

Editorial Introduction

Humour in the Visual Arts and Visual Culture: Practices, Theories, and Histories

Mot de la rédaction

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

Dominic Hardy

Volume 37, Number 1, 2012

Humour in the Visual Arts and Visual Culture: Practices, Theories, and Histories

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1066729ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1066729ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Hardy, D. (2012). Editorial Introduction: Humour in the Visual Arts and Visual Culture: Practices, Theories, and Histories / Mot de la rédaction : l'humour dans les arts et la culture visuels : pratiques, théories et histoires. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 37(1), 1–9.
<https://doi.org/10.7202/1066729ar>

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Editorial Introduction

Humour in the Visual Arts and Visual Culture: Practices, Theories, and Histories

DOMINIC HARDY, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

This issue of *RACAR* originated in the panel *Graphic Satire in Canada, Before and After Contemporary Art* that Annie Gérin and I presented at the November 2009 UAAC conference. In this panel we explored the ways in which Canadian visual culture—from private journals and letters to broadsheets and political publications—had been enriched by graphic satire from the late Victorian era to the advent of the Cold War. We also proposed that strategies borrowed from graphic satire gained centre stage in contemporary Canadian arts, particularly those with a strong political and critical engagement. In this special issue on humour, in which we are joined by a third guest editor, Jean-Philippe Uzel, we broaden the scope of enquiry beyond Canadian caricature and graphic satire to take in the overarching question of the role of humour in visual arts and visual culture and, by extension, in art history. The seven scholars represented here focus on questions of artistic production, distribution, and aesthetics in relation to theories of laughter and humour in historical and contemporary art practices from the last two hundred years.

Humour and graphic satire

The first three papers take us from the print markets of 1790s London and Restoration Paris to the state-mandated production of satiric images in the first years of the Soviet Union. The sets of images examined in these papers appear as traces that draw their legitimacy from these images' keen referencing of the public sphere as a living archive. In this view, "the public" is both source and horizon of satiric imagery, since shared understandings and visual recognition of the individual subjects or collective types satirized are the very condition for a given image's legibility. When satire disrupts or reconfigures the representation of a subject or type, the image shifts toward humour, the purpose of which is to trigger individual and social experiences of laughter. What is remarkable in this shift, as far as historians of visual culture are concerned, is its relationship to the wider realm of images that have currency in a given historical period. The public of observers is not simply busy looking at, reading, thinking about, discussing, and quite likely re-enacting the satiric images that it sees, buys, and perhaps keeps; it is also positioned by those images and the contexts in which they are presented—single-sheet prints, illustrated weekly papers, city street windows. Satiric imagery is thus a key element in a print culture that is busy invading the wider culture of its time. It also appears to show us a self-satirizing imagined community, one that is a walking catalogue of its own social articulations—dress, comportment, and behaviour—and that understands and interprets itself through its own exhibited and printed imagery. The structuring artistic genres of

Western culture—notably portraiture and history painting—are embedded too in the public's performance of its relationship to social and political structures. Yet, as these three papers taken together make clear, social and political structures do not simply arise of their own volition: individuals and groups are at work planning for the social habits of laughter around the image. We need to take into account the decisions made by artists and writers and printer-publishers, and, indeed, by the commissioning figures (if not the commissars) of the satiric image. These are the political men (and women), the strategists and theorists who endeavour to further specific social and political aims by harnessing visual imagery to the physiological experience of laughter. Remarkably, the very diverse imagery studied across these papers shows us that this harnessing works because society nurtures a relationship with its own history and memory, out of which it forms expectations that the humorous image disrupts and attempts to defeat. It turns out that the satiric image is very much a part of the *régime d'historicité* described by François Hartog, that is, the relationship of a period to its past as demonstrated by its cultural productions.¹

Christina Smylitopoulos's "Portrait of a Nabob: Graphic Satire, Portraiture, and the Anglo-Indian in the Late Eighteenth Century" and Peggy Davis's "Le Serment des Horaces face à la satire graphique" both expose the role played by satiric images in the structuring of the public understanding of visual arts as "fine arts" in later Enlightenment Europe. Portraiture and history painting were emblematic of national narratives because of their prominence in the exhibitions of key artistic institutions (the Salons at the Louvre, the Royal Academy in London). That these institutions were themselves from the outset open to public questioning, and that the genres should, in short order, be parodied or even maligned, is evident enough, even as British institutions and artistic strategies were developed in rivalry with their French counterparts.

