# L'humour comme combinaison des contradictions. Une approche esthétique.

Jean-Philippe Uzel, Université du Québec à Montréal

**Abstract**

This essay aims to establish that humour is not simply a style or an artistic genre among others, but is, rather, a core philosophical concept that permeates reflections on art from the end of the eighteenth century to the present day. Romantic philosophers were the first to contend that humour marked a new reign of artistic subjectivity. Indeed, the philosophical aesthetics of Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) and Hegel award humour a paramount role in the aesthetic revolution of the time. Whether they revel in it (Jean Paul) or deplore it (Hegel), they are the first to bring to light the observation that humour allows contradictory realities to coexist without friction and within a single artistic proposition. It is precisely this idea that reappears, roughly a century later, in the techniques of Dadaist assemblage, in which Marcel Duchamp saw a manifestation of the "co-intelligence of the opposites." Recent writings by Jacques Rancière support the view that Schiller, Schelling, Hegel, among others, were the first philosophers to propose a new form of identification and of perception of art. This "aesthetic regime of art" was no longer based on the laws of mimetic representation, but rather on "the mixing of heterogeneous elements." Building on this theoretical framework, this essay demonstrates that Rancière nevertheless overlooks the key function that humour plays in romantic aesthetics and for the historical avant-gardes.

L'humour est un des modes dominants de la création visuelle contemporaine. On ne compte plus les sous-catégories qui se rattachent directement ou indirectement à lui : le clownesque, l'idiotie, le carnavalesque, le ludique… Au-delà des différences, parfois importantes, qui peuvent exister entre ces formes humoristiques de l'art contemporain, un point commun semble les unir : loin de s'apparenter à un jeu désintéressé, l'humour s'y charge d'une fonction critique. Lorsque Allora & Calzadilla installent une reproduction de la statue du Capitole sur un banc solaire, ils interrogent l'aspect surfait de la démocratie américaine (fig. 1; *Armed Freedom Lying on a Sunbed*, 2011); quand Maurizio Cattelan présente une effigie du pape Jean-Paul II renversée par une météorite, il s'en prend à la crédulité de la foi chrétienne (*La Nona Ora*, 1999); lorsque Gabriel Orozco réduit d'un tiers une Citroën DS, il remet en cause une des *mythologies* de la société de consommation (*DS*, 1993). Selon toute apparence, les décalages introduits par l'humour dans le sens commun ont finalement plus d'efficacité critique que les formes directes de l'art politique qui ne font que redoubler, dans leur dénonciation de l'exploitation et de l'injustice, des interprétations déjà largement admises. C'est précisément cette thèse que soutient avec perspicacité Jacques Rancière dans des ouvrages de philosophie esthétique qui accordent une large place à la création visuelle contemporaine[1]. Selon lui, l'art critique a connu une transformation importante au cours des dernières décennies. La dénonciation polémique du système de domination propre aux avant-gardes historiques, dont on retrouverait les derniers échos dans les propositions de Krzysztof Wodiczko ou Hans Haacke, ne ferait que participer du consensus ambiant. L'art véritablement critique serait un art *dissensuel* qui créerait une forme d'indétermination dans l'expérience sensible et la compréhension ordinaire des choses. L'humour et sa dimension *indécidable* constitueraient ainsi une des dernières résistances face à la transparence et à la littéralité de la société de communication.

Tout en reconnaissant la justesse des analyses de Rancière sur la fonction critique de l'humour dans l'art contemporain, peut-on pour autant affirmer que le *mode humoristique* est le résultat d'une transformation récente de l'art? La forme humoristique aurait-elle attendu le déclin des avant-gardes et des néo-avant-gardes pour prendre son envol? Ne faut-il pas, au contraire, admettre que l'engouement actuel pour l'humour nous cache la véritable portée philosophique de ce concept? C'est du moins l'hypothèse que nous souhaiterions défendre ici, non pas pour infirmer les thèses de Jacques Rancière, mais au contraire pour tenter d'en élargir la portée. Si ce dernier, en limitant l'humour à une des modalités de l'art contemporain, ne lui donne pas toute l'ampleur philosophique qui lui revient, il nous offre cependant le cadre théorique qui nous permet de faire résonner ce concept à l'échelle de la modernité esthétique[2]. En effet, ses récents ouvrages de philosophie esthétique s'emploient tous à explorer le nouveau régime d'intelligibilité et de sensibilité qui se met en place à la fin du XVIII^e siècle et que Rancière nomme le « régime esthétique de l'art ». Or, ce régime esthétique est travaillé par un paradoxe fondateur : l'art y devient un Absolu au moment même où la frontière qui le sépare de la vie est remise en question. Les productions artistiques vont désormais être le théâtre d'un échange incessant entre la fiction et le réel, échange que Rancière appelle le « mélange des hétérogènes ». Ce paradoxe d'un art à la fois sacralisé et en même temps mêlé aux formes courantes de la vie est pensé pour la première fois, selon lui, par les philosophes de la mouvance romantique[3], de Schiller aux frères Schlegel, de Jean Paul à Hegel. Or, il est remarquable de noter que, chez tous ces penseurs, l'humour joue un rôle de premier plan, précisément parce qu'il permet aux éléments hétérogènes présents dans l'œuvre de coexister. C'est sur ce point, ignoré par Rancière, que nous aimerions insister en nous concentrant tout particulièrement sur deux philosophes : Jean Paul, qui est le premier à donner à l'humour une place centrale au sein du romantisme esthétique, et Hegel, qui

Figure 1. Allora & Calzadilla, *Armed Freedom Lying on a Sunbed*, 2011, sculpture et banc solaire, installation présentée au Pavillon des États-Unis lors de la 54e Biennale de Venise, 165 x 256 x 134 cm (crédit photographique : Indianapolis Museum of Art).

en fait un des principaux *symptômes* de la « fin de l'art », cette nouvelle époque de l'art qui aurait connu ses premiers balbutiements avec la peinture de genre au XVIIe siècle et aurait atteint son plein épanouissement avec les romans humoristiques de son contemporain… Jean Paul, justement. L'humour, comme fluidification des contraires, s'inscrira désormais au cœur du régime *esthétique* de l'art. D'entrée de jeu, il se chargera d'une dimension critique qui sera sans cesse actualisée par les artistes du régime esthétique de l'art, y compris les artistes d'avant-garde, au premier rang desquels les dadaïstes qui en feront grand usage au début du XXe siècle.

