
Mot de la rédaction

L'humour dans les arts et la culture visuels : pratiques, théories et histoires

DOMINIC HARDY, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Ce numéro de *RACAR* fait suite à une séance intitulée *Satire graphique au Canada, avant et après l'art contemporain*, qu'Annie Gérin et moi avons organisée dans le cadre du congrès annuel de l'AAUC de novembre 2009. Nous y avons exploré la façon dont la culture visuelle canadienne, de l'époque victorienne tardive jusqu'à l'avènement de la guerre froide, a été enrichie par la satire graphique, notamment grâce aux revues, aux feuilles volantes et aux publications à caractère politique. Nous avons aussi pu mettre en évidence que la scène artistique contemporaine canadienne a privilégié les stratégies discursives de la satire graphique, principalement en ce qui concerne les pratiques artistiques critiques et politiquement engagées. Dans ce numéro spécial sur l'humour, pour lequel Jean-Philippe Uzel s'est joint à nous comme troisième membre de l'équipe éditoriale, nous cherchons à élargir notre réflexion au-delà de la caricature et de la satire graphique canadiennes afin de cibler une question plus globale, soit celle de l'humour dans les arts et dans la culture visuels, et, par extension, dans l'histoire de l'art. Ce numéro regroupe les textes de sept chercheurs qui font appel aux théories du rire et de l'humour pour explorer des questions liées à la création, à la diffusion et à l'esthétique aussi bien dans l'art contemporain que dans celui des deux derniers siècles.

Humour et satire graphique

Les trois premiers essais nous mènent du marché de l'imprimé londonien des années 1790 à la production officielle d'images satiriques durant les premières années de l'Union soviétique, en passant par le rôle de la caricature sous la Restauration française. Prises dans leur ensemble, les images examinées dans chacun de ces textes fonctionnent comme des archives vivantes qui nous ramènent toutes à la sphère publique qui les a vues naître. Dans cette perspective, « le public » est à la fois source et horizon de l'imagerie satirique, puisque la lisibilité de cette dernière dépend toujours d'une compréhension commune et de la reconnaissance des sujets et des groupes de personnes caricaturés. Lorsque la satire brouille ou reconfigure la représentation d'un sujet ou d'un genre, l'image acquiert une dimension humoristique dont le rôle est de déclencher des expériences individuelles et sociales du rire. Pour les historiens de la culture visuelle, l'intérêt particulier de ces déplacements de sens se trouve dans les liens qui existent entre les œuvres humoristiques et l'ensemble des autres images qui constituent la culture visuelle d'une période historique donnée. Le public d'observateurs qui regarde ces images satiriques, qui les déchiffre, réfléchit à elles, en discute, les achète, les découpe et parfois même les collectionne est, en retour, conditionné par ces images et par le contexte dans lequel elles sont présentées, qu'il s'agisse d'une feuille volante, d'un maga-

zine hebdomadaire illustré ou d'une fenêtre donnant sur la place publique. L'image satirique apparaît ainsi comme un élément central d'une culture de l'imprimé qui joue elle-même un rôle de plus en plus prépondérant dans la culture de son époque. L'image satirique nous offre également l'autoreprésentation satirisée d'une collectivité; il s'agit d'un véritable catalogue de ses propres mises en scène sociales, telles qu'elles se donnent à travers l'habillement, les comportements et les agissements, et qui permettent à la société de se comprendre et de s'interpréter elle-même. De même, les principaux genres de l'art occidental—notamment le portrait et la peinture d'histoire—participent aussi à la performance publique de l'image satirique en la mettant en lien avec les structures sociales et politiques. Cependant, comme le démontrent clairement ces trois essais, les structures sociales et politiques ne s'érigent pas de façon autonome; ce sont les individus et les communautés qui construisent les habitudes sociales du rire autour de l'image. En effet, il faut prendre en considération les décisions prises par les artistes, les écrivains, les imprimeurs-éditeurs, ainsi que par ceux qui passent commande (et qui sont parfois commissaires...) des images satiriques—les politiciens, les stratèges et les théoriciens qui visent à atteindre des objectifs sociaux et politiques en instrumentalisant l'expérience physiologique du rire suscité par les images. Ainsi, la diversité des images étudiées dans l'ensemble de ces articles démontre bien que cette instrumentalisation fonctionne parce que le propre de l'image humoristique est de perturber et de contrecarrer les liens privilégiés que la société entretient avec son histoire et avec sa mémoire, à partir desquelles elle forge son identité. Il faut donc reconnaître que l'image humoristique est partie prenante du régime d'historicité tel que le définit François Hartog, c'est-à-dire des liens qu'une période entretient avec son passé et qu'elle exprime au premier chef par ses productions culturelles¹.