In her examination of the figure of the nabob in British portraiture and graphic satire, Christina Smylitopoulos shows us the ambiguity of the relationship between Britain's swiftly expanding infrastructure of imperial commerce and the culture it supported. This relationship was prey to constant shifts, as were the relationships between "metropolis" and "colony," and between academy portraiture and the satiric versions that arose as portraiture was released into public print culture. Humour is shown to have been a vital component in the configuration of British art in the eighteenth century, through a parallel realm of graphic satires where the validity (and vocabularies) of imperial pretension and representation were consistently tested. Smylitopoulos's paper gives us a case study of what happens when the power invested in figural re-presentation is distributed

across an imperial structure and the metropolitan is reconfigured by its colonial mirror. We see, then, how the categories of both art *and* art history are transformed by the humorous practices that at once undermine and extend the authority of specific images, subjects, genres, and stylistic practices, especially when these are held to be revealing of national characteristics. When the consensus supporting this process seems to eventually wear out, the schema that supports both portrait and caricature as practices, as well as the individual subjects of certain portraits and caricatures, begin to lose validity.

The sense of what is at stake if we do pay attention to graphic satire as a form of critique of an authoritative image is patiently set forth by Peggy Davis in her paper “*Le Serment des Horaces face à la satire graphique*.” Although this title appears to place Jacques-Louis David’s iconic painting in opposition to graphic satire, the author makes it clear that history painting and graphic satire, at least in the context of the pre-revolutionary Salons, can be usefully considered as two sides of the same coin. Davis examines a group of printed satires dating from the turbulent period in which Napoleon fell twice from power in a dance of withdrawal and return alternating with the Bourbon monarchy—a sequence of repetitions that seems to rehearse Marx’s later comment that historical events occur first as tragedy, and then as farce.² Davis shows how questions of political affiliation and identity were closely negotiated through reference to an image that had been widely mediated since its initial presentation at the Salon of 1785.³ The *Oath of the Horatii* had become so emblematic of the difficult stages of the subsequent French national narrative that it became a prime object of the processes of parody and travesty. Davis describes a highly complex set of intertextual and intermedial effects attendant on the *Oath’s* circulation in a cultural context marked by rapidly succeeding ruptures and political realignments. She reminds us that the history painting of this period had been understood early on in its relationship to caricature: it set up, almost inevitably, the conditions for its own (seemingly inexhaustible) *détournement*, because its vocabulary, especially as reconfigured through Davidian aesthetics, was already that of caricature and graphic satire.

By the time of the Soviet revolution a century later, the implementation of modern mass media allowed this conflation of politics and aesthetics to be programmed on a vast scale. In “On rit au *NarKomPros*: Anatoli Lounatcharski et la théorie du rire soviétique,” Annie Gérin documents the Soviet state’s use of satiric representations in support of its revolutionary social and political programmes. Gérin shows us how Lunacharsky developed concepts of laughter as a political tool by studying satiric practices and theories of laughter from Jonathan Swift to Herbert Spencer, James Sully, Sigmund Freud, Henri Bergson, and others. Lunacharsky effectively introduced a new figure into the history of humour in art: the image commissar, a sort of state

