

Pourquoi et comment la sculpture est devenue humoristique Why and how Sculpture has become humorous

André-Louis Paré

Number 76, Summer 2006

Sculpture & humour

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8864ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (2006). Pourquoi et comment la sculpture est devenue humoristique / Why and how Sculpture has become humorous. *Espace Sculpture*, (76), 5–14.



Pourquoi et comment la **SCULPTURE** est devenue humoristique

André-Louis PARÉ

Le rire est un travail délicat d'intelligence.

— Jean-Pierre LATOUR¹

*Il me semble aujourd'hui que le problème philosophique
n'est pas l'ironie, mais l'humour.*

— Vladimir JANKÉLEVITCH²

Comme membre du comité de rédaction de la revue *Espace*, Jean-Pierre Latour nous avait proposé, quelques mois avant son décès, de coordonner un dossier sur le thème de l'humour. Son intérêt pour l'humour n'était pas nouveau. Dans un texte publié en 2000 (voir note 1) et portant sur l'œuvre de l'artiste performeuse Sylvie Laliberté, l'occasion d'y réfléchir lui avait été donnée. Mais cet article fut surtout l'occasion pour lui de se faire plaisir en analysant l'humour « vif, souple et d'une fraîcheur tonifiante » qu'il avait ressenti devant le mariage des images et des mots proposé par l'artiste.

C'est pourquoi, en conclusion à son texte, il devait préciser qu'il avait évité d'apporter une perspective historique sur les rapports parfois jugés difficiles entre « le rire et l'art ». Bien sûr, ajouta-t-il, cela n'aurait certes pas été impertinent, par contre dans le contexte d'un compte rendu d'exposition, celle-ci devenait inopportune. Bref, a-t-il voulu avec ce dossier rendre justice à cette « rigueur historienne » et poursuivre autrement l'analyse de l'humour en art ? En sollicitant, comme il s'appropriait à le faire, la collaboration de critiques, d'historiens, de philosophes et

Why and how Sculpture has become HUMOROUS

Laughter is subtle intellectual work.

— Jean-Pierre LATOUR¹

*It seems to me that the philosophical issue today
is humour not irony.*

— Vladimir JANKÉLEVITCH²

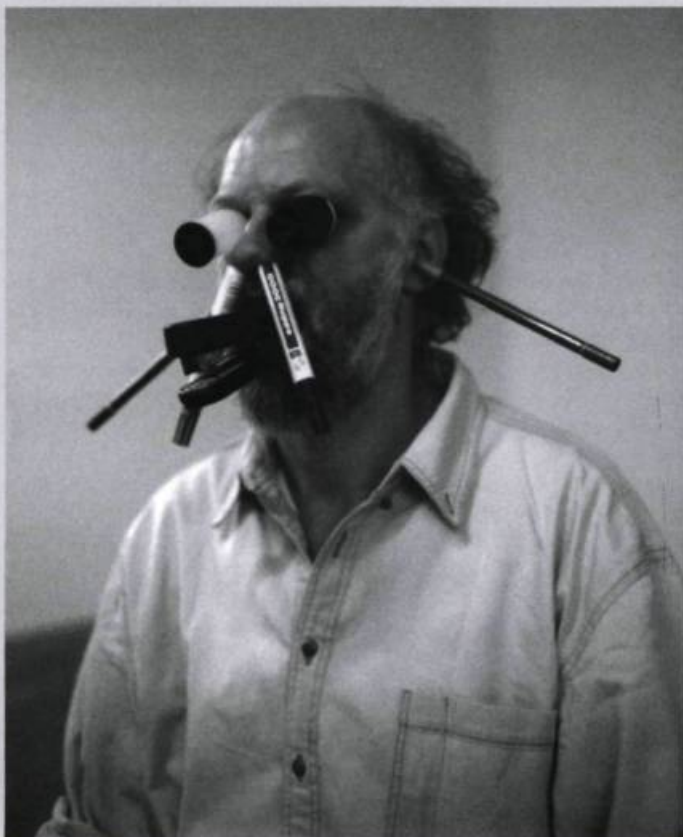
Jean-Pierre Latour was a member of the *Espace* editorial committee, and a few months before he died, he proposed coordinating an issue of the magazine on the theme of humour. His interest in this subject was not new. In a text published in 2000 (see note 1), he had the opportunity to reflect on humour while writing about the work of performance artist Sylvie Laliberté. But this article was above all a pleasurable occasion for him to analyse the “lively, agile and stimulatingly fresh” humour that he felt in the artist's pairing of words and images.

This is why at the conclusion of his text, he stated that he had avoided including a historical perspective of the often-considered difficult relationship between “laughter and art.” Of course — he added — this inclusion would certainly not have been impertinent, but on the other hand, in the context of an exhibition review it would have been inopportune. In brief, did he wish to do justice to the “historian's rigour” with this thematic issue and continue his analysis of humour in art in some other way? If one judges by the fact that he was preparing to seek the collaboration of critics, historians, philosophers and artists, it does seem the case. Unfortunately, however, this is no longer entirely his work: it is presented now in two parts and amicably dedicated to him.

HUMOUR, LAUGHTER: THE GAY SCIENCE

Speaking about humour in the visual arts is not easy, because humour is often confused with irony or sarcasm, if not derision. It is also associated with the comical and increasingly with playfulness. Jankélévitch calls humour a vagabond or wanderer (see note 2). In other words, it is versatile and does not have just one definition. Nevertheless, we can always begin with the etymology and say that it comes from the Latin word *humor*, which means fluid and is concerned with the bodily humours. Thus, good or bad humour is a physical condition, and if there is an initial link to be made between humour and laughter, it must be said that laughter is one of the results of good humour, its happy manifestation. Moreover, any psychologist will tell you that laughter is good for your health. The philosopher Kant has already indicated that laughter is much better for the digestion than a physician's wisdom. Probably, but for the moment, if humour and laughter must be confined to the sphere of art, the matter of well-being should refer not only to the somatic phenomenon of laughter but also to the Nietzschean gay science of one's “greater well-being:” this science that is vital to asserting one's most noble spirit and creative force.

Aristotle said that of all the animals, only man knows how to laugh. He alone is able to distance himself from the natural world. And Rabelais tells us that this is man's distinctive feature.³ But this “distinctive feature” is



Erwin WURM, série *One Minute Sculpture* series.
Photo: E. Wurm.

d'artistes, c'est sans doute ce qu'il souhaitait. Mais puisque, malheureusement, ce n'est plus tout à fait son dossier, celui-ci – présenté en deux volets – lui est maintenant amicalement dédié.