Le texte de Christina Smylitopoulos, « Portrait of a Nabob : Graphic Satire, Portraiture, and the Anglo-Indian in the Late Eighteenth Century », et celui de Peggy Davis, « Le Serment des Horaces face à la satire graphique », mettent en évidence le rôle joué par les images satiriques dans la compréhension des beaux-arts par le public européen de la fin des Lumières. Le portrait et la peinture d'histoire sont tous deux emblématiques des récits nationaux, vu leur omniprésence dans les expositions organisées par les principales institutions artistiques de l'époque (notamment les Salons du Louvre et la Royal Academy de Londres). Dès le départ, ces institutions se sont retrouvées sujettes à la critique du public, et les genres artistiques qu'elles défendaient ont été parodiés, voire décriés, alors même que les institutions et stratégies artistiques britanniques avaient été conçues pour rivaliser avec leurs homologues françaises.

Dans son examen de la figure du nabab dans le portrait et dans la satire graphique britanniques, Christina Smylitopoulos met en évidence les ambiguïtés qui ressortent de la relation entre l'expansion rapide du commerce dans la Grande-Bretagne impériale et la culture que cette expansion a appuyée. Cette relation était en proie à des changements constants, tout comme l'étaient les liens unissant la « métropole » et sa « colonie », et ceux liant le portrait académique aux versions satiriques qui ont vu le jour alors que le portrait devenait accessible à un plus large public au travers de l'estampe. Dans ce contexte, l'humour se présente comme une force vitale dans l'élaboration de l'art britannique du XVIII^e siècle, le domaine parallèle de la satire graphique mettant en doute la validité (et les vocabulaires) des prétentions et des représentations impériales. Smylitopoulos nous propose donc une étude de cas sur l'effet produit quand le pouvoir des images s'étend à l'échelle d'un empire colonial, et quand l'image de la métropole est reconfigurée par celle que lui renvoient, tel un miroir, ses propres colonies. Nous voyons ainsi comment les catégories de l'art *et* de l'histoire de l'art sont transformées par les pratiques humoristiques qui cherchent à la fois à affaiblir et à étendre l'autorité des images, des sujets, des genres et des pratiques stylistiques, notamment quand ces images sont censées être révélatrices de caractéristiques nationales. Quand le consensus sur lequel s'appuie ce processus identitaire semble finalement s'user, la validité des schémas qui sous-tendent à la fois les pratiques du portrait et de la caricature commence à s'effriter, tout comme l'autorité des sujets représentés dans certains portraits et certaines caricatures.

Les enjeux de la fonction critique de la satire graphique vis-à-vis de certaines œuvres phares sont méticuleusement analysés dans l'article de Peggy Davis, « Le *Serment des Horaces* face à la satire graphique ». Bien que son titre semble opposer l'emblématique tableau de Jacques-Louis David à la satire graphique, l'auteure indique clairement que dans le contexte des Salons prérévolutionnaires, la peinture d'histoire et la satire graphique peuvent être considérées comme les deux faces d'une même médaille. Davis examine une sélection de satires imprimées durant la période mouvementée au cours de laquelle Napoléon a perdu le pouvoir au profit de la monarchie des Bourbons à deux reprises—une séquence qui semble avoir présagé le commentaire écrit en 1852 par Marx comme quoi les événements historiques se produisent d'abord comme tragédie et se répètent une seconde fois comme farce². Davis montre que les questions d'identité et d'affiliation politique ont été étroitement négociées grâce au tableau largement médiatisé depuis sa première présentation au Salon de 1785³. Le *Serment des Horaces* était tellement emblématique des difficiles étapes d'élaboration du récit national français qu'il est vite devenu un objet privilégié de parodie et de moquerie. En décrivant la complexité que sous-tend la circulation intertextuelle et intermédiaire du *Serment* dans un

contexte culturel marqué par une succession rapide de ruptures et de transformations sur le plan politique, Davis nous rappelle que la peinture d'histoire de cette période avait déjà été comprise comme liée à la caricature. Ainsi, elle a mis en place, presque inévitablement, les conditions de son propre (et apparemment inépuisable) détournement. Son vocabulaire, tout particulièrement reconfiguré à travers l'esthétique de David, était déjà celui de la caricature et de la satire graphique.