## L'humour romantique et le « mélange des hétérogènes »

Jacques Rancière est plus que réticent par rapport à la notion de modernité qui suppose, selon lui, des découpages conceptuels forcés et s'accompagne toujours d'une vision téléologique de l'histoire[4]. En définissant le « régime esthétique de l'art » comme un mode d'identification de l'art, il ne cherche pas à proposer une nouvelle rupture entre l'ancien et le nouveau, mais à comprendre comment des philosophes à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe ont regardé et pensé l'art en dehors de toutes les règles établies, c'est-à-dire les règles qui prévalaient jusqu'alors au sein du « régime représentatif de l'art ». Ce régime représentatif ne disparaît pas pour autant du jour au lendemain—Rancière remarque que le rapport aux images qu'il instaure est toujours actif, entre autres dans les formes engagées de l'art politique[5]—, mais il entre à partir de ce moment-là en concurrence avec la nouvelle pensée esthétique qui juge les productions artistiques non plus à l'aune de la *mimesis*, mais s'emploie au contraire à penser leur irréductible singularité par le seul biais de la sensibilité du spectateur, c'est-à-dire sans loi ni concept préétablis. La grande différence entre les deux régimes d'identification vient en effet du rôle qu'y joue ou non la *mimesis*. Il faut bien comprendre que celle-ci n'est pas, dans le système de Rancière, une simple loi d'imitation de la nature propre à la théorie artistique classique; elle est avant tout la règle qui légifère les manières et le faire artistiques dans leur ensemble, celle qui détermine la place et la fonction des images dans la société. Ce qui est remis en question par le régime esthétique de l'art, c'est non seulement l'ensemble des lois qui imposent à l'art les sujets dignes d'être représentés et les façons de les représenter, mais aussi, plus largement, l'appareil des principes qui garantissent l'étanchéité absolue entre la fiction et le réel. Dans le régime représentatif de l'art, écrit Rancière en reprenant les concepts de l'esthétique aristotélicienne, « les lois de la *mimesis* […] définissent un rapport réglé entre une manière de faire une *poiesis* et une manière d'être une *aisthesis* qui est affectée par elle », alors que dans le régime esthétique de l'art « la *poiesis* et l'*aisthesis* se rapportent immédiatement l'une à l'autre »[6]. Ce rapport immédiat entre la production artistique et la sensibilité du spectateur n'en est pas moins un rapport « désaccordé » qui met en présence deux formes d'hétérogénéité : l'hétérogénéité de la réception d'une part, puisque l'expérience esthétique du spectateur n'est plus monopolisée par les œuvres d'art, mais peut désormais se porter sur n'importe quel objet naturel ou artificiel dont l'existence importe moins que la forme, et l'hétérogénéité de la production d'autre part, puisque les règles qui définissaient jusqu'alors la hiérarchie des arts, les sujets à représenter et les façons de les représenter perdent le pouvoir prescripteur qu'elles avaient eu pendant des siècles. Rancière remarque que si Kant est le premier à penser la sensibilité hétérogène du spectateur, il revient à Schiller d'avoir mis celle-ci en lien avec les productions de l'art. Les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1793–95) joueraient selon lui le rôle de « manifeste » du régime esthétique de l'art, ainsi qu'il l'écrit dans le *Partage du Sensible* :

> Il [le régime esthétique de l'art] affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité. Il fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même. L'*état esthétique* schillérien qui est le premier—et, en un sens, indépassable—manifeste de ce régime marque bien cette identité fondamentale des contraires[7].

On comprend donc que l'esthétique n'est pas, pour Rancière, réductible à l'esthétique philosophique—cette discipline qui apparaît au début du XVIIIe siècle avec Addison, Du Bos ou Hume et qui se donne pour objectif d'étudier le goût et la sensibilité des spectateurs—, mais qu'il s'agit avant tout d'un régime

de compréhension et de perception d'un art travaillé par le mélange des hétérogènes. Cet art, dont les premiers soubresauts remontent au XVII^e siècle et à l'apparition de la peinture de genre, n'a pas été créé par le régime esthétique de l'art, mais a été rendu perceptible et intelligible par lui : « Ce qui fait entrer la peinture dans ce régime nouveau […] c'est d'abord une autre manière de voir la peinture du passé. La destruction du régime représentatif de la peinture commence […] avec la réhabilitation de la "peinture de genre", cette représentation de gens vulgaires occupés à des activités vulgaires […] »[8]. Si Rancière reconnaît que cette réhabilitation de la peinture de genre revient avant tout aux cours d'esthétique que Hegel prononce dans les années 1820, la pensée d'un art hétérogène naît, selon lui, dès la fin du XVIII^e siècle avec l'idéalisme post-kantien et le romantisme (Schiller, Schelling, Schlegel…)[9].

Au cœur du régime esthétique, on retrouve donc la question de la cohabitation et de l'identité des hétérogènes, ce « nœud singulier, malaisé à penser, qui s'est formé il y a deux siècles entre les sublimités de l'art et le bruit d'une pompe à eau »[10]. Le régime esthétique rend en effet possible la coexistence des éléments les plus disparates, puisque désormais tous les sujets peuvent faire l'objet d'une mise en forme artistique, les plus nobles comme les plus triviaux, et selon toutes les formes possibles : « Tout est à égalité, également représentable. Et cet "également représentable" est la ruine du système représentatif »[11]. Cette égalité absolue des sujets artistiques se retrouve aussi bien, selon Rancière, chez Stendhal qui décrit dans la *Vie de Henry Brulard* les premières sensations esthétiques de sa jeunesse grenobloise (le bruit de la pompe à eau mentionné ci-haut, mais aussi des cloches de l'église Saint-André, la flûte d'un voisin…), que dans les tableaux-collages des dadaïstes qui introduisent dans la peinture des éléments de la réalité (tickets, ressorts d'horlogerie…) ou encore dans les formes les plus récentes de l'art actuel comme les interventions du collectif français *Campement urbain*. Mais le mélange des hétérogènes auquel se livrent ces œuvres est également un jeu entre l'esthétique pure et l'action politique, entre les formes désintéressées de la contemplation esthétique et les promesses de l'émancipation politique. C'est pour cette raison, selon Rancière, que dans le régime esthétique les pratiques artistiques n'ont pas à faire le choix d'être ou non politiques, d'être ou non autonomes, mais bien plutôt d'assumer le paradoxe de « la logique [d'un] art qui fait de la politique à la condition expresse de ne pas en faire du tout »[12]. C'est ce paradoxe fondateur entre autonomie et hétéronomie qui est au cœur du régime esthétique de l'art, paradoxe qui « pose la radicale autonomie de l'art […] dans le même geste qui abolit la clôture mimétique séparant la raison des fictions et celle des faits, la sphère de la représentation et les autres sphères de l'expérience »[13]. Reconnaissons que Rancière n'est pas le premier à pointer le fait que l'autonomie et l'hétéronomie artistiques sont inextricablement liées dans le nouveau régime de l'art puisque l'on retrouve déjà cette idée dans l'*Esthétique* de Hegel (comme nous le verrons), ainsi que chez les penseurs proches de la pensée hégélienne comme Theodor Adorno[14]. Mais l'auteur du *Partage du sensible* est certainement le premier philosophe à explorer aussi précisément la façon dont le brouillage entre la fiction et le réel va favoriser à son tour le mélange de différentes formes d'expression artistique, à commencer par le dicible (la littérature) et le visible (la peinture) dont les rapports étaient précédemment réglés par la hiérarchie qui régentait la distinction entre arts libéraux et arts mécaniques. Cette réflexion, Rancière la mène toujours dans une très grande proximité avec des œuvres empruntées à toutes les disciplines et à toutes les époques du régime esthétique, qu'il s'agisse des romans de Flaubert, de la poésie de Mallarmé, des photographies de Rineke Dijkstra, ou encore du cinéma de Pedro Costa[15].