L'HUMOUR, LE RIRE : LE GAI SAVOIR

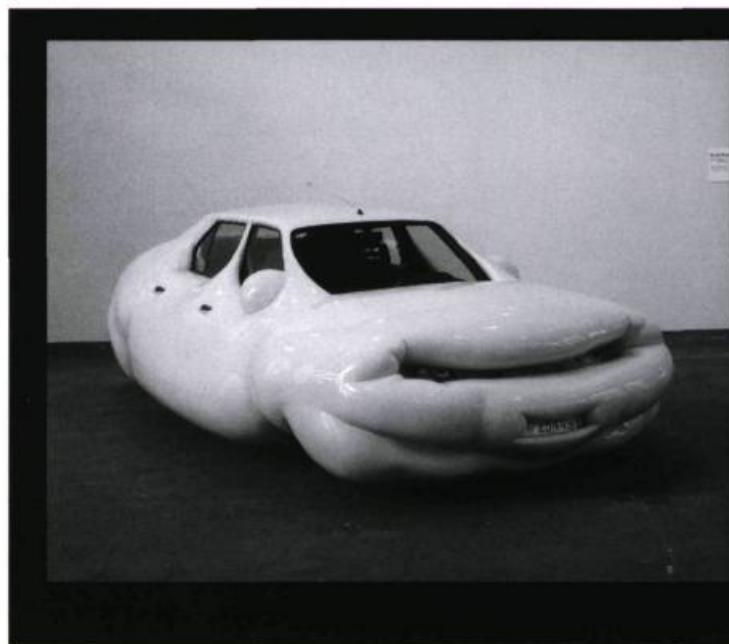
Parler de l'humour dans les arts visuels n'est pas simple. C'est que l'humour est souvent confondu avec l'ironie ou le sarcasme, sinon avec la dérision. Il est également associé au comique, mais aussi de plus en plus au ludisme. Comme le mentionne Jankélévitch, il est vagabond (voir note 2). Autrement dit, il est versatile et se moque d'une unique définition. Toutefois, on pourrait toujours commencer par l'étymologie et dire que le mot « humour » vient du latin *humor*, ce qui signifie liquide, et qu'il porte donc sur les humeurs du corps. Ainsi, la bonne ou la mauvaise humeur est d'ordre physique, et s'il y a un premier lien à faire entre l'humour et le rire, il faudrait dire que le rire est un des résultats de notre bonne humeur, qu'il en est son heureuse manifestation. Tout psychologue d'ailleurs vous l'affirmera : le rire ne peut faire de tort à la santé. Déjà Kant, le philosophe, le signalait : le rire favorise beaucoup mieux la digestion que ne le ferait la sagesse du médecin. Sans doute, mais s'il faut pour le moment circonscrire l'humour et le rire dans le domaine de l'art, la santé dont il s'agit ne devrait pas renvoyer seulement au phénomène somatique du rire, mais aussi à la « grande santé », celle du gai savoir nietzschéen. Ce savoir qui s'impose comme volonté d'affirmer l'esprit souverain et la force créatrice.

De tous les animaux, disait Aristote, seul l'homme sait rire. Seul, il a la capacité de se distancer du monde naturel. En cela, il est, rappelle Rabelais, le propre de l'homme³. Mais ce « propre », on s'en est aussi souvent méfié. À commencer par la philosophie. En effet, au nom du sérieux, enchaîné dans la vérité, ce « propre » a fréquemment été considéré comme ce qui venait inquiéter l'assise sur laquelle on définit l'humanité de l'homme. C'est que le rire n'est pas de l'ordre du sens, mais de la jouissance. Une jouissance qui, en nous libérant de la raison, nous arrache à nous-même. En somme, la force critique du rire nous décentre, elle déstabilise tout ce qui implique une organisation hiérarchique. Alors que celle-ci donne de l'importance à ce qui est sage et raisonnable, le rire détruit les rapports de supériorité entre le beau et le laid, le juste et l'injuste, le noble et le vulgaire. Le gai savoir – la *Gaya Scienza* – est justement un clin d'œil de Nietzsche aux troubadours qui favorisaient un savoir libre et indépendant à l'égard de la théologie officielle. Conséquemment, le gai savoir est du côté des carnavals et autres fêtes populaires. Le rire païen de la fête se moque de la hiérarchie fondée sur l'esprit de sérieux. En lui se cache en quelque sorte une vérité que la vérité ne saurait voir. Alors, si ce gai savoir est toujours philosophique, il faut accepter qu'il soit en marge, dans le geste plutôt que dans le discours et la théorie. C'est que le rire affirmatif et insolent du gai savoir est d'abord de l'ordre de la mesure et de l'excès. Et puisqu'il se moque de l'autosuffisance que l'on reconnaît au sage, le rire souverain apparaît comme une insulte devant le bon sens du monde. Vu sous cet angle, il n'est peut-être pas encore question d'humour, mais il est permis de l'associer au comique.

Dans la *Poétique*, Aristote devait présenter, dans une seconde partie, une étude sur la comédie. Mais dans l'état où l'ouvrage nous est parvenu, seule la section consacrée au genre noble qu'est la tragédie nous est connue. On a donc peu d'indications sur la pensée du philosophe à propos du rire, sinon que la comédie propose l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure dans le domaine du risible⁴. Remarque pertinente, sans doute, mais qui ne désigne qu'un aspect du comique, celui qui se rapporte au caractère, et qui se trouve représenté sur scène en vue de nous amuser. Il signale ainsi de quoi l'on rit, mais non l'effet de la puissance du rire chez le rieur. C'est pourtant de cela que s'inquiétera le moine Jorge dans le roman d'Umberto Eco, *Le nom de la rose* (éd. Grasset, 1982). Dans cette intrigue policière, située en 1327, Eco donnera vie à cette supposée existence du livre d'Aristote sur la comédie et le rire. L'unique exemplaire suscitera de la part de l'Église beaucoup de crainte. C'est que si le philosophe de l'Antiquité a pris au sérieux le rire, il fallait très certainement s'en inquiéter. C'est pourquoi, à la bibliothèque de l'Abbaye, l'existence de ce livre devait rester secrète. Le

often mistrusted, beginning with philosophy. In all seriousness, this "distinctive feature," enshrined in truth, has often been considered the disturbing factor when defining man's humanity. Thus laughter is not about making sense, but about pleasure. Pleasure frees us from reason and forces us to forget ourselves. In sum, laughter's critical force throws us off centre and destabilizes everything concerned with hierarchical organisation. While this gives importance to what is wise and reasonable, laughter destroys the superiority between beautiful and ugly, just and unjust, noble and common. The Gay Science — *Gaya Scienza* — is precisely a nod from Nietzsche to the troubadours who preferred to be freethinking and independent of the official theology. Consequently, the Gay Science is found at carnivals and other holiday celebrations. Pagan laughter at these celebrations pokes fun at a hierarchy based on seriousness. Hidden in this is a kind of invisible truth. So, while this gay science is always philosophical, it must be accepted that it is found on the fringe, in the gesture rather than in the discourse and theory. The positive, brazen laughter of gay science is initially concerned with outrageousness and excessiveness. And because it makes fun of the acknowledged self-sufficiency of a wise man, supreme laughter appears as an insult to good sense. From this point of view, it is perhaps not yet a matter of humour, but can be associated with the comic.

In the *Poetics*, Aristotle was to include a second part, a study of comedy.



Erwin WURN, *Fat Car*, 2002. Photo : Avec l'Aimable autorisation/Courtesy Atelier Erwin Wurn.