Un siècle plus tard, au moment de la révolution soviétique, l'organisation de l'État et de la société selon les paradigmes de la communication de masse a permis une fusion inédite de la politique et de l'esthétique. Dans « On rit au *NarKomPros* : Anatoli Lounatcharski et la théorie du rire soviétique », Annie Gérin documente l'utilisation que l'État soviétique a faite des représentations satiriques dans le but de réaliser ses programmes sociaux et politiques révolutionnaires. Elle décrit comment le Commissaire à l'instruction publique, Lounatcharski, a développé une conception du rire comme outil politique en accordant une attention étroite aux pratiques satiriques et aux théories du rire, entre autres celles énoncées par Jonathan Swift, Herbert Spencer, James Sully, Sigmund Freud et Henri Bergson. Lounatcharski s'est imposé dans l'histoire de l'art (et du rire) en introduisant une nouvelle figure, celle du commissaire aux images (une version détournée de l'abbé Suger, si l'on veut) qui met les ressources de l'État au service d'une circulation plus large de l'imagerie satirique. Au moment même où Mikhaïl Bakhtine théorise le concept de carnivalesque, une forme de rire qu'il considère être l'expression directe du peuple⁴, son compatriote Lounatcharski met en scène une stratégie visant pour sa part à programmer le rire du peuple. L'utilisation politique du rire défendue par Lounatcharski a toutefois rencontré ses limites au sein du système politique soviétique, dans lequel le dernier mot revenait à quelques personnalités influentes. En effet, tout comme le portrait et la peinture d'histoire qui ne peuvent fonctionner dans la satire graphique, comme le montrent Smylitopoulos et Davis, qu'à l'intérieur d'un cadre et selon des conditions bien précises, l'expérience de Lounatcharski est dépendante des décisions que prennent les représentants du gouvernement soviétique. Gérin nous incite ainsi à réfléchir à nouveau sur la construction historique de périodes associées à la satire graphique; par ailleurs, elle nous offre une méthodologie pour y parvenir. De plus, son intérêt pour la rhétorique de l'humour nous amène à considérer la base théorique des pratiques humoristiques dans une période donnée. Finalement, nous comprenons comment la relation critique, quasi dialogique, qui unit la satire graphique aux arts qu'elle prend pour cible, trouve son fondement dans le langage, le geste, le comportement, l'habillement et la parole, pour ne nommer que quelques-unes des formes culturelles qui participent de l'imaginaire national (*l'imagined community* qu'a décrite Benedict Anderson). Dans un sens, Gérin examine un

moment clé dans la culture de l'imprimé : celui où une société adopte l'humour pour en faire l'un des signes les plus visibles de ses structures politiques et sociales, non seulement comme un élément de représentation politique, mais également pour sa force de transformation sociale.

L'humour et l'art contemporain

Les trois premiers essais abordent une période qui forme l'apanage traditionnel des études sur l'humour dans l'art : celui des bouleversements de l'Europe marquée à la fois par les événements révolutionnaires et par les changements dans une culture visuelle qui s'oriente vers la production, la diffusion et la réception de masse. La seconde série d'essais se penche sur les pratiques artistiques contemporaines qui mettent en œuvre une approche humoristique en prenant pour cible les institutions et le monde de l'art. Il s'agit des pratiques issues du Néo-Dadaïsme, de Fluxus et de l'art conceptuel, trois mouvements qui se sont développés avec vitalité dans les années 1960 et 1970 au Canada et aux États-Unis. Dans les deux premiers textes de cette seconde section, Katie Cholette et Marc James Léger se concentrent respectivement sur Greg Curnoe et Robert Filliou. Ces études de cas sont suivies de l'essai de Heather Diack sur l'importance de l'humour dans l'art conceptuel, notamment dans les débats ayant opposé John Baldessari et Joseph Kosuth.

