



TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	3
--------------------	---

PREMIERE PARTIE

L'humour parisien terrain favorable à l'éclosion de l'Incohérence

CHAPITRE I	10
------------------	----

PARIS AU XIXE SIECLE	10
----------------------------	----

1-1-L'atmosphère politique sur la France du XIXe siècle	10
---	----

1-2-La Révolution industrielle : progrès techniques et découvertes	11
--	----

1-3-La société et l'esprit du XIXe siècle	11
---	----

1-4-L'Art et la littérature en France au XIXe siècle	12
--	----

1-5-La caricature et la liberté de la presse	13
--	----

CHAPITRE II	17
-------------------	----

LE SIECLE DE L'HUMOUR	17
-----------------------------	----

2-1-Le rire et le sérieux	17
---------------------------------	----

2-2-La bohème	19
---------------------	----

2-3-Le Fumisme	19
----------------------	----

2-4-La dérision, la décadence, la dégénérescence	21
--	----

2-5-La parodie et le comique	21
------------------------------------	----

2-6-Le mot et l'humour	21
------------------------------	----

2-7-Le jeu de mots et calembours	22
--	----

2-8-Les rassemblements humoristiques à l'époque	24
---	----

CHAPITRE III	34
--------------------	----

LE CLUB DES HYDROPATHES	34
-------------------------------	----

3-1-Les constituants principaux du groupe	34
---	----

3-2- Le Cabaret "Le Chat Noir"	38
--------------------------------------	----

3-3-La Revue "Le Chat Noir"	40
-----------------------------------	----

3-4-Les Hydropathes (1878)	41
----------------------------------	----

3-5- Autres représentants du groupe des Hydropathes	45
---	----

3-6-Le destin des Hydropathes	48
-------------------------------------	----

DEUXIEME PARTIE

L'approche Incohérente vis-à-vis de l'œuvre d'art

CHAPITRE IV	51
-------------------	----

LES ARTS INCOHERENTS	51
----------------------------	----

4-1-L'Incohérence	51
-------------------------	----

4-2-Jules Lévy	52
----------------------	----

4-3-Les Arts Incohérents : la création du groupe	53
--	----

4-4-L'Incohérent	54
------------------------	----

4-5-Les manifestations des Arts Incohérents	56
---	----

4-5-1-La baraque des arts Incohérents (2 août 1882)	56
---	----

4-5-2-À La Maison de Jules Lévy (1 ^{er} octobre 1882)	57
--	----

4-5-3-L'exposition dans la galerie Vivienne 1883	60
--	----

4-5-4-L'exposition : Galerie Vivienne 20 octobre 1884	64
---	----

4-5-5-Le premier bal des Incohérents Salle Vivienne 1885	67
--	----

4-5-6-Le deuxième bal des Incohérents (Vivienne 1886)	68
---	----

4-5-7-L'exposition à l'Eden-Théâtre. 17 octobre 1886	69
--	----

4-5-8-Les obsèques de l'incohérence.....	72
4-5-9-Le Retour de l'Incohérence.....	73
4-5-10-L'exposition de 1889.....	74
4-5-11-Les derniers jours de l'Incohérence.....	76
4-5-12-L'Incohérence. Les derniers bals	77
4-5-13-Exposition à L'Olympia 26 Boulevard des Capucines (1893).....	78
4-6-Représentants importants des Incohérents	79
4-7-Les Incohérents et leur temps	85
CHAPITRE V	88
L'APPROCHE INCOHERENTE ET L'ESPRIT DU XXE SIECLE	88
5-1-L'Incohérence point de vue XXe siècle	88
5-2-Les procédés des Incohérents.....	92
CHAPITRE VI	102
L'ŒUVRE D'ART ET L'ATTITUDE TRANSGRESSIVE	102
6-1-L'œuvre d'art et l'objet	102
6-2- Les facteurs intervenant en faveur de l'acceptation de l'œuvre.	108
6-3-L'attitude transgressive de l'art.	112
6-4-Sur la question de crédibilité.....	117
TROISIEME PARTIE	
L'Incohérence et la révolte de l'Art	
CHAPITRE VII	126
LES REBELLES DE L'ART	126
7-1-Le futurisme.....	127
7-2-Le dadaïsme. Les assassins de l'Art	129
7-2-1-Représentants majeurs du dadaïsme et leurs activités	132
7-2-2-Dada après Dada	143
7-3-Le surréalisme.....	145
7-3-1-Quelques techniques du surréalisme	149
7-3-2-Les représentants surréalistes	150
CHAPITRE VIII	153
L'ANTI-ART APRES 1945	153
8-1- L'Art dans la période d'après-guerre	153
8-2-L'arrière- garde Fluxus	155
8-2-1- Les principaux représentants du Fluxus	158
8-2-2-Le destin du mouvement Fluxus	166
8-3-Présence Panchounette (PP).....	167
8-3-1-Le Lettrisme et L'internationale Lettriste et Situationniste	167
8-3-2-L'idéologie de Présence Panchounette (1969-1990).....	169
8-3-3-Les œuvres de Présence Panchounette	172
CHAPITRE IX	176
L'INCOHERENCE ET LE XXE SIECLE	176
9-1-Les manifestations des Incohérents.....	178
9-2-Le Ready-made Incohérent	179
9-3- La peinture non-objective	186
9-4-Objets sur support	202
9-5-Les créatures surréelles	212
9-6-L'approche conceptuelle.....	214
9-7 -Transgression envers le cadre	218

9-8-Les mots sans mots	223
9-9-Le “Eat Art”	225
9-10-Le support	230
9-11-Les œuvres proches de la performance	232
9-12-Le collage.....	233
9-13-Parenté entre certaines œuvres.....	235
CHAPITRE X	238
LES INCOHÉRENTS. OUBLIÉS OU IGNORÉS ?.....	238
10-1-Les possibles causes qui puissent avoir poussé à les ignorer.....	239
10-2- Possible lien entre Incohérents et artistes des courants rebelles.	240
10-3-Le sérieux, le comique et l’Incohérence	242
10-4- Les Arts Incohérents : Art ou pas art ?.....	248
10-5- Le syndrome Boronali et la confusion dans l’art	251
10-6-Les Arts Incohérents après l’oubli	253
CONCLUSION	256
Bibliographie	262
Index de noms propres.....	271
Table des illustrations.....	278





INTRODUCTION

Dès la fin du XIX^e siècle, les grands changements n'ont épargné ni l'art, ni le statut de l'œuvre d'art qui se trouve perturbé, et la perception envers l'œuvre, mutée. Des ruptures académiques à l'anticonformisme, c'est l'art qui se trouve touché en premier lieu avec une école impressionniste qui paraît être le point de départ de la période moderne, rompant avec toutes les écoles qui précèdent en une série d'évolutions ou de transitions des courants et mouvements artistiques ayant collectivement donné naissance à l'art du XX^e siècle.

L'art contre l'art

Le modernisme où la liberté de la raison héritée de la trajectoire Renaissance-Impressionnisme semble prendre le dessus sur toutes les autres valeurs ; l'art se ramifie guidé par des artistes sur lesquels pèsent les horreurs d'un monde chargé d'une instabilité traduite aussitôt dans tous les domaines d'expression. Tandis que des artistes prophétisent les formes et valeurs artistiques de l'avenir, d'autres qui, épuisés par l'époque qui les affecte, se révoltent en faveur d'une rupture avec les normes. Armée de l'individualité créatrice, l'Avant-garde s'impose sur un terrain fertile à la genèse d'autres formes artistiques, chacune caractérisée par le choix du moment propice et d'une manœuvre loin d'être traditionnelle. Les idéologies chancellent, des artistes iront jusqu'à vouloir détruire l'art lui-même, non par haine mais par la nécessité d'une réforme et la quête d'un concept reflétant leur opposition aux conventions et aux normes de cette époque.

Voués à l'esprit d'enfance, du jeu, du rejet de la raison et de la logique, de la dérision et de l'humour, les adeptes de la destruction de l'art écrasent toutes les normes. Libres de s'exprimer par tout ce qui leur passe sous la main, leur esprit radical émerge de la pensée du futurisme provocateur. L'Anti-art voit le jour, et dans sa démarche confuse, devient transgressif pour de nombreux critiques, expressif pour d'autres. Mais l'Anti-art dans son aspect rejetant l'art, ou une partie de celui-ci semble revêtir sa forme au point qu'il devient parfois impossible de distinguer l'art et le non-art sans se référer au courant qui les englobe. Reconnu comme étant le premier mouvement Anti-art, le dadaïsme, affecta de nombreux courants du XX^e siècle tel que le Surréalisme, le Pop Art, Fluxus, le Nouveau réalisme, comme il engendra de nombreux procédés tels que l'assemblage, l'installation, la performance, le conceptuel, avec un esprit léger, libre et abondant toutes les possibilités de créer.

Une gloire oubliée

Quand l'année 1915 est censée être celle de la première manifestation rebelle, l'année 1878 par contre sera celle où le poète Émile Goudeau aura fondé un club regroupant toutes les intentions courageuses créatrices, qui, nourries de littérature et de poésies, s'inspirent de la modernité pour s'exprimer dans le domaine pictural et littéraire. En 1882, des artistes rassemblés par l'écrivain Jules

Lévy, alors âgé de vingt-trois ans, se rencontrent dans un cabaret Le Chat Noir et optent pour le manque de logique et d'unité, s'arment d'humour, de dérision et se manifestent avec des activités et des œuvres qui ont tout pour être rebelles. Toulouse Lautrec, Charles Baudelaire, Prosper Mérimée et d'autres artistes reconnus auraient même participé à quelques-unes de leurs expositions où l'un des vernissages avait accueilli 2000 visiteurs. Après une gloire de plus de dix années consécutives et une renommée qui poussa les visiteurs à se bousculer pour accéder à leurs expositions, le phénomène des Arts Incohérents s'estompe et disparaît pour ne plus revoir le jour qu'à travers d'humbles manifestations écrites beaucoup d'années plus tard, ou d'ouvrages qui semblent ne pas aborder la question primordiale qui doit hanter tout esprit critique. Comment un tel succès peut être suivi d'un tel échec ? Ils ressurgissent près d'un siècle après à travers Catherine Charpin qui semble les savoir signalés à un collectif bordelais, Présence Panchounette. Disant les avoir connus dès le moment qu'ils avaient écrit sur le mur d'un métro "Tout est comme avant" Panchounette réalise quelques-unes de leurs œuvres et les expose dans les années 1980, mais les Incohérents dont la totalité des œuvres a disparu, restent inconnus du public et ignorés par la critique.

Le jeune écrivain Tzara avait regroupé des artistes au cabaret Voltaire, tout comme l'avait fait le jeune écrivain Lévy au Chat Noir. Tzara avait choisi "Dada" comme nom, Lévy "Les Incohérents". La production dadaïste était humoristique, dérisoire et provocatrice tout comme l'était celle des Incohérents. Le terme "dada" longtemps disputé entre les membres du groupe dadaïste, s'avère avoir été utilisé par un des artistes de l'Incohérence et par la suite, l'Anti-art semble curieusement s'être formé bien avant lui-même. Il en suit que plusieurs œuvres propres au XXe siècle et à caractère rebelle, voient leur critère, leur unicité et leur originalité, le moins qu'on puisse dire, chanceler et remis en question. Quelques critiques trouvent que les analogies avec les courants ultérieurs ne sont pas valables, bien qu'ils ne puissent nier l'esprit révolutionnaire et créatif typique aux membres de l'Incohérence. Pour d'autres les artistes Incohérents ont tout pour être pris au sérieux, sauf qu'ils ne se soient pas pris eux-mêmes au sérieux et c'est de là que l'Histoire de l'Art semble se justifier pour ne pas leur avoir trouvé une place parmi ses pages. Si une modeste information se présente, les articles sur l'Incohérence semblent se reprendre et n'ouvrent pas des questions sur la cause de la disparition de ce groupe : les critiques ne voulant pas semble-t-il, adopter une évidente position sur la ressemblance de l'approche incohérente avec celle du dadaïsme, du surréalisme, du Fluxus et d'autres courants ayant entrepris les mêmes procédés. *Les Arts Incohérents*, un des rares livres sur ce thème, publié en 1990 par Catherine Charpin s'ouvre avec une préface de François Caradec et pour titre : « Le Big Bang de la modernité ».

Critères et reconnaissance

Quand le collectif Présence Panchounette signale que l'utilisation des objets dans une œuvre d'art avait existé avant le XXe siècle, il expose quelques œuvres à partir de descriptions de comptes rendus de la presse de l'époque mais la

réaction du public est froide même quand sont mentionnées deux dates, l'une de l'exécution de l'œuvre réelle par les Incohérents et l'autre de sa reconstitution près de cent ans plus tard. Si cette réaction est due à un manque de connaissance, la critique aurait dû manifester un intérêt considérable. Une autre hypothèse sur cette réaction désintéressée, est peut-être, le fait que ces œuvres présentent une analogie avec les œuvres de la modernité et de la postmodernité, qui dans les années 1980, devient du déjà "beaucoup" vu.

Les Arts Incohérents ne paraissent pas sujets à une renaissance. L'Histoire de l'Art les négligera pour le fait qu'ils ne présentent pas les critères conformes à l'art moderne. Une question est alors posée : Comment les soumettre à des critères artistiques auxquels les artistes modernes ne répondent pas, et encore plus, auxquels les courants rebelles ne veulent pas et ne doivent pas répondre ? S'ils ont intentionnellement été ignorés, une problématique sérieuse se présente car si les œuvres de l'Incohérence sont adoptées comme étant similaires, ou ayant la même approche que celles des artistes de l'ère moderne, et en particulier les œuvres des grands perturbateurs de l'art du XXe siècle, l'originalité de l'œuvre de ces derniers et leur unicité seront remises en question.

Soutenu par le fait que l'Incohérence n'avait jamais assumé sa position vis-à-vis de l'art, Yves Klein mentionnera l'hypothèse que cette institution ne s'était jamais prise au sérieux et n'avait que le rire pour but. Marcel Duchamp ne s'était lui-même jamais pris au sérieux, il répétera plusieurs fois ne pas avoir pratiqué de l'art au sens. Notre milieu artistique ne les connaît pratiquement pas. Il n'y aurait certes pas de doute sur l'appartenance des artistes rebelles connus à la modernité et à l'art, mais qu'en est-il de l'appartenance des Incohérents au domaine de l'art ?

Certaines œuvres présentent une ressemblance d'aspect et d'idée entre les œuvres incohérentes et celles des artistes rebelles ; le but de ce livre ne sera pas de prouver que les artistes de la modernité ont puisé des œuvres incohérentes, mais d'élever au statut d'artistes rebelles, les Incohérents.

L'humour sera étudié pour la place qu'il occupe dans l'esprit des parisiens de la fin du XIXe siècle et en particulier dans celui des Incohérents. En accusant les Incohérents d'avoir manqué de sérieux et de théories justifiant leurs actes, on tend à croire que l'art du XXe siècle est sérieux dans sa totalité et suit une lignée idéologique stable et sans déviation. Ce qui reste à prouver, car il existe pas mal de courants modernes ayant prôné une trajectoire qui ne fut pas suivie et c'est là que la question de sérieux et de crédibilité se présente, dans des œuvres d'art où les critères ne semblent pas encore être fiables. Les théories sur l'art constitueront le noyau justifiant les manifestations artistiques ; ses critères se transforment aux yeux d'un public confus devant ce qu'il a peur d'accepter ou rejeter par ignorance. Le doute dans les connaissances, la recherche de nouveauté, la propagande ou la provocation qui s'étaient manifestés avec les Incohérents seront analysées du point de vue de l'œuvre et de la réaction de la presse de l'époque. L'œuvre d'art, l'objet, la créativité, les facteurs intervenant dans la perception de l'œuvre, la théorisation

seront analysés en même temps que le problème de la crédibilité, de la démarche artistique moderne et contemporaine pour aboutir au statut de l'artiste et sa réelle position vis-à-vis de sa production en faveur de rendre le procédé Incohérent fiable s'il décèle des similarités avec les courants rebelles de la modernité qui seront analysés du point de vue des facteurs ayant aidé à leur apparition, leur idéologie, leur but prôné et leur dessein dans certains cas.

Cet art qui se forme suite aux conséquences sociopolitiques semble synthétiser de nouvelles formes d'arts qui se ramifient à leurs tours. De 1945 à 1980 l'art se développe et se transforme en une série de relais qui puise souvent, non seulement de l'art qui le précède directement, mais des courants antérieurs aussi. Aux abords des années 1970, le modernisme atteint un nouvel état. Après avoir présenté les œuvres des Incohérents, il fallut reconstituer quelques-unes d'elles à partir des descriptions apparues dans la presse de l'époque, pour se forger une idée plus complète de leurs procédés en faveur de cette recherche qui tentera de classer les œuvres des Incohérents comparées avec quelques œuvres des courants rebelles dont : ready-made, collage, Eat-art, créature fantastique, transgression envers le support, la peinture non objective, le monochrome, la performance et d'autres formes d'arts qui tenteront de mettre au point le fait que l'Incohérence soit intentionnellement ignorée, en tentant de trouver des liens possibles entre les artistes ayant surgi après eux et en particulier les adeptes de l'idéologie dadaïste dont Duchamp et Picabia qui furent les contemporains de Jules Lévy et Alphonse Allais. Si la rencontre entre eux physique et idéologique est établie, l'Incohérence devra alors prendre sa place parmi les pages de la modernité. C'est chez les modernes que l'on tentera de trouver une réponse sur l'appartenance des Incohérents à l'art en analysant les manifestes et les buts proposés des artistes de chaque mouvement rebelle, en essayant intentionnellement de trouver des passages rendant leur approche moins crédible ce qui permettra alors de supposer qu'il est impossible de décider que les Incohérents ne puissent être considérés comme étant un courant rebelle n'étant pas soumis aux lois des courants rebelles dont les théories semblent bien au contraire accorder une notoriété et une légitimité aux Incohérents. L'humour ne pouvait en aucun cas affecter la légitimité des Incohérents vis-à-vis de l'art, puisque le rire est un élément essentiel dans la manœuvre entreprise par la majorité des courants de la révolution moderne, et ça, c'est eux qui le disent. Si les intentions des Incohérents restent un obstacle à une quelconque revendication artistique, il faudra mettre le point sur l'avis d'artistes connus de la révolution moderne qui contredit cette théorie.

Bien que dernièrement des sites internet s'intéressent à eux, il n'existe encore que très peu d'ouvrages abordant le sujet mais de façon incomplète et ne rendant aucun statut évident à ces derniers. D'ailleurs comment le feront-ils sans analyse et comparaison détaillée d'œuvres ; ce qui manque vraiment, c'est de voir la production des Incohérents devant nous.

Tous ces artistes qui ont bouleversé le cours du XXe siècle, étaient-ils conscients des changements qu'ils allaient provoquer ? Ou n'était ce qu'un jeu d'après leur aveu, qui les a eux-mêmes surpris ? si ce le fut. Les Incohérents n'ont-ils pas aussi manifesté le jeu et la dérision en faveur d'une dénonciation contre le conformisme de l'époque et contre l'art lui-même ? Si l'approche des mouvements rebelles semble s'harmoniser ne serait-ce qu'en partie avec la pensée Incohérente pour ne pas dire l'idéologie. Pourquoi ce qu'ont fait les révoltés contre l'art est considéré être avant-gardiste tandis que les Incohérents restent de simples bouffons ? N'y aurait-il pas dans l'aveu de leur appartenance à l'Histoire de l'art, un autre aveu ? Que l'art de la modernité eût vu le jour en prenant la forme de clowneries qu'il est difficile d'accepter dans une société qui place l'art au centre de la culture élitiste.





PREMIERE PARTIE

L'humour parisien terrain favorable à l'éclosion de l'Incohérence

Comme toutes les grandes manifestations de l'histoire, l'Art Incohérent semble aussi jaillir des événements ayant forgé l'atmosphère du XIXe siècle. Outre l'ambiance politique chargée et la surveillance imposée sur la presse, la France de cette époque connut une révolution technique et industrielle engendrée par de grandes découvertes. La société subit un état d'esprit attisé par l'Art et la littérature supportée par la presse qui se voit tantôt libérée, tantôt surveillée par le joug de la censure. La caricature se voit prendre le rôle de voix du peuple et par un humour inséparable de la ''blague française'' de cette époque, son rôle sera capital dans la formation d'un rire révolutionnaire dissimulant un esprit critique sérieux pour ne pas subir les sentences des autorités. En marge de la société bourgeoise, les bohémiens : gentilshommes d'esprit, rêveurs, passionnés, jeunes et à la parole séduisante, pour qui l'art est une foi et non un métier s'adonnent à une vie accumulant de bonnes et mauvaises plaisanteries pour narguer les bourgeois et déconsidèrent toute production artistique. Le rire, la dérision, la parodie, le comique, le calembour seront abordés dans cette première partie pour ce qu'ils représentent comme base d'esprit des rassemblements s'enchaînant des goguettes des siècles passés. Groupisme, Vilains bonhommes, Expositions Burlesques, groupes des vivants, Fumistes, Je m'enfoutistes et autres manifestations prônant le rire souvent en faveur d'une révolte sérieuse amortie par la farce de ces derniers, dont les Hydropathes qui se rassemblaient dans le fameux cabaret le Chat Noir. L'esprit de ces derniers, bien que se manifestant à travers les lettres, portait déjà en lui les germes de la révolte incohérente. Emile Goudeau et Rodolphe Salis en seront les représentants majeurs ; Jules Lévy membre, sera le futur organisateur des Arts Incohérents.



CHAPITRE I

PARIS AU XIXE SIECLE

Avec l'avènement de toutes réformes et mutations idéologiques au cours de l'histoire, se forme un ensemble de facteurs qui déterminent ces changements pour leur attribuer des normes et des conventions directement reliées entre elles et qui sont le résultat de tout un processus social se frayant un chemin vers une condition humaine et un avenir meilleurs. Le phénomène artistique concernant les Arts Incohérents a vu le jour en 1882, mais cette naissance est le résultat logique d'une série d'événements qui ont forgé sa formation. À partir de ce fait, il sera nécessaire d'établir une étude brève sur cette période, tout en revenant sur les débuts de sa formation. La première partie du XIXe siècle est logiquement le terrain favorable ayant conduit à l'avènement de sa deuxième moitié, celle-ci devrait être mise un peu plus en valeur pour but de transporter le lecteur dans le temps, pour qu'il en éprouve les conditions et l'ambiance régnantes de cette époque dont cette brève étude du siècle ne devrait pas obligatoirement en saisir les moindres détails. Quelques dates seront néanmoins évoquées, commençant du début du XIXe siècle, un aperçu général sera jeté sur la politique, les sciences, les progrès techniques, l'industrie, l'art, la littérature et d'autres domaines ayant forcément influencé la société de cette époque.

1-1-L'atmosphère politique sur la France du XIXe siècle

La France du XIXe siècle est une France qui essaye en vain de trouver une stabilité durable. Après une censure supprimée, un catholicisme qui cesse d'être religion d'état et un coup d'état, Napoléon 1^{er} soumet l'Europe et remodèle les frontières à travers batailles et dissolutions d'Empires. La crise économique frappe le pays à partir de 1846, des manifestations réclament des réformes, Louis Philippe 1^{er} finit par abdiquer.

Le chômage suit les émeutes ouvrières affamées, des morts, des insurgés, des personnes sont arrêtées et des milliers déportés sans jugement¹, Les oppositions sont surveillées et étouffées, la presse contrôlée et doit avoir l'autorisation de publier, le droit de réunion limité. La Révolution parisienne retentira dans d'autres pays Européens "le Printemps des peuples".

Les activités féminines apparaissent, la société évolue, les mutations sociopolitiques aussi. Bien que la France se trouve modernisée, la liberté d'expression y reste étouffée. La Bourgeoisie se voit heurtée à la classe

ouvrière apaisée par un peu de liberté à la presse, ce qui favorise la création d'oppositions.

Napoléon III est fait prisonnier à Sedan le 1er septembre 1870 avec le début d'une période nommée La III^e République (1870-1940). Les Parisiens livrés à eux-mêmes se soulèvent contre une armée qui les anéantit faisant 20000 morts et 38000 arrestations, le mouvement ouvrier est décapité². Les français se sentent humiliés, les principaux journaux d'extrême gauche sont interdits et en 1881, des mesures en faveur de la population sont prises et optent pour la liberté totale de la presse et à l'enseignement dans une école laïque et gratuite pour tous³.