Pourtant, comme nous l'avons mentionné, l'analyse de Rancière semble incomplète sur un point : celui de l'humour. En effet, le philosophe ne semble pas voir que l'humour est, chez les premiers penseurs du régime esthétique de l'art, l'expression par excellence de la nouvelle sensibilité hétérogène et la voie privilégiée pour combiner et articuler les éléments contradictoires qui cohabitent au sein de l'art. S'il est aujourd'hui admis que les esthéticiens anglais vont être les premiers, au début du XVIII^e siècle, à décrire l'humour comme un genre esthétique[16], il faut bien admettre cependant qu'il n'a jamais eu chez eux la portée d'un véritable concept philosophique. Joseph Addison, dans le numéro 35 du *Spectator* (10 avril 1711), donne une des toutes premières descriptions de l'humour comme une tournure d'esprit qui entre dans une composition artistique, en l'occurrence une pièce de théâtre[17]. Il note cependant la difficulté qu'il éprouve à définir l'humour et reconnaît qu'il est beaucoup plus facile de dire ce qu'il n'est pas que ce qu'il est, son article visant avant tout à critiquer les formes extravagantes de l'humour, ces « œuvres délirantes et incohérentes » (*raving incoherent pieces*) qu'il voit avec regret proliférer à son époque. Il utilise finalement l'allégorie pour offrir un semblant de définition et affirmer de l'humour qu'il est le fils de l'Esprit (*Wit*) et de la Gaîté (*Mirth*), contrairement au faux humour qui est le fils du Rire (*Laughter*) et de la Frénésie (*Frenzy*). Malgré la nouveauté de ce point de vue, qui dissocie pour la première fois l'*humour* de l'*humeur* afin de lui donner une dimension esthétique, il faudra attendre la fin du siècle et les penseurs de l'idéalisme et du romantisme allemands pour voir l'humour prendre toute sa dimension philosophique. D'emblée, ceux-ci décrivent l'humour comme la forme qui unit les hétérogènes en permettant, par exemple, de faire coexister dans une même composition le sublime et l'absurde. Dans un échange de lettres datant de janvier 1798, Goethe décrit à Schiller l'impression qu'a produite en lui le dernier opéra de Domenico Cimarosa :

> Quant au texte, il est à la manière italienne, et je me suis expliqué à ce sujet comment il est possible que des niaiseries, des absurdités même s'unissent si heureusement aux plus hautes magnificences de l'inspiration musicale. C'est l'*humour* seul qui produit ce résultat, car l'humour, même sans être poétique, est une sorte de poésie, et nous élève par sa nature au-dessus du sujet.

Et Schiller de lui répondre : « Vos observations sur l'opéra m'ont rappelé les idées que j'ai largement développées dans mes *Lettres esthétiques*. »[18] Il est intéressant de noter pour notre propos que si Schiller n'aborde pas la question de l'humour dans ses *Lettres*, il l'associe néanmoins aux différentes « idées » qu'il y développe tels l'instinct de jeu et la libre apparence; ces concepts qui constituent, selon Rancière, « le manifeste indépassable » du régime esthétique de l'art.

Il faut toutefois attendre encore quelques années, pour trouver, en la personne du romancier et philosophe Johann Paul Friedrich Richter, dit Jean Paul (fig. 2), le grand théoricien de l'humour romantique. Tout d'abord parce que ses romans—à partir de la publication d'*Hespérus, ou Quarante-cinq Jours de la poste au chien* (1795) qui connaîtra un succès retentissant en Allemagne—sont parcourus d'un humour débridé qui valut à Jean Paul le qualificatif d'*humoriste*. Lui-même parle de son propre travail d'écriture en ces termes :

> De tous les coins de son cerveau sortent en rampant des idées bizarres, chacune est une comparaison, chacune est l'aïeule de toute une famille de métaphores […]. Il enferme des choses dissemblables dans une comparaison, parque entre deux virgules des images qui hurlent, se répond en métaphores dissonantes, découpe dans une ressemblance une longue allégorie […] et peint les bulles de savon de sa pensée de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel[19].

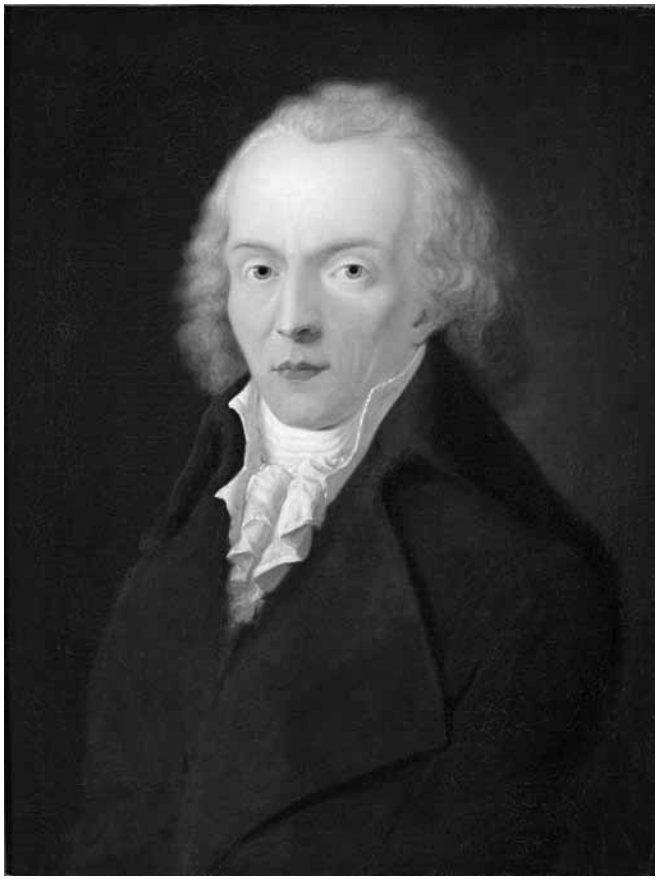

Figure 2. Heinrich Pfenninger, *Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter)*, 1798, huile sur toile, 65,5 x 49,5 cm, coll. Musée littéraire Das Gleimhaus, Halberstadt (crédit photographique : Musée littéraire Das Gleimhaus, Halberstadt).