But the work has come down to us with only the section on the noble genre of tragedy. We have few indications about philosophical thoughts on laughter, only that comedy proposes to imitate men of inferior moral quality, making them seem ridiculous⁴. A pertinent remark, doubtless, but which refers only to one aspect of the comic, that which is related to character, and is represented on stage to amuse us. It shows what we laugh at but not the powerful effect laughter has on the person laughing. But this is what troubled Jorge the monk in Umberto Eco's *The Name of the Rose* (Harcourt Brace Jovanovich, 1983). In this detective novel set in 1327, Eco brings to life the supposed existence of Aristotle's book on comedy and laughter. This unique copy raises much fear in the Church. If the philosopher from Antiquity took laughter seriously, there was certainly much to worry about. This is why the book's existence in the Abby's library must be kept a secret. God in the Bible and particularly the Gospel of Saint Luke knew that laughter was condemned. For Aristotle, no god fears the laughter of men, but for Jorge laughter teaches us to make fun of sacred things, it brings us closer to the devil, it is diabolical.

If laughter shows irreverence for all authority, beginning with God, we can also deduct that it unhinges the filiation that obedience establishes towards what is greater than the self. This crisis of authority is characteristic of the modern world that Hannah Arendt evoked when she

Erwin WURM, *Instructions on how to be politically incorrect: Two ways of carrying a bomb*, 2002-2003, 126 x 184 cm. Photo: E. Wurm.



Erwin WURM, *Montaigne & Descartes (Serie Self-Service Series, 1999)*, 1999, 120 x 80 cm or 186 x 126,5 cm. Photo: E. Wurm.



Erwin WURM, *Aristotelischer Kurzschluß (Series Philosophy-Digestion Series, 2004)*, 1999, 89 x 104 cm. Photo: E. Wurm.

Dieu unique, selon la Bible, et notamment l'évangile de Luc, savait que le rire le condamnait. Alors que pour Aristote aucun dieu ne pouvait craindre le rire des hommes, pour Jorge le rire nous apprend à nous moquer des choses sacrées, il nous approche ainsi du diable, il est diabolique.

Si le rire manifeste une irrévérence face à toute autorité, à commencer par celle de Dieu, on peut aussi en déduire qu'il ébranle la filiation à partir de laquelle s'établit une obéissance vis-à-vis de ce qu'il y a de plus grand que soi. C'est cette crise de l'autorité caractéristique du monde moderne qu'Hannah Arendt a rappelée quand elle l'analyse sous l'angle de la tradition⁵. Alors que la tradition offrait d'emblée une base au sein du vivre ensemble, la modernité se distancie de l'autorité qui serait enracinée dans le passé, elle refuse « la confiance religieuse en un début sacré ». Or, c'est justement à cette époque que se produira la caricature. Dans son article, paru en 1855, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques⁶ », Baudelaire défend la caricature comme genre comique. Le comique est l'envers du théologique. Il souligne justement l'origine satanique du rire. C'est pourquoi, dit-il, « le sage ne rit qu'en tremblant ». Comme Jorge, dans le livre de Eco, le rire est suspect à ceux qui savent. Mais, à vrai dire, il est tout simplement humain. Et l'humain, selon Baudelaire, est un être divisé, déchiré entre deux infinis : la grandeur et la misère infinies. Le rire est donc l'expression de ce sentiment double. Il manifeste l'idée de notre supériorité, mais il projette également l'idée de notre infériorité. En somme, « le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchu ». Et si, par exemple, le rire est l'expression de l'idée de la supériorité de l'homme sur l'homme, ou encore de l'homme sur la nature, il semble tout à fait évident que le rire contribue, à travers cette distanciation, à la remise en question de l'autorité.

Baudelaire nous parle dans son texte de comique absolu qu'il distingue du comique ordinaire, mais jamais il n'est question d'humour. À ma connaissance, c'est Bergson qui intégrera l'humour au comique⁷. Pour l'auteur de l'essai sur le rire, l'humour et l'ironie sont des formes particulières du comique. Elles sont présentées comme le degré le plus élevé de l'humour langagier. Cependant, ce comique est très peu analysé dans l'ouvrage de Bergson. Pour présenter le rire, spécialement celui provoqué par le comique, le philosophe le compare essentiellement à la vie. Le rire selon sa formule célèbre est « du mécanique plaqué sur du vivant ». Alors que la vie est un mouvement fluide et continu, le comique rompt avec cette continuité. Une situation ou une personne peuvent être comiques parce qu'un geste, une mimique, un événement vient, par surprise, défaire la continuité du mouvement naturel de la vie. Un faux mouvement, une glissade non souhaitée, tout cela porte à rire, ou du moins à sourire pour celui qui en est témoin. L'effet comique opère du moment où le corps prend le dessus sur l'âme, où la matière se retourne contre l'esprit. L'exemple le plus célèbre est sans doute l'homme qui, sans l'avoir voulu, tombe par terre. Baudelaire déjà s'y réfère pour montrer « l'orgueil inconscient » du spectateur qui se dit « moi je ne tombe pas, moi je marche droit » ; chez Bergson, c'est surtout pour nous rappeler que cette mécanique n'a pas sa place dans la vraie vie.

On le voit, le rire chez Bergson est provoqué par l'accidentel. C'est l'intrusion de l'artificiel dans le naturel. Ainsi, le rire comme phénomène social est vu comme moralisateur. « Le rire est, avant tout, une correction. » Il protège de tout excès une société rassurée de son identité. On rit alors de nos défauts, ceux qui sont suspects face à la société. Par conséquent, le comique par son utilité a très peu à voir avec l'art, avec

analysé it from a traditional standpoint.⁵ While this right away presents a basis for living together, modernity distanced itself from authority that was rooted in the past; it rejected "the religious confidence of a sacred beginning." This is precisely the period in which the caricature appeared. In 1855, in an article, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*,⁶ Baudelaire defends the caricature as a comic genre. The comical is the opposite of the theological. In fact, he points out laughter's satanic origin. This is why, he says, "the wise man only laughs while trembling." Like Jorge in Eco's book, laughter is suspect for those who know. But in truth, it is quite simply human. And according to Baudelaire, the human being is divided, torn between two infinities, infinite grandeur and endless misery. Laughter then is the expression of this double sentiment. It demonstrates the idea of our superiority, but also projects that of our inferiority. In the end, "the comic can only be absolute in relation to fallen humanity." And if, for example, laughter expresses the idea of man's superiority over man, or even of man over nature, it seems quite evident that through this distancing, laughter contributes to the questioning of authority.

In his text, Baudelaire speaks about absolute comedy, which he distinguishes from ordinary comedy, but humour is never a concern. As far as I know, Bergson is the one who integrated humour into comedy.⁷ For the author of the essay about laughter, humour and irony are the specific forms of comedy. They are presented as the highest degree of linguistic

humour. Yet, Bergson hardly analysed this comic aspect in his work. When presenting laughter, especially that provoked by the comic, the philosopher compares it mainly to life. Laughter according to his famous formula is "mechanics tacked onto the living." Whereas life is continuous, fluid movement, comedy breaks with this continuity. A situation or person can be comical because of a gesture, a funny face or an event that by surprise disrupts the continuity of life's natural flow. A false movement, an unwished for slippage, all



Erwin WURM, série *One Minute Sculpture Series*. Photo: E. Wurm.

this creates laughter or at least a smile for those who witness it. The comic effect occurs the moment when the body dominates the mind, when matter turns against the spirit. The most famous example is without a doubt when someone falls down accidentally. Baudelaire already referred to this in order to show the viewer's "unconscious arrogance"; for Bergson, it is above all to remind us that this mechanism does not exist in real life.