Le siècle se conclut par "l'affaire Dreyfus", un officier juif de l'armée française condamné en 1894 pour trahison et espionnage⁴. Emile Zola publie en 1898 dans le journal "*L'Aurore*" une lettre ouverte au président, intitulée "*J'accuse*", article qui condamna l'écrivain à un an de prison et son exil.

1-2-La Révolution industrielle : progrès techniques et découvertes

L'humanité n'avait pas connu de bouleversement aussi profond que la Révolution industrielle. Les inventions et les progrès de la science se développent et les innovations techniques se multiplient. L'équipement ferroviaire, la mécanisation et les techniques facilitent et augmentent la production dans divers domaines. La France connaît en cette période une croissance économique spectaculaire, l'infrastructure est améliorée, les relations commerciales aussi. Les ports sont modernisés, les réseaux de chemin de fer évoluent, les petits ateliers s'effacent devant les grandes usines⁵. La technique de manipulation et la découverte d'alliage de métaux permettant d'en améliorer la solidité permet la construction de ponts et de navires plus robustes et c'est ainsi que la tour Eiffel est inaugurée en 1889. Avec l'invention de la photographie, et son amélioration progressive, l'homme se sent plus fort que jamais devant ces découvertes scientifiques inimaginables auparavant. L'électricité reliée à la vie quotidienne et au travail industriel devient le symbole de l'époque célébré par les expositions universelles de la fin du siècle.

1-3-La société et l'esprit du XIX^e siècle

Les sociétés devant toutes les mutations du milieu dans lesquels elles se forment, constituent la base d'une nouvelle transformation menant vers de nouvelles idéologies, perceptions et conventions qui à leur tour subissent

de nouveaux changements. Ces transformations sont souvent le fruit de la pensée régnante de la société comme elles peuvent aussi modifier le comportement de celle-ci et lui diffuser une certaine façon de penser surtout dans ce siècle de la Révolution industrielle, de la science et des grandes découvertes où la raison y exercera un rôle important. L'essor économique et le changement démographique affectent la société où la bourgeoisie s'empare des nouveaux quartiers ; la population hétérogène se dissipe et Montmartre reste l'endroit des modes de vie variés où la marginalité peut encore s'exprimer. Apparaît une nouvelle manière de mettre en spectacle la marchandise dans ce monde où règne en force la consommation. Paris s'inscrit dans un contexte de fête, de spectacle, de cafés concerts et de cabaret permanent⁶.

C'est à ce moment que se développe la philosophie positiviste étudiant le rapport de l'homme à la société aboutissant ainsi à une réflexion sur la capacité humaine à agir sur l'organisation sociale. Charles Darwin en 1859, apporte un éclairage nouveau sur la lutte pour la vie vers une société humaine supérieure. Ces progrès donnent à la pensée de ce siècle la sensation de puissance illimitée de la raison. Apparaît la Laïcité se regroupant au sein d'associations religieuses, Nietzsche annonce l'ère de l'inquiétude et de la remise en question de toutes les certitudes. Dans un ouvrage de 1885, *Ainsi parlait Zarathoustra*, où il y expose les idées majeures de sa pensée et y affirme la mort de Dieu, Nietzsche annonce le surhomme qui renversera les fausses notions de bien et de mal, et assurera la volonté de puissance⁷.

1-4-L'Art et la littérature en France au XIXe siècle

À partir de 1725, les "Salons" créés par l'Académie Royale de peinture et de sculpture sont accueillis dans le grand Salon carré du Louvre qui offre au public le mérite d'apprécier des œuvres soumises à une sélection sévère, et à en juger lui-même, d'un pas allant vers la démocratisation et la critique d'art, la valeur des œuvres, alors que cela était l'affaire de connaisseurs éclairés avant cette date. Dans ces salons, le livret officiel ne sera pas illustré avant 1879 et contient la liste des artistes, les titres, leurs œuvres et souvent des explications concernant le sujet⁸. Dès le Salon de 1812, Théodore Géricault ouvre la voie au romantisme, puis en 1816, le naufrage de la Méduse l'inspire pour son chef d'œuvre. Au Salon de 1827, Eugène Delacroix déclenche le scandale avec *La mort de Sardanapale*.

En faveur des scènes de genres, la peinture d'histoire se trouve dans une période de crise traduite dès 1831 par cette expression : « Le jour où l'art sera tout à fait aux mains des peintres de genre, il aura peut-être encore quelques jolis ouvrages, mais il n'y aura plus d'art. La peinture ne sera plus une langue riche, puissante, une noble et majestueuse expression du génie ; ce sera un jargon, une marchandise, quelque chose de vil où l'imagination jouera le rôle qu'elle joue dans la fabrication d'une paire de souliers⁹ ». En 1863, beaucoup d'œuvres seront rejetées du Salon officiel de Paris, les auteurs des œuvres refusées protestent, parmi eux Manet. L'Empereur accorde aux artistes la possibilité d'exposer leurs œuvres au Salon des refusés. La peinture moderne y est aussi exposée. En 1867, Edouard Manet y expose *Le Déjeuner sur l'herbe*. Avec celle de Gustave Courbet, cette œuvre fait scandale. Claude Monet en 1874 lors d'une exposition collective, bouleverse le milieu artistique avec son *Impression soleil levant* ; exécutée en 1872, elle donne le nom au mouvement impressionniste dont Manet est considéré en être le précurseur. Courbet et Manet tentent leurs styles mais le public y voyait une provocation aux valeurs esthétiques établies. Le romantisme fait place à un style réaliste traitant des sujets de la vie quotidienne. Emile Zola, chef de file du naturalisme, fut l'un des constants propagandistes prônant les styles nouveaux, il est celui dont le combat pour la vérité a motivé les intellectuels, à travers une vision objective reflétant la société et ses phénomènes¹⁰.

Honoré Daumier, dès 1848, se distingue d'un génie pictural très expressif, aux côtés de Millet et Courbet, il est un des maîtres du mouvement réaliste qui suivant la voie tracée par Géricault, fait triompher après la révolution de 1848, une sensibilité nouvelle¹¹. La photographie engage beaucoup d'artistes à éviter la peinture hyperréaliste. L'œuvre de Georges Seurat, *Un Dimanche à la grande jatte* suit la formule de Pissarro. Gauguin se trouve un style chromatique. Un tel essor est aussi remarqué dans le domaine de la littérature et de la musique.

1-5-La caricature et la liberté de la presse

Tout en restant inoffensive, la caricature limitée jadis au portrait, était une expression privée ne poursuivant pas un but précis et ne visant pas la société, avec la seule raison d'être qui est la procuration du plaisir à son créateur et au cercle étroit de ses connaissances. De Bologne au début du XVIIe siècle, la caricature se déploie vers Rome vers le milieu du siècle où le Bernin l'élève à un haut niveau jusqu'à ce qu'elle atteigne un certain rôle

social au début du XVIIIe siècle et devienne une effective arme de combat. Avec les satires sociales de Hogarth, l'Angleterre ouvre la voie, puis dans la France absolutiste du début du XVIIIe siècle où les satires de la mode de l'Ancien Régime dénotaient déjà des signes d'une critique sociale prérévolutionnaire, apparaît une caricature violente vers la fin du siècle¹². La caricature est aussi vieille que l'Histoire mais ne devient politique qu'avec la Réforme et le développement de l'imprimerie, pour devenir une puissante arme de propagande. Elle ne prendra son essor connu aujourd'hui, que dans le second tiers du XIXe siècle. La caricature moderne vit ainsi le jour avec la création de la grande presse et la liberté d'opinion¹³.

Le dessin de presse connu aujourd'hui, prend ses racines en 1830 en France et se développe attisé par la révolution sociopolitique, ce qui engendre une grande liberté d'expression véhiculée par les progrès d'impressions comme la lithographie. Considéré comme un art mineur par les peintres, le dessin satirique s'impose comme une forme d'expression et un message visant la société. Le caricaturiste se dote ainsi d'un pouvoir lui permettant, à travers la dérision, d'aborder les thèmes délicats de la vie sociale, en imprégnant le dessin d'une exagération souvent provocatrice. L'image satirique joue, à part son rôle divertissant et comique, celui de propagande pendant les crises politiques et sociales. Les journaux deviennent la voie de diffusion de la parole et une menace pour le régime, s'ils sont laissés sans contrôle. À cette époque, les événements politiques s'enchaînent, ce qui pèse sur le sentiment libéral. Ces changements consécutifs du pouvoir, engendrent des lois voulant supprimer, et d'autres voulant imposer la censure qui plusieurs fois sera rétablie.

Dans ces journaux, les dessins à la forme d'une illustration sont couplés au texte, associant le travail de l'artiste à celui de l'écrivain, selon la conception nouvelle d'Henri Monnier, coordonnateur des premiers numéros. Une lithographie de Monnier *Songe drolatique* en fournit un modèle commenté par l'écrivain Auguste Jal, où l'artiste y est représenté en caricaturiste monté sur une chimère hérissée de dards symbolisant la critique, guette le vice et les ridicules pour en faire des charges politiques et morales, mais il en est empêché par le censeur qui le pousse à se rabattre sur des sujets sans intérêt. La critique désigne des silhouettes noires, l'ancien régime politique, un vieillard. Une écrevisse incarne l'opinion rétrograde qui veut faire reculer la civilisation, elle est repoussée par une main de géant armé d'une plume, la liberté. Cette scène éclaire allégoriquement le sens de la caricature à l'encontre de la conception bourgeoise qui réduit l'art à sa valeur matérielle en déniait toute signification politique ou morale¹⁴. La plupart des publications satiriques

ont accueilli des « Salons caricaturaux » ou « Salon pour rire » ou « promenade au Salon » comme il était d'usage de les nommer. Les caricaturistes connus s'y adonnent, des plaquettes ou albums reprenaient les planches déjà diffusées par la presse. Ces Salons pour rire abordent des thèmes canoniques, les œuvres imprimées à partir de bois gravés ou par lithographie, sont classées par genre ou par école et toutes innovations y étaient permises¹⁵.

- **André Gill (1840-1885) et Honoré Daumier (1808-1879)**

Louis-Alexandre Gosset de Guines est un caricaturiste, artiste peintre et chansonnier français connu sous le pseudonyme d'André Gill. Il avait publié ses dessins dans plusieurs journaux satiriques et en avait lui aussi fondé¹⁶. Il fit partie du cercle des Zutiques avec Émile Cohl et fréquentait le “Cabaret des Assassins” qui deviendra célèbre sous le nom de “Lapin Agile” dont il peint en 1875 l'enseigne représentant un lapin bondissant d'une casserole en cuivre. De ses caricatures restées célèbres : celles de Victor Hugo, Richard Wagner, Charles Dickens et Jules Verne. En 1881, Gill est enfermé dans un asile ne signalant pourtant aucun trouble mental. D'après la doctorante en histoire Aude Fauvel, les artistes de l'époque semblaient soumis à une sorte d'épidémie de folie autour de laquelle voguaient de mystérieuses accusations qui n'excluaient pas que les autorités enfermaient parfois des gens qui pouvaient leur causer des troubles sociaux ou politiques¹⁷.

Dans la trajectoire de Gill, c'est cet esprit rebelle qu'il a créé à travers écrits et caricature qui porte un intérêt majeur, cette dernière étant considérée comme une arme inévitable à provoquer un quelconque changement dans une société qui se détache de son peuple. Ce non-conformisme, sera soigneusement cultivé par les Hydropathes au cabaret du “Chat Noir”, et repris par un autre groupe nommé Les Incohérents qui provoque une critique sociale et politique, à l'image de l'enseignement de Gill.

Honoré Daumier est un graveur, caricaturiste, peintre et sculpteur français, qui s'attaqua au régime politique et le dénonça à travers ses dessins. Son observation de la vie quotidienne fait de lui un des maîtres du mouvement réaliste¹⁸.

Devant les œuvres de Courbet, Manet ou des impressionnistes, le spectateur se trouve dépaycé et refuse l'œuvre, ce qui blesse les artistes qui trouvent une consolation chez les critiques d'art prenant leur camp ouvrant la voie à une marque de modernité. Les usages et les significations des rires,

sont l'un des enjeux de l'opposition entre la société aristocratique et le régime républicain. Cette gaité française apparue à la fin du XIXe siècle, prolifère portée par les artistes et relayée par le peuple ; elle inquiète parfois mais n'est finalement qu'un symptôme décrite par les frères Goncourt comme étant une forme nouvelle de l'esprit français, sortie de la parole imagée de l'artiste et de son indépendance grandie dans les ruines des religions et dans l'ébranlement de la vieille société ; léger blasphème et grande forme moderne démolisseuse et révolutionnaire, empoisonneuse de foi et tueuse de respect¹⁹. C'est de ce point de vue que la caricature avec sa force de propagande, bien que combattue, derrière un humour provocateur dissimule un message et dénonce souvent un cas que seul la posture satirique ose dévoiler. Ce cas n'a rien de plus sérieux, qu'il soit accompagné de fou rire, de larmes aux yeux ou de sourire, il véhicule une idée qui, si refusée, s'éteindra pour céder la place à une autre, réduisant au minimum un quelconque embarras pour son porteur ou pour la victime de la critique. Après tout, n'y a-t-il pas dans chaque plaisanterie, une part de sérieux ? D'une autre part, la caricature aborde des sujets répétés mais ne s'épuise jamais, puisque qu'elle s'attaque à des problématiques de la vie quotidienne qui ne finissent jamais. Sans avoir pour but de trouver une solution, elle se limite à montrer le problème du doigt, le dénonce pour qu'il devienne le but à résoudre de ceux qui n'avaient pas encore osé faire un premier pas. Du fait que la caricature soit étroitement liée au groupe des Hydropathes, Incohérents, Hirsutes ou autres courants prônant le rire, c'est d'elle que se fera le premier pas vers diverses manifestations de la deuxième partie du XIXe siècle.





CHAPITRE II

LE SIECLE DE L'HUMOUR

Dans *Primitive Man as a philosopher*, Paul Radin écrit que la peur du ridicule est l'inverse de la quête du prestige, et cette dernière est un mécanisme de défense contre le ridicule. Ce n'est pas l'indignation mais le ridicule dont a peur l'homme qui se dresse contre une croyance traditionnelle. Rire est le propre de l'homme, propre à plusieurs usages dont : blesser, tuer, agresser ou panser, guérir, sauver. L'Antiquité, le Moyen âge et la Renaissance sont plus proches du concept de comique qui remplit une fonction satirique où charger un caractère ou railler un ridicule, c'est décharger une charge d'agressivité où le satirique enseigne la voie du bien et désigne le chemin du mal. À l'époque moderne la conception du rire apparaît clairement avec la formule de Hobbes dans son traité *Human nature* (1650) où chaque homme est une menace pour l'homme ennemi de lui-même et ennemi de tous, d'où la définition du rire devient selon Hobbes un brusque accès de fierté qui nous donne un certain sens de supériorité en nous-même comparée avec la faiblesse d'autrui et par notre propre pauvreté. La caricature devient une langue universelle et le caricaturiste, un soldat qui part en guerre avec l'espoir de la gagner. Chez Freud l'humour des opprimés devient une sorte de libération temporaire en affirmant sa supériorité intérieure sur le maître sans l'avoir vaincu²⁰.

2-1-Le rire et le sérieux

En 1880, Paul Bourget dans une étude sur Offenbach, révèle trois formes de destruction caractéristique au monde qui s'ennuie : le nihilisme russe, le pessimisme allemand et la blague française²¹.

L'humour est une forme d'esprit qui accentue avec ironie, les aspects comiques de la réalité, considérés drôles et suscitant un relatif état de plaisance qui d'habitude incite au sourire. C'est donc un moyen d'expression pouvant être traduit de différentes manières, détenant souvent un message intellectuel dont la perception varie selon les diverses cultures. Au XIXe siècle, en marge des conventions aristocratiques de la bourgeoisie idéaliste, prolifère un style où l'insouciance et la vie au jour le jour en sont les normes.

Selon Freud, le mot d'esprit est un jeu inconscient sur le langage, qui provoque une satisfaction particulière dans une quête de plaisir généralement liée au rire, et libérée d'une énergie refoulée, celui-ci traduit par la parole devient plus accepté par la censure et désarme la critique par

le rire²². À l'époque du romantisme, les créateurs, rejetés par la culture officielle, se cherchaient un espace où s'exprimer. Une manifestation de ce phénomène est reflétée à travers "Le Petit cénacle", communauté romantique ayant vécu entre les années 1829 et 1833 et composée d'étudiants en beaux-arts, épris de littérature nouvelle²³. Théophile Gautier leur consacre deux chapitres qui influenceront les générations futures. Jean Vabre prépare un ouvrage ayant pour titre *L'incommodité des commodés*, Ernest Reyer le traite *De l'influence des queues de poissons sur les ondulations de la mer*, Alphonse Allais, un demi-siècle plus tard reprendra plusieurs de ces plaisanteries²⁴.

En 1849, Joseph Willm présente l'esthétique de Jean Paul où le comique est mis au rang d'activité créatrice. La poésie humoristique est capable de concevoir un autre monde, mais cette comique ne provient pas de l'objet mais réside dans le sujet, source de vision et de création. Selon ce même contexte, le comique traduit le sentiment de la liberté de l'intelligence à n'être étouffée par aucun obstacle, tout en traitant les sujets les plus sérieux²⁵. En abordant le sujet le plus grave, le rire tend à le banaliser, mais en semant le désordre, il crée une liberté opposée à l'ennui de la routine. Pour l'échange d'idées, un lieu sûr, loin de la surveillance politique doit être assuré, et en même temps il se doit être accessible à la majorité désargentée qui doit le fréquenter. La création de ces cénacles est évidemment importante, mais pour subsister, il doit avoir un chef que l'on doit sympathiser, des membres, des activités ou rituels et une idéologie.

Une diversité d'individus, partageant des conceptions esthétiques communes, tendent à se regrouper dans un lieu (ateliers, cafés, cabarets) où ils auront l'occasion de prôner ou diffuser leurs idées. C'est à travers les loisirs que des rassemblements plus tard organisés seront concernés par les débats entre la culture haute et celle jugée basse, entre un art majeur et un autre mineur, entre le sérieux et l'humour. Une commune opposition à la bourgeoisie les réunit autour d'une nouvelle tendance esthétique²⁶. En réaction aux sentiments du romantisme, un mouvement poétique appelé "Parnasse", tirant son nom d'un recueil publié entre 1866 et 1876, apparaît dans la seconde moitié du XIXe siècle, prônant la valorisation de l'art poétique en rejetant tout engagement politique ou social²⁷. Après le Salon des Refusés de 1863, est fondé celui des Indépendants autour de 1885. Les revues politiques, artistiques et littéraires se succèdent en même temps que des groupes et cercles qui se réunissent dans des espaces privés (comme les « mardis » de Mallarmé en 1884, le « grenier » d'Edmond de Goncourt, le salon de Nina de Villard...) et publics (les cafés et cabarets)²⁸. Ces groupes s'attribuent des noms différents : Les Fumistes, les Zutistes, les Vilains

Bonshommes, les Hydropathes, les Vivants, les Incohérents, les Hirsutes, les Jemenfoutistes... C'est Charles Cros qui aurait le plus contribué à en faire naître, il en inventera même dans un extrait de son article "L'Église des Totalistes", paru dans "*La Revue du Monde nouveau*" en 1874, où il oppose au "Parnasse", un mouvement parodique inventé qui annonce la mêlée littéraire qui saisira Paris²⁹. « Parnassiens, vous n'êtes ni nouveaux, ni précis, ni corrects. Votre versification est banale ; votre esthétique lâchée. » Ces vociférations menaçantes sortent d'un antre qui s'appelle l'*Église des Totalistes* [...] L'État-major des Totalistes a des réunions secrètes, et Dieu lui-même n'y a pas ses entrées. [...] D'effroyables machinations s'y préparent, des transformations intégrales du but et des moyens poétiques connus, et aussi une sériation alkaëstique de l'art passé³⁰».

2-2-La bohème

Ce mode de vie en marge de la société bourgeoise est évoqué par Gédéon Tallemant des Réaux en 1659, puis le sujet est développé par Honoré de Balzac dans *Un prince de la bohème*, où celui-ci est un gentilhomme de bonnes intentions, mais d'esprit et de malheur infinis, à la parole séduisante, ayant beaucoup vu pourtant jeune³¹. Classant différents types de bohèmes, on peut lire dans un passage d'Henri Murger dans *Les Scènes de la vie bohème*, que le bohémien est une personne rêveuse, passionnée, pour qui, quoique ne lui rapportant rien, l'art est une foi et non un métier. Ce sont les disciples de l'art pour l'art. Les plus nombreux et ignorés sont pauvres et ne peuvent se trouver une publicité qui atteste leur appartenance à l'art³².

2-3-Le Fumisme

Les fumistes sont à l'origine, des ouvriers-artisans qui réparent les poêles à bois ou à charbon. Dans une comédie, *La Famille du fumiste* (1840), Jérôme passe par la cheminée et tombe en costume d'ouvrier dans un salon bourgeois, farce qui donnera l'expression de « fumiste ». Par la suite la « fumisterie » désignera les bonnes et mauvaises plaisanteries, mais surtout les facéties qu'elle manigance pour narguer les bourgeois. Plus tard Rodolphe, un héros de *La Vie de bohème* rédige pour son oncle un *Manuel du Parfait fumiste*. Le terme gagne ainsi tous les milieux et devient en vogue, utilisé comme titre d'un hebdomadaire "*Le Fumiste*" il se diffuse jusqu'en Belgique. Cette expression s'associe progressivement à une

déconsidération de toute production artistique marquant un écart par rapport aux normes ou à une condamnation de toute œuvre déplaisante et incompréhensible, exécutée par un fumiste qui fait de l'art pour l'art, et pour passer pour un homme d'esprit, il suffit parfois d'être un âne couvert d'une peau de lion et parfois, le contraire. Selon Félicien Champsaur, l'homme d'esprit peut se moquer d'un imbécile par une série de traits tandis que le fumiste accepte l'idée de l'imbécile³³. Les fumistes refusent une quelconque adhésion idéologique et ne se limitent à aucune loi qui puisse limiter leur liberté.

Si le rire classique affirme l'habituel qu'il semble nier, le rire moderne ou fumiste, renverse les hiérarchies en se développant par rapport aux événements qui ont lieu. Le fumiste n'est pas clair envers sa cible, ce qui génère la fantaisie et la blague. Il vit de son art, et est séparé de toutes les autres classes sociales par un style de vie bohème qui est un style de vie relié à la deuxième moitié du XIXe siècle. Se voulant proche du peuple, il s'oppose à la bourgeoisie avec pour arme, l'ironie et le rire³⁴. L'ironie devient un mode généralisé dans la période fin de siècle et devient une mentalité. D'après Grojnowski et Bernard Sarrazin le Fumisme est à la base de l'humour moderne et se caractérise par une folie intérieure et un rire incohérent, qui provoque selon Émile Goudeau des bouffonneries³⁵. Le Fumisme porte un esprit nouveau qui a besoin d'un milieu (groupe) qui puisse l'activer. Citons ici comme exemple de l'esprit fumiste, les écrits et l'attitude de Jules Depaquit, dessinateur accueilli au cabaret Le Chat Noir, par Rodolphe Salis alors qu'il avait 24 ans : « il aurait écrit à la porte de son appartement WC, dans le but d'éviter ses créanciers ; « *quand un quidam heurtait l'huis, il criait de l'intérieur "occupé !" Le visiteur repartait [...] de ses écrits [...] Suppression de l'eau : fontaines de vin blanc, rouge, rosé, suivant le goût de l'habitant ; interdiction de mourir sur le territoire de la Commune libre, sous peine de mort [...] déclaration de paix en cas de déclaration de guerre [...] Suppression des mois de décembre, janvier, février. Jamais d'hiver !*³⁶ ». Les fumistes s'arment de scepticisme et de mystification pour imposer leur différence, se démarquent du commun populaire ou bourgeois. Le fumiste tout en riant, contamine ainsi les différents milieux des gens d'esprit, y semant la folie et remettant en cause les grands problèmes de l'existence contribuant, dans un désordre qui ne permet plus de l'identifier, à la création d'un esprit nouveau³⁷.