Mais surtout parce que les réflexions qu'il livre sur l'humour dans son *Cours préparatoire d'esthétique* de 1804 sont, avec celles de Friedrich Schlegel, les plus élaborées de tout le romantisme allemand. Cet ouvrage d'esthétique, qui lui-même n'est pas dépourvu d'humour comme le prouve son seul titre, place ce concept au cœur de son édifice esthétique. Jean Paul consacrera pas moins de quatre chapitres sur quinze à traiter du comique, de l'humour poétique, des différences entre l'humour épique, dramatique et lyrique ainsi que du trait d'esprit (le *Witz*). Pour lui, l'humour n'est rien de moins qu'un « sublime inversé » parce que l'humour renvoie à l'infini, mais toujours à partir de son contraire le fini, il agit comme « un fini appliqué à l'infini »[20]. Jean Paul affirme que l'humour se distingue d'autres figures de style comique comme la parodie ou l'ironie, précisément par le rapprochement qu'il opère entre des éléments hétérogènes : « il abaisse le grand, mais c'est, à la différence de la parodie, pour y accoler le petit, et hausse le petit, mais à la différence de l'ironie, pour y accoler le grand »[21]. Le philosophe insiste tout particulièrement sur l'importance que revêt la subjectivité dans la forme humoristique puisque celle-ci laisse libre cours à l'imagination débridée de l'artiste qui met en relation et assemble les choses et les idées les plus disparates—en opposition complète avec le modèle classique dominé par la seule objectivité des règles de l'art. Ceci se vérifie tout particulièrement, selon lui, avec le *Witz*—que l'on traduit d'ordinaire en français par *trait d'esprit* ou encore *mot d'esprit* et qu'il ne faut pas confondre avec le *Wit* anglais, l'*esprit* dont parle Addison—dont il donne la définition suivante : « le trait d'esprit au sens strict est plutôt l'inventeur des rapports de ressemblance entre grandeurs incommensurables (sans commune mesure) »[22]. En faisant du *Witz* la faculté humoristique par excellence, Jean Paul s'inscrit dans une tradition qui traverse toute la philosophie allemande moderne, du XVII^e^ siècle jusqu'à Freud qui lui consacrera un imposant

ouvrage[23], et qui trouve son point d'orgue dans le romantisme du cercle d'Iéna et tout particulièrement dans les écrits de Friedrich Schlegel[24]. Le *Witz*, en tant que « faculté d'inventer une combinaison de choses hétérogènes »[25] n'est pas par essence une faculté artistique. À l'instar de Goethe notant au sujet du livret de Cimarosa que l'humour n'était pas poétique en soi, Friedrich Schlegel remarquera dans les « Fragments » de l'*Athenaeum* que le romantisme se doit de « poétiser le Witz, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de culture, et les animer des pulsations de l'humour »[26]. Ce concept traduit cependant parfaitement la nouvelle sensibilité du régime esthétique de l'art telle que la conçoit Rancière, puisqu'il demande de saisir les choses de l'art dans leur irréductible singularité, en-dehors de tous les canons légués par la tradition artistique. Sans règles préétablies, confrontée à une infinité d'objets, l'imagination créatrice se livre à des combinaisons d'éléments disparates aussi fulgurantes qu'insolites. Le *Witz* met au jour des relations nouvelles entre les choses, mais des relations qui semblent néanmoins motivées par des affinités secrètes. Le fragment trente-sept de l'*Athenaeum* affirmera que « Bien des trouvailles du Witz sont comme les retrouvailles imprévues, après une longue séparation, de deux pensées amies »[27]. Jean Paul s'emploie ainsi à démontrer, aussi bien par son travail de philosophe que de romancier, que l'humour est le lieu privilégié d'une subjectivité esthétique libérée de toutes les entraves du classicisme. Mais comme l'*état esthétique* du spectateur schillérien traduit l'espérance d'une nouvelle société (l'*État esthétique*), le *Witz* recèle également chez lui un programme politique dont la nation allemande aux « idées fixées, figées, collées, clouées » pourrait grandement bénéficier. Jean Paul affirme ainsi que « le trait d'esprit seul nous donne la liberté, en nous donnant d'abord l'égalité » et demande, à ce « que l'on exerce donc davantage au trait d'esprit la jeunesse des écoles »[28]. La poésie romantique, et en son sein l'humour romantique, se présentent ainsi comme les remèdes « aux jours *critiques* d'une époque malade »[29].

Toutefois, le *Cours préparatoire d'esthétique* ne suffit pas à lui seul à mettre en évidence l'humour comme un concept central de la nouvelle révolution esthétique. Premièrement, il est bien évident que, pour Jean Paul comme pour Schlegel, la révolution esthétique concerne essentiellement la poésie et très peu les autres formes artistiques (même si la musique est parfois évoquée dans leurs écrits). Les philosophes romantiques s'accordent avec Winckelmann pour déclarer que les derniers grands peintres sont ceux de la Renaissance et que, par conséquent, la révolution en cours dans le domaine littéraire ne concerne pas la peinture ni, d'une façon plus générale, les arts plastiques[30]. La deuxième limite du *Cours* vient du fait que si les exemples que l'on y trouve proviennent de l'histoire de la littérature mondiale, le diagnostic posé par son auteur sur les transformations de la subjectivité artistique concerne avant tout la poésie contemporaine, c'est-à-dire la poésie romantique. Les analyses de l'humour que fait Jean Paul portent sur ce qu'il considère comme un changement de genre par rapport au modèle classique, sans s'apercevoir qu'il s'agit en fait d'un changement de paradigme.

## Humour et fin de l'art chez Hegel

Ce sont précisément ces deux limites que va remettre en question l'*Esthétique* de Hegel, qui va faire de l'humour (celui justement des romans de Jean Paul) un symptôme d'une nouvelle période de l'art, celle de la liberté absolue de l'artiste : « l'humour […] ébranla et détruisit tout principe fixe, s'affranchit de toute loi, et permit à l'art de s'élever au-dessus de lui-même »[31]. La position de Hegel sur l'humour est singulière puisqu'il dénonce les excès stylistiques et la fausse sensibilité de la forme humoristique, tout en lui reconnaissant une place cardinale dans l'histoire de l'art. Hegel allie ici la finesse de l'observateur qui perçoit avec une perspicacité inégalée les transformations de l'art de son époque et l'intransigeance du philosophe dogmatique qui rejette les formes d'art qui n'entrent pas dans son système de pensée. Mais reconnaissons qu'il est le premier à voir dans l'humour non pas une simple modalité de l'esthétique romantique, mais le symptôme d'une nouvelle époque de l'art.