Bergson believes that laughter is provoked by the accidental. This is the artificial intruding in the natural. Thus, laughter as a social phenomenon is seen as moralizing. "Laughter is first and foremost a correction." It protects a society confident of its identity from any excess. Consequently, the comical is of very little use to art, high art, unless, as Bergson understood it, art has developed from life, certain forms of life.

HUMOUR BECOMES PART OF THE VISUAL ARTS

In *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky devotes a chapter to the theme of a humorous society.⁸ According to him, the comical has been assimilated into the humour of the masses since the 1960s. Contrary to Bergson, for whom the comical marked the failure of an individual to adapt to society, humour now is supposed to be convivial, filtering into all reaches of society. Lipovetsky describes it elsewhere as being "playful." In his analysis, the avant-garde of this humour is the art of the last century. While initiating a "tradition of rupture," modern

le Grand Art. À moins que l'art, comme pouvait encore l'entendre Bergson, se soit développé depuis du côté de la vie. De certaines formes de vies.

LE PASSAGE À L'HUMOUR DANS LES ARTS VISUELS

Dans *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky consacre un chapitre ayant pour thème la société humoristique⁸. Selon cet auteur, à partir des années 1960, le comique va s'assimiler à l'humour de masse. Contrairement à Bergson, pour qui le comique marque l'inadaptation de l'individu à la société, l'humour se veut dorénavant convivial. Il s'infiltre dans tous les domaines de la vie sociale. Lipovetsky le qualifie d'ailleurs de « ludique ». Selon son analyse, c'est l'art du siècle dernier qui sera à l'avant-garde de cet humour. C'est l'art moderne qui, en inaugurant la « tradition de la rupture », introduira l'humour et l'ironie comme valeurs essentielles. En refusant les anciennes règles qui régissent le monde de l'art, plusieurs mouvements d'avant-garde devaient opérer des « détournements ludiques » dans leurs attitudes artistiques. Toutefois, avec l'avènement de la postmodernité, la provocation mise en œuvre par ces « anartistes » fait de moins en moins rire. C'est que la société humoristique propose un comique *cool*, sans épaisseur, dilué dans la mise en marché sans contradiction, ni revendication, d'une société basée sur la consommation. En empruntant les mêmes stratégies que la mode et la publicité, l'art actuel

propose des œuvres qui, pour séduire, tentent de devenir « équivalentes à d'absurdes gadgets de luxe ». C'est pourquoi, au dire de Lipovetsky, sur le plan de la réception, l'art d'aujourd'hui rejette toute distanciation. « L'âge humoristique, dira-t-il, a pris le pas sur l'esthétique ». L'œuvre n'a plus à voir avec le bon goût, ni avec le grand style, de sorte que l'objet d'art n'est plus dans une catégorie à part, celle de la contemplation. Or, même s'il est vrai que l'humour éclipse une certaine distance par rapport à l'œuvre et nous permet un accès bien différent à son appréciation, la jouissance esthétique qui opère dans ce nouveau contexte est toujours présente, et loin d'être uniquement sensuelle. C'est que l'humour en art a toujours à voir avec l'esprit. La caricature, notamment, exige la distance esthétique, sans quoi le plaisir ne peut avoir lieu⁹.

Étymologiquement, le mot « caricature » vient de *caricare*, et renvoie à l'idée d'une charge, d'un excès. Dessinée, elle se présente sous forme d'une exagération des traits qui révèle la particularité d'une personne ou les sous-entendus d'une situation. Elle s'en prend donc essentiellement à des personnages publics ou à des événements politiques. Pour le dire comme Baudelaire, la caricature rassemble, en un coup d'œil, « l'esprit au dessin ». Elle rend visible une réalité qu'on n'ose pas regarder. Pourtant, ce que le caricaturiste altère appartient déjà à la nature des choses. Bien loin d'un art désintéressé, la caricature, tout comme le comique de caractère, se situerait, au dire de Bergson, entre l'art et la vie. Elle a pour modèle le monde quotidien. Ainsi, la caricature est forcément populaire. Le plaisir que l'on y trouve nécessite un espace public laïcisé. D'ailleurs, son espace d'exposition se trouve principalement dans les journaux. En ce sens, il se pourrait que, dès le XIX^e siècle, les caricaturistes soient les premiers à inaugurer sur le plan des images une liberté d'expression et, du coup, à favoriser une autonomie critique de la part du spectateur. Baudelaire imagine justement, dans son texte sur l'essence du rire, le malaise d'une jeune fille pure et innocente, fraîchement arrivée dans la grande ville, et qui examine pour la première fois une caricature. Selon le poète, cette vision troublera son esprit et contaminera sa vertueuse nature. Pour un œil encore vierge, la caricature

art introduit humour et ironie as essential values. In refusing the old rules regulating the art world, many avant-garde movements carried out "playful diversions" in their artworks. Nevertheless, with the advent of postmodernism, the provocations of these "anartists" make one laugh less and less. The humorous society proposes a comical cool, one without depth, diluted in a form of marketing without claims or contradictions, a consumer-based society. Borrowing the strategies of fashion and advertising, contemporary art presents works that in order to seduce, endeavour to become the "equivalent of absurd luxury gadgets." This is why, as Lipovetsky says, today's artists reject all distancing measures that concern the art's reception. "The age of humour has taken an aesthetic step," he says. The work is no longer about good taste or high style and does not fall into a separate category of contemplation. Although it is true that humour eliminates a certain distancing in our relation to the work and gives us a very different appreciation of it, aesthetic pleasure is always present in this new context and is far from being just sensual. Humour in art has always been concerned with the intellect. Caricature, especially, demands an aesthetic distance and cannot be appreciated without this.⁹

Dominique TOUTANT,
Tee-Shirts Beuys, 2002.
Feutre, graisse / Felt,
grease. 91,4 x 91,4 cm.
Photo : D. Toutant.

Dominique TOUTANT,
Porte-clés André, 2002.
Acier / Steel. 182,8 x 182,8
cm. Photo : D. Toutant.



Etymologically, the word "caricature" comes from *caricare*, and refers to the idea of a load, of excess. In a drawing, this takes the form of exaggerated features, revealing a person's particularities or what is implied in a situation. Caricature is mainly concerned with public figures or political events. As Baudelaire says, caricature presents "the spirit of the drawing" at a glance. It shows a reality that we do not dare look at. Yet, what the caricaturist distorts already belongs to the nature of things. Far from being impartial, the caricature like the comic character is situated, according to Bergson, between art and life. It is patterned on daily life. Hence, the caricature is obviously for the general public and the pleasure here needs a secular public space. Therefore, it is found mainly in newspapers. As early as the 19th century, caricaturists may have been the first to introduce freedom of expression in images, and as a result encourage critical autonomy on the part of the viewer. Baudelaire precisely imagines, in his text on the essence of laughter, the uneasiness of an innocent young girl, who, having just arrived in the big city, sees a caricature for the first time. For the poet, this vision was distressing and disturbed his virtuous nature. For an inexperienced eye, caricature challenges the authoritarian gaze that embodies the social structure, whether secular or religious.¹⁰ It spreads doubt and ques-

Dominique TOUJANT



défie le regard autoritaire qu'incarne l'organisation sociale, qu'elle soit laïque ou religieuse¹⁰. Elle sème un doute, une question, elle éveille dans son esprit la liberté de la critique. En somme, même si, sur le plan artistique, le caricaturiste n'est pas reconnu comme étant un véritable artiste, pour Baudelaire, il participe pleinement de la modernité en mettant son talent au service de l'actualité.