2-4-La dérision, la décadence, la dégénérescence

La dérision est une moquerie mêlant mépris et sarcasme tandis que la décadence est une dégradation, une perte de valeur culturelle ou sociale similaire à la dégénérescence. Baudelaire évoque le mot “dérision” en l’attachant à l’incuriosité intellectuelle, mais légitime si elle recherche un style sociologique, physiologique, philosophique, esthétique ou stylistique ; elle associe raffinement et névrose, excellence et déchéance. À l’époque, les extravagances de Zola étaient dites dégénérées. Le terme “décadence” s’associera par la suite à toute activité pouvant affecter le pouvoir tout en renfermant en elle une veine de démocratie. Le Nazisme organisera des expositions dites, d’art dégénéré en 1930³⁸.

2-5-La parodie et le comique

La parodie se définit comme étant l’imitation satirique d’un ouvrage sérieux, dont on transpose comiquement le sujet ou les procédés d’expression. Dans un autre sens, c’est une contrefaçon ou une imitation burlesque de quelque chose de respectable³⁹. En bref, c’est se moquer de quelque chose pour faire rire quelqu’un. Mais si la moquerie est mal construite, elle se retourne contre son créateur, tandis qu’une farce intelligente reflète la lucidité de ce dernier.

Selon Daniel Grojnowski, la parodie est « sur le plan structural, une imitation, sur le plan pragmatique, elle doit être identifiée comme telle, sur le plan idéologique, elle a la valeur de dérision⁴⁰ ». Puis il souligne le rôle du destinataire contraint de participer à son déchiffrement, puisque qu’elle vise des thèmes qui le concernent. Chez André Breton, pour qu’il y ait comique, il faut deux êtres, et c’est au rieur spectateur que revient la présence du comique qui s’adresse à l’intelligence pure, cache une arrière-pensée et reste proprement humain⁴¹. « La parodie tient un double langage et revendique sa double appartenance⁴² ». Elle est réussie au cas où l’on reconnaît le modèle imité, et à l’effet comique qu’elle porte, et qui se doit être concis pour souligner la lucidité de l’intellect. Le langage véhicule souvent l’effet comique, en ce terme, les jeux de mots, les répétitions, les inversions du sens, le sens dans le non-sens, peuvent le générer.

2-6-Le mot et l’humour

La dérision, le fumisme, la parodie et le comique portent de l’humour qu’il est difficile de définir nettement. L’humour joue aussi sur les mots, mais Mallarmé ayant pratiqué ce jeu de mots n’est pas humoriste

alors qu'Alphonse Allais l'est, et tous deux ont vécu dans la même période⁴³. Parlant de mots ou d'images, tout est un langage porteur de message. La structure d'une phrase, le choix des mots qui la composent et la façon dont elle est interprétée jouent un rôle important dans la formation de l'humour. La modification de la structure de la phrase passe par des métaphores, des changements de position des mots ou de leur sens, des répétitions, des inversions, des double sens, d'exagération en évoquant l'ordinaire par des mots qui sont d'habitude destinés aux choses plus graves. L'humour comme l'ironie, bien que différents de par leur signification, visent le satirique et le comique. La manipulation du langage nécessite ainsi, contrairement aux mots involontairement pouvant générer le comique, une certaine éducation et faculté intellectuelle qui donne au message comique sa force.

2-7-Le jeu de mots et calembours

Le jeu de mots est la manipulation de mots et de leur sonorité pour en créer de nouveaux ayant un sens différent et une visée souvent humoristique. Ce jeu peut résulter d'un hasard et être a priori involontaire, il s'agit d'un kakemphaton⁴⁴, comme il peut s'agir de janotisme⁴⁵ où une phrase est maladroitement construite. Le calembour est basé sur le double sens. Utilisé par les journaux satiriques et les chansonniers de la fin du XIX^e siècle, le calembour est plus apprécié à l'oral. Un calembour graphique implique une image avec le jeu de mot ou à sa place, l'image pouvant être en contradiction avec l'inscription⁴⁶. Selon Grojnowski, un calembour visuel est « un type d'images dont on est en droit de penser qu'il est généré par un jeu de mots [...] à distinguer des représentations avec lesquelles la légende entretient des relations qui, pour être étroites, n'impliquent pas d'interdépendance⁴⁷ ». Pour donner un exemple, Grojnowski se sert de l'enseigne de l'auberge de Montmartre qui jadis nommée 'À ma campagne', deviendra 'Au lapin' grâce à André Gill qui peignit un lièvre dans une casserole coiffé d'un haut de forme et ceint d'une écharpe. Par référence à l'auteur de cette enseigne, cette dernière fut par la suite dénommée 'Au lapin agile', insinuant 'Le lapin à Gill', mais aucun effet visible n'est déterminé par ces mots. Un autre exemple aborde la Joconde à moustaches de Marcel Duchamp intitulée *L.H.O.O.Q.* et qui n'a rien à voir avec le portrait⁴⁸. Le calembour visuel comporte ainsi, par opposition à la plupart des panneaux publicitaires, un message visuel indépendant du jeu de mots. Grojnowski ajoute : « il revient au calembour visuel de contester par l'absurde ou par la dérision la similitude entre

décrire et peindre. La perturbation d'une relation heureuse entre l'art et le monde s'introduit d'abord dans des espaces de jeu [...] Par la suite elle fait irruption sur le territoire des Beaux-Arts⁴⁹ ».

La cacophonie est une dissonance phonique intentionnelle⁵⁰, donc expressive souvent à visée comique, ou involontaire, due à une prononciation difficile d'une succession de sons ou de syllabes. Le rébus est une sorte de devinette intellectuelle en forme d'images, jugé détestable par l'élite de la société, mais atteint un certain succès dans la presse satirique du XIXe siècle. Une fois décrypté, le message du rébus n'efface pas le jeu d'images qui continue d'exister. À l'opposé du rébus, la caricature est immédiatement lisible mais peut parfois porter les traits du calembour visuel, pour cause d'être directement reliée à la censure qui interdisait une expression directe, ce qui oblige à emprunter le jeu de mots. Le détournement est la réutilisation ou l'imitation souvent parodique, de slogans ou d'images pour créer une nouvelle œuvre portant un message différent, souvent opposé à l'original.

- **Charles Cros**

Né en 1842, Charles Cros reçoit une éducation soignée. Il étudie le sanscrit, l'hébreu, la musique et les mathématiques. Inventeur, avant même Thomas Edison il imagina le principe du phonographe (sans passer à la réalisation pratique), initia des épreuves photographiques en couleur, créa un télégraphe automatique et rédigea un mémoire sur des "*Moyens de communication avec les planètes*". Cros fréquenta dès 1867, la bohème littéraire parisienne, le salon de Nina de Villard qui fut sa maîtresse et connut la plupart des groupes qui formaient l'avant-garde artistique autour de 1870-1880 et c'est dans ces milieux qu'il connut Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Germain Nouveau et Jules Laforgue. De ses œuvres, deux recueils poétiques : *Le Coffret de santal*, publié en 1873 et *Le Collier à griffes* publié à titre posthume par son fils en 1908⁵¹. Dès 1866, il fréquente les brasseries des deux rives de la Seine, fait partie d'un groupe d'artistes dont André Gill et Gustave Pradelle que l'on retrouve en 1871 aux Vilains Bonshommes, puis dans le Cercle Zutique, puis le Groupisme. Parmi les fidèles réunis autour de Charles Cros, outre ses deux frères : André Gill et Alphonse Allais. Charles Cros fréquente également le salon de l'astronome Camille Flammarion, où se côtoient des esprits de tous les domaines ; il dépose le brevet d'un télégraphe autographique, puis en 1867 à l'Académie des sciences, le pli cacheté d'un procédé d'enregistrement de la reproduction des couleurs, des formes et des mouvements, qu'il améliore en 1869 présentant, pour la première fois, les bases de la photographie en

couleur. 1868 est une année essentielle dans l'existence de Charles Cros : en l'automne, il est introduit dans le salon de Nina de Villard qui sera le grand amour de sa vie. C'est à partir de cette rencontre que va véritablement se constituer son œuvre littéraire, mais affecté par la déchéance physique de la femme de sa vie, il mourra quatre ans plus tard à quarante-cinq ans. L'œuvre littéraire de Charles Cros est un mélange de farce et d'ironie avec l'idéalisme voué à l'amour et à la quête de l'absolu, pratique partagée par nombreux artistes et écrivains de cette époque. Proche des impressionnistes il fréquente les brasseries de Montmartre où il y noue des relations avec les futurs naturalistes comme Emile Zola ; il rencontre Edouard Manet qui lui consacrera huit eaux fortes pour son poème *Fleuve* et renforce ses liens avec Edgar Degas et Berthe Morisot. Charles Cros fréquente l'éditeur Tresse qui l'invite à se joindre au salon qu'il tient, dans sa maison à Clamart où il y rencontre le jeune comédien Coquelin Cadet⁵². En 1872, Charles Cros composa un poème que Cadet récita, ce poème humoristique est encore aujourd'hui très connu en France, récité par des générations d'écoliers⁵³. C'est sous l'impulsion de Cros que le monologue se popularise. En 1878 avec Rollinat et Goudeau il formera le noyau d'un groupe le plus notable du XIXe siècle : Les Hydropathes. Il est l'homme clé de la période située entre 1870 et 1888, date de sa mort. Après sa mort, Félix Fénéon est le premier à lui rendre hommage dans un article publié dans “*La ravache*” du 18 août 1888. “*Littérature*”, revue des futurs surréalistes, publiée en 1919, deux textes de Cros. André Breton lui accorde une place dans son *Anthologie de l'humour noir*. Fénéon et Breton, inscrivent cet artiste qui, loin d'être uniquement un fumiste ou un écrivain de deuxième ordre, est l'un des créateurs les plus novateurs de la fin du XIXe siècle⁵⁴.

2-8-Les rassemblements humoristiques à l'époque

Les goguettes, apparues il y a plus de 400 ans, et qui, à l'origine consistaient à se réunir en petit groupes, pour s'amuser et passer un bon moment, sont similaires aux sociétés lyriques, littéraires, amicales ou aux cercles. L'idée en elle-même ne semble pas entièrement nouvelle si l'anticonformisme, la liberté d'expression et la relation étroite aux événements politiques sont exclus. À savoir qu'une loi de 1810, bannie en 1835, n'autorisait pas les réunions d'un groupe de plus de 19 personnes surtout si celles-ci s'occupent de thèmes religieux, littéraires ou politiques⁵⁵. Les artistes peintres, à l'instar des écrivains suivent une similaire voie qui met en question les valeurs acquises et les normes officielles. En 1860, Manet avait connu Henri Murger, un du groupe

“Buveurs d’eau” qui, par manque d’argent, n’avaient pas la possibilité de s’offrir une boisson, avant de devenir l’ami de Baudelaire et de Cros. Le point commun qui les rassemblait était surtout le goût pour l’innovation résultant de l’expérimentation⁵⁶.

- **Le Salon de Nina de Villard**

Anne-Marie Gaillard, dite Nina de Villard de Callias (1844-1884) est la fille d’un riche avocat de Lyon qui tenait un des grands salons intellectuels de Paris. Elle est l’inspiratrice du *Coffret de santal* de Charles Cros et le modèle de la *Dame aux éventails* d’Édouard Manet⁵⁷. Excellente musicienne, pianiste, écrivaine et poète, son salon regroupe des personnalités issues d’un mélange de générations, d’inconnus et de célébrités habitués et irréguliers, parmi des esprits des plus avancés de leur temps. Edouard Manet y est introduit par Cros et parmi les autres visiteurs du salon ; François Coppée, Anatole France, Coquelin Cadet, Jean Richepin, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, Maurice Rollinat, Stéphane Mallarmé et Emile Goudeau. Les idées de la Commune y sont largement partagées si bien que Nina doit s’exiler pendant un certain temps. À la fin des années 1870, le salon s’éteint doucement, Nina de Villard est internée pour folie, elle meurt en 1884 à 40 ans⁵⁸.

- **Le Groupisme (1868)**

Ecole artistique éphémère et mystérieuse dont un manuscrit de huit lignes, communiqué par M. François Cros, écrit par Henry Cros et décrit par Louis Forestier, en est le seul témoin : « Reprise du Groupisme Mardi 22 Septembre 1868, V^e séance. Mme Angeline, présidente MM. Mérat, Valade, M. Nel (?), Schlésinger, Grégoire, Antoine, Henry et Charles Cros, G. Pradelle⁵⁹ ».

- **Les Vilains Bonshommes (1869)**

Dès 1869, jeunes poètes et artistes décident de se réunir autour d’un banquet une fois par mois et baptisent leur rencontre le “Dîner des Vilains Bonshommes”. Parmi les invités, la plupart des jeunes parnassiens dont Paul Verlaine, Emile Blémont, Léon Valade, Camille Pelletan, les frères Cros ; les compositeurs Cabaner et Charles de Sivry ; le peintre Fantin-Latour, le photographe Carjat, le graveur Bracquemond ; les dessinateurs André Gill, Coppée et d’autres. Chaque convive reçoit une invitation ornée d’une illustration, comme ce fut le cas en 1872 pour une, adressée à Stéphane Mallarmé. On y mange mais on récite des poèmes et on s’y raconte des blagues pour des heures. La Commune met fin à ces réunions

mensuelles qui reprennent au cours de l'été 1871 en divers cabarets de la rive gauche de la Seine. Une lettre de Verlaine à Emile Blémont certifie la présence d'un album aujourd'hui détruit, qui portait la trace de ces rencontres. C'est au sein de ce groupe qu'Arthur Rimbaud est soutenu au moment de son arrivée à Paris et que seront reçus les nouveaux venus. Victor Cochinat attribua péjorativement le nom des "Vilains Bonhommes" au groupe avant qu'ils ne se l'approprient⁶⁰.

- **Les expositions burlesques (1870)**

Les Salons comiques étaient en vogue en Europe et étaient répandus en Belgique où le Salon Ghémar en fut le premier exemple. Photographe connu, doué pour le dessin, Louis-Joseph Ghémar (1819-1873) est aussi lithographe et peintre, et fut le premier à organiser à Bruxelles une exposition à caractère parodique « Exposition fantaisiste des œuvres principales de l'art contemporain » qui nous est connue aujourd'hui par quelques articles de la presse et par le catalogue du Musée Ghémar⁶¹. Un recueil lithographique consacré au salon de 1845 révélait son attirance pour les arts plastiques. Il réalisa un musée humoristique qu'il promena en Belgique pour enfin l'exposer à Bruxelles en 1870⁶². Les profits étaient à fin charitable et l'exposition eut lieu le 15 septembre 1870 précédée de nombreuses annonces dans les journaux. Un exergue du catalogue invitait les visiteurs : « Riche imprudent si tu ris de ma blague, donne et regarde ! C'est pour la charité ».

Parmi les artistes parodiés plusieurs français dont Géricault, Millet, Manet, Puvis de Chavannes⁶³. Les œuvres, essentiellement composées de caricatures de tableaux de peintres en vogue, y étaient réparties dans trois salles nommées : le salon carré, la salle "O" et la salle "T" souterraine⁶⁴. Le procédé de collage est confirmé dans le catalogue⁶⁵ où seules les reproductions nous laisse deviner le talent de Ghémar ; la *Toile blanche* exposée en 1870 est proposée comme étant la peinture de l'avenir une autre œuvre d'approche conceptuelle : *L'Application de la Vénus de Milo à la constitution belge* est une sculpture décrite dans le journal "La Chronique" comme étant une statue allégorique du monument de la Place des Martyrs, figurée par un plâtre bi-couleur où le sculpteur a tout simplement pris un plâtre de la Vénus de Milo, et y ajoute des bras, une draperie et des tables historiques. Notons au passage que Magritte en 1934 eut l'idée de rendre bicouleur un plâtre de cette Vénus et de la présenter sous le titre de *Menottes de cuivre*. Il exposa aussi des œuvres chargées satiriques auquel était déjà habitué le public depuis 1851 à travers des publications illustrées comme "Le Diable au salon", "Revue comique critique et très

chique de l'exposition des Beaux-arts''⁶⁶. La revue "*Uylenspiegel au salon*" qui critiquait les expositions burlesques s'en prit à celles de 1857 et 1860, les brochures imitaient celles qui se publiaient à Paris depuis 1846 où un Salon caricatural critique "*Critique envers et contre tous*" fut l'entreprise d'un jeune humoriste nommé Bertal, qui reprit cette même expérience en 1872. Ce genre satirique fut exploité à Paris par les caricaturistes de 1870 et nombreux furent les dessinateurs qui s'y illustrèrent ; la brochure bruxelloise de 1851 fut dessinée par Japhet, frère de Cham. Nadar, dessinateur et photographe illustra plusieurs salons comiques dès 1852. Après la guerre de 1870, les salons comiques se firent plus rares à Paris, c'est alors qu'en 1882 Jules Lévy fonda le groupe des Incohérents. Puis de nouveau Bruxelles imita Paris et suivit l'exemple de la Vénus bicolore de Ghémar⁶⁷ et la démarche incohérente de Paris.

- **Le groupe des Vivants (1870)**

Dans les années 1870 Jean Richepin et Paul Bourget sont des figures majeures de la bohème, mais Bourget, devenant journaliste en 1878, s'éloigna de la vie hasardeuse. Les poètes de ce groupe se désignent tantôt comme "Vivants", tantôt comme "bande à Richepin". La parodie et le jeu de mots sont appliqués volontiers, les provocations contre le milieu littéraire encore plus. En 1874 dans La "*Renaissance littéraire et artistique*" on peut y lire que les formules d'art sont vieilles et qu'ils ont muté la prose et les vers dans tous les sens⁶⁸.

Les vers de Richepin servirent de modèles aux chansons de Bruant. « L'un de ses textes "*Sonnet bigorne*", comporte l'une des rares traces écrites qui nous soient parvenues au sujet des Vivants :

« Nous, nous sommes vivants, et très vivants, morbleu !
 Nous trouvons le vin bon et les femmes bien faites,
 [...] Donc frère, encore un coup, mangeons, buvons, baisons,
 Vivons, pleins d'une faim de vivre inassouvie !
 Et quand la mort clora nos mâchoires, faisons
 Du hoquet de la mort un salut de la vie⁶⁹ ».

Ils instaurent un esprit nouveau, à la fois ludique et profanateur mais les Vivants de Richepin, Ponchon et Bouchor n'ont laissé pratiquement aucune trace, à l'inverse des Hydropathes, qui réunissent Goudeau, Alphonse Allais et 300 autres écrivains, comédiens et artistes qui seront ensuite les animateurs du Chat noir⁷⁰.

- **Le cercle zutique (1871)**

Vers la fin de l'année 1871 un ensemble hétérogène et désordonné des “Vilains Bonshommes” se réunit autour de Charles Cros : Verlaine, Valade, A. Mérat, André Gill, Penoutet, Mercier, Cabaner, Henry Cros et Rimbaud. Défenseurs de la République, ils partagent un goût excessif de liberté. À l’instar de “L’Église des totalistes” créée par Charles Cros, ils s’inventent un mot proche de leur état d'esprit : *zut*. C'est ainsi que les frères Charles et Antoine Cros lancent *le zutisme*, paroxysme de la dérision à l’époque. Le Cercle Zutique est donc créé dans la seconde moitié de l’année 1871. Les membres de ce groupe se réunissaient dans une chambre louée dans l'Hôtel des Étrangers, rue Racine dans l'actuel Hôtel Belloy Saint-Germain, à Paris. La présence d’une partie des “Vilains Bonshommes”, ne signifie pas qu’ils ont les mêmes convictions. Républicains, les zutistes attaquent en force les parnassiens et sont esthétiquement et politiquement plus radicaux. Certains d'entre eux, sont de véritables pauvres bohèmes qui vivaient dans l’hôtel. Un visiteur décrit les lieux : une grande salle de l'entresol avait été louée par des gens de lettres, peintres, musiciens, fraction du Tout- Paris artiste ; Rimbaud dormait sur une banquette⁷¹. Un document, “Album zutique”, resté inconnu jusqu’en 1936 est présenté ainsi lors d’une vente publique : « Rimbaud-Verlaine. Album de poésies autographes [...] l'une des pièces les plus précieuses que l'on puisse rencontrer des deux grands poètes maudits [...] On peut penser que les Zutistes ou Zutiques (cercle formé de douze ou treize membres) furent à l'origine de la fondation des Hirsutes et des Hydropathes, associations plus ouvertes et à manifestations publiques dans les cafés et brasseries de la rive gauche... Ainsi “Zut” dû vivre entre 1871 et 1875 »⁷². Puis la notice cite les différentes publications de l’époque ayant évoqué leurs activités puis énumère les auteurs de ces poésies autographes : Verlaine, Rimbaud, Charles Cros, Camille Pelletan, Léon Valade, Germain Nouveau, Ernest Cabaner, Etienne Carjat, Jean Richepin, Raoul Panchon. Ces poésies sont signées, par dérision, de noms d’autres écrivains que les zutistes rejettent tels que François Coppée ou Louis Ratisbonne mais pas sans un monogramme de l’auteur véritable⁷³. En 1883, sous l’initiative de Charles Cros, les zutistes renaissent et inaugurent leur première séance en 1883, à La Maison des Bois⁷⁴. Aurélien Scholl consacre aux zutistes un long article dans “*L'événement*”. Parmi les nouveaux venus, Maurice Mac-Nab⁷⁵. Dès l'ouverture du cabaret du Chat Noir en 1881, Charles Cros est présent, il y récite des poèmes, devant un public d'artistes et de poètes et reçoit aussi dans son appartement chaque jeudi soir, des représentants de tous les arts. Parmi eux Emile Goudeau, Jean Moréas et Alphonse Allais ; puis les

réunions se poursuivent dans La Maison des Bois, c'est là que les zutistes renaissent et qu'Aurélien Scholl leur consacre l'article précédé un peu auparavant d'une lettre de Charles Cros à Salis, et publiée dans le journal, évoquant un partage des territoires entre Montparnasse et Montmartre, donc entre les deux rives de la Seine. Cros pris une décision étrange qui se devait épargner le président du groupe, les frais de sa consommation. Cette décision sera la base de la dissolution du groupe en 1883⁷⁶.

- **Le Club des Hydropathes (1878)**

Ambitieux, qui s'opposent contre l'ennui et le pessimisme régnants, après une célébrité brève, le groupe des Hydropathes sombra dans l'oubli, si bien que les autorités officielles durent le tirer de l'ombre. En 1919, le ministre de l'Instruction publique, Georges Bourdon leur rend hommage. En 1928, à l'appel de Jules Lévy, ceux qui restent des anciens Hydropathes s'apprêtent à fêter le cinquantenaire de leur fondation. Ces deux occasions occupent la une du "*Figaro*" honoré par des bohèmes devenus célèbres. P. Bourget est élu à l'Académie française de 1894, suivi de Maurice Donnay en 1907, ancien collaborateur du Chat Noir⁷⁷. Ce groupe est considéré comme étant le nid des futurs Incohérents.

- **Le groupe Esort (1879) et les Zwanzeurs (1885-1887)**

Bruxelles fut le théâtre d'expositions burlesques inspirées par Louis Ghémar ; peintres d'un cercle conservateur d'anciens élèves de l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles, l'Esort est perçu comme progressiste, sa devise met l'accent sur le lien qui doit unir l'art à la vie et veut se rebeller contre la bourgeoisie conservatrice. Des membres du groupe le quittent en 1883 et forment le groupe des XX⁷⁸. En 1885 l'Esort sous le titre de "Great Zwans Exhibition" (Zwans signifie blague et est un genre de moquerie ou de farce) et expose au Musée du Nord, au N° 20 du passage du Nord, le vendredi 27 février et remporta un succès grandiose. À part les 260 œuvres offertes au public et la salle des fêtes au second étage, de nombreux spectacles s'y déroulaient : ombres chinoises, guignols et d'autres manifestations proches de celles tenues par les Incohérents qui même leur avaient envoyé des œuvres. Tout y était toléré, on riait tout en y faisait de la charité ; l'exposition fut organisée au profit de "L'œuvre de la Presse en faveur des ouvriers sans travail". Comme les Incohérents, ils utilisaient des pseudonymes loufoques cachant leur propre nom : A. Crespin (Nipserc Chrysobale), A. Dillens (Snellid Trebla), L. Masson (Nossam Louis) etc. Herbo singea son propre portrait qui avait été peint par Lagye, Franc Masson le fit pour James Ensor qui avait exposé à "l'Esort" en 1883. Les

rondels d'Albert Giraud représentaient un Pierrot avec des fines rondelles de saucisse. Célestin Fortiomme présenta une *Japonaise* en six tons et deux citrons...dardant du corsage absent leurs pointes⁷⁹. Dardenne réalise un projet de *Frise pour l'enterrement d'une belle-mère* résumé par un défilé de pieds ; Crespin proposa un portrait peint par un louche ; Lagae avait réalisé une sculpture tire-bouchonnante en guise d'*Homme serpent* pouvant servir de lampadaire pour la grande place de Bruxelles ; Maurice Castan avait transformé les poufs crinolins des robes de l'époque en sièges. Parodiant l'impressionnisme, à l'instar du portrait peint par un louche, un paysage vert et rouge était destiné aux daltoniens. Lynen était représenté par trois paysages monochromes : le libéral était bleu ; le clérical rouge ; et l'indépendant vert. "*Le Diable au Salon*" dès 1851 proposait qu'au lieu de peintres d'histoire ou de genre, il y aura désormais des peintres bleus, oranges etc. Un tableau de M. Labrador où l'on signale que la mer est bleue, le ciel est bleu et de Pandore la chemise bleue se détache en bleu sur un roc bleu, la plage est toute bleue, ses cheveux blonds sont bleus et quand il peint sa chair bleue, on croit l'artiste était bleu. S'il fallait supposer un esprit d'avant-garde on peut songer au tableau de Klein, et avec Ghémar et son tableau d'avenir on aboutit au vide.