La période qui s'ouvre marque, selon Hegel, la fin d'une conception de l'art, celle qui a prévalu de l'antiquité grecque au XVIII^e^ siècle, et qui mettait l'art au service de l'Esprit : « l'art est et demeure du point vue de sa plus haute destination quelque chose de passé »[32]. Si ce thème de la « fin de l'art » est l'un de ceux qui a été le plus repris au sein de la modernité esthétique, il faut bien admettre que c'est le plus souvent au détriment des thèses défendues par Hegel. Il suffit, parmi les interprétations récentes, de consulter les ouvrages de Hans Belting ou d'Arthur Danto[33] pour s'apercevoir que leur conception de la « fin de l'art » n'a plus grand-chose à voir avec la position hégélienne, même si elles s'y réfèrent explicitement. En plus des torsions que l'on fait subir à ses écrits, on oublie souvent de mentionner que Hegel porte une attention extrêmement poussée aux exemples d'œuvres qui incarnent le mieux, d'après lui, la fin de l'art. Le philosophe allemand se livre en effet à une analyse minutieuse de deux genres artistiques symptomatiques de cette dissolution : la prose romanesque de Jean Paul et la peinture de genre hollandaise et flamande. Si l'interprétation hégélienne de la peinture de genre est un des exemples que Jacques Rancière donne fréquemment pour illustrer le nouveau mode d'intelligibilité de l'art propre au régime esthétique—comme le prouve encore son dernier ouvrage dans lequel un chapitre complet est consacré à la lecture que fait Hegel des tableaux de Murillo[34]—, il ne porte aucune attention à la question de l'humour qui est pourtant ici centrale[35]. En effet, tout l'intérêt de la position de Hegel va consister à montrer que non seulement l'humour poétique et la

peinture de genre sont deux symptômes de la nouvelle sensibilité artistique, mais surtout que ce sont deux symptômes inextricablement liés l'un à l'autre. Pour bien comprendre son raisonnement, parfois ardu, il semble important de le suivre pas à pas.

Rappelons, tout d'abord, que la fin de l'art pour Hegel correspond à la fin de la *forme romantique* de l'art telle qu'elle s'est incarnée dans la peinture religieuse du Moyen Âge et de la Renaissance. Contrairement à la forme précédente, *la forme classique*, qui avait trouvé dans la statuaire grecque un équilibre parfait entre le contenu intérieur de l'œuvre (la spiritualité) et sa forme extérieure (la plastique), *la forme romantique* brise cette harmonie et délaisse l'aspect extérieur de l'œuvre au profit de son contenu (la spiritualité religieuse). Dans une peinture représentant la naissance du Christ, écrit Hegel, « les bœufs et les ânes, la crèche et la paille font une partie essentielle du tableau »[36]. C'est finalement ce déséquilibre originel—entre un contenu strictement orienté vers la spiritualité individuelle et une forme de plus en plus libre imitant les objets de la vie commune—qui, en s'aggravant, va finir par entraîner la dissolution de la forme romantique de l'art lorsque celle-ci, à partir du XVII^e^ siècle, se détournera de la représentation religieuse pour s'orienter vers la peinture de genre :

> Dans les représentations de l'art romantique, tout a une place. Toutes les sphères, toutes les manifestations de la vie, ce qu'il y a de plus grand et de plus petit, de plus élevé et de plus bas, le moral et l'immoral, y figurent également. En particulier, à mesure que l'art devient plus profane, il s'enfonce de plus en plus dans les particularités du monde réel, s'y attache de prédilection, leur attribue une haute valeur, et l'artiste a bien accompli sa tâche du moment où il les a représentées fidèlement[37].

Ces différents éléments de la vie commune n'ont aucune valeur symbolique ou allégorique, ils sont représentés pour eux-mêmes dans leur dimension anecdotique et finissent par vider l'art de tout contenu spirituel entraînant ainsi sa dissolution. Pour illustrer cette « objectivité prosaïque » de l'art, Hegel prend pour exemple la peinture de genre hollandaise et flamande et cite les tableaux d'Adriaen van Ostade (fig. 3), David Teniers, Jan Steens et Gerard Terboch qui s'emploient à représenter « des raisins, des fleurs, des cerfs, des arbres, des dunes, la mer, le soleil, le ciel, les objets qui servent de parure ou d'ornement à la vie commune, des chevaux, des guerriers, des paysans, l'action de fumer ou d'arracher des dents, toutes sortes de scènes domestiques »[38]. Cette longue liste de motifs, que Hegel reprend et complète à plusieurs reprises, lui sert à mettre en évidence le fait que les sujets de la peinture de genre sont aussi variés que la réalité elle-même. Hegel remarque également que la dissolution de l'art romantique se manifeste par le fait que les peintres hollandais ne se contentent pas de reproduire minutieusement la nature comme le faisaient leurs prédécesseurs depuis la fin du Moyen Âge, mais mettent systématiquement l'accent sur ce qu'elle a de plus *accidentel* : « [L'art] cherche à dessein à se rapprocher des accidents de la vie réelle prise en elle-même, souvent laide et prosaïque. Ici, par conséquent se présente une question : celle de savoir si en général, de pareilles productions peuvent encore être appelées des œuvres d'art »[39]. Hegel émet donc l'hypothèse que la fin de la forme romantique de l'art équivaut à la fin de l'art tout court, l'art se confondant désormais avec le réel dans ce qu'il a de plus trivial. L'art deviendrait donc du non-art. Mais en rester à cette interprétation, comme on le fait souvent, consisterait à manquer l'essentiel de la démonstration puisque le philosophe ajoute immédiatement que « l'art renferme encore un autre élément, qui est ici, en particulier d'une importance essentielle [et fait en sorte] que nous ne pouvons refuser aux productions de ce genre le titre d'œuvre d'art »[40]. Cet autre élément, c'est le talent de l'artiste qui parvient à restituer de façon parfaite l'apparence des choses les plus fugitives et les plus difficilement représentables : les reflets du satin et du velours, les jeux de lumière les plus variés et même la forme vaporeuse des nuages. Mais l'art du peintre, selon Hegel, ne se limite pas à la seule maîtrise parfaite de sa technique, il consiste aussi à laisser libre cours à son imagination afin de recomposer de façon éminemment arbitraire l'ordre naturel des choses au point où sa personnalité envahisse la totalité de sa composition et en devienne le véritable sujet. Or, selon Hegel, la subjectivité de l'artiste ne s'exprime jamais aussi complètement que dans l'humour, parce que la forme humoristique offre une liberté totale à l'artiste en lui permettant de se livrer à des rapprochements inattendus entre les éléments les plus disparates : « Dans l'humour, c'est la personne de l'artiste qui se met elle-même en scène tout entière […] par la puissance de ses idées propres, par des éclairs d'imagination et des conceptions frappantes […] la représentation n'est plus qu'un jeu de l'imagination, qui combine à son gré les objets, altère et bouleverse leurs rapports […] »[41]. C'est, selon lui, la poésie de son contemporain Jean Paul qui illustre le mieux cet « humour subjectif », car « plus que tous les autres il [Jean Paul] cherche à produire de l'effet des rapprochements bizarres entre les objets les plus éloignés. Il sème au hasard, il entasse pêle-mêle des idées qui n'ont de rapport que dans son imagination »[42]. Cette subjectivité exacerbée marquerait dès lors *la fin de l'art*, mais cette *fin* ne doit pas s'entendre ici comme un achèvement, au sens où l'humour représenterait le dernier stade de l'évolution de l'art occidental, mais bien comme une interruption : l'humour fait littéralement sortir l'art de l'histoire. Hegel considère en effet que l'humour est avant tout une forme de régression. Il ramènerait l'art au stade préclassique de la forme *symbolique*, telle qu'elle s'incarnait dans l'architecture égyptienne de l'époque des pharaons : « en rapprochant et en combinant ainsi des matériaux ramassés dans toutes les parties