Dans « Derision, Nonsense, and Carnival in the Work of Greg Curnoe », Katie Cholette revisite la question de la périphérie et du centre, qui est au cœur de la pratique de Greg Curnoe. Ce dernier travaillait avec ses collègues à partir d'un lieu excentré (depuis London, en Ontario), dénonçant ainsi la centralisation des institutions artistiques dans les grandes villes canadiennes (Vancouver, Toronto et Montréal), au moment où, parallèlement, le nationalisme canadien de l'après-guerre se traduisait par la réévaluation des relations liant le Canada à son puissant (et envahissant) voisin du sud. Curnoe apparaît alors comme un interprète attentif de l'histoire de l'art et un théoricien-praticien qui développe un arsenal varié de stratégies humoristiques influencées, entre autres, par le dadaïsme du début du XX^e siècle et par diverses pratiques performatives, artistiques et littéraires de la tradition occidentale. Ce régime d'historicité, marqué par une myriade de pratiques humoristiques ancestrales, met en évidence qu'un artiste de la génération de Curnoe pouvait s'inspirer, dans son rapport à l'absurde, de Dada, mais aussi d'Edward Lear, de Lewis Carroll, ou d'émissions radiophoniques populaires comme *The Goon Show*. Cholette se réfère en particulier à la notion de carnivalesque, qu'elle utilise sciemment de façon anachronique, nous rappelant que les idées de Bakhtine n'ont été introduites dans la pensée occidentale (ou plutôt, auprès de l'intelligentsia française et anglo-américaine) qu'à la fin des années 1960, après leur redécouverte par les jeunes intellectuels

soviétiques⁵. Cholette nous convainc alors que le carnivalesque, la dérision et l'absurde se cachent tout autant dans les institutions que dans les œuvres d'art, comme le démontrent les moqueries successives de Curnoe, visant à la fois les institutions et les images, révélant ainsi leur interdépendance.

Le texte de Marc James Léger, « A Filliou for the Game : From Political Economy to Poetical Economy and Fluxus », met en évidence la façon dont la nouvelle démarche artistique développée par les artistes Fluxus, à travers la création de réseaux parallèles, souvent dérisoires, dépasse la critique institutionnelle. Se plaçant sous la figure tutélaire de Marcel Duchamp, Léger explore deux grandes questions : *où est l'art?* et *qu'est-ce qui peut être art?* Il trouve ses réponses dans *Breakfasting Together, If You Wish*, une vidéo de Robert Filliou datant de 1979, que Léger utilise comme la trame métanarrative de son texte. Pour ce qui est de la question *où est l'art?*, elle semble être posée en fonction des paramètres révolutionnaires présents dans de nombreux mouvements artistiques des années 1960. Ces paramètres organisent consciemment la sphère artistique, tout comme pouvait le faire un Lounatcharski, mais sans recourir à l'État ou à différentes commissions qui ont souvent un effet neutralisant. Ici, c'est l'interrelation perpétuellement compliquée des sphères publique et privée qui émerge des problématiques propres au sujet, à l'objet et à la représentation. Une fois établie, cette interrelation fait en sorte que les limites fictives qui séparent l'art et la vie deviennent ridicules et disparaissent, et ce faisant, donnent priorité aux pratiques dérisoires et absurdes de Curnoe. Comme le texte de Cholette, celui de Léger fait revivre une époque durant laquelle les pratiques de Curnoe et de Filliou étaient les pierres angulaires du travail d'innombrables artistes, critiques et historiens canadiens contemporains. Léger démontre que la séparation entre un art légitime et un art qui devrait donc forcément être considéré comme illégitime paraît alors insensée. La logique humoristique à l'œuvre dans cette démonstration questionne la légitimité des institutions de l'art et de l'histoire de l'art, ce que Donald Preziosi appelle la muséographie. Léger repère les fondements théoriques de cette position artistique dans deux grandes références intellectuelles des années 1960 : le marxiste Henri Lefebvre et le marxiste par excellence, Karl Marx lui-même. Ce dernier est d'ailleurs une figure qui hante *Teaching and Learning as Performing Arts*, un ouvrage écrit par Filliou en 1970.