La critique ne pouvait évidemment se douter que les plaisanteries de l'exposition étaient des anticipations. Des journalistes trouvaient que cette exposition semblait ouvrir de nouveaux horizons et que l'avenir était peut-être là, quant au critique de la revue "*l'Art moderne*" qui n'avait pas de sympathie pour "l'Essor", il affirma que ceux-ci préparaient eux-mêmes les verges dont l'avenir les fessera. Le catalogue mentionne des œuvres comme : *Peinture végétaliste, peinture tachiste, peinture au cold-cream, une sculpture nutritive, une peinture hygiénique*⁸⁰.

En 1887 se tint dans ce même musée une nouvelle manifestation qui s'étendra du 12 février au 30 avril, et que la critique salua comme devant exercer une influence féconde sur l'art national. Cette fois elle fut intitulée *Exposition Universelle burlesque* par allusion à l'*Exposition Universelle* organisée à Anvers à cette époque. Dillens, président et Van Gelder, secrétaire voulurent bénéficier des tarifs d'entrée pour permettre aux artistes d'avoir les moyens d'expérimenter dans l'art monumental. Les œuvres étaient différentes de celles de 1885, du fait que l'Essor brossa un vaste programme des écoles étrangères : française, suisse, russe, espagnole, congolaise et d'autres. Les plaisanteries contre l'école française parodiaient les artistes et leur nom : Puvis de Chavannes devint pubis de cheval, Bouguereau (Bougrehaut) Seurat (Seur A), Monet (Mon nez). Les théories impressionnistes et pointillistes furent la cible favorite, *La grande tasse et*

d'un soleil couchant à la Monet peint par le norvégien Kroog U, la grande jatte de Seurat était le clou du salon. Cham dessina dans “*Le Charivari*” une satire d’une des expositions de 1877, parmi les œuvres : un tableau d’un homme qui scie un arbre avec un peigne, Popoff de l’école russe avait envoyé la *Perspective Newski*, des pains à cacheter entremêlés à des morceaux de métal. Fritz Zurcher de l’école suisse, proposait une peinture giratoire sans doute réversible, une toile hygiénique, représentant un vieux pêcheur, traitée en larges coulées de bitume asphalté qui pouvaient être léchées gratuitement par des bronchiteux. L’approche de l’abstraction étaient l’une congolaise, l’autre américaine : Maduo Sirocco présenta *En route pour Karema*, tableau noir, *Effet de nègres dans l’obscurité* et relevant d’une école noire mystérieuse, tout était noir, le continent le fleuve le milieu, il est naturel qu’on y peigne en noir. Mais le diable au Salon avait déjà reproduit dans son catalogue un tableau presque noir. C’était une critique d’un tableau d’Alfred de Knyff d’une atroce noirceur et mal éclairé, inspiré d’une planche similaire *Effet de nuit* publiée dans la première impression du Salon de 1843 par “*Le Charivari*”. Une symphonie à carreaux noirs et blancs avançait Mondrian ou Vasarely, il y avait une autre à carreaux verts et rouges ainsi qu’une fanfare jaune. Les sculpteurs français y participèrent aussi : Peiné fit une *Nana moulée sur le corps*, Doré *Un Vase brisé*. Van Der Passen annonça son compatriote Reinhoud, auteur des sculptures de mies de pain dont il exposa une sculpture à la boulette. En 1914 une nouvelle exposition reprenant le titre initial, *Great Zwans Exhibition* fut tenue et ne manqua pas de réagir contre les nouvelles tendances⁸¹ de l’art de son temps. Les préfaces des catalogues attestent du fondement réactionnaire de ces expositions burlesques surtout celle de 1885, intitulée “*Entrée en Zwanze du sous-la-Jambisme*” et des “*Sous-la-Jambistes*” dont le cri de ralliement fut : *Arrière intentionnistes, àpeupréistes, luministes, caractéristes, doublevoyistes, étalagistes, vas-y-voyeuristes et autres tristes artistes fumistes sans-queue-ni-têtistes* !⁸²

C’est ainsi qu’en dehors de la France, des types de salons regroupant des tableaux de parodie d’œuvres connues générèrent les Zwanzeurs en Belgique qui sont eux aussi des mystificateurs se jouant des personnes qu’ils se font pour cible. Ils avaient compris l’intérêt de des expositions satiriques. Le groupe des Incohérents stimulera ces derniers et dans de pareils buts charitables, ils exposeront sous des surnoms invraisemblables des œuvres très incohérentes. *Une peinture tachiste, une peinture giratoire sans doute réversible, une Sculpture nutritive* ainsi que des monochromes. Les Incohérents leur prêteront des œuvres pour leur première exposition en

1885⁸³. Les Great Zwans expositions présentaient des œuvres allant du burlesque au non-sens le plus complet. Sachant que le terme bruxellois zwanze désignait la farce, la plaisanterie et la mystification⁸⁴. Les zwanzeurs comme les Incohérents vivront la rupture entre académisme et modernité de théories esthétiques nouvelles en expansion. Ils s'armèrent d'humour et de satire et refusèrent les normes conventionnelles pour les déstabiliser⁸⁵.

- **Les Harengs Sours Epileptiques (1880)**

Groupe qui s'était formé vers 1880, le nom est étroitement lié à l'attitude mécanique de la gesticulation qui fut une caractéristique essentielle des cafés concerts. Un certain Paulus rendit célèbre cette manière de dire auprès du public, il met au point un style dit "gambillard" imitant les dislocations et gesticulations d'une marionnette⁸⁶. Ce groupe se joignit sous la bannière de Charles Léandre et Paul Signac⁸⁷.

- **Les Hirsutes (1881-1883/1884)**

En 1881, plusieurs anciens Hydropathes rejoignirent un nouveau groupe les Hirsutes. Selon Léo Trezenick, ancien membre du groupe, c'est pour reconstituer les Hydropathes dissous à la suite de la disparition d'Emile Goudeau qu'en 1881 Maurice Petit prit l'initiative de fonder les Hirsutes⁸⁸. Maurice petit avait les adresses de la plupart des Hydropathes, c'est en présence de Goudeau qu'on lui demanda le nom du groupe qu'il voulait fonder, il hésita, et c'est Goudeau qui lui donna le nom ; la société des Hirsutes fut constituée⁸⁹. Plus tard Maurice petit fut contraint de démissionner, Goudeau prit sa place⁹⁰. Goudeau avait amené avec lui de Montmartre pas mal de nouveaux Hirsutes, poètes, diseurs, peintres et dessinateurs pour donner plus de vie au groupe⁹¹. Une séance aux Hirsutes : programme présenté six ans plus tard dans un numéro de "Lutèce" en 1884 : Lévy en noir interprète les joies matrimoniales de Grenet-Dancourt, d'autres, des poèmes de leur composition, G. Moynet : un monologue, *Le phoque*, Signac *C'est la belle âge* (sic) !' d'André Gill⁹². Les lieux de rencontre furent d'abord aux cafés du Commerce puis de l'Avenir. Goudeau, occupé par l'ouverture du Chat Noir, se désintéressa de la présidence de ce groupe éphémère. Ceux sont les mêmes Hydropathes qui constitueront les premières rencontres au Chat Noir⁹³.

Dans le Figaro du 26 octobre 1889, Félicien Champsaur se rappelle : « Les Hydropathes disparus, vinrent les Hirsutes. [...] des jeunes gens qui avaient des cheveux, tellement de cheveux qu'ils pouvaient les vendre – nettoyés –

aux coiffeurs comme cheveux pour dames. [...] Ils campèrent une année à Montmartre, dans le pittoresque et extraordinaire cabaret : *le Chat noir*⁹⁴.

- **Les Fumistes (1881)**

Institution littéraire organisée par le comédien Arthur Sapeck et l'écrivain Alphonse Allais, tous deux nommés ironiquement chefs de l'École fumiste. Les productions fumistes tels que les poèmes en majeure partie et des caricatures, sont fondées sur une économie du rébus⁹⁵. Goudeau avait évoqué les bouffonneries de la folie intérieure des fumistes.

- **Les Jemenfoutistes (1884)**

En Janvier 1884, des jeunes se réunissent à la rue Cujas, et font paraître un seul numéro d'une revue de quatre pages seulement portant le même nom ; ils fusionneront avec les Hirsutes⁹⁶.

Les membres de ces groupes semblent se partager entre les lieux de rencontres possibles. Goudeau entre Hirsutes et théoricien des Hydropathes et des Incohérents de Jules Lévy, écrit aussi avec Cros et dirige Le Chat Noir. Lévy fonde une maison d'édition où on y trouve les mêmes noms ; Alphonse Allais est actif chez les Hydropathes, Le Chat Noir et les Incohérents. Les artistes "majeurs" et les "mineurs" comme le décrit la société de l'époque, se connaissent et collaborent⁹⁷. Ils tracent la trajectoire d'une forme artistique avant-gardiste. Les Hydropathes, fumistes et décadents ont œuvré en dehors des institutions artistiques et littéraires et ont formé une communauté nihiliste⁹⁸. L'esprit de la fin du XIXe siècle apparaît comme un réservoir de courants optant pour le comique et le rire, terrain favorable à l'éclosion de telles manifestations, dont les informations sur quelques-unes d'elles restent peu accessibles. L'atmosphère de cette période a certainement influencé l'esprit du siècle à venir où il y aura toujours des conventions et des normes que niera l'esprit rebelle.





CHAPITRE III

LE CLUB DES HYDROPATHES

La vie à Paris se caractérisait à cette époque par un bouillonnement artistique fruit de l'essor économique et la répartition démographique de la bourgeoisie qui s'empare des nouveaux quartiers en accordant par hasard Montmartre au reste de la population où l'on pourra encore s'exprimer. Paris, moderne, se met en fête permanente à travers les spectacles dans les cafés, cafés concerts, théâtres, bals publics et les cabarets.

Avec l'essor de Montmartre et de ses cabarets, l'atmosphère parisienne deviendra une légende. Rendez-vous des poètes, le cabaret du Chat Noir est une création unique au monde à Montmartre comme le disait un placard publicitaire dont Rodolphe Salis est avec Aristide Bruant un des grands inventeurs. Parallèlement au cabaret du Chat Noir fondé en 1881, apparaîtront des revues dont une porte le même nom et durera de 1882 à 1897 animée par la plume d'écrivains tels qu'Alphonse Allais, Jean Richepin, Léon Bloy, Jean Lorrain, Caran d'Ache, et Steinlein⁹⁹. Lieu de rencontre de plusieurs écrivains et artistes, Le Chat Noir sera le nid de plusieurs manifestations artistiques et littéraires, et milieu fécond ayant contribué aux manifestations du groupe des Hydropathes.

Tout commença par des réunions de poètes autour de Goudeau, dans un café de la rue boulanger qui, clos, déplaça les rencontres vers un des cafés de la Rive Gauche où fut baptisé le groupe. Devant le nombre d'auditeurs, les Hydropathes se réunissent au rez-de-chaussée d'un hôtel et, s'agrandissant encore, dans une ancienne salle de bal en 1879¹⁰⁰.

Pour se rassembler il fallait avant, avoir une autorisation, mais en supprimant cette loi, la réaction d'une société longtemps privée du droit de rencontre et avide de sorties favorisa les réunions. Ils se réunissaient chaque soir dans un café du Quartier latin, dans des locaux du quartier, au Chat Noir Café de la Rive Droite de Rodolphe Salis, ouvert en décembre 1881.

3-1-Les constituants principaux du groupe

Le Cabaret du Chat Noir fut l'essentiel lieu de rencontre de plusieurs groupes et rassemblements. Sa création est due à la détermination et l'ambition de Rodolphe Salis et la collaboration des amis réunis autour de Goudeau. Cependant ce lieu de rencontre unique fut un catalyseur naturel de l'esprit gai non conformiste ayant par la suite généré des mouvements tels que les Hydropathes et les Incohérents.

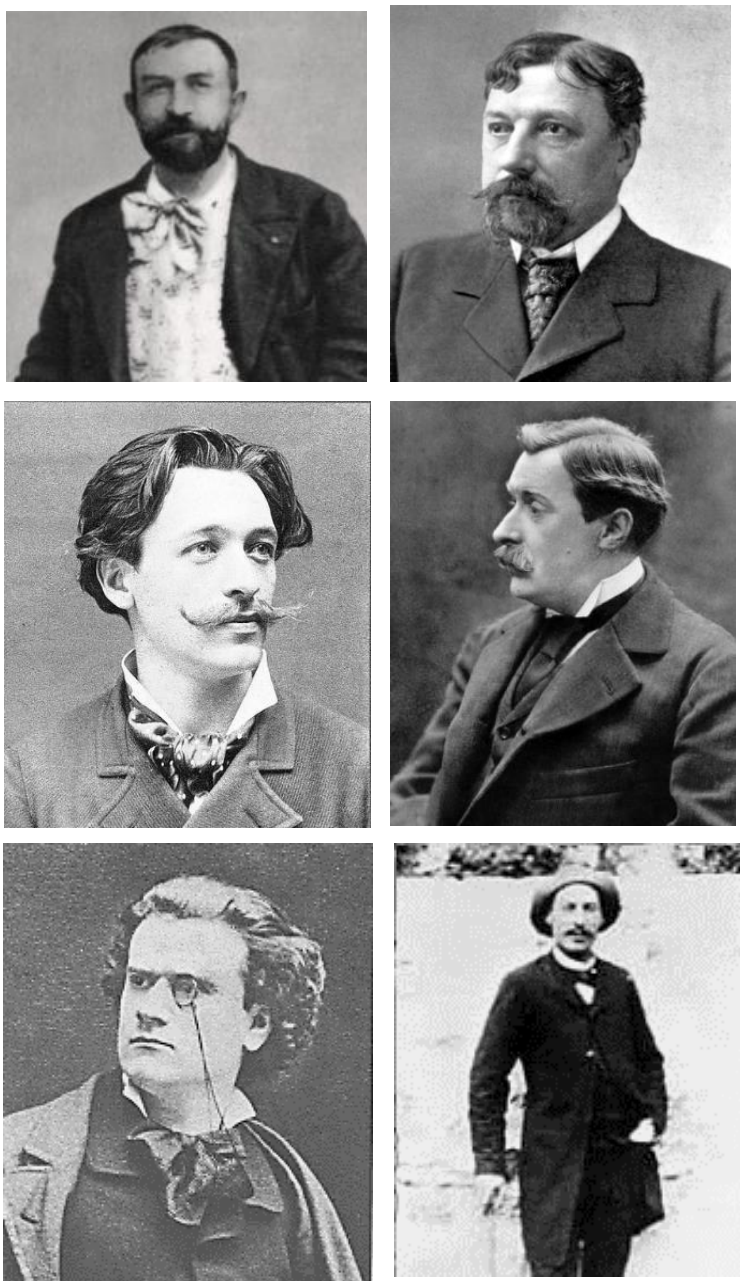


Fig. 1 : De haut en bas, de gauche à droite : Rodolphe Salis, Emile Goudeau, Emile Cohl, Alphonse Allais, Sapeck, Jules Lévy.

- **Rodolphe Salis (1852-1897)**

D'abord fils d'un distillateur de Châtellerault et voyageur de commerce, Salis arrive à Paris en 1872 et, y étudiant la peinture, il fonde l'école "Vibrante et iriso-subversive" avant d'inaugurer à Montmartre, en 1881 Le Chat Noir ; cabaret qui accueillit des artistes et des écrivains déjà connus, ce qui le rendit rapidement célèbre. Rodolphe Salis crée avec Emile Goudeau le journal "*Le Chat Noir*" en 1882, dans lequel il dessinera des caricatures. En 1885, il transfère le cabaret rue Victor Massé et y établit son théâtre d'ombres¹⁰¹. Le caractère de Rodolphe Salis suscite un certain intérêt ; curieux personnage, doté d'une grande imagination traduite à travers ses histoires d'ancêtres qu'il racontait à sa clientèle dans le futur cabaret et attiré par la vie de bohème que son père refusait, il quitta le foyer paternel avec une maigre somme et fonda avec des amis son "école vibrante" qui était supposée réformer l'art pictural, sachant qu'elle fut fondée tout d'abord pour y confectionner des objets de piété pour une boutique. Il exploita ainsi ses collaborateurs, tout en leur assurant le gîte, bien que le travail fût sans bénéfice. Salis abandonna la peinture et se fiança, le couple s'installa rue Germain-Pilon et il décida d'ouvrir un café. L'originalité de Salis rencontra l'expérience du Club des Hydropathes, et de cette rencontre devait naître le cabaret du Chat Noir¹⁰². « Je serai gentilhomme-cabaretier, se dit Salis, peintre encore, mais littérateur aussi et chansonnier. À moi l'avenir ! Et le Chat Noir est fondé ¹⁰³ ». Quand Goudeau s'absentait, Salis prenait volontiers sa place.

- **Emile Goudeau (1849 – 1906)**

Homme de génie brave à l'air féroce, talentueux au teint brun et aux cheveux et à la barbe noirs...c'est ainsi que le décrit l'auteur français dramatique, Maurice Donnay¹⁰⁴. Né en Dordogne à Périgueux, Diego Malevue alias Emile Goudeau est un journaliste, romancier et poète français fondateur du club littéraire des Hydropathes. Fils de l'architecte Germain Goudeau, et cousin de Léon Bloy, superviseur dans des écoles secondaires avant de devenir employé au ministère des finances ce qui lui donna l'opportunité de consacrer la majeure partie de son temps à la poésie¹⁰⁵. Il débarqua à Paris en 1874, avec une comédie, une ébauche de roman et 200 francs en poche. Il fréquentait les cafés littéraires et composa *Les fleurs de bitume*. Le 11 octobre 1878, il fonde le club des Hydropathes¹⁰⁶. Outre *Les Fleurs de bitume*, il écrivit en 1884 *Poèmes ironiques* et *La Revanche des bêtes*, *La Vache enragée* en 1885, *Voyages et découvertes du célèbre A'Kempis à travers les États-Unis de Paris* et dont l'illustration revient à

Henri Rivière. En 1886 *Voyages et découvertes*, 1887 *Le Froc* et *Les Billets bleus*, 1888 *Dix ans de bohème*, 1889 *Corruptrice*, 1893 *Paris qui consomme*, 1896 *Chansons de Paris et d'ailleurs*, 1897 *Poèmes parisiens*¹⁰⁷.

- **Cohl (1857-1938)**

Issu d'une famille bourgeoise, Émile Eugène Jean Louis Courtet, adopte le pseudonyme d'É par référence à l'eau-de-vie (al-cool), obtint une solide formation culturelle puis, attiré par les arts plastiques et disciple d'André Gill à qui il fut présenté par Émile Carjat, il apprend le métier de dessinateur aux côtés d'Uzès, Sapeck et Georges Lorin. Il devient secrétaire de rédaction de l'*Hydropathe* et y fait paraître des portraits-charge dont ceux de Gill et Cadet, puis devient rédacteur en chef de "*La Nouvelle Lune*" et devient actif dans "*Le Carillon*", "*Le Charivari*", "*Le Courrier français*"¹⁰⁸, "*la Lune rousse*" et "*La Petite Lune*" et collabore à de nombreux titres dont "*Le Gavroche*", "*Le Grelot*", "*Le Don Quichotte*", "*L'Amusant*", "*Les Hommes d'aujourd'hui*" et s'associera plus tard aux *Incohérents*¹⁰⁹. Il collabore avec Georges Duval (*Chambres comiques*) puis dessine dans "*Hommes d'aujourd'hui*" une série de portraits dont celui de Paul Verlaine. Il participe à la création d'un vaudeville *Plus de têtes chauves !* (1881) puis d'une opérette *Auteur par amour* (1882) et un *studio de photographie* (1887) et d'autres réalisations encore. Il participe la première fois en 1883 à une exposition des *Incohérents* et leur restera fidèle ; il est l'auteur de l'œuvre *Le Pauvre pêcheur dans l'embarras* (1883) parodie de celle de Puvis de Chavannes *Le Pauvre pêcheur*, et *Général hors cadre* (1886) où la feuille représentant le général ne parvient pas à s'ajuster. En 1886 il réalise *Abus de métaphores* et *Leader parlementaire*, puis *Tableau démontable pour petits appartements ou déplacements en villégiatures*, composé de huit morceaux : nature morte, paysage, portrait etc. Cohl est reconnu comme inventeur du dessin animé et du cinéma d'imagination en produisant *Fantasmagorie* (1908), puis pour les studios Gaumont il produit *Peintre néo-impressionniste* (1910) inspiré par les monochromes d'Allais, puis quelques années plus tard *Tableaux futuristes et incohérents* (1916) mais le souvenir du groupe dissipé, cette référence disparut lors de la sortie du film qui ne nous est pas parvenu¹¹⁰. L'attitude provocatrice de Cohl trouvait dans ses débuts refuge dans son jeune âge, inventif, à multiples pseudonymes dont Chicot, il n'avait pas pu se détacher de la vie de bohème, pour son amour à Gill, il aurait même nommé son fils et sa fille André et Andrée. Sous le pseudonyme de Véga, il avait présenté *Saint François et son torchon* auprès duquel il est précisé qu'il suffit de

regarder le saint pendant 24 heures pour voir les yeux se fermer, les vôtres, bien entendu. Après 1898, les activités de Cohl se poursuivront dans un autre univers, celui du cinéma¹¹¹.

- **Alphonse Allais (1854-1905)**

Fils de pharmacien, Alphonse Allais est un journaliste, écrivain, poète et humoriste de la fin XIXe siècle connu pour son sens de l'absurde, de la farce et de la mystification. Il mena des recherches sur la photographie en couleurs et sur la synthèse du caoutchouc. Il fréquenta les Fumistes, les Hydropathes et les Incohérents. Alphonse Allais est l'ami d'Erik Satie qu'il rencontre au Chat Noir. Parmi ses écrits : *À se tordre, histoires chatnoiresques* (1891), *Album primo-avrilesque* (1897). À sa mort, certains ont écrit qu'il l'avait fait exprès¹¹². Allais fera profession d'amuseur public mais déploiera sa virtuosité dans le conte comique. Dans un de ses contes il donne à un portrait le titre de *Mes Parents*, où y sont peintes deux couleurs pures, l'une orange et l'autre indigo expliquant que c'est la parfaite harmonie de couple puisqu'un rayon orange combiné à un rayon rouge reconstitue la lumière blanche. Il participera aux expositions incohérentes qu'il marquera de ses monochromes, mais cessera d'y participer peut-être affecté par le destin de son ami Sapeck¹¹³.

3-2- Le Cabaret “Le Chat Noir”

Commençant d'abord par servir du mauvais vin dans un décor sommaire, le Chat Noir est un célèbre cabaret situé à Montmartre, fondé par Rodolphe Salis. Le nom du cabaret varie selon les sources. Entre le fait d'être en souvenir d'un conte d'Edgar Poe, ou celui d'avoir trouvé un chat noir perdu sur le trottoir lors de l'aménagement du cabaret, l'enseigne du Chat Noir, gratuitement peinte par Willette vit le jour en 1881. Salis avait rencontré, quelque temps auparavant, Émile Goudeau qu'il avait convaincu de transférer ses Hydropathes, qui se réunissaient sur la rive gauche, dans son établissement. Au 84 boulevard Rochechouart, un petit local servira de premier lieu de rencontre. Salis usa de son imagination pour attirer l'attention, il lui fallait absolument un décor inhabituel. Jules Lemaitre décrira ainsi l'atmosphère du Chat Noir : Elle « a quelque chose d'à la fois socialiste et napoléonien, mystique et grivois, macabre et enclin à la romance¹¹⁴ ». Emile Goudeau décrit les lieux dans son œuvre *Dix ans de bohème* : « Dans un style Louis XIII, les murs étaient recouverts de tapisseries et panneaux. Sur un coin du comptoir, un buste, *La femme inconnue*, du Louvre. Au-dessus, une tête de chat entouré de rayons dorés.