Par contre, on le sait, Baudelaire n'a pas le même enthousiasme devant la sculpture de son temps qu'il trouve d'un profond ennui¹¹. Trop près de la nature, la sculpture aurait pour origine les œuvres sur bois en provenance de la Caraïbe. Elle n'a d'intérêt que pour la matière. Mais, outre cela, il faut aussi rappeler que la sculpture, tout comme la peinture, se présentait encore à son époque sous des conditions qui portaient rarement à rire. Depuis la Renaissance, les artistes visuels se sont battus pour une reconnaissance sociale. Les sculpteurs, tout comme les peintres, voient dans leur art une *cosa mentale*, une activité qui nécessite le travail intellectuel. De plus, en passant des arts mécaniques aux arts libéraux, leurs nouveaux statuts professionnels ne les libèrent pas de la commande, que celle-ci soit en provenance de l'État, de l'Église ou du privé. Ainsi, pendant des siècles, l'art – le Grand Art –

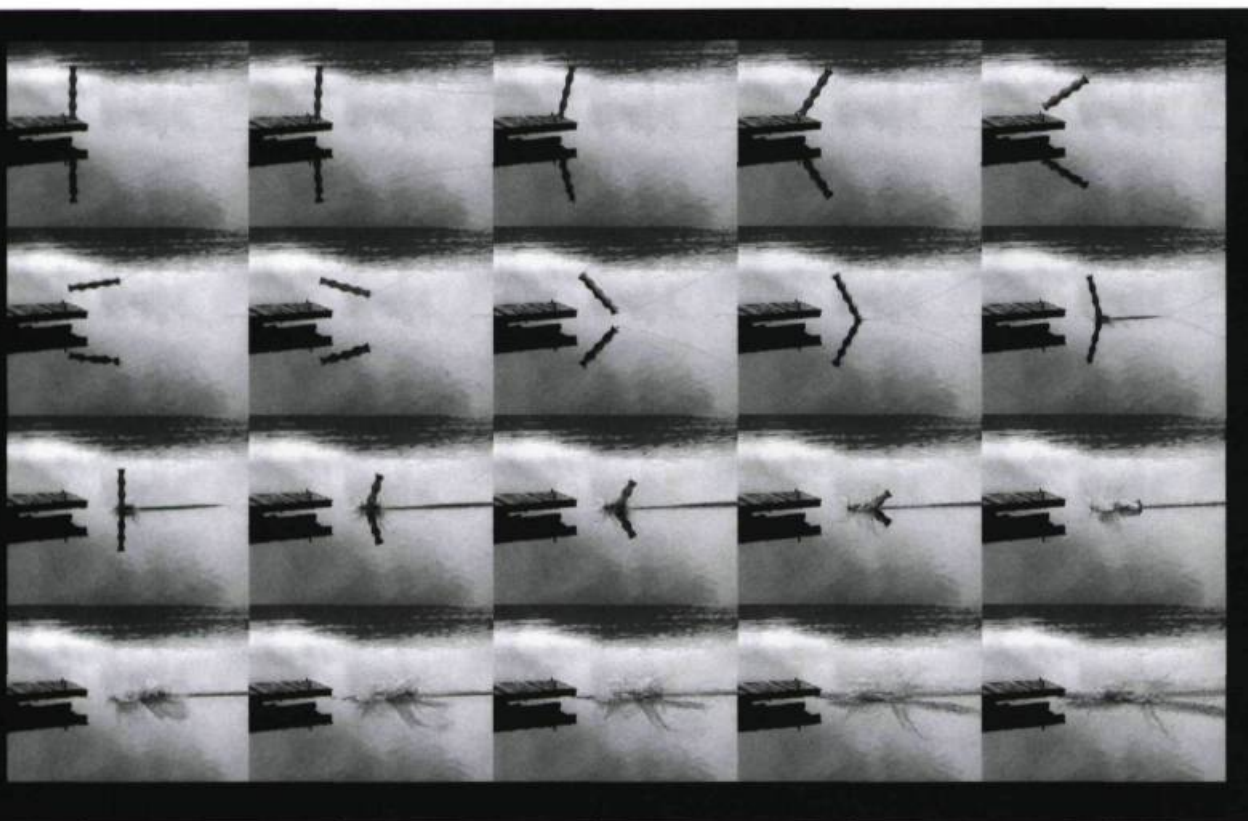
tioning, awakening the freedom to criticize. In sum, although caricaturists are not recognized as artists in the art world, for Baudelaire, they are fully involved in modernity, using their talent to comment on current events.

On the other hand, we know that Baudelaire did not have the same enthusiasm for the sculpture of his day, which he found very boring.¹² Too close to nature, sculpture apparently originated in the works on wood from the Caribbean. Only the material was of interest. But besides this, one must also remember that sculpture at the time, like painting, was still presented in conditions that seldom were conducive to laughter. Since the Renaissance, visual artists have fought for recognition in society. Sculptors, like painters, see their art as a *cosa mentale*, work that requires intellectual activity. Also, going from the mechanical to liberal arts, their new professional status did not free them from commissions, whether from the State, Church or private sector. Thus, for centuries, art – high art – has excluded the comic aspect. Taking major themes or significant political events from the past as a model, sculpture was supposed to be monumental. It commemorated a past event for the collective memory. Arendt says that only works existing in perma-

nence over time should be considered cultural objects par excellence. Only this permanence is capable of passing on a sense of the world that is common to us all. The comical, that we already mentioned, has nothing to do with this shared world. It pokes fun at what is considered eternal. The comical instead takes pleasure in time passing, that which destroys and which because it is life, also kills. Already, at the time of the carnivals, laughter, associated with the gay science, ridiculed whatever claimed to be immutable and attacked those of high rank. In other words, humour is fleeting or presents the ephemeral. And finally, for sculpture to lose its serious aspect, it was indispensable that artists get rid of the pedestal. Going from the vertical to the horizontal opened new interpretations for the viewer. For a time, this new arrangement created negative reactions in a certain public, but increasingly humour in art has become a basic given,

which not only concerns funny objects adapted from the cultural industry, but also requires "subtle intellectual work." This work of laughter that provides aesthetic pleasure must be able to distinguish irony from humour.

For Bergson, humour and irony, as comical words, are forms of satire. One however is the inverse of the other. While irony evokes an idea, humour makes do with reality. For Gilles Deleuze, irony primarily represents art's lofty and profound aspect, in keeping with the Socratic mind that feigns not to know, while humour makes do with the art of surfaces, stand-ins and nomadic singularities.¹³ In sum, humour likes to slip from one meaning to another, or from sense to nonsense. Humour – it is said – is the product of the "I'm crazy," of a disintegrating self. Thus we return to the "gay science," which is nothing other than good sense and does not try to control anything, but rather is the experience of not knowing. In this case, when humour is expressed in artworks, it takes form in the way that Freud presented the *Witz*. As we know, the *Witz* – the word or mark of the mind – is related to the unconscious.¹⁴ It is part of this lively unexpected wit that suddenly appears from nowhere. The *Witz* is also the symptom of a divided self. It is compared to the dream-work.