Le texte de Heather Diack, « The Gravity of Levity : Humour as Conceptual Critique », clôt cette section avec un essai consacré au manque d'attention à l'égard de l'humour dans les travaux scientifiques portant sur l'art conceptuel—négligence que Diack qualifie ici de répression. Son propos vise directement les choix faits par les critiques et les historiens de l'art qui furent les premiers à s'intéresser à l'art conceptuel. En s'attardant sur la division énigmatique entre le corps et l'esprit telle qu'on

la retrouve dans les disciplines académiques occidentales, Diack se penche sur les œuvres critiques d'artistes conceptuels faisant appel directement ou indirectement à des pratiques humoristiques, pratiques que l'on retrouve par ailleurs dans l'ombre de Duchamp tout au long du XX^e siècle. On remarque cependant des tentatives critiques de ce type dans des œuvres réalisées antérieurement au « moment Duchamp »⁶, par exemple dans l'esthétique d'un Jacques-Louis David qui, comme le montre Peggy Davis, entretient de nombreux liens avec le vocabulaire caricatural, ce qui explique d'ailleurs pourquoi les procédures davidiennes furent si rapidement parodiées. En ce sens, une comparaison entre le *Serment des Horaces* et *Failing to Levitate in the Studio*, l'œuvre de Bruce Nauman sur laquelle se penche Diack, pourrait bien être instructive. Dans chacune des images, le corps humain est tenu à des exigences impossibles, dans un espace indéterminé, presque abstrait. Le spectateur y pose un regard persistant qui va de la découverte à l'admiration, avant de se rendre compte du ridicule profond de la scène observée, dont l'humour—peut-être fortuit—n'en est que plus contagieux. Il n'y a pas d'issue, sauf dans une imitation qui inévitablement dévaluera l'œuvre originale. Diack propose une réflexion sur les limites que s'impose l'histoire de l'art qui reste toujours sous l'influence d'Emmanuel Kant. Elle soutient que l'art conceptuel établit lui-même les limites de son fonctionnement, ce qui est justement possible (paradoxalement, peut-être) grâce aux procédés de la critique kantienne. Diack retrace ainsi un moment important dans l'histoire de l'art, celui où les artistes conceptuels font appel à la photographie et au langage comme des éléments essentiels par lesquels la philosophie et l'histoire de l'art, dans une démarche commune, épousent l'humour, qui devient à la fois sujet et contexte de l'œuvre.

Dans l'appel de textes lancé pour ce numéro de *RACAR*, nous nous demandions comment il serait possible de rendre compte des ruptures historiographiques dans la recherche sur l'humour dans les arts et la culture visuels. Nous voulions aussi savoir ce qui pourrait manquer aux théories de l'humour en histoire de l'art, tant sur les plans méthodologique que théorique. Dans le septième et dernier essai, « L'humour comme combinaison des contradictions. Une approche esthétique », Jean-Philippe Uzel propose l'hypothèse que c'est l'humour en tant que tel qui était absent tout au long de l'histoire de l'art. Les productions artistiques du XX^e siècle, et en particulier celles réalisées depuis les années 1960, sont emblématiques de ce que l'on pourrait appeler un *humoristic turn*. Paradoxalement, cette corrélation entre l'art contemporain et l'écriture contemporaine sur l'art, dans son recours à des cadres philosophiques, a habilement caché l'usage de l'humour. Uzel soutient que cette situation marque le « régime esthétique de l'art » défini par Rancière, qui s'est mis en place à la fin du XVIII^e siècle, soit durant la même période que

celle couverte par les textes rassemblés dans le présent numéro⁷. Uzel réexamine l'importance de l'humour dans le travail de deux grands philosophes du début du XIX^e siècle : Johann Paul Friedrich Richter (connu sous le nom de Jean Paul) et Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Les notions concernant l'autonomie de la pratique artistique élaborées par ces philosophes ont été récemment revisitées par Rancière, qui met en évidence le fait que cette autonomie a été historiquement instituée dans le même mouvement que l'hétéronomie artistique. Il s'agit d'une relation paradoxale dans laquelle le régime esthétique en vigueur abolit la distance entre le monde vécu et sa représentation. Uzel souligne que Rancière ne tient toutefois pas compte du fait que l'humour a une importance primordiale au sein même des conceptions de l'histoire de l'art et de l'esthétique chez Jean Paul, promoteur de l'idée de *Witz*, de même que chez Hegel qui comprend l'humour comme un concept à la fois central et troublant dans la dialectique de l'art. Ce fait troublant est perceptible aussi bien dans les productions culturelles du début du XIX^e siècle que dans celles de la fin du XX^e. C'est pour décrire ce phénomène dans l'art contemporain que Rancière va utiliser le concept d'indécidabilité. Selon Uzel, si le modèle du régime esthétique de l'art s'avère une matrice interprétative productive, elle évacue cependant la riche notion d'humour. Cette absence explique peut-être en partie l'influence magistrale qu'ont exercé les travaux de Bakhtine depuis quarante ans, dont les concepts de carnivalesque et de dialogisme, liés aux notions de polyphonie et de singularité irréductible ont constitué le modèle privilégié pour l'interprétation du rire, autant dans l'art contemporain que dans la satire graphique issue de corpus historiques.