Figure 3. Adriaen van Ostade, *Barbier de village arrachant une dent*, vers 1637, huile sur panneau de chêne, 33,3 × 41,5 cm, coll. Kunsthistorisches Museum, Vienne (crédit photographique : Kunsthistorisches Museum, Vienne).

du monde, de tous les domaines de la réalité, l'humour rétrograde vers le symbole, dans lequel la forme et la signification sont également étrangères l'une à l'autre »[43].

La clé de voûte de la démonstration, qui intéresse au plus haut point notre enquête sur l'humour au sein du régime esthétique de l'art, consiste à affirmer que les deux exemples mentionnés comme « symptômes » de la dissolution de l'art romantique—l'imitation minutieuse des « accidents du monde extérieur » dans la peinture de genre hollandaise et « les caprices de la personnalité » dans la poésie humoristique de Jean Paul—ne s'excluent pas l'un l'autre, mais qu'il existe au contraire « un rapport entre ces deux extrêmes »[44]. En effet, Hegel remarque que dans certaines compositions artistiques, par exemple dans l'épigramme, nous sommes en présence « d'un *humour* en quelque sorte *objectif* ». Celui-ci se pose sur les objets les plus anodins, mais « y joint un sentiment plus profond, un trait d'esprit, une réflexion pleine de sens, un tour vif et brillant de l'imagination, qui anime et agrandit les plus petites choses par la manière poétique de les saisir et de les représenter »[45]. Toutefois, pas plus que l'humour subjectif, l'humour objectif ne trouve grâce aux yeux de Hegel. Il le décrit immédiatement comme un genre mineur et banal qui devient vite fade et fastidieux, tout comme les romans de Jean Paul qui ne parviennent pas à éviter le sentimentalisme. Mais peu importe ici l'avis dépréciatif

qu'émet le philosophe; ce qui doit plutôt retenir notre attention est le fait que le concept d'*humour objectif* permet de montrer que l'humour de Jean Paul et l'hétérogénéité de la peinture de genre participent d'un seul et même phénomène, d'une seule et même révolution de la sensibilité. C'est bien l'humour, comme expression ultime de la subjectivité de l'artiste, qui fait en sorte que les productions artistiques laissant place à l'*accidentel* (aux « plus petites choses ») ne perdent pas « le titre d'œuvre d'art », en un mot ne tombent pas dans le non-art. On comprend dès lors que le « rapport » qui existe entre ces deux extrêmes que sont l'humour et la peinture de genre est un rapport paradoxal qui permet la coexistence simultanée de l'art et du non-art—paradoxe que Jacques Rancière, comme nous l'avons vu, place au cœur du régime esthétique de l'art. Mais ce rapport paradoxal existe également au sein de chacun de ces genres artistiques : les peintres hollandais jouissent dans leur représentation de la nature d'une liberté sans fin[46], tout comme Jean Paul travaille avec l'objectivité du réel qui entre de tous côtés dans ses romans.

## L'humour comme humeur

Il y a fort à parier que le mépris dont fait preuve Hegel vis-à-vis de l'art de son temps vient en partie du fait que le rapport paradoxal qui y est à l'œuvre n'est en rien un rapport dialectique, au sens précis qu'il donne à ce concept. On sait que la dialectique, qui se présente sous la forme de la *triplicité* (thèse, antithèse, synthèse), est un des concepts fondamentaux de l'idéalisme hégélien qui explique le mouvement de l'Esprit à travers l'histoire[47]. La dialectique consiste précisément en un dépassement des contradictions puisque l'opposition entre la thèse et l'antithèse n'est que momentanée et trouve toujours sa résolution dans la synthèse. Autrement dit, la contradiction dans le système hégélien n'existe que pour être surmontée. Or, dans le processus humoristique, Hegel constate que les contradictions ne disparaissent pas, mais cohabitent sans s'annuler. La contradiction dans l'art qu'il qualifie de « moderne » n'est plus une étape, mais bien un état permanent. Ceci explique certainement l'aspect radical de sa condamnation : « il arrive souvent que l'humour est fade et insignifiant […] lorsque les objets les plus hétérogènes sont rapprochés avec une bizarrerie calculée pour produire de l'effet »[48]. Remarquons toutefois, au bénéfice de Hegel, que toute la philosophie occidentale depuis Aristote est fondée sur le principe de non-contradiction qui affirme qu'il ne peut exister un rapport de conjonction entre une chose et son contraire : la proposition A et la proposition non-A ne peuvent jamais coexister, mais seulement s'exclure mutuellement[49].

C'est précisément ce principe de non-contradiction qui est remis en cause par l'humour romantique en permettant aux contraires de coexister dans un même ensemble. Cette cohabitation est rendue possible par une atténuation, presque un

Figure 4. Man Ray, *Objet indestructible, 1923*, métronome et collage de photographie, 22,2 x 12 x 11 cm (crédit photographique : © Man Ray Trust / SODRAC - 2012)

apaisement, de leur polarité. L'humour fonctionne ici comme fluidification des contradictions et retrouve son sens originel : celui de l'*umor* latine, de cette substance liquide qui, croyait-on, permettait à un organisme de fonctionner par lubrification des frictions. Les dictionnaires étymologiques nous rappellent en effet que le mot français *humour* est un emprunt à la langue anglaise datant du milieu du XVIII^e^ siècle; or l'anglais *humour* vient lui-même du vieux français *humeur* qui renvoie aux différentes substances liquides du corps humain dont l'équilibre était censé définir le tempérament des individus[50]. L'*humorisme* est l'antique doctrine médicale qui affirmait que le tempérament des êtres humains était défini par quatre humeurs cardinales (le sang, le flegme, la bile jaune et la bile noire). On sait par ailleurs

que cette doctrine des humeurs a joué un rôle de premier plan dans la théorie artistique à partir du fameux *Problème XXX,1* du pseudo-Aristote qui affirmait que le génie artistique touchait ceux qui souffraient d'un excès de bile noire, la fameuse *melancholia*[51]. Or, il est un fait que le concept moderne d'humour n'a pas complètement rompu avec l'*umor* des anciens. D'ailleurs, comme nous le rappelle Anne Souriau, « la conscience de l'équivalence *humour—humeur* a conduit quelques auteurs tels que Bergson à faire d'*humour* un nom féminin »[52].