curator of iconography (or, more perversely, an updated Abbot Suger) who organizes state resources to enable the widespread circulation of satiric imagery. At the very moment when Mikhail Bakhtin was developing his ideas about the carnivalesque as a form of laughter that should be seen as a direct expression of the people,⁴ his compatriot Lunacharsky was effectively deploying his strategies for programming the people’s laughter. In the dynamics of Soviet political organization as mediated by strong political actors, there proved to be limits to the authorization given to this concept of laughter. Just as portrait and history painting models could function in satiric imagery only within certain limits and according to precise conditions, as Smylitopoulos and Davis have shown, so was Lunacharsky’s experiment circumscribed by specific decisions taken in the Soviet hierarchy. Gérin prompts us to consider anew the historical construction of periods in graphic satire, and gives us a methodology for doing so. At the same time, her interest in the rhetoric of humour raises the question of the theoretical bases for humour practices in a given time. Finally, we understand how the critical, almost dialogic relationship of graphic satire to the art it satirizes is grounded in language, gesture, behaviour, dress, and speech, to name just a few of the innumerable cultural signs that make up an imagined community. In a sense, Gérin examines a culminating point in a community’s print culture: its adoption of humour as one of the most visible, architectural signs of political and social structure, an element given not only the responsibilities of representation but also of agency for transformative action.

Humour and contemporary art

The first three papers address a traditional preserve of the study of humour in art, the upheavals of a European era marked both by revolutions and by shifts in visual culture towards the mass production, consumption, and circulation of images. The second set of papers addresses dominant late modernist artistic and institutional practices through humorous approaches that effectively satirize these practices. This is the realm of Neo-Dada, Fluxus, and conceptual art, which flourished in the 1960s and 1970s in Canada and the United States. In the first two papers of this section, Katie Cholette and Marc James Léger focus on the practices of individual artists, respectively Greg Curnoe and Robert Filliou. These case studies are followed by Heather Diack’s essay on the importance of humour in the strategies of conceptual art, notably in the debates between John Baldessari and Joseph Kosuth.

In “Derision, Nonsense, and Carnival in the Work of Greg Curnoe,” Katie Cholette revisits the question of periphery and centre opened up by Curnoe. He and his colleagues worked from a regional position (London, Ontario) to set up a critique of the centralization of art institutions in Canada’s major cities

(Vancouver, Toronto, and Montreal) at a time when Canada's post-war nationalism led to comprehensive and critical assessments of its relationship with the powerful (or overpowering) neighbour to the south. Curnoe emerges as an attentive reader and interpreter of art history and as a theorist-practitioner who deployed a diverse set of humorous strategies, many recovering the initiatives of early twentieth-century Dada and others drawing on performative, literary, and visual practices pervasive in Europe and the Americas. The *régime d'historicité* of this relationship with ancestral humorous practices is telling; for the category of nonsense alone, an artist of Curnoe's generation could look back to Dada, but also to Edward Lear, Lewis Carroll, and, perhaps, *The Goon Show*. Cholette engages with the notion of the carnivalesque—anachronistically, as she reminds us, since Bakhtin's ideas were only introduced into Western (read: largely French and Anglo-American) intellectual life in the late 1960s, following closely on the rediscovery of Bakhtin by young Soviet scholars.⁵ She convinces us that carnival, as well as derision and nonsense, must be lurking as much in the institution as in the image, as shown by Curnoe's send-ups of institutions and representations alike, which expose their co-infiltration.