Dans une autre salle, des clous, baptisés de la *passion*, portant des fusils. Sur une cheminée, une bassinoire, une tête de mort authentique, selon Goudeau peut être celui de Louis XIII, des pincettes gigantesques¹¹⁵. Un corbeau de Salis que l'absinthe des habitués tua, dans le peu d'espace restant des tables, des chaises, des bancs rustiques, assiettes, pots d'étain, des toiles de jeunes artistes sur les murs¹¹⁶. L'arrivée des musiciens nécessita la présence d'un piano pour la première fois dans un cabaret, ce qui compléta l'ambiance, propageant en quelque sorte la chanson de cabaret. Il fallait plus d'espace pour la clientèle croissante, donc un nouvel établissement, qui fut un ancien hôtel dont le propriétaire fut le peintre Alfred Stevens situé au 12 rue Victor-Massé. Le déménagement aura lieu le 10 juin 1885 dans un cortège à l'air de parade, éclairé par des torches, ouvert par un suisse en uniforme et par un gonfalonier faisant flotter au vent la bannière du Chat Noir et une fanfare précédant Salis en tenue de préfet. Sur une charrette, s'entassaient des objets ménagers et derrière, défilaient des poètes chansonniers, dessinateurs, peintres, sculpteurs et musiciens hurlant : Nous cherchons fortune autour du Chat noir¹¹⁷ ».

Le nouveau Chat Noir avait la façade peinte par Henri Pille, un autre chat noir fut peint par Charpentier, un autre encore sur un croissant de lune par Willette. Une salle des fêtes fut inaugurée au second étage et un théâtre d'ombres dont fut chargé Henri Rivière. Eurent un grand succès *l'Epopée de Napoléon*, joué par Caran d'Ache, *La tentation de Saint Antoine* d'Henri Rivière, *la Marche de l'Etoile* de Georges Fragerolle auxquels plus tard s'ajoutèrent des effets spéciaux accroissant le succès de ces théâtres ce qui exigea des tournées en dehors de Paris entreprenant sa dernière tournée en 1897. Le Chat Noir ne survécut pas longtemps après la mort de Salis, seul le journal resta jusqu'en 1899¹¹⁸. Des figures découpées de ces théâtres d'ombre sont aujourd'hui conservées au musée de Montmartre¹¹⁹.

Le Chat Noir connu semble-t-il son apogée avec les Hydropathes, mais ils ne furent pas les seuls groupes l'ayant fréquenté, à part eux, y passèrent les Hirsutes de Maurice Petit et Emile Goudeau, les Zutistes de Charles Cros, les Incohérents de Jules Lévy, les Harengs saurs épileptiques de Charles Léandre, et Paul Signac, Les Phalanstériens de Montmartre, de Léon Rictor¹²⁰. Jean Lorrain décrit les lieux ainsi : « l'olla-podrida de tous les styles et [...] extravagances [...] de la brocante artiste [...] un musée picaresque et baroque de [...] bohèmes venues s'échouer toutes là [...] de toutes ces épaves, le mauvais goût le plus sûr à côté de trouvailles exquises ; statuettes polychromes et fresques de [...] nudités gracieuses et perverses, fouettées de roses et nimbées d'or, et hiboux empaillés, fers forgés et chats

de faïence ; vitraux allégoriques, étourdissants de couleur et de cruelle modernité, et bas-reliefs enluminés ...¹²¹». Deux ans après la mort de Rodolphe Salis survenue en 1897, le cabaret est racheté par le chansonnier montmartrois Henri Dreyfus dit Fursy et rebaptisé *La Boîte à Fursy*¹²². Un siècle et douze années après la fondation du Chat noir une plaque commémorative est placée au 84 boulevard de Rochechouart.

3-3-La Revue “*Le Chat Noir*”

“*Le Chat Noir*” vit le jour en janvier 1882, on y lisait « Le Chat Noir, Cabaret Louis XIII, fondé en 1114 par un fumiste¹²³ ». Dans celui-ci : des vers, des annonces et des illustrations, dont un dessin de Salis¹²⁴. De janvier 1882 à mars 1895, paraîtront 688 numéros de la revue hebdomadaire “*Le Chat Noir*”, créée par Rodolphe Salis et Émile Goudeau pour qu’une seconde série de 122 numéros débute en 1897¹²⁵. Cette revue avait pour collaborateurs des chansonniers, des poètes du cabaret et des artistes, dont Goudeau, Willette, Pierrot-Willette, l’auteur de chefs-d’œuvre de peinture, tels que *l’Enterrement de Pierrot*, le vitrail du nouveau Chat Noir, et des dessins dramatiques et comiques : une conception abstraite, dont la forme enveloppe l’idée et la concrétise. Georges Tiret-Bognet, un humanitaire triste et doux. Henry Rivière le macabre, Caran d’Ache l’élégant. Uzès (Achille Lemot) le satirique. Henry Somm le japoniste spirituel et gai. Théophile Alexandre Steinlein, dessinateur d’oiseaux et de chats et artiste de l’Art Nouveau. Des poètes et musiciens dont Maurice Rollinat, Georges Lorin, Charles Cros, Félicien Champsaur, Armand Masson, Georges Fragerolle, Léo Montancey¹²⁶. Y ont aussi illustré Louis-Christian Sabattier, Lucien Pissarro le fils du peintre impressionniste Camille ou encore Henri de Sta.

Y ont écrit Jean Lorrain, Paul Verlaine, Jean Richepin, Léon Bloy. On y trouvait aussi, Henri Pille, Jules Jouy, Jean Goudezki, Alphonse Allais, Maurice Mac-Nab, Aristide Bruant chanteur de cabaret qui créa la chanson emblématique *Le Chat noir*¹²⁷ et qui manifestait une certaine hostilité envers les invités en retard. Aussi parmi les visiteurs du Chat Noir Claude Debussy, la danseuse Jane Avril immortalisée par Toulouse Lautrec, Erik Satie qui y avait composé de la musique et Paul Signac le créateur du pointillisme¹²⁸.

3-4-Les Hydropathes (1878)

« Au lendemain de la défaite devant la Prusse, de l'écroulement du second Empire, des carnages de la commune de Paris [...] ils sont les premiers qui organisent librement des réunions littéraires apolitiques en même temps que républicaines et anticléricales¹²⁹ ».

- **Hydropathe : Le terme**

“Pathos” dans la langue grecque signifie souffrance, dans le langage scientifique, c’est une manifestation malade d’où le terme pathologique. Ainsi, au XIX^e siècle, période névrotique et anormale, pathos devint un terme très courant. “Hydro” est quant à lui relatif à l’état liquide et à l’eau. L’hydrothérapie était en vogue à cette époque, et s’étaient déjà manifestés les “Buveurs d’eau” chez l’écrivain Henry Murger, décrits comme des gens pauvres, ne pouvant que s’acheter de l’eau. Donc étymologiquement, c’est ceux que l’eau rend malades, contrairement aux “Buveurs d’eau” de Murger en 1854. Ou bien, il semble venir du symptôme de l’hydrophobie auquel Emile Goudeau était prédisposé¹³⁰. C’est Émile Goudeau qui est à l’origine de cette appellation évoquée dans son œuvre *Dix ans de bohème*, et plus tard confirmée par Jules Lévy. D’après Goudeau : une valse intitulée *Hydropathen-valsh* du compositeur allemand de l’époque, Joseph Gunzl retentissait aux oreilles de ces jeunes gens qui s’imaginèrent que c’était la valse des hydropathes¹³¹. Les gens curieux par ce nom, en demandaient la provenance, ce qui engendra un chaos d’interprétations : « l’hydro-patte » est un animal à pattes de cristal, il ne boit pas, sa tête est en silex, ses yeux en corindon vert. Le terme désigne par allusion, le monstre dont la tête repousse chaque fois qu’elle est tranchée : L’hydre de la Révolution ou du conformisme bourgeois¹³². D’autres interprétations sonnent ainsi : c’est le monsieur qui fait de l’hydrothérapie, le buveur d’eau, l’homme qui souffre par l’eau¹³³. D’autres versions faiblement soutenues supposent que le mot « hydropathe » est lié au nom de Goudeau (goutte d’eau). Le nom d’Hydropathe semble en vérité, plus basé sur le fait d’être vague et mystique que sur le sens direct lié à ce mouvement. Attirer l’attention par quelque chose d’absurde semble une des premières stratégies du groupe, puis vint sa propagande à travers l’utilisation d’une revue du même nom. Si le nom de la revue change, on le répète dans une autre, on le chante, on le récite à plusieurs occasions, comme dans les sonnets de Lorin en 1879 “*L’Hydropathe*”, ou dans Poèmes mobiles de Mac-Nab en 1886¹³⁴.

D'après Georges Lorin, Goudeau imaginait avec ce terme un oiseau à pattes de verre, élément fantastique et insensé qui correspondait parfaitement pour lui au groupe d'artistes qu'il avait fondé¹³⁵.

3-4-2-L'esprit des Hydropathes

Les membres des Hydropathes sont des habitués de goguettes et de rencontres ; des amoureux de vin, d'humour, du rire et de la vie. Des romantiques désargentés à la vie de bohème, que n'écouteront que leurs semblables. Des porteurs de mots rebelles que le régime tente d'étouffer. De jeunes qui se cherchent une place dans la société, des intellectuels, des essayistes, des écrivains, des poètes, des romanciers, des dramaturges, des comédiens, des illustrateurs, des dessinateurs, des caricaturistes, des peintres, des inventeurs, des musiciens, des journalistes. Ils appellent au renouveau et à la découverte de nouvelles expressions.

À la fin de 1878, dans une chronique de la "*Revue moderne et naturaliste*", Emile Goudeau appelle à la simplicité en dénonçant les phrases jugées alambiquées de Gustave Flaubert, Emile Zola ou Les Concourt. Regrettant qu'on ne s'inspire plus de Molière ou la Fontaine, il dit falloir suivre un style simple et vivant, "le levier petit qui soulève le monde"¹³⁶.

Un groupe de cinq amis, tous âgés d'une trentaine d'années, se réunit en 1878 : le musicien Abram, Georges-Lorin le dessinateur et trois poètes, Emile Goudeau, Maurice Rollinat et Gustave Rivet. Ils décident de fonder une petite Académie de l'Art pour l'Art. Pour appartenir au club, il fallait faire preuve de talent quelconque, de payer 2 francs par mois et 3 francs comme droit d'entrée. C'est en ces circonstances que les fondateurs choisissent un nom aussi pittoresque qu'énigmatique : Les Hydropathes, et se choisissent Goudeau pour présider le groupe¹³⁷.

Il ne semble pas qu'ils aient un "Manifeste" propre à leur groupe ; les Hydropathes imitent les cercles littéraires avant eux, tout comme le feront les Incohérents avec la peinture. Et introduisant le banal dans le quotidien ils transforment un objet insignifiant en un objet essentiel. Pour un silence dans la salle, Goudeau faisait retentir une sonnette, celle-ci sera évoquée dans leurs premiers articles, pour que les Hydropathes soient composés de la sonnette du président Goudeau qui est chargée d'appliquer une sorte de loi : il fallait éviter pour des raisons policières les thèmes politiques qu'ils écriront ou dessineront dans la revue et éviter de s'en

prendre à des partis esthétiques, ni les imiter. Ces lois étaient sous contrôle, rien qu'en s'adressant à Goudeau on faisait partie du cercle¹³⁸.

3-4-3-Les activités des Hydropathes

Champsaur et Goudeau décrivent l'ambiance et nous font pénétrer les lieux fréquentés par les Hydropathes. Les séances sont souvent joyeuses, les écrits libres, et sachant que la plupart d'entre eux ne seraient pas publiés, ils visent la réaction immédiate du public. La langue parlée entre dans la formule poétique en couplant le sérieux à la blague, le classique à la langue des rues¹³⁹. Dans ces lieux de rencontres, dérivés des caf'conc', des activités souvent proches se répètent, on y trouve l'argot, la satire politique, la chanson de protestation sociale, le macabre, l'érotisme, le tout, à peine entrelacé, produisant des juxtapositions bizarres ; la structure générale crée donc une impression de décousu avec une diversité d'un public part intégrante du spectacle qu'ils mettaient en valeur¹⁴⁰. Période euphorique bien que créative où on y trouve les bons mots et les défis. Cohl se dispute en 1880 avec Jules Jouy, ce qui provoque un duel à l'épée qui ne se terminera pas sans blessures¹⁴¹.



Fig. 2 : Les Hydropathes vers 1880, Lévy est couché par terre au premier plan

Les gestes et la langue corporelle constituent des éléments essentiels dans les soirées des cabarets. Depuis l'année 1848 les habitués à ce genre de lieux substituaient les mots jugés tabous par la censure de l'époque. Plus tard les autorités tenteront d'interdire quelques gestes aussi. Les dessins prennent cette notion de l'aigu, leurs compositions sont en zigzag, les mots aussi, comme dans la poésie *Ballade des Accents circonflexes* de Mac-Nab. Ces gestes se traduisaient par des mouvements brusques imitant ceux d'une marionnette¹⁴².

La participation du public était souvent violente, il hurlait et chantait de sorte que les artistes n'arrivent plus à s'entendre eux-même, et en retour répondaient en insultant ou en se moquant de la clientèle à l'entrée du

cabaret, et bizarrement cela restait acceptable mais pas pour longtemps. Des disputes durent certainement pousser à un peu plus organiser ces soirées. Dans leurs soirées et rencontres, les Hydropathes faisaient de la musique, récitaient des vers, jouaient à des parties de piquet ou d'échecs, monologues, récits ou chroniques, jamais sans le rire. Ils jonglent avec le langage, mettent en scène des fœtus, des croques morts, une demoiselle squelette, des crabes pince-sans-rire d'aquarium, un clysopompe ou l'anus de Dieu¹⁴³.

Ignorant les démarches des écoles en compétition. Les Hydropathes collaboraient avec d'autres fumistes en se mentionnant mutuellement ou en se faisant des dédicaces à travers des poèmes publiés, à l'instar des *Gouailleuses* de Trézenik en 1882 (Goudeau, Sapeck, Jouy etc.), des *Névroses* en 1883 de Rollinat (Bloy, Lorin, Gill etc.). L'écriture de presse, la littérature, la caricature, les illustrations, tous s'entremêlent avec les manifestations publiques, manœuvres intelligentes et fécondes¹⁴⁴. Ils ont produit des pièces de divertissement, des chroniques, des sketches, des poésies de circonstance, une vingtaine de monologues de Cros, des contes d'Allais, des recueils esprit nouveau¹⁴⁵.

Comme les Hydropathes, Incohérents, Zutistes et Jemenfoutistes, il y avait des amateurs de la photographie avec le même sens de l'humour. « Certaines personnes comme Charles Cros, Willy, Émile Cohl ou encore Henri Rivière fréquentent conjointement les milieux de la photographie et cette mouvance littéraire ¹⁴⁶ ».

3-4-4-Les Hydropathes à travers les revues

Suite à la huitième séance, le premier numéro de la revue "*L'Hydropathe*" voit le jour en janvier 1879, pour que se succèdent 32 numéros qui paraîtront jusqu'au 12 mai 1880. Les séances se poursuivent avec succès bien que le lieu de réunion change à plusieurs reprises. Chaque fois une personnalité du groupe ou d'un autre proche, est présentée ; Emile Goudeau naturellement, André Gill, Coquelin Cadet, Charles Cros, Maurice Rollinat, Alphonse Allais, Sapeck, Emile Cohl et d'autres. Du 23 mai au 26 juin, "*L'Hydropathe*" est remplacée par "*Tout- Paris*". En septembre 1881 quelques Hydropathes se réunissent au Café du Commerce fréquenté par les Hirsutes, sous la présidence de Maurice Petit, puis d'Emile Goudeau pour que deux ans plus tard, "*Lutèce*" leur consacre un article nécrologique. La plupart des anciens Hydropathes se retrouvent chez Rodolphe Salis quand il fonde son cabaret Le Chat Noir à la fin de l'année 1881. Le premier numéro du Magazine "*Le Chat Noir*" aura Goudeau

comme rédacteur en chef puis Alphonse Allais en 1886. Le dernier numéro paraîtra en 1895¹⁴⁷. Est tenue la première exposition des Incohérents le 1^{er} octobre 1882. Charles Cros fonde le groupe des Zutistes en août 1883, puis l'année d'après, les Jemenfoutistes. Au café de l'avenir, Emile Goudeau préside la résurrection des Hydropathes, après la dissolution des Hirsutes, en même temps que la deuxième exposition des Incohérents tenue cette même année 1884¹⁴⁸. Goudeau comprend bien que le cabaret est un lieu de présentation accessible à un large public, ami et anonyme. Dans le cabaret, il est plus facile de dépasser les limites. La vie ordinaire semblait détenir plus de variétés et avait besoin, même si négative, de publicité pour attirer l'attention de la foule. Il fallait inventer quelque chose d'inhabituel et original. Mais toute l'ambiance de ces rassemblements était fort imprégnée de l'aura de la bohème, qui semble constituer un élément essentiel de la réussite de ces groupes. Les Hydropathes se rencontraient dans des soirées ou s'affirmaient par des publications qui deviennent une sorte de réclame nécessaire pour leur existence, suivant l'exemple des artistes de l'époque, dont les Indépendants, mais soulignés par leur attitude qui dépassait les limites jusqu'à lors connues.

Le talent à lui seul ne suffisait pas pour se faire connaître, ils devaient forcer l'attention de la presse par des actes inhabituels suscitant la surprise¹⁴⁹. En décembre 1919, parut un numéro spécial de "*L'Hydropathe*" à l'occasion d'une séance à la Sorbonne, présidée par Léon Bérard et Sarah Bernhardt, en hommage à Goudeau¹⁵⁰. Les anciens Hydropathes se retrouvèrent en 1928 à l'appel de Jules Lévy pour célébrer le cinquantenaire du groupe à la Sorbonne, cérémonie qui réunit cinquante-quatre anciens membres et fit l'objet d'un article à la une du "*Figaro*". Bien que les Hydropathes soient présents dans les revues, la presse, l'édition et la vie parisienne dans ses diverses manifestations, les institutions officielles les marginalisent et les mentionnent à peine ou avec dédain comme le fait J. K. Huysmans. J. Huret lui, évite même de les mentionner dans une son enquête où il évoque l'évolution littéraire¹⁵¹.

3-5- Autres représentants du groupe des Hydropathes

- **Arthur Sapeck (1853-1891)**

Son vrai nom est Eugène François Bonaventure Bataille, figure emblématique des mouvements Hydropathes, Fumistes, Hirsutes, et Incohérents. Il fait des études de droit et fut célèbre dans le quartier latin sous le pseudonyme de Sapeck qui peut être jugé hostile à l'Église, s'il est composé à partir de S.P.C.K. (Society for the propagation of Christian

Knowledge) pour devenir Sapeck, celui qui sape, donc qui détruit. Illustrateur talentueux, il se forme chez André Gill. Une de ses gravures montre de Vinci posant une pipe sur le portrait de La Joconde¹⁵², acte auquel il devra sa célébrité grâce à cette illustration pour “*Le Rire*” de Coquelin Cadet. Il cofonda le journal “*L’Anti-Concierge*” en 1881¹⁵³ étant un professionnel de la farce, il se fait passer pour un inspecteur de chant dans un collège de jeunes filles ; convoqué par le commissaire qui lui demande d’ôter son chapeau, il montre un crâne peint en bleu pour chasser les idées noires dira-t-il. Il imite le cri d’un chien dans un tramway interdit aux animaux. Il exécuta deux paysages sur les côtes d’un âne ou encore des rayures blanches sur des chevaux pour les transformer en zèbres. Dans une soirée officielle, il se fera annoncer quatre fois portant des tenues différentes : en conseiller de préfecture, en lieutenant, en avocat puis en fumiste. Mari puis père, il souffrira de troubles psychiatriques qui nécessiteront son internement à l’asile de Clermont sur Oise où il mourut fou quatre ans après son maître Gill¹⁵⁴.

- **Coquelin Cadet (1848-1909)**

Alexandre Honoré Ernest Coquelin dit Cadet pour le distinguer de son frère Constant, dit Coquelin aîné, est un acteur et écrivain français. Il joue partout, sur la scène du théâtre français, dans les salons, et se fait une réputation d’auteur gai et essayiste et publie avec son frère *L’art de dire le monologue* (1884), et avant cela, seul *Le monologue moderne* (1881) puis *Le Rire* (1887) illustré par Sapeck. Charles Cros lui confie plusieurs de ses pièces, ils s’étaient rencontrés dans le salon de Nina de Villard¹⁵⁵.

- **Jules Lévy (1857-1935)**

Ecrivain cofondateur en 1878 du groupe des Hydropathes, il anime les soirées en interprétant les monologues des uns ou de ses propres œuvres. Il organisera des expositions pour les Incohérents et écrira pour le théâtre de boulevard, il fonde une maison d’édition qui publiera de nombreux ouvrages illustrés parmi lesquels des titres que signent Goudeau et Champsaur¹⁵⁶.

- **Maurice Mac-Nab (1856-1889)**

Issu d’une famille écossaise, il travaille à Paris dans le bureau de la Poste après son service militaire ; le soir il fréquente les Hydropathes, les Hirsutes et le Chat noir où il est poète chansonnier. Son œuvre *Poêles mobiles* fut un succès où Mac-Nab associe des quatrains convenus à une réclame empruntée à un inventeur de poêle à roulettes¹⁵⁷.

- **Adolphe Willette (1857-1926)**

Animateur du Cabaret du Chat Noir et collaborateur de la revue, il peint pour le cabaret un mur entier, le *Parce Domine* et pour la revue il invente maintes histoires en dessin. Ses contemporains ont vu en lui un héritier de Watteau, ses dessins aux thèmes gracieux étaient peuplés de personnages parfois maladifs et un peu pervers mais il se fait aimer par sa poésie. Nationaliste il se présente en candidat antisémite en 1889. Au-delà de ses contradictions et des ambiguïtés, il est comme le dit Breton d'Allais, lié à l'astre¹⁵⁸.

- **Georges Lorin (1850-1927)**

Nommé Cabriol, il est peintre et poète et sera vice-président des Hydropathes tout en passant par d'autres mouvements comme les Hirsutes, les Jemenfoutistes, les Zutistes, et enfin les Hydropathes en 1884. Il publiera ses dessins, caricatures et poèmes dans de nombreux journaux comme "*Le Tintamarre*", "*La Lune rousse*", "*Le Grelot*", "*Le Tam-Tam*", "*Lutèce*", "*Le Chat noir*" ou encore "*le Courrier français*"¹⁵⁹.

