paris, Éditions Evergreen, 2012, 150 p.

Mémoires et thèses universitaires :

- BELARDI Philippe, « Un usage particulier de la psychanalyse : André Breton, penseur de Freud », Philosophie, thèse de l'Université Côte d'Azur (dir. Carole Talon-Hugon), 2019.
- BERGOUNHOU Louise, « Jake et Dinos Chapman - l'oeuvre "revue et corrigée" à partir de Francisco de Goya », mémoire de l'Université Toulouse Jean-Jaurès (dir. Brigitte Aubry), 2010-2011.
- HEROUT Raphaëlle, « L'imaginaire linguistique du Surréalisme », Thèse de l'Université de Normandie (dir. Marie-Hélène Boblet), 2017.

Ouvrages :

- ARON Paul, et BERTRAND, Jean-Pierre, *Anthologie du surréalisme Belge*, Bruxelles, Espace Nord Références, 2015, 304 p.
- BAAS Jacquelynn, *Marcel Duchamp and the art of life*, Cambridge, The MIT Press, 2019, 400 p.
- BERGSON Henri, *Le Rire - Essai sur la signification du comique*, [1900], Paris, Quadrige, 2022, 168 p.
- BOUNOURE Vincent, *La Civilisation Surréaliste*, Paris, Payot, 1979, 346 p.
- BOUNOURE Vincent, *L'événement Surréaliste*, Paris, L'Harmattan, Coll. L'Ouverture Philosophique, 2004, 304 p.
- BRETON André. *Anthologie De L'humour Noir*, [1966], Paris, Le Livre De Poche, 1984, 445 p.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, [1924], Paris, Collection Folio essais, 1985, 173 p.
- CABANNE Pierre, *Marcel Duchamp Entretiens avec Pierre Cabanne*, [1967], Paris, Editions Allia / Sables, 2014, 176 p.
- COLOMBET Marie J. A., *L'humour Objectif Roussel, Duchamp, "sous Le Capot" L'objectivation Du Surréalisme*, Paris, Edition Publibook Université, 2008, 550 p.
- CORCOS Maurice, GILLIBERT, Jean, *De René Magritte À Francis Bacon Psychanalyse Du Regard*, Paris, Paris: Presses Universitaires De France, 2009, 336 p.
- DARRAGON Eric, JAKOBI Marianne, *La Provocation, Une Dimension De L'art Contemporain, XIXe-XXe Siècles*. Paris, Publication de la Sorbonne, 2004, 368 p.
- DE CORTANZE Gérard, *Le Monde Du Surréalisme*, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, 2005, 332 p.
- DESCHARNES Nicolas, DESCHARNES, Robert, *Salvador Dali*, Paris, Edita, 1993, 383 p.
- DUROZOI Gérard, *Dada Et les Arts Rebelles*, Paris - Hazan , Guide Des Arts, 2005, 384 p.
- HELD René-Raphaël, *L'œil Du Psychanalyste Surréalisme Et Surréalité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot / Payot PBP 218, 1973, 330 p.

- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie*, [2003], Paris, Flammarion, 2017, 304 p.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Naissance De L'art Contemporain, 1945-1970 Une Histoire Mondiale*, Paris, CNRS Editions, 2021, 608 p.
- KLINGSÖHR-LEROY Cathrin, *Surréalisme*, Paris, Taschen / Evergreen, 2015, 96 p.
- LYNTON Norbert, *Les merveilles des Grandes Civilisations: Le monde moderne*, Londres, Éditions de Crémille, 1965, 176 p.
- MAN RAY, *Autoportrait*, Munich, Paris, Babel, [1963], 1999, 528 p.
- MALDONADO Guitemie (dir.), *Bescherelle, Chronologie: l'histoire de l'art, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Hatier, 2019, 432 p.
- MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, 2013, 408 p.
- NOGEZ Dominique, *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Hatier International, 1996, 229 p.
- O'DOHERTY Brian, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Genève, Jrp Ringier éditions, 2007, 208 p.
- PAVESE Cesare, *Le métier de vivre*, Paris, Folio Gallimard, 1958, 592 p.
- PERROT Raymond, *L'art H.O.P. L'humour Noir !*, Paris, Ligeia (Paris), 2004, 192 p.
- PICON Gaëtan, *Le Surréalisme*, Genève: A. Skira Booking International, Collection Skira-Flammarion Les Grands Mouvements Artistiques, 1995, 216 p.
- PIERRE José, *Dictionnaire de poche, Le Surréalisme*, Paris, Fernand Hazan, 1973, 168 p.
- RICHTER Hans, *Dada Art Et Anti-art*, Bruxelles, Bruxelles: Editions De La Connaissance / Témoins Et Témoignages, 1965, 220 p.
- RIVAIS Yannick (dit Yak), *L'art H.O.P. l'humour noir ! L'humour noir dans les arts plastiques*, Paris, Editions Eden, 2004, 192 p.

Témoignages et compilations d'écrits :

- Collectif, *André Breton et le Mouvement Surréaliste*, Paris, Gallimard, La Nouvelle Revue Française n°172, 1967, 384 p.

Webographie :

- ABSIL Hugues, *White Cube*, 2015, URL : <https://hugues-absil.com/wordpress/white-cube/> (consulté le 16 Avril 2024).
- DESPROGES Pierre, « Peut-on rire de tout ? », *Vie sociale*, 2010/2 (N° 2), p. 5-5., URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-vie-sociale-2010-2-page-5.htm> (consulté le 27 mai 2024).
- GAUVILLE Hervé, *Idiotie (Jouannais)*, [2018], 2019, *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/l-idiotie-j-y-jouannais/> (consulté le 5 mai 2024)
- LAMBOTTE Marie-Claude, *HUMOUR*, [1999], 2009, *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/humour/> (consulté le 9 avril 2024).
- LEMAIRE Gérard-Georges, *CARRINGTON LEONORA (1917-2011)*, 2011, *Encyclopædia Universalis*, URL: <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/leonora-carrington/> (consulté le 11 mai 2024).
- TORRIS Georges, *Idiotie (histoire du concept)*, [1999], 2020, *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/idiotie-histoire-du-concept/> (consulté le 5 mai 2024).
- VAN UYTVANCK Margaux, *L'exposition internationale du surréalisme de 1938, Etude de la première scénographie surréaliste de Marcel Duchamp*, 2013, Koregos, Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts sous l'égide de l'Académie Royale de Belgique, URL : <https://koregos.org/fr/margaux-van-uytvanck-l-exposition-internationale-du-surrealisme-de-1938/> (consulté le 16 Avril 2024).

Émissions radiophoniques :

- *Avec l'artiste mexicain Posada, la mort est plus que joyeuse*, France Culture, Affinités Culturelles, 5 février 2022, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affinites-culturelles/avec-l-artiste-mexicain-posada-la-mort-est-plus-que-joyeuse-8737203> (consulté le 28 Mai 2024)