Dominique TOUTANT,
extrait de *Brancusi en
mouvement*, 2005.
Installation vidéo.
10 min. 26 secondes.

devait exclure le comique. Ayant pour modèles les grands thèmes passés, sinon les événements politiques d'importance, l'œuvre sculpturale se veut monumentale. Elle commémore pour l'esprit et la mémoire collective un événement passé. Seule la permanence des œuvres à travers le temps doit être considérée – au dire de Arendt – comme objet culturel par excellence. Seule cette permanence est apte à transmettre le sens d'un monde qui nous serait commun. Or, le comique – on l'a déjà mentionné – n'a que faire de ce monde commun. Il se moque de ce qui se pense éternel. Le comique jouit plutôt du temps qui passe, de celui qui détruit et qui, parce que c'est la vie, donne aussi la mort. Déjà, au temps des carnivals, le rire, associé au gai savoir, ridiculise ce qui prétend à l'immuabilité, il s'attaque à ce qui est élevé. Autrement dit, l'humour est de l'ordre de l'éphémère, sinon met en scène l'éphémère. Et pour que la sculpture perde enfin de son sérieux, il était indispensable que les artistes la débarrassent de son piédestal. En passant de la verticale à l'horizontale, elle va ouvrir à de nouvelles interprétations sur le plan de son rapport aux spectateurs. Pour un temps, cette nouvelle disposition a pu donner lieu à des réactions négatives de la part d'un certain public, mais de plus en plus l'humour en art devient une

← Dominique TOUTANT,
extrait de *Brancusi en
mouvement*, 2005.
Installation vidéo. 10
min. 26 secondes.

donnée fondamentale, laquelle n'a pas seulement à voir avec des objets rigolos adaptés à l'industrie culturelle, mais nécessite également un « travail délicat d'intelligence ». Or, ce travail du rire que procure la jouissance esthétique devrait pouvoir distinguer l'ironie de l'humour.

L'humour et l'ironie, en tant que comique de mots, sont chez Bergson des formes de la satire. L'un cependant est à l'inverse de l'autre. Tandis que l'ironie rappelle un idéal, l'humour se contente du réel. Pour Gilles Deleuze, l'ironie représente d'abord l'art des profondeurs et de hauteurs, il s'accorde avec l'esprit socratique qui feint de ne pas savoir, tandis que l'humour s'accommode de l'art des surfaces, des doublures et des singularités nomades¹². En somme, l'humour se plaît à glisser d'un sens à un autre, ou du sens au non-sens. L'humour, dira-t-il, est le produit d'un « je fêlé », d'un moi qui se dissout. On revient ainsi au « gai savoir » qui n'est autre qu'une sagesse qui ne cherche pas à maîtriser quoi que ce soit, mais qui fait plutôt l'expérience du non-savoir. Dans ce cas, l'humour en art, lorsqu'il s'exprime à travers des œuvres, prend forme à la façon dont Freud présente le *Witz*. Comme on sait, le *Witz* – le mot ou le trait d'esprit – se rapporte à l'inconscient¹³. Il participe de cet esprit vif, non attendu, qui surgit de presque nulle part. Le *Witz* est aussi le symptôme d'un moi divisé. Il se compare, ainsi, au travail du rêve. De plus, il a sa propre plasticité. Le *Witz* en effet se présente en image. Et pour Freud, cette plasticité renvoie

Also, it has its own plasticity and is presented as an image. And for Freud, this plasticity refers initially to sculpture. It is sculpture that best expresses this “plastic condensation” that is close to caricature.¹⁴

A FEW EXAMPLES

At the beginning of this text, I mentioned Jean-Pierre Latour's pleasure in sharing the ingenuous humour that emerges from Sylvie Laliberté's work. There is also a similarly intense pleasure in Patrice Loubier's fine article about the work of several international artists seen at the Venice Biennial in 2001.¹⁵ In art, humour is found in the work's aesthetic reception; therefore, the significance of communication must be acknowledged as Hans-Robert Jauss has so done. This is communication that concerns aesthetic pleasure. Consequently, to have humour, there must be two people. First, there must be the work to experience, and then the duality that emerges between me and myself. In sum, laughter, even when one is alone, requires duplicity. This is so for Baudelaire just like for Freud. For the latter, the humorous process is based on distancing, which consists in shifting the psychological emphasis from the ego to the superego. Laughter then is a liberating force. A liberation that, if one pays attention to the works, will surely provoke thought.

The work of Italian artist Maurizio Cattelan is now very well known. He often presents caricatures made of wax and resin. Some are of the artist such as *Mini-Me* (1999) in which he is seen as a sad, depressed-looking puppet, or else in *Untitled* (2001) where, during an exhibition at Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam, he made an opening in the floor and installed a clone of himself, its head in full view, admiring the paintings of the great masters of the past. But Cattelan does not only give a touching look at his own existence. He often creates black humour. I am thinking of *Bidibidobidiboo* (1996), the rather comic title given to an installation in which a squirrel has committed suicide, or even *Now* (2004) where the artist placed a mannequin of John F. Kennedy in a coffin and exhibited it in the chapel of the Petits Augustins in Paris. And then there is the caricature called *Him* (2001), representing Hitler kneeling, but above all *La Nona Ora* (1999), a work showing Pope Jean-Paul II crushed by a meteorite. The image says everything. A fragment of star mortally wounds the person who embodies divine authority on earth and a vision of power that in our eyes may not get back up.

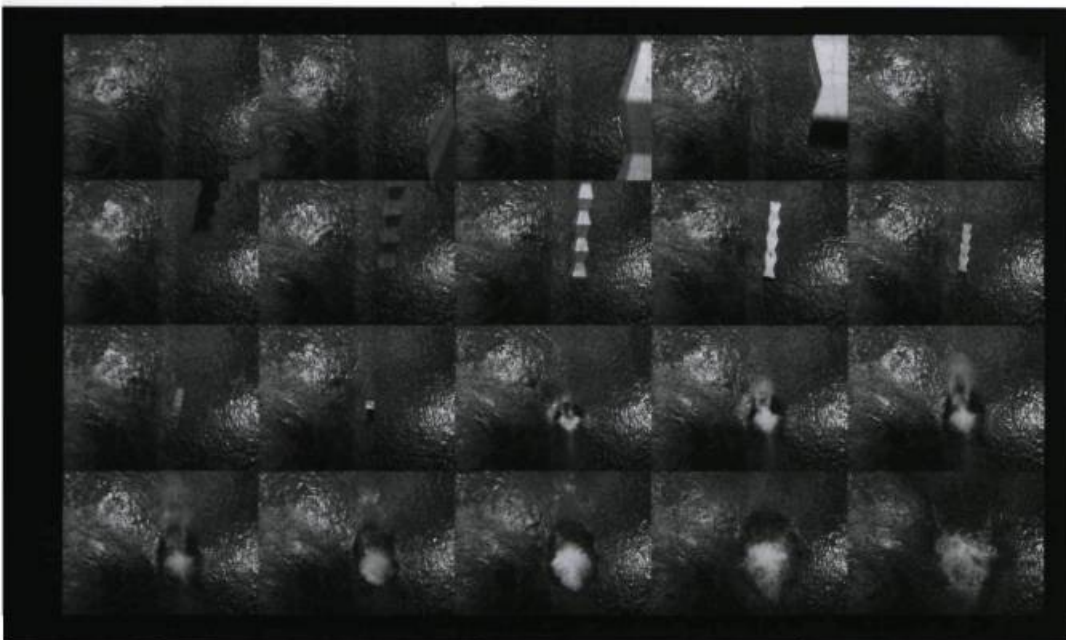
Among the well-known artists on the international scene now, there is the Austrian artist Erwin Wurm. In his many celebrated *One Minute Sculptures*, he makes people take unlikely positions in which the human body is combined with incongruous objects. These sculptural extensions of the body come close to the comic effect that Bergson spoke of when he analysed how people appear deformed when they are giving an impression of something. But because *Witz* was used earlier as a model for artistic creation, let us quickly recall the *Fat Car* series, exhibited in various versions since 2000. Whether an Alfa Romeo or very recently a Porsche convertible, the *Fat Car* shows streamlined luxury cars, now well rounded, indeed even puffed up. Just as the characters in the *One Minute Sculptures* series bring the human body closer to the inanimate world of things, so this time, this thing becomes an indispensable, luxury object for some and seems by the dint of its portliness to be comparable to the human condition of very affluent societies. This transposition amuses and produces a smile. It also reminds us of his photographic project *Jakob – Jakob Fat* (1996) presented for the first time on a billboard in New York City: it shows twins, one is slender while the other is made to look fat. Lastly, in 2005, Wurm created *Mies van der Rohe Melting*, a tower that is collapsing by getting thicker at its base. The art of the citation is current in the work of contemporary artists, and when it involves humour