André Gill est considéré comme un des premiers artistes Hydropathes et sera évoqué dans le second numéro de la revue. À la mort de Gill, Jules Jouy lui écrira dans la revue "*Le Cri du peuple*" une chanson spéciale. Le 28 avril 1895 est érigé, à Montmartre, un buste à son effigie¹⁶⁰. Charles Cros, aussi déjà mentionné fut une figure majeure des soirées organisées et parmi les autres représentants on retrouve : Charles Frémine (1841-1906) journaliste, poète et écrivain français ami de Rodin. Ernest Cabaner, dont le vrai nom est Jean de Cabanes (1833-1881) compositeur, pianiste et poète français. François Coppée (François Édouard Joachim Coppée (1842-1908) poète dramaturge et romancier français. Félicien Champsaur (1858-1934) écrivain et journaliste français. Gabriel Vicaire (1848-1900) écrivain et poète français. Il cosigne certains ouvrages avec Henri Beauclair sous le pseudonyme collectif d'Adoré Floupette¹⁶¹. Gaston Vuidet (1854-1891) compositeur de musique¹⁶². Gustave Rivet (1848-1936) poète, dramaturge et homme politique français. Georges Rodenbach (1855-1898) poète symboliste et romancier belge de la fin du XIX^e siècle. Georges Tiret-Bognet (1855-1935) dessinateur, peintre et illustrateur français qui vécut dans une pension en même temps que Maurice Utrillo. Henri Chassin (1887-1964) qui est aussi un poète, chansonnier libertaire et antimilitariste. Henry Rivière qui fut l'initiateur avec Henry Somm du théâtre d'ombres et des silhouettes¹⁶³. Jules Laforgue (1860-1887) poète français connu pour être un des inventeurs du vers libre,

il mêle, en une vision pessimiste du monde, mélancolie, humour et familiarité du style parlé. Jean Rameau dont le vrai nom est Laurent Labaigt (1858-1942) est un romancier et poète français. Jean Richepin (1849-1926) est un poète, romancier et auteur dramatique français. Jules Théodore Louis Jouy (1855-1897) connu comme Jules Jouy est un goguettier, poète et chansonnier montmartrois. Laurent Tailhade (1854-1919), est un polémiste, poète, conférencier pamphlétaire libertaire français ami de Verlaine et Aristide Bruant (il usa de nombreux pseudonymes : Azède, El Cachetero, Dom Junipérien, Lorenzaccio, Patte-Pelue, Renzi, Tybalt), Léon Valade (1841-1883) dont le vrai nom est Paul-Valmir-Léon Valade- Gabel est un poète et auteur dramatique français représenté dans *Coin de table*, tableau d'Henri Fantin-Latour. Léon Bloy (1846 1917) est un romancier et essayiste français. Maurice Rollinat dont le vrai nom est Joseph Auguste Maurice Rollinat est un poète français connu. Paul Bourget (1852-1935) est un écrivain et essayiste catholique français. Paul Arène (1843-1896) est un poète et écrivain français. Sarah Bernhardt dont le vrai nom est Henriette-Marie-Sarah Bernhardt (1844-1923) est une importante actrice française du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle¹⁶⁴.

3-6-Le destin des Hydropathes

Depuis 2010, des artistes originaires de Montmartre reprennent la tradition en se réunissant régulièrement à la Place Émile-Goudeau. C'est en ce sens qu'ils font la connaissance avec leurs prédécesseurs¹⁶⁵. Le nombre d'articles écrits sur l'événement montre que la presse de l'époque sympathisait les Hydropathes. Avec toutes sortes de dissidents-Hydropathes, Fumistes ou fantaisistes- ces écrivains et artistes inventent des formes et des modes d'humour dont nous sommes aujourd'hui les héritiers directs¹⁶⁶.

Les Hydropathes sont signalés dès la fin du XIX^e siècle dans le grand dictionnaire universel de P. Larousse, puis dans le supplément de 1890, ils y sont dans une demi-page. Par la suite ils seront mentionnés par quelques lignes dans le dictionnaire de la littérature française XIX^e siècle, dans le volume Romantisme, III de R. Pouillart, dans le Dictionnaire des littératures françaises et étrangères de J. Demougin, mais pas dans le dictionnaire en quatre volumes de J. P. Beaumarchais consacré à la littérature française, ou dans celui de B. Didier abordant la littérature universelle. Une option esthétique claire est absente chez les Hydropathes. Pour les contemporains, hydropathe est synonyme de décadent. Les

Hydropathes éprouvent un sentiment de réclusion, beaucoup d'entre eux ne suivront pas la voie du succès, mais ceux qui se sont trouvés sur la voie d'une quelconque réussite durent se détacher du groupe pour y accéder¹⁶⁷.

Le groupe des Hydropathes s'avère être le nid d'où jailliront les futurs Incohérents sous l'initiative de Jules Lévy ; membre hydropathe passionné, sa créativité et son humour le mèneront à vouloir créer une exposition dont les membres du groupe feront des dessins sans être dessinateurs.





DEUXIEME PARTIE

L'approche Incohérente vis-à-vis de l'œuvre d'art

En opposition au conformisme artistique, l'Incohérence prend vie de l'humour et de l'esprit des Hydropathes, cependant elle parvient à se manifester en un phénomène ayant trouvé la tridimensionnalité de l'image soutenue par le mot. Jules Lévy préside ce groupe de dessinateurs ne sachant pas dessiner. Cette expression même est à la base, une réflexion appartenant à la postmodernité. La création du groupe est suivie de manifestations ayant pour but de générer le rire tout en reflétant une lucidité dont l'écho retentira jusque dans le siècle prochain. Leur approche inconnue à la contemporanéité, y trouve écho dans un grand nombre d'œuvres, pourtant ces derniers ne se trouvent pas de place dans les pages des livres de l'Histoire de l'Art à défaut d'avoir été sérieux du point de vue de la critique d'art. S'en prenant au Salon officiel ils inventent toute une série de procédés et abordent divers matériaux en transgressant envers l'œuvre d'art et l'activité créatrice tout en y introduisant des objets auparavant inexploités dans ce domaine. Leur activité se heurte à différents obstacles dans la période de l'Art moderne et postmoderne où les normes sont soutenues par des facteurs intervenant en faveur de l'acceptation de l'œuvre d'art. Quant à l'éternelle recherche de nouveauté, elle est justifiée par des théories et propagée à travers médias et provocation jusqu'à ce que l'œuvre d'art prenne un élan transgressif dont la crédibilité chancelle entre crises économiques et, étonnement, besoins politiques.



CHAPITRE IV LES ARTS INCOHERENTS

Les sots et les jaloux nous blâment ; les radoteurs nous trouvent fous. Fous, nous le sommes peut-être mais notre folie est douce et vaut cent fois plus que la fausse sagesse des poseurs et des imbéciles¹⁶⁸.

Jules Lévy.

4-1-L'Incohérence

À l'apparence d'une farce inoffensive, de relations perverses entre l'image et le mot, d'une dérision parodique qui détruit tout ce qui nous était habituel : un mouvement ? Un courant ? Un phénomène ? Bref un groupe : d'artistes, de dessinateurs, d'écrivains, de caricaturistes de gens qui n'avaient jamais touché au pinceau auparavant, formeront dans les dernières décennies du XIX^e siècle, ce que l'on appellera "Les Arts Incohérents". Toujours parallèlement à l'ennui et au désespoir que fait régner une fin de siècle encombrée de disparités sociales et de crises politiques. Des cénacles aux goguettes, ou aux groupes qui se sont formés au cours de ces années passées, les cafés concerts, les bals, les fêtes et les soirées de la capitale du rire de la fin du siècle prolifèrent en matière d'humour. Cette période est riche en Salons de peintres officiels, refusés ou indépendants. Le dernier quart du XIX^e siècle témoigne de plusieurs événements littéraires, musicaux et artistiques : le néo-classicisme, le romantisme, l'orientalisme, l'École de Barbizon, le symbolisme, l'art naïf, l'impressionnisme etc. le Salon des refusés expose les œuvres impressionnistes en 1874, Nietzsche achève *Ainsi parlait Zarathoustra* en 1883, cette même année meurt Edouard Manet, celle qui suit, le salon des Indépendants est créé. Puvis de Chavannes exécute *Le Bois sacré cher aux Art et aux Muses*, Maupassant, Zola, Claudel pour la littérature et beaucoup d'autres encore. Sans oublier les adeptes de la bohème et leurs groupes rassemblés dans les cafés de Paris : les Vilains bonhommes, les zutistes, les Hydropathes...C'est exactement de ce dernier que verra le jour l'incohérence de Jules Lévy.

Même si l'hydropathie renferme un peu de folie, l'emploi d'une parole libérée est le fruit des traumatismes des guerres de 1870 où la société est perçue comme une vaste scène théâtrale sujette à des critiques qui prennent des aspects différents, parodiques soient-elles ou sérieuses, et remettent en question les notions jusque-là adoptées. André Gill inspirera ce côté de l'hydropathie dotée selon Balzac d'une insolence envers le pouvoir, la morale bourgeoise et l'ordre établi, armée d'illogisme et de

dérision. Félix Fénéon, dans la chronique de “*La Libre Revue*”, trouve que « Jules Lévy vient de réussir les méthodes d’exécution d’œuvres follement hybrides à la peinture et à la sculpture. Les Incohérents comme les Hydropathes avant eux, affirmeront lutter contre le désespoir, le pessimisme et l’ennui d’une société pour laquelle ils dissimuleront un message politique pour son temps et avant-gardiste pour la société.

Tout en voulant à tout prix faire rire, ils cherchent à se distinguer par leur approche. D’après un observateur ils veulent faire autrement que les autres, à la manière du peintre impressionniste, il s’amuse et veut amuser¹⁶⁹.

4-2-Jules Lévy

Ex Membre et cofondateur du club des Hydropathes, Jules Lévy est un écrivain français anticonformiste, ayant passé sa jeunesse au cœur d’une communauté d’artistes désargentés. Au sein des Hydropathes, Lévy anime les soirées par ses propres œuvres, ou par celles de ses collègues. Il n’a que 23 ans quand les hydropathes commencent à se disperser. En marge de son activité de courtier chez Flammarion, c’est sous son initiative que le groupe des Incohérents est créé ainsi que l’organisation de leurs expositions. Il écrira pour le théâtre de boulevard et fondera une maison d’édition qui publiera de nombreux ouvrages illustrés parmi lesquels des titres que signent Goudeau ou Champsaur. Lévy est un jeune homme ambitieux, ses idées neuves et son imagination débordante¹⁷⁰. Ses œuvres connues sont : *Tout à la rigolade ! : Contes gais*, qu’il publie en 1894, une anthologie : *Les Hydropathes, prose et vers* en 1928 et *Loin des hommes* en 1930¹⁷¹. Dans *Les Hydropathes*, Jules Lévy tente de rétablir la vérité contre les légendes accumulées. Il affirme que les Hydropathes furent au nombre de 250 et non 350 comme l’a affirmé Emile Goudeau. Il figurera plus tard parmi les 25 membres des Hirsutes. Jules Lévy est un polygraphe auteur de nombreux recueils de contes et de pièces en un acte dont l’une est en collaboration avec Georges Courteline *Le Commissaire est bon enfant*. Il fut aussi l’éditeur des Incohérents vers 1886. Lui sont attribués les écrits suivants : *Histoire de Malborough*, illustrés par Caran d’Ache, *L’Alphabet des bons exemples*, illustrés par Henri gray¹⁷². Jules Lévy publie dans le *Chat noir*, le 3 février 1883, après l’exposition tenue en 1882, un « sonnet incohérent » qui illustre les conceptions de Lévy et dévoile une démarche transgressive qui dénonce de façon cryptée les problèmes politiques qui régnaient¹⁷³.

4-3-Les Arts Incohérents : la création du groupe

« Un vendredi et un 13 de l'an 1882, je fus réveillé [...] par un rayon de soleil [...] au bout de ce rayon se trouvait une idée qui se logea dans ma cervelle [...] cette idée simple [...] faire une exposition de dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner [...] il ne s'agissait point d'épater le public, je voulais simplement faire une petite exposition¹⁷⁴».

Fumiste dans l'âme, voulant réunir les membres du club des Hydropathes, Jules Lévy décide en 1882 d'organiser cette exposition dont l'idée fut jugée intéressante, c'est pour cela qu'il n'y eut aucun mal à s'assurer de la contribution de ses collègues hydropathes. Des œuvres sont même déjà envoyées, la collection s'enrichissait chaque jour et jusque-là, ni le nom ni la présentation des œuvres n'étaient encore conçus¹⁷⁵. Un des amis de Jules Lévy, pour tourner en dérision le succès d'une exposition d'Arts décoratifs tenue récemment, propose « Incohérent »¹⁷⁶.

Dans le dictionnaire Larousse, la cohérence est la propriété de ce qui est cohérent, logique interne d'un discours, d'un acte ou d'une idée. C'est aussi la qualité d'une personne ou d'un groupe cohérent¹⁷⁷. En ce sens, l'incohérence doit être dépourvue de logique et de juste raisonnement, l'acte et l'idée devant en quelque sorte être absurdes. Dans le premier arrondissement de Paris, le 13 juillet 1882, une fuite de gaz provoque une explosion à la rue François Miron. Pour venir en aide aux sans-abris, une fête de bienfaisance est organisée à l'aide d'un comité de secours constitué juste après le drame. Le mercredi 2 août, une kermesse de charité en faveur des sinistrés, prévue au concert Besselièvre des Champs-Élysées, sera la première occasion de présenter les œuvres collectées par Lévy. Guillaume Livet, journaliste au "*Voltaire*" et ayant fréquenté avec Lévy le même lycée, contacte ce dernier après avoir entendu parler de son projet et lui propose de participer à l'événement¹⁷⁸. Après une brève hésitation, Lévy accepte et tous les participants commencent à chercher un nom pour le groupe. C'est Lévy d'Orville qui proposera "Les Arts Incohérents" qu'ils adopteront. Un hangar est choisi pour l'exposition, le toit s'effondre lors de l'installation, une panne d'électricité surgit. L'inauguration semble catastrophique pour Lévy et sa troupe, mais l'absence de lumière activera l'imagination des participants. À chaque visiteur est remise une bougie, et c'est ainsi qu'on devra découvrir les œuvres exposées dans la baraque des Arts Incohérents. Curieux de voir cette représentation à la chandelle, tout le monde se presse pour découvrir une inimaginable dérision dans l'art¹⁷⁹.

4-4-L'Incohérent

Avant d'être un quelconque phénomène artistique, les futurs représentants des Incohérents sont des groupes de jeunes gens réunis dans les cabarets de Paris, dont la plupart, anciens membres des Hydropathes et habitués du Chat Noir de Rodolphe Salis, se regroupent sous le toit du nouveau groupe créé sous l'initiative de Jules Lévy. Lévy interpelle des caricaturistes, des peintres, des élèves de beaux-arts et quiconque voudra participer à l'expérience¹⁸⁰. On y retrouve parmi eux Émile Goudeau, Alphonse Allais, Charles Cros, André Gill, Emile Cohl, Caran d'Ache réunis par des traits assez communs, ils pourraient être classés comme opposants à la bourgeoisie qui les déconsidère, ce sont en majorité des désargentés, ne pouvant s'imposer qu'à travers un comportement renversant les normes politiques, morales et esthétiques. Ce sont des fumistes qui troublent la logique sociale par l'humour, la dérision et la mystification. Intellectuels et artistes, ils forment un mouvement qui remet en cause l'ordre symbolique par l'intermédiaire d'une rupture à caractère rebelle. D'après un article du "*Chat Noir*", cette manifestation aura pour but de bousculer les vieilles idées en faveur de nouvelles formes d'expression¹⁸¹. Ils exploitent le calembour visuel, la dérision, la parodie et toute autre voie possible et nécessaire à leurs expressions. L'artiste incohérent affirme seulement vouloir lutter contre l'ennui, le sérieux et le pessimisme de l'époque.

« Le sérieux, voilà l'ennemi de l'Incohérence, c'est la bête sauvage, l'animal atrabilaire qu'elle s'en va relancer jusque dans les caves des monuments pompeux coiffés de dômes qu'on voit se dresser à des extrémités de pont »¹⁸².

Dès le lendemain de la première exposition de 1882 le "*Journal des Incohérents*", "*L'Agrégé Libre*" se réclamant du "*Chat Noir*" paraît à Montpellier, ne demandant que de l'humour et de gaité. Pour se rendre à l'inauguration de cet événement il suffisait de s'y présenter une bougie à la main, un brevet de rosière n'est pas à présenter pour l'entrée des dames¹⁸³. Dans le "*Courrier français*" en 1885, les Incohérents sont évoqués ainsi : « Les Incohérents n'ont aucune prétention, ils ne sont ni plus malins ni plus spirituels que tous les gens qui s'occupent d'art d'une façon quelconque, qu'ils soient peintres, poètes, sculpteurs ou menuisiers¹⁸⁴ ». Emile Goudeau comparera l'Incohérence à une danse, à une gaité plutôt qu'à un tremblement ou une folie noire dont elle sera plus tard accusée, tandis que

Jules Lévy dans une lettre adressée au “*Chat Noir*”, estimera ne pas faire de l’art et même ne pas en avoir l’intention¹⁸⁵.

L’Incohérent paraît alors vraisemblablement issu de groupes qui aboutirent jusqu’aux Hydropathes, à ceux-ci se sont ajoutés de nouveaux membres comme les auront quittés d’anciens autres. Le trait du caractère de l’Incohérent sera donc aux commencements, assez similaire à celui de l’hydropathe, mais il faudra tenir compte du fait que l’exploitation de nouvelles ressources visuelles, qui plus est en relation avec l’art sera un facteur primordial à ce que s’y joignent des nouveaux membres et les quittent d’autres. L’Incohérence ne prétend pas faire de l’œuvre d’art et se met hors des querelles d’écoles, elle prône une gaité française, se démarque de l’humour britannique, s’en prend au pessimisme de Schopenhauer¹⁸⁶. Les Incohérents sont alors constitués de poètes, de chansonniers, d’acteurs, de dessinateurs, de caricaturistes, d’écrivains, de journalistes et d’artistes, c’est de ces derniers que se seraient formés les nouveaux venus.

D’anciens élèves de l’atelier des Beaux-arts de Gérôme, se joindront aux Incohérents à l’instar d’Antonio de la Gandara et Eugene Mesplés, d’autres artistes établis comme les frères Cain et Charles Angrand, ou d’autres encore venus du célèbre cabaret Le Chat Noir et à leur tête Rodolphe Salis avec d’autres dessinateurs comme Georges Lorin, Luigi Loir, André Gill accompagnés d’écrivains comme Emile Goudeau, Paul Lheureux ou d’acteurs comme Coquelin cadet¹⁸⁷. Henri Pille et Luigi Loir, après des participations au Salon, se sont convertis à l’Incohérence. Venus de tous les domaines, ceux-ci étaient invités cette fois à exploiter le visuel, l’art selon leur perception, comme le voulut Jules Lévy, des artistes qui ne savent pas dessiner. Aucune photo du groupe n’est connue sauf une, publiée en 1884 par Philippe Robert-Jones, et prise lors d’une promenade organisée à Clamart. C’est le seul document photographique qui représente les Incohérents¹⁸⁸ où seul Lévy est reconnaissable, encadré d’un cor de chasse. Ce flou artistique involontaire est une caractéristique des Incohérents qui révélaient une prédominance du groupe sur ses composants¹⁸⁹.

Assurés de ne pas être pris au sérieux, les Incohérents franchissent toutes les limites imposées par la tradition plastique en privilégiant le rire, ils créent et recréent¹⁹⁰.

4-5-Les manifestations des Incohérents

Répudiant tout principe esthétique, l'œuvre des Incohérents détient un caractère unique par rapport à la chronologie dans laquelle elle se trouve. Leurs œuvres ne se réclament d'aucune appartenance en matière de style ou de sujet à la différence de tous les autres mouvements, elles ne se réfèrent pas à une théorie ou un procédé¹⁹¹.

4-5-1-La baraque des arts Incohérents (2 août 1882)

Le journaliste Guillaume Livet contacte Lévy qui décide de participer avec ses amis à la kermesse de charité, à l'occasion du drame survenu par l'explosion du gaz.

Les dessins collectés par Lévy seront exposés à la baraque des Incohérents à court d'électricité. C'est à la lueur d'une bougie que le spectateur curieux découvrira des œuvres tridimensionnelles, faites de divers matériaux et se basant pour faire rire, sur le principe de la parodie héritée des Salons caricaturaux diffusés par la presse de l'époque¹⁹². Une autre baraque est tenue par Rodolphe Salis le directeur du cabaret Le Chat noir et s'inspire d'un musée de cire pour présenter des pathologies d'organes, un musée d'horreur où les invités considèrent leur propre physionomie dans des miroirs, et un musée pornographique réservé aux majeurs. Cependant c'est la baraque de Jules Lévy qui semble attirer le public¹⁹³. Les informations disponibles ne permettent pas de se faire une idée exacte sur les œuvres exposées, ne serait-ce qu'elles furent intéressantes et originalement exposées en trois dimensions, sujettes à une tombola pour que l'on puisse accumuler de l'argent pour les sinistrés. Les tableaux qui n'ont pas été cédés à la tombola seront remballés à la fin du jour¹⁹⁴.



Fig. 3 : Les Incohérents lors d'une promenade à Clamart.

Parmi les œuvres réalisées, celle d'Henri Gray *Fête du 14 juillet* (1882) signée D'roll où sur un fond noir on ne voit que des points de toutes les couleurs : ce sont les illuminations d'après "*Le Voltaire*" du 5 août 1882. Messonier et Téniers réalisent des aquarelles microscopiques (1882) (œuvres de jeunesse)¹⁹⁵.

4-5-2-À La Maison de Jules Lévy (1^{er} octobre 1882)

Le succès de l'exposition des Champs-Élysées motiva Lévy. Son nouveau projet est de reprendre la même expérience mais cette fois à son domicile. Pour annoncer l'événement, il envoie à ses amis et journalistes une carte d'invitation, envisageant une exposition amicale avec un nombre restreint de participants et d'invités. Cette fois un petit catalogue fut rédigé pour que les invités puissent se retrouver parmi les 200 œuvres exposées¹⁹⁶. Ce ne fut pas le cas, puisque le retentissement de l'exposition appréciée du mois d'août, haussa le nombre de ceux qui voulurent se joindre aux invités. Lévy habitait au 4 rue Antoine Dubois et l'exposition fut prévue pour le dimanche 1^{er} octobre 1882. Bien que tenue dans l'entresol d'à peine dix mètres carrés et éclairée par deux fenêtres sur cour¹⁹⁷, l'exposition aura un succès retentissant. « Deux mille personnes se pressaient dans le petit local [...] on voulait voir et voir encore et on ne voyait rien du tout ; ceux que nous expulsions à cause de leur long séjour dans la chambre allaient se remettre à la queue, et l'escalier, la cour, la rue étaient remplis de monde ; trente voitures stationnaient sur la place de l'école Médecine... »¹⁹⁸. Contrairement à ce que Lévy déclarera plus tard, cette exposition ne s'était pas seulement tenue dans son appartement au premier étage de l'immeuble ; il aurait aussi utilisé l'ancien atelier du peintre Victor Adam situé au rez-de-chaussée du même immeuble. Un journaliste avait décrit les lieux comme une salle vaste, bien éclairée pouvant contenir 2000 personnes, haute de quatre mètres et demi, les tableaux étaient accrochés sans cadres pour ne pas prendre de place¹⁹⁹. Après l'exposition, une partie des exposants gagne la place de la Concorde accompagnée de journalistes, pour que la fête chaotique se prolonge même au restaurant Ledoyen²⁰⁰ où le restaurateur servira le dessert en entrée et les hors d'œuvres au dessert²⁰¹.

- **Les œuvres de l'exposition tenue chez Lévy (1882)**

Plus de 200 œuvres constituaient l'exposition de la rue Dubois. Parmi les genres et thèmes divers, les supports inattendus et le calembour visuel, l'amateurisme n'était plus le point commun de ces œuvres car parmi les exposants, il y avait des professionnels. Après l'exposition, les

récompenses à décerner seront étrangement et contre les normes, tirées au sort²⁰². Juste au-dessus de la porte d'entrée une citation de François Rabelais sur une banderole : « Mieux est de ris que de larme escrire [sic], pour que ce rire est le propre de l'homme²⁰³ ». À l'entrée de la pièce, on découvre une œuvre de Regamey *Vue de Paris*, faite de jouets sans grande valeur, collés sur une feuille en carton, parmi lesquels un véritable petit ballon rouge s'élève dans les airs emportant une coquille de noix²⁰⁴. Ferdinandus expose *Le facteur rural*, devant lequel se presse le public. Cette œuvre est décrite ainsi dans les *Souvenirs* de Galipaux : « Un facteur rural. Peinture en relief. Cela commençait par la semelle d'un gros soulier ferré incrustée dans le panneau, se continuait par une jambe se perdant à l'horizon et finissait par un tout petit facteur vu de dos en raccourci, courant ventre à terre après un train qui s'enfuyait dans le lointain²⁰⁵ ».