Aujourd'hui encore, certains théoriciens revendiquent explicitement cette équivalence entre l'humour et l'humeur. C'est le cas par exemple de Lewis Hyde qui se penche sur la façon dont le *trickster*, ce dieu farceur présent à toutes les époques et dans toutes les cultures (Hermès et Dionysos dans la Grèce antique; Sun Wukong, le roi des singes, en Asie; Coyote en Amérique du Nord; Eshu-Legba en Afrique de l'Ouest; Renard et Arlequin[53] en Europe…), utilise l'humour pour transgresser systématiquement le principe de non-contradiction :

> Where there is real ambivalence, then, where one can truthfully say both "I am attached to my mamma" and "I am not attached to my mamma," the loser is that person who chooses a single side of the contradiction. The sign of such singlemindedness is contradiction without humor rather than contradiction with a smile. Here it may help to resurrect the old meaning of "humor": the word once referred to fluids (thus the bodily "humors") and comes ultimately from a latin root (*umor*) having to do with moisture, liquid, dampness. To treat ambivalence with humor is to keep it loose; humor oils the joint where contradictions meet[54].

Et Hyde de montrer que le *trickster* se situe toujours à la croisée des chemins et possède *à la fois* le pouvoir d'empêcher et de faciliter les passages. Ceci serait vrai pour les figures mythologiques du *trickster*, mais également pour certains artistes du XX^e^ siècle (Marcel Duchamp, Pablo Picasso, John Cage) qui auraient fait appel au pouvoir facilitateur de l'humour. Hyde se penche entre autres sur le concept duchampien de « corridor d'humour »[55] par lequel l'artiste dadaïste aurait souligné le pouvoir libérateur de la forme humoristique qui lui aurait permis d'échapper aux contradictions de la culture bourgeoise. On peut donner raison à l'anthropologue américain sur le fait que l'humour a toujours joué un rôle essentiel dans la pratique de Duchamp[56]. Pourtant, plus que le « corridor d'humour », un autre concept duchampien nous semble mieux restituer la logique fluidifiante de l'humour, celui de la « cointelligence des contraires »[57]. Grâce à l'humour, les éléments hétérogènes non seulement ne s'excluent plus, mais parviennent à cohabiter. Des premiers ready-made de 1913–14 jusqu'à *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946–66), il serait aisé de montrer que Duchamp n'a eu de cesse d'incarner ce principe de cointelligence dans son œuvre. Bien entendu, ce constat vaut aussi pour les autres dadaïstes, à commencer par Francis Picabia et Man Ray, qui entretenaient avec Marcel Duchamp des liens d'amitié et de complicité dans lesquels l'humour jouait un rôle de premier plan[58]. Or, ces artistes ont été parmi les premiers à explorer de nouvelles techniques de montage (qu'il s'agisse du ready-made, du collage, du photomontage, de l'assemblage) qui leur ont permis d'explorer comme jamais auparavant le brouillage entre l'art et le non-art. Ceci montre, contrairement à ce qu'affirme Rancière, qui semble ici marcher dans les pas de Walter Benjamin[59], que le mélange des hétérogènes dans les avant-gardes historiques n'a pas systématiquement pris la forme du choc et de la polémique[60]. Le montage dadaïste, en juxtaposant des éléments disparates ou en présentant des éléments de la réalité sur un mode insolite, cherchait aussi à produire un effet humoristique. C'est ce que souligne par exemple Jean-Hubert Martin au sujet de *Cadeau* (1921) et *Objet indestructible* (1923) (fig. 4), deux assemblages de Man Ray : « Man Ray's humour found expression in his assemblages […]. Their effect was usually derived from juxtaposition of heterogeneous elements that sparked a sense of comic strangeness »[61]. Il faut donc reconnaître que l'effet critique du dadaïsme, mais également d'autres avant-gardes historiques comme le constructivisme ou le futurisme, passe aussi par l'humour. Mais si cette fonction critique de l'humour ne date pas des années 1990, comme le soutient Rancière, elle ne date pas non plus des années 1910. Elle remonte au romantisme et à l'idéalisme post-kantien pour lesquels l'humour était la faculté par excellence du mélange des hétérogènes et un des éléments essentiels du régime d'identification de l'art qui apparaît à la fin du XVIII^e^ siècle. Si des théoriciens relisent aujourd'hui l'histoire de l'art moderne et contemporain à l'aide du *Witz*[62], c'est d'une certaine façon la preuve que la forme humoristique théorisée par la pensée romantique est toujours bel et bien à l'œuvre.

## Notes

1 Voir entre autres : Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 73 ss.

2 Nous utilisons ici le terme de « modernité esthétique » dans un souci de clarté, tout en étant conscient que Rancière, comme nous le verrons, le rejette.

3 Nous utilisons dans cet article le terme « romantisme » dans un sens large qui recoupe peu ou prou celui d'« idéalisme post-kantien » et nous n'entrons pas dans des considérations techniques qui nous obligeraient à distinguer le préromantisme d'un Schiller, le post-romantisme d'un Hegel, le « para-romantisme » d'un Jean Paul du romantisme du cercle d'Iéna (les frères Schlegel, Novalis, Schelling, etc.).

4 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 26–45.

5 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 57–59.

6 Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 16–17.

7 Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 33.

8 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 136.

9 Kant ne participe pas de ce nouveau régime d'identification de l'art, car si Rancière reconnaît qu'il est l'un des premiers penseurs à explorer la nouvelle sensibilité hétérogène du sujet-spectateur, il note par ailleurs qu'il n'y a pas chez lui de pensée de l'art : « […] la *Critique de la faculté de juger* ne connaît pas l'"esthétique" comme théorie. Elle connaît seulement l'adjectif "esthétique" qui désigne un type de jugement et non un domaine d'objets. » Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 13.

10 Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 25.

11 Rancière, *Le Destin des images, op. cit.*, p. 136.

12 Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 66.

13 Rancière, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 139.

14 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* [1970], trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 311–13 et 348–49. Rancière cite d'ailleurs Adorno sur ce sujet dans *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 57–59.

15 Un des derniers livres de Jacques Rancière est précisément un recueil d'analyses de films; Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.

16 Cf. Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 38 ss.

17 Joseph Addison, T*he Works of Joseph Addison : Volume 1*, New York, Harper & Brothers, 1845, p. 64–66.

18 J.W. Goethe et Friedrich Schiller, *Correspondance entre Goethe et Schiller*, *Tome 1*, trad. baronne de Carlowitz, Paris, Charpentier, 1863, p. 423.