Marc James Léger's "A Filliou for the Game: From Political Economy to Poetical Economy and Fluxus" demonstrates how the new economy of artistic production opened up by Fluxus artists through the creation of parallel, often derisory networks of venues goes beyond institutional critique. From a position found somewhere under the long shadow cast by Marcel Duchamp, Léger thinks through the question of *where is art?*—as much as the question of what it might *be*. He finds answers in Filliou's *Breakfasting Together, If You Wish*, the 1979 video work that becomes the organizing meta-narrative of his paper. The *where*, in this case, appears to be actively distributed throughout the public sphere, according to revolutionary parameters common to many 1960s art movements. This distribution is performed as self-consciously as any Lunacharsky might do, but without the trappings of state or committees that summarily remove agency and power. Instead, it is the wider, unrelentingly messy continuum between public and private spheres that emerges in the regimes of subject, object, and representation. Once established, this continuum mocks and collapses the fictitious limits between art and life, and in the process accords priority to derisive and nonsense practices familiar to Greg Curnoe. Like Cholette, Léger calls to mind an era in which Curnoe and Filliou were touchstones for the work of countless contemporary Canadian artists, critics, and historians. As Léger shows, any separation of legitimate art from an art that must perforce be considered illegitimate becomes meaningless. The humorous praxis at work inevitably worries away at the legitimacy of the institutions of art and art history, what one might refer to, then, as Donald Preziosi's *museography*. Léger establishes the

theoretical underpinnings of this artistic position with reference to two other key intellectual forces of the 1960s, the Marxist Henri Lefebvre, and the ur-marxist Karl Marx himself, whose ghost is heard wandering through Filliou's 1970 *Teaching and Learning as Performing Arts*.

Heather Diack's "The Gravity of Levity: Humour as Conceptual Critique" closes this section with an account of the neglect of humour in scholarly accounts of conceptual art: neglect that Diack refers to as a repression. She speaks directly to the choices made by the art critics and historians who were among the first observers of conceptual art. Setting up the conundrum of the mind/body split in Western academic disciplines, Diack tracks conceptual artists' critical work in relation to humorous practices, overt and covert, that also inhabited Duchamp's long shadow across the twentieth century. These critical endeavours, if applied to works made before the Duchamp moment,⁶ can be seen as being parallel to Jacques-Louis David's aesthetics, which, as Peggy Davis shows, are virtually at one with the caricatural vocabulary through which David's procedures became so rapidly lampooned. In this respect, a comparison between the *Oath of the Horatii* and Bruce Nauman's *Failing to Levitate in the Studio* might well be instructive. In each image the human body is given to reach a near-impossible apex within an almost abstract, unspecifiable space. The observer gazes lingeringly through states of apprehension and awe before musing on the underlying ridiculousness of a scene whose humour is perhaps unintended, and thus all the more contagious. There is no way out, except through an imitation that will inevitably devalue and deflate the original. Diack informs her paper with an inquiry into the self-imposed limits of an art history still under the influence of Immanuel Kant. She argues that conceptual art effectively establishes the limits of its operability, thereby (and paradoxically, perhaps) using the process of *critique* in a perfectly Kantian fashion. Diack traces conceptual artists' adoption of photography and language as defining elements in relation to the intertwined philosophical and art historical engagement with humour as subject and context, however peripatetic.

In the call for papers for this issue of *RACAR*, we had asked how it might be possible to account for what we saw as historiographical ruptures in research on humour in the visual arts and visual culture, and how to account for what might be missing in art history's methodological and theoretical framework. Our final essay, Jean-Philippe Uzel's "L'humour comme combinaison des contradictions. Une approche esthétique" proposes that it was humour itself that had been missing all along from art history. The artistic productions of the twentieth century, and in particular since the 1960s, became emblematic of what one might call a *humoristic turn*. Paradoxically, this correlation between contemporary art and contemporary artwriting, notably