Ainsi, notre numéro se termine sur les défis auxquels font face les historiens de l'art. En effet, les opérations de l'humour dans l'art (ou l'humour *et* l'art, ou l'humour *avec* l'art), qu'il s'agisse de satire graphique ou de stratégies utilisées par les artistes contemporains, nous poussent à travailler ouvertement avec le paradoxe et la contradiction. Mais ceci ne va pas sans la crainte de nous dévoiler nous-mêmes et, qui sait, d'apparaître un peu écerclés alors que nous poursuivons pourtant une recherche la plus rigoureuse possible sur la culture visuelle et sur l'expérience sociale à laquelle celle-ci contribue. Selon François Hartog, notre propre régime d'historicité nous rattache non pas au passé, mais plutôt à un présentisme inquiétant, où le présent est l'horizon indépassable vers lequel convergent notre histoire et notre vécu. Un horizon qui offre peu d'espace pour libérer le rire généré par notre expérience des images, qu'elles soient satiriques ou non. Notre prédilection pour l'humour nous pousse, en tant qu'historiens de l'art, à contenir notre rire lorsque nous sondons notre propre relation à l'image en pointant, à l'aide d'une reconstitution déformée, ce qui a toujours été le but premier de l'image ironique : ses déplacements (voire ses dérives),

ses citations, ses traductions et ses reformulations, à travers la société et l'histoire (et vice-versa). Notre propre régime d'historicité pourrait donc être fondamentalement ironique, et devenir un *régime d'ironicité* ou, pourquoi pas, *d'ironie citée*.

Remerciements

Nous tenons à remercier Julie Anne Godin-Laverdière pour sa contribution à la traduction de cette introduction.

Notes

- 1 François Hartog, *Régimes d'historicité, présentismes et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- 2 Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Napoléon Bonaparte* [1852], Paris, Éditions sociales, 1969, p. 69.
- 3 Un critique anonyme du Salon de 1785 demande :
 [...] N'est-ce pas [la critique] qui, sans relâche, gémissant sur le grand nombre de portraits obscurs, de bambochades puérides, de tableaux de genre estimables, mais où le génie ne peut prendre son essor, a réveillé le zèle du gouvernement, a provoqué sa munificence et fait naître cette foule de peintres d'histoire dont s'enorgueillit aujourd'hui l'École française? [...] N'est-ce pas elle qui a produit le Salon actuel, le plus magnifique et de l'aveu général le plus imposant qu'on cite depuis son établissement? Nulles futilités, nuls colifichets, point de grotesques, point de caricatures, point de ces scènes molles et efféminées dont l'effet ordinaire est d'énervier le talent en corrompant le cœur.
 « Au sujet de la peinture, de la sculpture et de la gravure exposées au Salon du Louvre le 25 août 1785 », *Les Salons des Mémoires secrets 1767–1787*, édition établie et présentée par Bernadette Fort, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p. 283.
- 4 Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1929], Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.
- 5 Pour un compte-rendu de l'état des études bakhtiniennes, voir Carol Emerson, « The Next Hundred Years of Mikhail Bakhtin (The View from the Classroom) », *Rhetoric Review*, vol. 19, nos. 1–2, automne 2000, p. 12–27.
- 6 Le statut séminal que l'histoire de l'art semble avoir conféré à Duchamp a été particulièrement critiqué par Amelia Jones dans son texte *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- 7 « L'humour est la vertu dont les artistes se réclament le plus volontiers aujourd'hui : l'humour, soit le léger décalage qu'il est possible de ne pas même remarquer dans la manière de présenter une séquence de signes ou un assemblage d'objets. » Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 76.