Des compositions sur des supports inimaginables à l'époque : sur un manche à balai. D'autres compositions ou sculptures sur des produits éphémères : du fromage, des saucisses. Dans un autre coin, les peintres ont fait des vers, les écrivains ont peint, renversant l'ordre habituel. Une actrice, Léa d'Asco, peint sur une chemise, c'est elle qui remportera le diplôme d'honneur pour sa peinture²⁰⁶. Une parodie de l'œuvre de Puvis de Chavannes : *L'enfant prodigue retiré dans le désert apprend aux porcs à déterrer des truffes* », sachant que l'originale fut exposée au salon de 1878 et présente le héros dans un paysage aride entouré de porcs errants. On y découvre aussi un portrait, celui de Louis Veillot, peint sur une écumoire²⁰⁷, signé Hachécé dans le catalogue de 1883. Y est présentée la toile entièrement noire, encadrée d'or de Paul Bilhaud ; *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit (1882)* considérée selon Herszkowicz comme étant le premier monochrome de l'histoire de l'art²⁰⁸. Pour se moquer du grand art qui nécessite mise en scène et iconographie complexe, on note un dessin *Le poulet amoureux*, fait avec les pieds²⁰⁹. Un incohérent propose *Une Hache de l'âge de Pierre (1882)*, jouant sur l'aspiration du H et de l'âge²¹⁰, et sur le nom Pierre et la pierre. Charles Monselet dans l'*Ascension de Notre Seigneur (1882)* ne montre dans la partie supérieure du tableau que les pieds du Christ²¹¹. Un incohérent expose un œuf sur un plat et le nomme : *Dessin de Sarah Bernhardt (1882)*, métaphore de l'actrice très maigre²¹². H. Gray, *Main de femme (1882)* placée sous une cloche de verre sculpture à base de pâte de fromage. Regamey expose *La paix et la guerre (1882)* dont les acteurs sont de véritables soldats de bois. Depré, pour avoir un effet de neige, utilise la cire à cacheter²¹³ pour sa composition *Paysage rural (1882)*²¹⁴.

Bertol-Graivil colle un journal entre les mains de son *Portrait d'homme* (1882), où le journal réel et collé cachait entièrement le visage pour ne laisser entrevoir que les mains et les genoux. Une locomotive qui s'avance sur la mer tandis qu'un ballon est attelé comme une charrette à un vieil âne poussif est une peinture collectiviste que réalisent cinq artistes²¹⁵. Henri Gray s'est fait la spécialité de pasticher. Ses scènes notables sont *Philosophie* (1882), qui représente une femme tronc avec une inscription : « Que de soucis en moins, si Dieu n'avait pas été plus loin ! »²¹⁶. Un anonyme expose en 1882 hors catalogue *Bas-relief*, bas de soie sur un support stratifié²¹⁷. Luigi Loir sculpte lui-même un buste en plâtre avec de vrais cheveux, de vraies dents et des yeux en verre²¹⁸.

• Réactions et critiques

En ce qui concerne la réaction du public envers les Incohérents, 2000 personnes pour l'inauguration, et une queue de gens qui se bousculent selon Lévy pour rentrer une fois de plus dans l'atelier, est déjà une preuve que le public est fort intéressé par ce phénomène.

Edouard Manet, Pierre Auguste Renoir, Camille Pissaro et Richard Wagner auraient même été parmi les invités²¹⁹.

Le catalogue de l'exposition n'était qu'un autre numéro hors-série du journal *le Chat Noir*, qui éleva, la chambre de Lévy au rang de temple de l'art et cathédrale de l'avenir. Un article du Grand dictionnaire de Paul Larousse paru en 1890 juge l'exposition plus amusante que le « salon des refusés »²²⁰. On lira dans la presse : « On a bien admis les impressionnistes qui sont des révolutionnaires et des impuissants, aucune raison dès lors ne s'oppose à donner l'investiture à l'incohérence »²²¹. Le journal grand public « *L'Illustration* » estime dans un numéro du 7 novembre 1882, que la première exposition des Incohérents est une trouvaille, puis l'année suivante confirme qu'il existe bel et bien un art incohérent²²². Gérôme, en voyant ses disciples participer à l'événement cria à l'anarchisme, mais la presse ne peut que s'attendre à un second succès des Incohérents, elle leur prophétisera en disant : « La chose est plus grande qu'ils ne le croient et que telle ait été ou non leur intention, l'incohérence a pignon sur rue »²²³. Un journaliste du « *Voltaire* » du 8 septembre appelle l'exposition un « salon du nouveau genre », elle est annoncée par « *Gil Blas* »²²⁴. Les médias de l'époque se sont certainement intéressés aux Incohérents, mais seul le public ayant visité leur première exposition aura pu les apprécier. Cet événement n'aurait pu attirer que par curiosité ou par amour au rire. Les œuvres furent certainement perçues très différemment de notre perception contemporaine.

Bien qu'en partie improvisées, les expositions de 1882 ont trouvé un accueil enthousiaste et seront une sorte de modèle dont s'inspireront les exposants des années suivantes ; elles associent les manifestations d'arts plastiques à d'autres culturelles, festives et conviviales²²⁵. La première exposition des Arts Incohérents suscitera la curiosité d'une partie du public qui se voit devant une sorte d'école nouvelle où la déraison fait loi²²⁶.

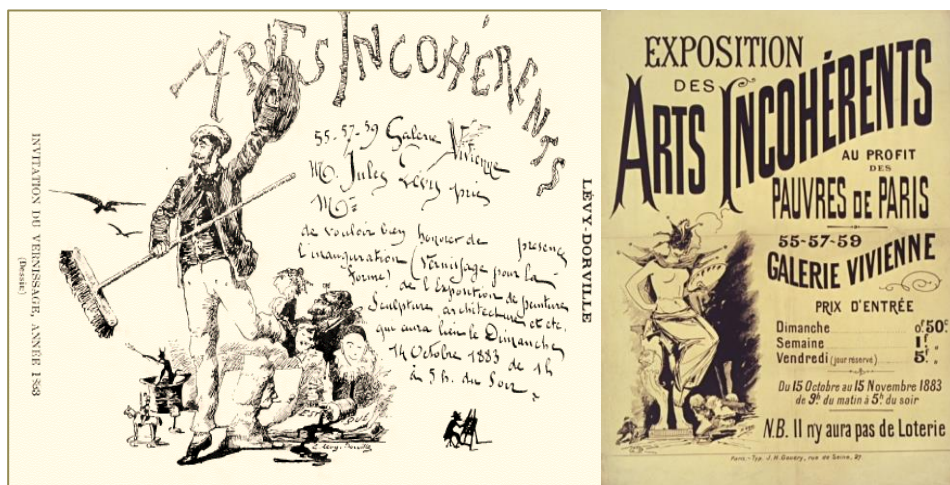


Fig. 4 : Carton d'invitation au vernissage et affiche de l'exposition, H. Gray, Paris 1883.

4-5-3-L'exposition dans la galerie Vivienne 1883

Après l'exposition chez Lévy, l'événement retentira un peu partout jusqu'à ce qu'en 1883 tout le monde ait entendu parler de l'Incohérence. Il fallait cette fois trouver un local plus vaste et plus adéquat. Lévy tente de convaincre le gérant de la galerie commerciale Vivienne pour que ce dernier lui y cède une place pour son exposition, en lui assurant que celle-ci pourra relancer le commerce atténué dans ces lieux. Celui-ci accepte mais les frais de la location seront versés par le père de Lévy qui n'avait aucun sou sur lui en ces temps. Cette fois, l'exposition sera tenue dans les numéros 55, 57 et 59 de la galerie Vivienne à Paris et sera pour la première fois officielle. Les bénéfices seront encore cette fois versés au profit des pauvres de Paris. Pour les préparatifs de cette exposition, les artistes se sont organisés, mais l'idée principale est la même. Ils font imprimer des affiches, des cartons d'invitation et un catalogue. Ils précisent des tarifs d'entrée selon les jours, comme ce fut le cas au Salon officiel : vendredi à cinq francs, cinquante centimes pour les dimanches, et un franc pour les autres jours de la semaine. Cette fois l'exposition durera un mois entier et s'étendra du 15 octobre au

15 novembre 1883. Sur l'affiche, est signalé en nota bene qu'il n'y aura pas de loterie. L'affiche est conçue par Henri Gray et représente une muse à demi-nue, coiffée d'un bonnet de bouffons. Ferdinandus crée la carte des exposants et y dessine la caricature des œuvres exposées sur différents supports. Pour le vernissage, le carton d'invitation est exécuté par Lévy d'Orville qui montre un encrier se renversant sur un traité d'esthétique, un peintre en pleine envolée lyrique tenant d'une main une palette et de l'autre un balai²²⁷. La carte du vendredi, le jour à tarif le plus élevé, est conçu par Luigi Loir et montre une cocotte en papier en arc de triomphe de l'avenir²²⁸.

- **Les œuvres de l'exposition de la Galerie Vivienne 1883**

Dans une première salle, l'exposition présente une série de dessins rétrospective, des caricatures signées par Charles-Pierre Baudelaire, Prosper Mérimée, Honoré Daumier, Eugene Sue et d'autres²²⁹. La majorité des œuvres de l'année précédente est exposée de nouveau, on y retrouve ainsi *le Facteur rural* de Ferdinandus²³⁰.

Les méthodes d'exécutions sont aussi audacieuses qu'imprévues, les supports aussi variés qu'inhabituels ; écumoire, marmite, seau etc. Une toile représente un monsieur discutant avec une dame, de sa bouche sort un cordon retenant un lapin en train de grignoter une carotte. Fénéon décrit cette œuvre ainsi :

« Sur une toile, un boudiné et une dame de plus pur "ah" causent en buvant des bocks ; de la bouche du monsieur part un cordon qui s'attache au cou d'un lapin vivant qui grignote des carottes dans une cage installée devant le tableau. Cette manière allégorique de "poser un lapin" obtient un vif succès de gaieté. »²³¹

Un autre tableau montre une Léda transpercée par une grue, une autre Léda est piquée par un "signe", qui n'est autre qu'un grain de beauté en relief. Alphonse Allais y expose *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, représentée par une feuille de bristol absolument blanche²³². Bianchini revoit le tableau *Le Rêve* (1883) à sa façon ; à la place des visions d'Amour de Gloire et de Richesse, il met l'Absinthe, le Bitter et le Vermouth apparaissant à un ivrogne²³³. Mademoiselle étoile avait conçu un panneau interprétant la colère sous la forme, en relief, d'une échelle au mur appuyée contre un nez sur laquelle montaient des pots de moutarde²³⁴. La Maîtresse de Salomon dans le *Cantique des cantiques* est restituée à la lettre, son cou comme une tour d'ivoire, sa taille comme un palmier, ses cheveux comme un troupeau de chèvres, l'ensemble aurait certainement été très étrange²³⁵. Mesplès pour

Hyacinthe à Londres, ne montre que le nez émergeant de l'irruption du brouillard. Une autre œuvre de même procédé *Nocturne à deux voies* (1883) représente par deux points rouges un train qui s'en va et trois points blancs un train qui arrive. Detouche et Melandri exposent un grain de sel de la femme de Loth, une lentille d'Esau et quelques grains de sable pour donner une idée de la postérité d'Abraham. Ils nomment l'œuvre le *Musée sémitique et semi-toc* (1883)²³⁶. Coquelin Cadet expose une astuce géométrique, *Souvenir d'Etretat* (1883) commune française connue pour ses falaises, dont il représente les souvenirs d'une ligne en Zigzag sur une feuille blanche ou une ligne horizontale ondulée suggérant une marine²³⁷. Hutin présente *Les dix fils de la Madeleine* (1883), des bonhommes en pain d'épices et madeleines cloués sur un support. Un paysage, *La Vallée des lettres* (1883), avec un matériel qui ne dépasse pas le domaine de l'écrivain, des plumes d'oie pour les arbres, un pain à cacheter pour le soleil, un encrier pour faire le château et de l'encre pour le fleuve²³⁸. M. Robert Arthur, peintre de Marine, présente un océan sur lequel on voit une file de harengs saurs retenus sur une toile par des liens mystérieux. M. Lheureux, préoccupé par la question sociale, présente une *Recherche de paternité* (1883) à travers un chou frais qu'il renouvelle tous les trois jours. *Paris de nos jours* est une œuvre complexe et symbolique traduite par la présentation de vraies pelles, pioches, de vrais pavés et de vrais regards d'égout²³⁹. Henri de Sta, colle un vrai plumet au chapeau de son *Hussard chargeant parmi la mitraille* (1883). *L'œuvre Parisiana* (1883) est un cadre sur lequel sont montés des objets réels comme des objets de toilette²⁴⁰. En 1883, un farceur avait rassemblé une troupe de girouettes pour désigner *Un Conseil des ministres*²⁴¹. Meysonnier expose un cadre tout court et le nomme *Tableau d'à venir* (1883)²⁴². Arthur Sapeck réalise la Joconde fumant la pipe, illustration pour *Le Rire* de Coquelin Cadet²⁴³. Mesplés, réalise une sculpture représentant un mannequin pinçant un baromètre au lieu d'une guitare²⁴⁴. *Lézard Incohérents* est une œuvre réalisée par Mademoiselle Valtresse de la Bigne qui présente des lézards empaillés et offre le jeu donné par les arts et lézards, une Vénus debout est tout simplement nommée *Une Horizontale*, le *Corps de Balai* est un balai debout où les habits de danse tombent de la brosse-épaules sur le plancher²⁴⁵. Emile Cohl réalise *Saint-Entoile et son torchon* où il suffisait de regarder fixement Saint-Entoile pendant 24 heures pour voir les yeux se fermer. N. B. Les vôtres bien sûr²⁴⁶.

- **Réactions et critiques de l'exposition de 1883**

Sans oublier le rôle de la presse, n'importe quelle exposition vise avant tout le nombre maximum possible de visiteurs. C'est d'ailleurs de ce nombre que dépendent d'habitude le succès et l'achat des œuvres.

20000 visiteurs en un mois, une recette de 7700 francs. Le 30 novembre ils organisent un punch de "dignation" destiné aux journalistes pour leur apport au succès de l'exposition en réponse au punch "d'indignation"²⁴⁷, qu'offraient alors les anarchistes à Paris. On assiste ainsi à l'entrée des Incohérents aux hauteurs de la renommée. Le critique d'art Félix Fénéon dans une chronique de "*La Libre Revue*", s'exprimera ainsi : « M. Jules Lévy vient de réussir, galerie Vivienne, tout ce que les calembours les plus audacieux et les méthodes d'exécution les plus imprévues peuvent enfanter d'œuvres follement hybrides à la peinture et à la sculpture ahuries. »²⁴⁸

Étienne Grosclaude dans la gazette "*Les Grimaces*", du 13 octobre 1883, s'attarde longuement sur l'importance de l'introduction d'objets réels dans les œuvres²⁴⁹. Gérôme qui avait auparavant défini les Incohérents comme étant les anarchistes de l'art ou le tremblement de terre de l'esprit et une explosion de dynamite, avouera qu'il avait tempéré son premier jugement et qu'il ne voyait plus dans ces amusements innocents d'attentat à l'art et ajoute que la parodie n'avait jamais affecté les chefs-d'œuvre. Peut-être selon Charpin, il ne voulait pas paraître comme le seul critique hostile aux Incohérents, et il semblerait qu'il aurait exposé des dessins aux cotés de Baudelaire et de Mérimée²⁵⁰. Le succès des Incohérents provoqua, selon un monologue, un malaise auprès du Salon officiel qui se vit perdre son rôle de juge incontournable depuis que de nouvelles sortes d'arts sont venus concurrencer la peinture dite noble de l'époque²⁵¹. Cette exposition sera sujette à des comptes rendus et controverses. Dans "*Le Voltaire*" du 15 octobre 1883, elle est traitée de pratiquer de « l'insenseisme », une autre publication lettrée nommée "*Lutèce*", deux points de vue, l'une favorable à ce qu'elle appelle fantaisie la plus échevelée, l'autre défavorable, les trouvant qui en sont à retaper les vieilles chaussures en savetiers littéraires et artistiques. Jules Lévy contacte le directeur L. G. Mostrailles auteur des deux articles : « Si vous voulez savoir mon opinion à propos de l'article publié dans votre journal, la voici en quatre mots : je m'en fous »²⁵².

4-5-4-L'exposition : Galerie Vivienne 20 octobre 1884

La troisième exposition ne leur causera aucune peine concernant le local. C'est encore à la Galerie Vivienne que se déroulera l'événement au bénéfice des Sociétés d'instruction gratuite. Les mêmes préparatifs pour les mêmes principes. Cette fois l'affiche sera signée Hope, le catalogue, comportera des illustrations précédées d'une préface d'une liste complète des exposants et des souvenirs rétrospectifs des expositions précédentes²⁵³. Dans le luxueux catalogue qui devait guider les invités, sont répertoriés tous les exposants par ordre alphabétique. Cent reproductions gravées, les notices et l'avant-propos écrites par les journalistes et écrivains, Charles Leroy et Georges Moynet. Une section dite souvenirs rétrospectifs, montre un échantillon de cartons réalisés pendant les expositions précédentes et des reproductions d'œuvres choisies. Sur la couverture, une ballerine dessinée par Henri, Gray brandit un balai mettant en fuite des oiseaux noirs symbolisant la morosité²⁵⁴. Les bénéfices de cette exposition seront répartis entre l'association philotechnique, l'Union française, la Société pour l'instruction élémentaire et la société de lecture et de récitation. Une partie des fonds sera amassée le jour du vernissage pour l'Orphelinat des arts²⁵⁵. L'affiche de Hope est outrageante. Sur une [sic] écusson insolite, il décrit parodiquement : « En chef de tuyaux de Poyle de sable sans nombre, sur champ d'argent : abaissé d'un lézard d'or, yssant, cherchant à boulotter une lune de même sur champ de gueules de bois²⁵⁶ ».

- **Les œuvres exposées (1884)**

Alphonse Allais reprend l'expérience de l'année précédente et expose un rectangle rouge : *Récolte de tomates sur le bord de la mer Rouge par des cardinaux apoplectiques, effet boréale*, qui est un morceau d'étoffe rouge écarlate. Sachant que dans son *Album primo-Avrilesque* qui semble être la seule production reproduite en couleurs, il complétera la série de ses monochromes : Pour le rectangle bleu : *Stupeur de jeunes recrues apercevant pour la première fois ton Azur, ô Méditerranée !* Pour le rectangle vert : *Des souteneurs encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe boivent de l'absinthe*²⁵⁷. Pour le rectangle noir : *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit*. Pour le rectangle blanc, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par temps de neige*. Pour le rectangle jaune, *Manipulation de l'ocre par des cocus ictériques*²⁵⁸ ». Pour le rectangle gris : *Ronde de pochards dans le brouillard*²⁵⁹. Émile Cohl propose *la Nuit de noces du brave charbonnier (1884)*²⁶⁰, œuvre monochrome.

Seront exécutées par Allais : *Terre cuite (pomme de)* (1884), esquissée sur papier huit ans plus tôt dans le “*Tintamarre*” du 8 octobre 1876, où l’on pouvait lire : « Les pommes de terre cuites sont plus faciles à digérer que les pommes en terre cuites »²⁶¹ ; *Marche funèbre incohérente* (1884), feuille de musique sans notes, où il y est inscrit Marche funèbre, composée pour les funérailles d’un grand homme sourd, lento rigolando et *Les Grandes douleurs sont muettes* (1884)²⁶².

Parmi les œuvres exposées, *Une trompette sous un crabe* de Tom, calembour visuel sur la formulation employée par le poète Victor Hugo dans le roman *Les Misérables* « une tempête sous un crâne »²⁶³. *Comment on prend son thé à l’anglaise* dont le pendant a pour titre *Comment on prend Son-Tay à la française*, insinuant ainsi la prise de Son-Tay, ville du Vietnam, par les Français en 1884²⁶⁴. Karlutain en 1884 s’en prend à l’œuvre considérée comme manifeste de la génération symboliste de Pierre Puvis de Chavannes ; *Le Bois sacré est cher aux Arts et aux Muses* pour que ce bois devienne cher aux menuisiers. Bridet en 1884, s’en prend aux écoles artistiques et peint son *Essai de peinture mouvementiste*, avec une notice dans le catalogue qui explique que l’artiste avait reçu la commande d’un portrait d’agent de change, mais au moment de l’exécuter, son client leva le pied. C’est ce mouvement qui a été saisi avec une habileté surprenante²⁶⁵. Bridet remet en question l’idée de mimesis et offre l’exploitation du dynamisme dans l’art plastique. Une autre œuvre de Bridet atteint Van Dyck pour lequel il réalise *Le Porc trait de Van Dyck* avec un homme en train de traire un porc²⁶⁶. Cette œuvre inverse les composantes narcissiques de l’artiste de sorte qu’on ne puisse dire si le Porc trait relève du cochon ou du portrait de l’artiste²⁶⁷. Une toile de 1, 9 mètres de haut et de 10 cm de large, représentant un vers de terre amoureux d’une étoile à l’extrême partie supérieure de la toile est signée Georges Moynet²⁶⁸. Olivier expose son œuvre *La Vieille qu’on presse*, basée sur le calembour visuel²⁶⁹. Les exposants déambulent avec des échelles munies d’une pancarte précisant : je vernis !²⁷⁰ Emile Cohl représente *La Salle Graffard* (1884) dans une atmosphère saturée de fumée, prétexte lui permettant de simplifier des éléments de la scène, il figure la moitié de la fumée par des boules de coton collées²⁷¹. Amédée Marandet exécute *Portrait sans pieds d’un sociétaire de la Comédie française* (1884), ne laissant voir de l’acteur que la poitrine où la cravate et le gilet sont reproduits en gros plan en absence de visage et d’âge. Le col de la veste est orné d’une décoration en grandeur nature²⁷². Matra pour son œuvre *Henri IV à la bataille d’Ivry* (1884), symbolise le tout par un seul panache blanc²⁷³.

Coquelin Cadet y expose un portrait de Sarah Bernhardt (1884) qui est un fil tendu sur une planche sachant que celle-ci était réputée être très maigre. Charles Leroy, beau-frère d'Alphonse Allais, présente le cochon en terre cuite avec une légende : *God save the couenne*²⁷⁴. Lerisel expose *L'Affamé* (1884) avec une mention pour ne pas le confondre avec celui du Salon officiel. Encadré par la croûte, il est entièrement fabriqué en mie de pain. Une autre œuvre *L'Aveugle et le paralytique* (1884), en relation au thème biblique, est fait avec du fromage emmental et un morceau de brie. Récolte *de tabac dans la campagne de Bruxelles* (1884), paysage en ronde bosse d'après et en nature, composée de véritables chiques²⁷⁵ (gomme à mâcher). Les Frères Henri et Edme Langlois, composent un *Portrait de M. de la Pommeraye* (1883) illustré dans le catalogue de 1884. La table, le livre, les moustaches et les paires de lunettes étaient réels, un vrai verre était même placé sur le pupitre dans lequel fondait doucement un sucre²⁷⁶.

Parmi les exposants de célébrité : Jean Jacques Henner (1829-1905) peintre officiel de grande renommée qui décéla le grand prix de Rome en 1858 ; après sa mort, son hôtel fut transformé en musée. Mais celui-ci exposa sous le pseudonyme de N. Nair, marchand de cheveux²⁷⁷. N. R. présente une *Nymphe* (1884), déroulant une longue vraie chevelure sur laquelle on est prié de ne pas mettre de pommade.

Langlois présente *Lesseps*²⁷⁸ et sa famille (1884) où tous les fils portent de vraies perruques. Une œuvre intitulée *Une fille de brasserie* (1884), où seul le cadre est orné d'objets réels : sacs de cuir et cartes à jouer²⁷⁹. Boutet en 1884 présente le président du Conseil des ministres en polichinelle²⁸⁰. P. Olivier dessine *La vieille compresse* (1884) ; une vieille femme s'aplatissant cruellement sous la machine (qu'on presse pour confectionner un nouvel amer apéritif)²⁸¹. Mesplès atteint la limite du minimalisme en présentant deux portraits *L'Honnête femme et l'autre* (1884) par une formule et schéma mis en équation²⁸². Henri Gray présente *Pantalonnade* qui n'est autre qu'un pantalon réel collé sur un fond de gros papier d'après "La Vie moderne" du 25 novembre 1884²⁸³.

• Réactions et critiques sur l'exposition de 1884

La galerie Vivienne s'avère trop petite devant la foule des invités où d'après "La Nouvelle Lune" (1^{er} novembre 1884) les calembours sont peints à l'huile et les bas-reliefs sculptés en mie de pain²⁸⁴. Les environs de la Bourse sont envahis. Des embouteillages monstres bloquent le quartier et il devient rapidement impossible d'accéder au théâtre des opérations autrement qu'à pied. Et encore ! Être muni d'un carton d'invitation ne suffit pas toujours pour se frayer un chemin dans la foule de curieux pressé à

l'intérieur. Plusieurs durent revenir le lendemain et à déboursier cinquante centimes pour avoir accès à une collection de deux cent œuvres insolites. Le catalogue de l'exposition était minutieusement préparé et son succès imposa qu'on en réimprime une seconde édition sous presse. Une critique véritable est motivée par le fait qu'on accorde à l'Incohérence une réelle valeur artistique. Tandis que d'après le journal "*Le Gaulois*", l'idée est sans intérêt n'étant drôle que la première fois, et que la fantaisie se sauve par la charité. "*La Chronique parisienne*" estima qu'il fut inutile de s'attaquer à des gens qui rient sans la moindre prétention, tandis que "*L'Univers*" qualifia leurs œuvres de maçonniques et libre-penseuses. La somme récoltée est de 9200 francs et atteste du succès de l'exposition²⁸⁵. Dans le journal "*Le Gaulois*", le 24 octobre 1884, cet extrait d'un texte : « Vous êtes de ces pauvres équivoqueurs, de ces plats "transporteurs de noms" dont Rabelais parlait jadis... »²⁸⁶.