19 Jean Paul cité par Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang, « Présentation » dans Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique* [1804], trad. A.-M. Lang, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 10.

20 *Ibid.*, p. 129.

21 *Ibid.*, p. 129–30.

22 *Ibid.*, p. 171.

23 Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988.

24 Particulièrement dans les « Fragments critiques » publiés en 1797 dans la revue *Lycée des beaux-arts* et dans les « Fragments » publiés dans le premier volume de la revue *Athenaeum* en 1798.

25 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, éd., *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 437.

26 Friedrich Schlegel, « Fragments », cité dans Lacoue-Labarthe et Nancy, éd., *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 112.

27 Friedrich Schleiermacher (attribué à), « Fragments » cité dans Lacoue-Labarthe et Nancy, éd., *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 103.

28 Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, o*p. cit.*, p. 191–92.

29 *Ibid.*, p. 25.

30 Si Winckelmann dans ses *Lettres sur l'imitation…* (1755) faisait de Raphaël le dernier des grands peintres, Schlegel dans ses *Descriptions de tableaux* (1803) jettera son dévolu sur Albrecht Altdorfer, et Schelling, dans son *Discours des arts plastiques* (1807), sur Guido Reni.

31 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique : vol. I* [1832], trad. C. Bénard, Paris, Librairie générale de France, 1997, p. 743.

32 *Ibid.*, p. 62.

33 Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?* [1983], trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1989; Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* [1997], trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000.

34 Jacques Rancière, *Aisthesis*, Paris, Galilée, 2011, p. 41–59. Voir également : Rancière, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 88–89 et p. 151; *L'Inconscient esthétique*, *op. cit.*, p. 31–32; *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 127; *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 14 et p. 17–18; *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 35.

35 Il est intéressant de noter que les très brèves et très rares fois où Rancière fait une allusion aux thèses de Hegel sur Jean Paul, il mentionne ce dernier comme un « fantaisiste » sans référence particulière à l'humour : « Les vrais successeurs des peintres de genre ne sont plus des peintres : ce sont, dit Hegel, les écrivains romantiques, ceux qui s'épuisent à animer des ailes de leur « libre fantaisie » les lieux et les épisodes prosaïques qui sont le théâtre de leurs histoire sans queue ni tête. » Rancière, *Aisthesis*, *op. cit.*, p. 57. Ou encore : « Dès les années 1820 un philosophe, Hegel [montrait] […] que de l'écart sublime revendiqué ne résultait peut-être que le coq-à-l'âne indéfiniment répété du "fantaisiste", apte à unir tout à n'importe quoi »; Rancière, *Destin des images*, *op.cit.*, p. 53.

36 Hegel, *Esthétique : vol. I, op. cit.*, p. 729.

37 *Ibid.*, p. 728–29.

38 *Ibid.*, p. 733.

39 *Ibid.*, p. 730.

40 *Ibid.*, p. 731.

41 *Ibid.*, p. 736.

42 *Ibid.*, p. 737.

43 *Ibid.*, p. 737.

44 *Ibid.*, p. 745.

45 *Ibid.*, p. 746.

46 Remarquons, même si Hegel ne le mentionne pas, que la peinture de genre elle-même n'est pas exempte d'humour comme le prouvent par exemple les scènes de genre peintes par Adriaen van Ostade ou Jan Steen. Cf. Mariët Westermann, « How was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century », dans Jan Bremmer & Herman Roodenburg, éd., *A Cultural History of Humour,* Cambridge, Polity Press, 1997, p. 134–78.

47 Cf. Alexis Philonenko, *Lecture de la « Phénoménologie » de Hegel*, Paris, Vrin, 1993, p. 81 ss.

48 *Ibid.*, p. 736–37.

49 « […] que le même en même temps appartienne et n'appartienne pas au même et selon le même rapport, est impossible. […] Tel est le principe le plus ferme de tous les principes »; Aristote, Les *Métaphysiques* (livre Gamma, 3, 1005 b), trad. A. de Muralt, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 101.

50 L'ancien français ne gardera de l'antique « *umor* » qu'un sens restreint et négatif, celui d'irritation et de mauvaise humeur (on dit par exemple « avoir de l'humeur contre quelqu'un »), alors que l'anglais, qui emprunte le terme français au XVII^e^ siècle, verra dans l'humour un caractère gai et enjoué qui, au XVIII^e^ siècle, deviendra cette faculté de représenter le réel de manière plaisante, décrite par Joseph Addison en 1711; Cf. Alain Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 1049.

51 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie* [1964], trad. F. Durand-Bogaert et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1989.

52 Anne Souriau, « L'Humour », dans Étienne Souriau, éd., V*ocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 839. La treizième édition « Quadrige » (2010) aux P.U.F. du *Rire* de Bergson corrige de façon inexpliquée le passage auquel fait allusion Anne Souriau et accorde le participe passé au masculin (« L'humour, ainsi défini…», p. 97).

53 Notons au passage que Jean Paul fait de la figure bigarrée d'Arlequin « l'humour personnifié »; Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 157.

54 Lewis Hyde, *Trickster Makes this World : Mischief, Myth, and Art*, New York, North Point Press, 1999, p. 274.

55 *Ibid.*

56 À Alain Jouffroy qui lui posait en 1961 la question suivante : « L'humour en général, vous semble-t-il indispensable à la création d'une œuvre? », Duchamp répondit : « De manière absolue […] J'y tiens beaucoup parce que le sérieux est une chose très dangereuse. Pour éviter le sérieux, il faut faire intervenir l'humour »; cité dans Alain Jouffroy, « Conversations avec Marcel Duchamp », dans *Une Révolution du regard* [1961], Paris, Gallimard, 2008, p. 118.

57 Marcel Duchamp, « Note no 185 », dans *Notes* [1980], Paris, Flammarion, 1999, p. 112.

58 Ceci a été mis en évidence par deux expositions qui se sont tenues simultanément sur ce trio d'artistes en 2008 à Paris et à Londres : *Surexposition : Duchamp, Man Ray, Picabia—Sexe, Humour et Flamenco* (Passage de Retz, 19 mars–15 juin 2008) et *Duchamp, Man Ray, Picabia* (Tate Modern, 21 janvier–26 mai 2008).

59 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], dans *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 307–10.

60 Les différents types de « collages » avant-gardistes évoqués par Rancière avaient tous, selon lui, la volonté de provoquer un choc chez le spectateur : choc produit par l'étrangeté entre deux mondes dans le surréalisme, par la mise en évidence des connexions cachées entre deux logiques dans le photomontage dadaïste ou par la distanciation critique du théâtre brechtien; Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.,* p. 67–68.

61 Jean-Hubert Martin, « Funny Guys », dans Jennifer Mundy, éd., *Duchamp, Man Ray, Picabia*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Modern, 2008, p. 123.

62 Christophe Viart, éd., *Le Witz : figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005.