d'abord à la sculpture. C'est la sculpture qui met le mieux en forme cette « condensation plastique » qui la rapproche de la caricature¹⁴.

DE QUELQUES EXEMPLES

J'ai mentionné, au début de ce texte, le plaisir avoué de Jean-Pierre Latour à partager l'humour candide qui se dégage de l'œuvre de Sylvie Laliberté. Il est également question d'un plaisir tout aussi intense dans un bel article de Patrice Loubier à propos de plusieurs œuvres d'artistes internationaux visitées lors de la Biennale de Venise en 2001¹⁵. Puisque l'humour en art s'inscrit dans une esthétique de la réception, il faut alors admettre, comme le fait Hans-Robert Jauss, l'importance de la communication dans le rapport aux œuvres. Une communication qui est de l'ordre de la jouissance esthétique. Par conséquent, pour qu'il y ait humour, il faut être deux. D'abord il faut l'œuvre dont on fait l'expérience, et puis il y a cette dualité qui s'impose entre nous et nous-même. En somme, le rire, même quand on est seul, exige la duplicité. Il en est ainsi chez Baudelaire, tout comme chez Freud. Pour ce dernier, le processus humoristique se fonde sur une distanciation qui consiste à déplacer l'accent psychique du moi sur le surmoi. Rire est alors une libération. Une libération qui, pour peu qu'on porte attention aux œuvres, ne sera pas sans provoquer des réflexions.

L'œuvre de l'Italien Maurizio Cattelan est désormais fort connue. Elle met parfois en scène des caricatures fabriquées en cire et en résine. Entre autres,



← Dominique TOUTANT, extrait de / from *Brancusi en mouvement*, 2005. Installation vidéo / Video installation. 10 min 26 s.

Maurizio CATTELAN

Maurizio CATTELAN,
Mother, 1999. Fakir entoui
dans la terre / Fakir buried
in earth. Installation, XLVIII
Venice Biennale. Inv.#6733.
Courtesy: Marian Goodman
Gallery, New York.

Maurizio CATTELAN, *La
Nona Ora (The Ninth Hour)*,
1999. Médiuns mixtes /
Mixed media. Grandeur
nature / Lifesize. Courtesy:
Galerie Emmanuel Perrotin,
Paris.



Maurizio CATTELAN,
Untitled, 1998. Papier
mâché, peinture, masque
costume / Papier mâché,
paint, costume mask. 32 x 21
x 24 cm. Accueil des visiteurs
à l'entrée du Musée d'art
moderne de New York /
Greeting visitors in entrance
areas at The Museum of
Modern Art, New York.
Courtesy: Marian Goodman
Gallery, New York

Maurizio CATTELAN, *Him*,
2001. Cire, cheveux humains,
vêtement, résine de poly-
ester / Wax, human hair, suit,
polyester resin. 101 x 41 x 53
cm. Inv.#7594. Courtesy:
Marian Goodman Gallery,
New York.

celles de l'artiste dans *Mini-Me* (1999) où on le voit sous forme d'un pantin à l'allure triste, voire déprimé, ou encore dans *Untitled* (2001) où, lors d'une exposition au Musée Boijmans van Beuningen à Rotterdam, il a fabriqué une ouverture dans le plancher afin d'y installer son clone, la tête bien en vue admirant les tableaux des grands maîtres passés. Mais Cattelan est loin de porter uniquement un regard attendrissant sur sa propre existence. Il fait souvent dans l'humour noir. Pensons à *Bidibidobidiboo* (1996), lequel est le titre plutôt comique donné à une installation où l'on trouve un écureuil suicidé, ou encore à *Now* (2004) où l'artiste a déposé dans un cercueil un mannequin à l'effigie de John F. Kennedy et l'a exposé à la chapelle des Petits Augustins à Paris. Et puis, il y a aussi la caricature intitulée *Him* (2001) représentant Hitler agenouillé, mais surtout *La Nona ora* (1999), œuvre montrant le pape Jean-Paul II écrasé par un météorite. L'image dit tout. Un fragment d'astre touchant mortellement la personne qui incarne en ce bas-monde l'autorité divine et la vision d'un ordre qui, sous nos yeux, ne pourra se relever.

Parmi des artistes désormais célèbres sur la scène internationale, il y a aussi l'artiste d'origine autrichienne Erwin Wurm. On connaît sans doute ses nombreuses sculptures vivantes *One Minute Sculptures*, où il fait faire des postures improbables à des individus et dans lesquelles le corps humain est associé à des objets incongrus. Ces extensions sculpturales du corps rejoignent en quelque sorte l'effet comique dont nous parlait Bergson quand il analyse la difformité qu'une personne présente lorsque celle-ci donne l'impression d'une chose. Mais puisqu'il était question plus tôt de Witz comme modèle de la création artistique, rappelons rapidement la série intitulée *Fat Car* que l'artiste expose depuis 2000 dans diverses versions. Que ce soit avec une Alfa Romeo ou tout récemment avec une Porsche décapotable, les *Fat Car* montrent des voitures de luxe aux lignes profilées et aérodynamiques, désormais bien en chair, voire même boursouflées. Autant les personnages de la série *One Minute Sculptures* rapprochent le corps humain du monde inanimé des choses, autant cette fois-ci cette chose, devenue indispensable et objet de luxe pour certains, semble être à force d'embonpoint assimilée à l'humaine condition des sociétés bien nanties. Cette transposition amuse et fait sourire. Elle n'est pas sans faire écho à son projet photographique intitulé *Jakob-Jakob Fat* (1996), présenté pour la première fois comme panneau publicitaire dans les rues de New York et qui montre un couple de jumeaux, dont l'un est encore svelte et l'autre grossi artificiellement. Enfin, en 2005, Wurm a intitulé *Mies van der Rohe melting* une tour qui s'effondre en s'épaississant à sa base. L'art de la citation est courant chez les artistes contemporains, et lorsqu'il s'agit d'humour, cela devient une arme contagieuse afin de donner à voir d'un autre œil l'histoire de l'art.