in their recourse to philosophical frameworks, has ably hidden away the importance of humour which, argues Uzel, has marked the full breadth of what Jacques Rancière defines as the “régime esthétique de l’art” in place since the late eighteenth century—precisely the timespan covered by the papers collected here.⁷ Uzel reassesses the importance accorded to humour in the work of two key philosophers of the early nineteenth century, Johann Paul Friedrich Richter (known as Jean Paul) and Georg Wilhelm Friedrich Hegel. These philosophers contributed to the development of the idea of the autonomy of artistic practice. Rancière revisits this autonomy, which he sees as having been historically instituted in partnership with what he calls a heteronomy, a paradoxical relationship in which the prevailing aesthetic regime abolishes the distance between the lived world and its representation. But, says Uzel, Rancière forgets to account for the humour that is present in Jean Paul’s and Hegel’s conceptions of art history and aesthetics. For Jean Paul, this conception is made clear in his idea of *Witz*. For Hegel, humour was a concept both central and troublesome. This troubling reads as a pulse heard throughout cultural productions in the early nineteenth century and the late twentieth century alike. Rancière integrates this troubling to his model of indecidability. In Uzel’s view, this model is productive; and yet, by being bereft of humour it misses out on a notion that is equally useful. Perhaps this absence has to be understood in the importance that has been accorded to Bakhtin over the past forty years, especially insofar as the Soviet scholar’s ideas of the carnivalesque and of dialogism are bound up with the notions of polyphony and unfinalizability, both easily adduced to an interpretive model for contemporary art and historic graphic satire alike.

Our issue ends, then, on the challenges offered to our practices as art historians. From graphic satires to the strategies of contemporary artists, the operations of humour in art (or of humour *and* art, or of humour *with* art) tease us into working willingly with paradox and contradiction. They do so in ways that always keep us worried about unmasking ourselves, and thereby appearing, who knows, a little foolish, while our aim is ostensibly the serious critical work on visual culture and on lived social experience through visual culture. According to François Hartog, our own *régime d’historicité* is one that tethers us not to the past but to a worrying *présentisme* in which our present is always the convergent horizon of our relationships to history and experience. In terms of art history, our horizon finds us nervous about releasing the laughter attendant on our experience of images, both inside and outside a satiric perspective. Our propensity for humour leads us, as art historians, to prefer to keep a straight face as we too attack our relationship to the image by pointing up, through a distorting re-enactment, what always becomes the image’s fundamentally ironic purpose as it shifts (or even drifts), quoted, translated, and reformulated,

through society and history (and back again). Ours might be a fundamentally ironic regime, or perhaps a *régime d’ironicité*—or, then again, *d’ironie citée*.

Notes

- 1 François Hartog, *Régimes d’historicité, présentismes et expériences du temps* (Paris, 2003).
- 2 Marx writes,

Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce. Caussidière for Danton, Louis Blanc for Robespierre, the Montagne of 1848 to 1851 for the Montagne of 1793 to 1795, the nephew for the uncle. And the same caricature occurs in the circumstances of the second edition of the Eighteenth Brumaire.

Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* [1852], edition established 1995–2010 at <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire> (accessed 12 May 2012).
- 3 An anonymous reviewer of the 1785 Salon asks,

Is it not criticism that, in relentlessly groaning at the huge numbers of obscure portraits, puerile *bambochades* and at worthy genre paintings that stifle genius, has awakened the government’s zeal, provoked its munificence and given birth to that host of history painters that is the pride of the French school today?... Is it not criticism that is responsible for producing the current Salon, cited as the most magnificent and by all accounts the most impressive Salon in its history? No trivialities, no fripperies, no grotesqueries, no caricatures, none of those feeble and effeminate scenes the usual effect of which is to debilitate the taken while corrupting the heart.

“On the paintings, sculptures and engravings exhibited in the Louvre Salon on 25th August 1785,” trans. Kate Tunstall, in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory, 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, p. 699. This excerpt has been taken from Bernadette Fort, ed., *Les Salons des ‘Mémoires secrets’ 1767–1787* (Paris, 1999), p. 283.
- 4 Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics* [1929] (Ann Arbor, 1973).
- 5 For one account of the state of Bakhtin studies, see Carol Emerson, “The Next Hundred Years of Mikhail Bakhtin (The View from the Classroom),” *Rhetoric Review*, 19, 1/2 (Autumn 2000), 12–27.
- 6 Art history has apparently conferred a generative status on Duchamp. A critique of this position has been led notably by Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge, 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, 2004), 76.

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.