L'artiste québécois Dominique Toutant se plaît justement à remettre en circulation des reproductions d'œuvres modernes. Il se dit artiste historien et son travail consiste à revisiter des œuvres dont certaines appartiennent au monde de la sculpture. Parmi elles, on trouve des assiettes Kapoor, un tapis Carl Andre, des t-shirts Beuys. Ainsi, son regard sur les œuvres se rapproche de celui du caricaturiste qui tente de montrer la teneur plastique de son sujet. À ce titre, la pièce intitulée *Brancusi en mouvement* et présentée l'automne dernier à la Galerie Joyce Yahouda m'apparaît comme l'une de ses œuvres les plus abouties¹⁶. Il s'agissait d'une installation vidéo montrant, sur fond de musique rock, une reproduction de la *Colonne sans fin* de Brancusi. Dans la vidéo, on voit la colonne faire différentes activités physiques dont du ski aquatique!

Pour compléter ce premier volet sur le thème de l'humour, Dominique Sirois nous propose un article sur quelques œuvres de l'artiste anglais Gavin Turk. En outre, je me suis entretenu avec le duo Geneviève et Matthieu à propos surtout de leur collaboration musicale. Le prochain numéro de septembre 2006 parachèvera ce dossier avec des articles de Nicolas Mavrikakis et de Yann Pocreau, ainsi qu'un entretien avec les QQistes, duo formé de Marc-Antoine K. Phaneuf et Jocelyn Guitard. Vous trouverez également dans cette prochaine édition une œuvre inédite signée Sylvie Laliberté. ←

André-Louis PARÉ enseigne la philosophie au Cégep André-Laurendeau. Il s'intéresse principalement aux rapports entre éthique et esthétique. Il collabore à plusieurs revues d'art contemporain et il est membre du comité de rédaction de la revue *Espace*. Il a été co-commissaire de la troisième édition de *Manif d'art*, à Québec, au printemps 2005.

it becomes a striking means of presenting art history from another point of view.

The Quebecois artist Dominique Toutant takes pleasure in circulating reproductions of modern works. He calls himself an art historian and his work consists in re-examining artworks, some of which belong to the world of sculpture. Among these are Kapoor plates, a Carl Andre carpet and Beuys T-shirts. Thus his vision is close to that of a caricaturist who tries to show the subject's characteristic features. Therefore, *Brancusi en mouvement* presented last fall at Galerie Joyce Yahouda appears to me to be one of his most accomplished works.¹⁶ This was a video installation showing a reproduction of Brancusi's *Endless Column* with a background of rock music. In the video, we see the column perform various physical activities one of which is water skiing!

To complete this first issue on the theme of humour, Dominique Sirois has written an article on works by the English artist Gavin Turk. And I have talked to the duo Geneviève et Matthieu about their musical collaboration. The September 2006 issue of *Espace* will complete this two-part series on humour. There will be articles by Nicolas Mavrikakis and Yann Pocreau, as well as an interview with the QQistes, a duo made up of Marc-Antoine K. Phaneuf and Jocelyn Guitard. And Sylvie Laliberté will create a work especially for this issue of the magazine. ←

TRANSLATION BY JANET LOGAN

André-Louis PARÉ teaches philosophy at André-Laurendeau CEGEP, and is particularly interested in the relationship between ethics and aesthetics. He writes for several art magazines and is a member of the *Espace* editorial committee. In the spring of 2005, he co-curated the third edition of *Manif d'art* in Quebec City.

NOTES

1. Voir « Qui veut faire l'ange n'a qu'à faire la fête », paru dans *ETC Montréal*, n° 49, p. 39, à propos de l'exposition *Ça va bien merci*, de Sylvie Laliberté, présentée à la Galerie Christiane Chassé (Montréal), du 9 octobre au 6 novembre 1999 / See "Qui veut faire l'ange n'a qu'à faire la fête" in *ETC Montréal* 49, p. 39, concerning Sylvie Laliberté's exhibition *Ça va bien merci* presented at Galerie Christiane Chassé in Montreal from October 9 to November 6, 1999.
2. Voir / See « Épilogue : le vagabond humour » dans *L'Humour. Un état d'esprit*, revue *Autrement*, série *Mutations*, n° 131, Paris, 1992, p. 221.
3. Voir la dédicace « Aux lecteurs » à *La vie très horricque du Grand Gargantua* où il est écrit : « Mieux est de ris que de larmes escrire. Pour ce que rire est le propre de l'homme. » / See the dedication "To the Readers" in *The Most Horrific Life of the Great Gargantua* where it is written: "It is better to laugh than cry. For this laughter is a distinct feature of man."
4. Voir / See section 5, 1449a.
5. Voir / See « Qu'est-ce que l'autorité? », *La crise de la culture*, Éd. Gallimard, coll. Idées, Paris, 1999 (1972), p. 121-185.
6. *Œuvres complètes*, Éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 975-993.
7. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Éd. Presses Universitaires de France, 1964 (1940).
8. Voir / See le chapitre V de *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Éd. Gallimard, coll. Folio/essais, Paris, 1983, p. 194-246.
9. Au sujet de cette expérience esthétique, voir la thèse défendue par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, principalement le chapitre « Petite apologie de l'expérience esthétique », Éd. Gallimard, Paris, 1978 / On the subject of this aesthetic experience, see Hans Robert Jauss' thesis in *Pour une esthétique de la réception*, particularly the chapter "Petite apologie de l'expérience esthétique" (Paris: Gallimard, 1978).
10. Le débat qui eut lieu récemment sur la caricature diffusée de Mahomet en dit long sur cette situation politique de la caricature. Voir à ce sujet l'article de Jean-François Nadeau paru dans *Le Devoir* du 12 février 2006, intitulé « Les charges de la caricature d'hier à aujourd'hui ». / The recent debate about the caricature of Mohammed speaks volumes about the current situation of caricature. See Jean-François Nadeau's article "Les charges de la caricature d'hier à aujourd'hui" in *Le Devoir*, February 12, 2006.
11. « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 943-946.
12. Voir / See « De l'humour » dans *La logique du sens*, Éd. de Minuit, Paris, 1969, p. 159-166.
13. Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* suivi de *L'humour*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1930 / Sigmund Freud, *Wit and its Relation to the Unconscious* followed by *Humour* (New York: Modern Library, 1938), 633-761.
14. Voir / See « L'argot plastique vu par Freud : Witz, empathie et plastique » paru dans *Le Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, op. cit., p. 151-163.
15. Patrice Loubier, « L'humour à Venise. Quelques formes contemporaines entre rire et vertige », paru dans *esse arts + opinions*, n° 45, printemps-été / Spring-Summer 2002.
16. L'exposition *Brancusi en mouvement* a eu lieu du 12 novembre au 10 décembre 2005 / The *Brancusi en mouvement* exhibition took place from November 12 to December 10, 2005.