4-5-5-Le premier bal des Incohérents Salle Vivienne 1885

En mars 1885, Jules Lévy organise un ensemble de manifestations que prônera "*Le Courrier français*", devenu un peu comme l'organe officiel des Incohérents²⁸⁷. Le premier bal se déroula le 11 mars 1885 dans une salle de la galerie Vivienne, où le commissaire était chargé de contrôler à l'entrée les cartes des gens déguisés. Dans les salons de danse, Olivier Metra en voyou et Georges Auvray, en lancier polonais, dirigeaient l'orchestre. Diverses pancartes animaient les salles de jeu des Arts libéraux transformées en cabinets. On y lisait : « La mélancolie n'entre pas ici ». « L'administration supplie les consommateurs de ne pas emporter les petites cuillères ». « Prière de ne pas cracher au plafond »²⁸⁸. Partout on pouvait noter de l'incohérence et du jeu, même le menu comportait quelques jeux de mots comme Poulet rôti qui devenait pou laid rôti²⁸⁹. Parmi les performances de la soirée, l'accueil d'invités à la fanfare, des gens déguisés en bout de cigares, des gens en habit vert prenant la fuite. Un orchestre était formé par des invités qui n'étaient pas musiciens, des danseurs remplit la salle, des soupers légers suivaient tout ce tumulte en réunissant les invités autour des tables en groupes de huit. La table des Incohérents était bien la plus désordonnée, avec au dessert, l'arrivée d'un cavalier annonçant la création de l'ordre des Incohérents : rosette de toute les couleurs, décoration qui ne doit jamais être portée, sauf par les invités, avec l'absence de grades aux exposants et pour cause que les Incohérents sont tous égaux sous la douche. À la fin du bal, Émile Cohl prenait en photo tout désireux costumé voulant se faire un portrait²⁹⁰. Parmi

ces costumes des : « traditionnels bagnards, laitières [...] clowns, un monsieur et une Madame Ballot, entièrement vêtus de papier d'emballage avec de grosses étiquettes Haut/Bas/Fragile ; une vendeuse de journaux ayant posé aux endroits stratégiques de son anatomie des manchettes de journaux (*Le Globe, La Gagne-petit, Le Cri du peuple, Le Pétard, Le Chat Noir...*), une colonne Morris ; un missionnaire mangé par les sauvages, bardé par de lard avec du cresson et une broche en travers du corps ; un Bacchus au nez monumental s'allumant avec intermittence, un moine avec une bassinoire, deux académiciens, l'un avec une tête de dindon, l'autre avec une tête d'âne ; des hommes sandwiches ; des artichauts »²⁹¹. Alphonse Allais évoque dans sa pièce écrite *Drame bien parisien*, un templier fin de siècle et une pirogue congolaise avec un repas de clôture qui se déroule sur un tapis d'herbes fraîches apportées par chacun de chez soi pour que le festin prenne un air de campagne²⁹² qui se terminera vers sept heures du matin.

Un numéro spécial du journal "*Le Courrier français*" comporte soixante dessins et gravures, trois pages de musique et des textes divers est officiellement consacré aux manifestations de Jules Lévy²⁹³.

4-5-6-Le deuxième bal des Incohérents (Vivienne 1886)

Organisé au même endroit, dans la nuit de la mi-carême 1886, Jules Lévy reçut 7322 demandes d'entrée. Encore cette fois, beaucoup d'acteurs y avaient participé. Vers minuit, l'arrivée d'une bande de pierrots et de canotiers montés dans une voiture de déménagement signalait aussi le début du bal. Suivaient cette immense voiture d'autres pierrots et canotiers sur des ânes ou trainés par des chèvres.

À l'accueil, Jules Lévy souriant aux invités déguisés en gendarme chinois dans une robe à fleurs, un baudrier et un tricorne républicain, s'ouvrant à un milieu de danse et de chants populaires aujourd'hui oubliés, mais joués pour la première fois au bal des Incohérents tels que "*En revenant de la revue*" ou "*Le père la victoire*" inspirés de la musique de Metra et d'Auvray. Les danses ne s'apaiseront qu'à cinq heures du matin quand on ne s'assit que pour le souper, à même le sol, sur l'herbe fraîche apportée de chez soi²⁹⁴. Ce bal fut aussi un grand succès. Le grand nombre de demandes d'entrées que l'on ne put satisfaire fut une occasion de renouveler un événement incohérent en avril.

4-5-7-L'exposition à l'Eden-Théâtre. 17 octobre 1886

C'est à la rue Boudreau, au profit des œuvres de l'enfance que se tiendra cette exposition. “*Le Courrier français*” du 4 avril 1886 consacre un numéro spécial Incohérent pour l'exposition du 4 avril. Dans un second catalogue préfacé par Jules Lévy de cette exposition toujours disponible, des notices biographiques mêlent fausses et vraies informations²⁹⁵. À la fin de ce numéro un dessin de Bias caricaturant Lévy en homme sandwich et un article de Roques : « Le seul incohérent trop amoureux de la réclame à qui l'entrée au bal ait été refusée », en couverture du même journal paru le 11 avril, Willette et sa légende : « Jules Lévy devenu fou et proclamant qu'il est le Salis de la Rive Gauche²⁹⁶. Cette année 1886, Jules Lévy fonde sa maison d'édition en son nom, Sise au 4 rue Antoine Dubois avec une devise « toujours tout droit », les bals des Incohérents favoriseront la vente des romans de ses amis Goudeau, Leroy, Monselet etc.

Ces romans sont illustrés par des Incohérents tels que Ferdinandus, Uzés, Gray, Somm, Boutet. Cette même année 1886, pour profiter de la mode incohérente, un cabaretier ouvre un “Café des Incohérents” au 16 bis rue Fontaine, que Jules Lévy dénie et dénonce dans un article du Chat Noir, être un plagiat, surtout que ceux-ci avaient aussi exposé des œuvres²⁹⁷. Dans cette exposition 252 œuvres de 160 participants semblent un peu se répéter. Ce que Felix Fénéon avait trois ans auparavant évoqué. Jules Lévy comprenait bien qu'il fallait mieux saborder cette institution avant qu'elle ne devienne elle-même objet de dérision²⁹⁸.

- **Les œuvres de l'exposition à l'Eden-Théâtre (18 octobre 1886)**

Porter une barbe est facultatif, le but sera de rire et de s'égayer franchement. Cette fois encore toutes les folies seront permises et l'imagination libre aux inventions les plus extrêmes. Sur les murs, cadres et socles sont exposées des œuvres d'un art surprenant. On y voit des bas-reliefs, des moyens reliefs et des hauts reliefs. Bonnaire présente une véritable manche de chemise collée sur un support et traversée par un personnage en perspective pour devenir *Le Passage de la Manche*. Rouget de l'Isle, performe un peu plus loin, l'air inspiré, un doigt dans la sauce la composition de la mayonnaise. Caran d'Ache expose sa toile 1814 de plus de dix mètres de longueur, représentant en ombre chinoise, l'armée de Napoléon pendant sa retraite de Russie, le tout orné d'un voile de tulle blanc moucheté pour l'impression de neige. Dans le catalogue, des portraits significatifs des exposants avec des jeux de mots²⁹⁹.

Emile Cohl en 1886, parodie l'œuvre de Puvis de Chavannes, et peint de façon naïve sur un tambourin *Le pauvre pêcheur dans l'embarras*. La ligne de la canne à pêche sort du tableau se termine à son extrémité par un hareng salé saur³⁰⁰. Ko-Sin-Hus dote la statue de la Vénus de Milo d'une barbe et baptise le résultat : *La Vénus demi-lot* ou le mari de la Vénus de Milo³⁰¹. Miss Ella, présente sa *Niche à saints*, véritable corset³⁰² et une *Jatte de lait de vache négresse* emplies d'encre noire³⁰³. Thomas, s'intéressant peut-être à Jules Vernes lui détourne *Cinq semaines en ballon*, pour que ça donne *Cinq semelles en bas longs* (il prétend que Jules Vernes l'a acheté)³⁰⁴. Émile Cohl illustre un exemple de Jules Roques écrit dans "*Le Courrier français*" dont un extrait : « ...un ministre ayant l'oreille du Gouvernement... » Il représente un *Leader parlementaire* ayant l'oreille de la Chambre et l'Assemblée suspendue aux lèvres.

Une autre œuvre de Cohl *Général hors cadre* représente un général dont le pied est lamentablement suspendu en dehors du cadre du tableau. Émile Cohl atteint un chef d'œuvre avec *L'abus des métaphores* qui est une interprétation directe d'une description de physionomie : « Une tête carrée, des cheveux en baguettes de tambour, des yeux en boules de loto, une bouche en four à pain, des sourcils d'ébène, un front d'albâtre, un nez en pied de marmite, des oreilles de veau, un menton en galoche, un teint de pain d'épices, un cou de cygne, un postérieur de cheval de brasserie, des jambes de coq et des pieds en boîte de violon³⁰⁵ ». Raynaud, exécute une œuvre simpliste où le premier plan tel un pli du terrain cache derrière lui la 41^e division du 21^e corps qui s'apprête derrière lui à donner l'assaut. Cette scène aura pour titre *Grandes manœuvres (1886)*³⁰⁶. Leroy Saint-Aubert, dans son *Rendez-vous au Pont Royal (1886)*, cadre son œuvre au moment où les personnages apparaissent, ainsi on ne voit que les pieds et un pan de la robe de la femme et le chapeau de l'homme dans un décor vide. Ce rendez-vous énigmatique peut être interprété d'un angle où la canne que l'on entrevoit sur l'avant plan suggère la forme phallique³⁰⁷.



Fig. 5 : Emile Cohl, Un Leader parlementaire.

Paul Lecuit se procure une vraie lucarne métallique à travers laquelle on voit *Le Repassage de la Mère rouge* (1886), représentant une femme repassant le linge près de sa fille avec au premier plan un paysage marin³⁰⁸. Cette œuvre dévergonde la relation qu'a la représentation avec le sens, évoquant autant une tâche ménagère qu'une traversée, dans les deux cas il y a un passage amer du réel au figuré³⁰⁹. Cette même année 1886 un des exposant adjoint à la Vénus hottentote d'un postérieur en chocolat³¹⁰. Henri Lanos dans *La femme honnête et l'autre* (1886), représente le même profil d'une femme deux fois dans le catalogue³¹¹. Paul Karlotin présente quelques bouts de chandelles dans une coupelle : *Les économies budgétaires* (1886)³¹². Le Journal des artistes du 24 octobre 1886, signale un morceau de pain au bout d'un bâton de frotteur : *Panem et cire sans cesse*³¹³. Eugène Habert présente *Effets de l'Incohérence* : gravure dans une des dernières pages du catalogue de 1886, illustrant un programme d'école en représentant des jouets de l'enfant, un bilboquet et un pantin articulé, le tout commenté par trois légendes : « ces Incohérents sont tellement épatants que j'en ai la tête à l'envers ! -Moi je ne retrouve pas la mienne !! Et moi, les bras m'en tombent !!! L'image invite à plusieurs lectures, dans différents sens dans un mouvement en rond qui tend à la folie³¹⁴.

• Réactions presse et critiques

Le 17 octobre 1886, sous un temps de pluie, 3000 personnes se ruent vers l'Eden-Théâtre pour le vernissage. Cette année peut être considérée comme étant l'année de l'Incohérence car le mouvement semble s'imposer en un véritable courant de mode malgré les critiques. Cependant, Lévy commence à perdre le soutien du journal "*Le Courrier français*" qui reprochait à ce dernier de vouloir convoiter l'Académie. "*Le Courrier français*" ne supportait pas qu'une aventure incohérente sans prétention se transforme en institution. Les causes d'une pareille attitude peuvent selon Charpin revenir à des rancunes personnelles ou à la jalousie. Ainsi, en réponse à l'article du "*Chat Noir*" qui dénonçait le plagiat du Café de la rue Fontaine, "*Le Courrier français*" attribue à l'exposition du Café des Incohérents le titre d'*Exposition des véritables Incohérents*, en signalant que l'entrée y était gratuite, sous entendant que les buts de Lévy étaient moins désintéressés qu'il ne le prétendait³¹⁵.

"*Le Courrier français*" insinue même que la façade rassurante de la visée bénévole de l'exposition cache un intérêt matériel et une avidité d'argent et de gloire³¹⁶. Le talent des Incohérents pousse la critique à devenir plus sceptique envers eux. Les journalistes se mettent en désaccord pour des questions de superficie banales. "*Le Courrier français*" prétend

que l'endroit où l'on y étouffe ne dépasse pas les dix mètres carrés, "*Le Figaro*" prétend qu'il est plus vaste que la Galerie Vivienne ; puis "*Le Courrier français*" de répondre que "*Le Figaro*" manque d'objectivité en raison de la présence de son dessinateur Caran d'Ache parmi les exposants. Anatole France dans "*Le Temps*", range la toile de Caran d'Ache parmi les cinq ou six drôleries un peu supportables. "*L'Univers illustré*" publie le 30 novembre un compte rendu de Gérôme qui déclare que Caran d'Ache tourne en dérision³¹⁷. Dans le même journal et sous la même rubrique un critique anonyme s'excuse auprès de Gérôme en avouant qu'il trouve l'œuvre de Caran d'Ache spirituelle et drôle. Progressivement la presse est de plus en plus réservée et commence à parler de mystification et traite l'événement "d'expositionnette" qui dans un atelier d'artiste amuserait et fera pouffer de rire ou attristera selon les dispositions de l'esprit. "*La Chronique parisienne*" consacre à l'exposition 4 pages accompagnées de 2 pages de reproductions tirées du catalogue. Dans "*Le Chat Noir*" du 30 novembre Lévy redéfinit l'Incohérence et se défend de tout malentendu et de toute spéculation en précisant la visée bienveillante de l'exposition. Contraint, il exprime son mépris aux vilains petits journaux qui l'ont critiqué et poussé à se justifier. Justification qui fera croire que les accusations se basent bien sur une réalité. Il fait imprimer en caractère gras la phrase clef de son discours « Nous ne faisons point de l'art³¹⁸ ».

4-5-8-Les obsèques de l'incohérence

C'est en 1887 que la vraie décision de saborder l'Incohérence est prise dans les locaux des Folies Bergères. La mort de l'Incohérence sera en elle-même une performance où dans le climat désespéré, Émile Cohl compose les cartons d'invitations au troisième bal. Les leaders du groupe y figurent en masques pendus à un fil, au-dessus, des consignes comme : pas de casquette ni d'habit. Sur une autre des quatrains de Lévy :

« *Tel est le mot d'ordre.*
À la porte. On consignera les roquets
Les vilains et les paltoquets
Dont l'outrecuidance est trop forte ». ³¹⁹

Ce bal aux Folies-Bergères célébrait les funérailles illustrées dans les dessins d'Uzès, qui représente Lévy en saint et martyr enterrant son mouvement avec tout son triomphe et sa gloire, malgré les supplications de ses amis³²⁰.

Le même soir, le convoi funèbre passe par la rue Richer, le cortège mené par Lévy habillé en gazier Louis XIII suivi de ses amis costumés en mérite agricole pour Emile Cohl, en hussard bleu pour Henri Gray, en Saint Joseph pour Mesplès, en vieux grognard pour Henri Pille, en algérien pour Luigi Loir etc. Adrien Marie ouvre le bal au son d'une musique funèbre, quatre croques morts portent le cercueil devant lequel marchent des porteurs de cierges. Plus de 2000 personnes sont présentes pas sans bonne humeur. Des quadrilles, des polkas, des valse animées par l'orchestre de Deransart déguisé en salade japonaise, puis Métra, Auvray ou Arban. Les déguisements restent fous, on y rencontre un Bismarck portant un rat en cage sur la tête avec un chaperon rouge, une fenêtre et rideaux avec un roquefort, un saint cochon déambulant avec son Antoine, une ribambelle de premières communiantes et un arc en ciel de sept jeunes gens en couleurs. Après le souper on rit toujours et on s'amuse jusqu'à sept heures du matin. C'est, semble-t-il la fin de l'incohérence³²¹, pourtant à Besançon, le 24 juillet 1887 une exposition d'Arts Incohérents sous l'égide de l'Union des Femmes de France est tenue, tandis que Nantes en avait organisé une du 17 février au 30 mars de la même année, en utilisant comme affiche celle que fit Chéret l'année précédente³²².

4-5-9-Le Retour de l'Incohérence

Tandis que se forment le groupe des Nabis en 1888, que Zola présente son œuvre *La Terre* et que Gauguin achève son œuvre *Jacob et l'Ange*, Charles Cros finit ses jours cette même année en absence totale d'une quelconque manifestation par les Incohérents. Ce n'est qu'en 1889 que le retour de ces derniers est affirmé.

- **Le bal des Incohérents (1889)**

Tout au long de l'année on parlera de la dernière cérémonie des Incohérents, on regrettait même que l'Incohérence ne sera plus active. Emile Goudeau rédigea dans un article du journal "*La Revue illustrée*", l'histoire de la fugitive Incohérence que l'on croyait définitivement morte³²³. La voilà renaître pour présider le bal du 27 mars 1889, l'Eden-Théâtre célèbre le retour, mais la fête n'atteint pas le seuil espéré. Les costumes étaient sans grande imagination ; Lévy tente d'incarner la polyvalence des Arts Incohérents à travers une tenue de plume en panache pour la littérature, un pinceau de chiendent à la main pour la peinture et une clé pour la musique. Adrien Marie se transforme en statue de bronze, Willette en Pierrot, Galipaux en arc en ciel. Les participants sont passifs, le

souper final un désastre et l'entrée payante malgré les anciennes accusations qui hantaient Lévy. Cela peut être lu dans Le “*Gil Blas*” du 30 mars 1889 : « Jamais on n'avait vu un service pareil ; rien de mangeable, rien de potable et cependant on exigeait la somme de neuf francs et quatre-vingt centimes pour avoir le droit de s'asseoir à table »³²⁴. Voulant réaffirmer leur présence, les Incohérents ce soir savourèrent la défaite.

4-5-10-L'exposition de 1889

Jules Lévy ne pouvait résister à la tentation d'organiser cette nouvelle exposition à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 commémorant le centenaire de la Révolution française, où on lui refusa une place pour exhiber ses 437 œuvres³²⁵.

Il parvint à se trouver un local dans un immeuble où un notaire y résidait et fut gêné par l'affiche de l'exposition, signée Chéret, à côté de sa plaque professionnelle, néanmoins, l'exposition fut prévue au 42 boulevard Bonne-Nouvelle et au 2 faubourg Poissonnière et devait se clore 5 mois plus tard, période trop longue qui risque de rendre l'exposition ennuyante. Tout le monde peut exposer, seuls les œuvres obscènes et sans cadres seront rejetées, ceci en concordance avec l'invitation au vernissage qui signale que la mère peut y conduire sa fille sans risques. Cette année, une stricte censure avait été rétablie. L'exposition cette fois ne sera pas de but charitable³²⁶.

- **Les œuvres de l'exposition de 1889**

Parmi les 437 œuvres exposées, une trentaine d'œuvres étaient déjà présentes aux précédentes expositions, le tout répertorié dans un catalogue où détenant pour la première fois 2 placards publicitaires dont l'un était pour le cabaret Le Chat Noir. L'imagination ne manquait pas cette fois aussi, parmi les nombreux numéros, un cheval vivant peint aux couleurs nationales et orné d'une barbe blanche, d'œillettes rouges et de binocles bleus³²⁷. Un journaliste de “*Gil Blas*” (13 mai) remarque : Le cheval du général était un bidet vivant peint aux trois couleurs du drapeau national et sont rafraichies chaque jour, *Une bonne belle* est un miroir dont le reflet est réservé aux dames, *La Porteuse de pains* est une statuette couverte de bleu³²⁸.

Parmi les participants ; Caran d'Ache, Emile Cohl, Mac-Nab, Jules Lévy, Willy, Willette, Xandorf. Six autres auteurs collaborent à l'exécution d'un paysage collectiviste représentant une marine de jour, de nuit, un ciel, un paysage³²⁹.

Tolav Segroeg possible pseudonyme de Toulouse Lautrec, en 1889, peint le *Portrait d'une malheureuse famille atteinte de la petite grelure*, parodiant un tableau peut être³³⁰. Marcel Lebrun expose *Les Dix manches gras*, offrant ainsi un aspect inconnu des carnivals. La caricature deux dimensionnelle, prend une troisième dimension, elle devient objet. Les dix manches gras sont de vrais manches de bois enduits de graisse³³¹. G. Van Drin reprend la Vénus de Milo, déjà exploitée en 1886 par Ko-Shin nus, mais en fait une œuvre différente qu'il baptise *La Vénus des mille eaux*, toute la partie inférieure de la statue, la draperie ayant été recouverte d'étiquettes de bouteilles d'eaux de source³³². Thybeau réalise une œuvre détournant celle du musicien italien Puccini, *Madame Chrysanthème*, il produit ainsi *Madame crie son thème*. L'équivoque s'en prend aussi à la politique tout comme le ferait la caricature et une œuvre exposée montre un célèbre député, Jules Méline montant à la chambre ; *Vue de Méline montant (1889)*³³³. Charles Barbotin met deux chiffres avec des croix partout en leur longueur pour évoquer Eiffel, *Le plus grand homme de l'Exposition universelle (1889)*³³⁴. Cette tour Eiffel est faite de bretelles de pantalon³³⁵. Guillon représente une scène estompée pour évoquer *Wagon de fumeurs sous un tunnel (1889)*³³⁶. Une bille nette est exposée par Amillet Paul ayant pour titre *Un portrait à tout le monde –cent francs à qui ne se reconnaît pas (1889)* peu téméraire³³⁷. Coquelin-Cadet expérimente la peinture que Charpin nomme simpliste avec un extrémisme poussé dans ses *Ciel sans nuages* et *Nuages sans ciel (1889)*, diptyque dont le second volet est composé de coton³³⁸semble-t-il. O. Nair, expose *Le canard aux petits pois (1889)*, qui représente un canard en plein vol, constitué de petits pois collé sur le support avec de la poix³³⁹, matière collante produite par distillation ou à partir de résines et goudrons. Choubac expose une *Vue de Tulle (1889)* qui laisse voir sous un tulle la figure vague d'une beauté, fin de siècle³⁴⁰, sachant que Tulle est une commune de la France. K. Rabin expose *La conscience d'un député (1889)*, véritable morceau d'élastique³⁴¹. Emile Cohl dans son portrait charge sur Francisque Sarcey (1889) fait brandir à ce critique, écrivain et journaliste, une faux et un martinet révélant la puissance de ses opinions³⁴².

- **Réactions presse et critiques**

L'exposition Universelle inaugurée une semaine avant celle des Incohérents avait d'une façon ou d'une autre amorti l'impact de l'événement incohérent. L'enthousiasme de la presse fut rare. Il y avait à peine d'articles détaillés. Les journaux qui les louangeaient ou critiquaient ne les signalèrent que peu³⁴³. "*Le Courrier français*" resta muet. Comme

si la nouveauté n'était plus le critère de l'Incohérence qui voyait la foule se ruer vers une tour de métal récemment inaugurée, et par la suite les 5 mois pendant lesquels l'exposition se déroulera ne parviendront pas à élever le niveau à celui des expositions précédentes. Pierre Larousse dans Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle leur consacre en 1890 un article où il y estime que les expositions des Incohérents sont plus amusantes que celles des impressionnistes, des refusés ou d'autres³⁴⁴. Un autre journal anarchiste s'exprime : « Derrière le [...] divertissement, les Incohérents proposent aux artistes un nouveau mode de création collective. Nous ne saurions trop encourager de telles initiatives »³⁴⁵. En dehors de Paris, Bourg-en Bresse organise par les bons soins de la société une exposition Incohérente le 30 janvier 1890 ; Nancy le 10 et 11 mai 1890 à l'occasion de la kermesse de l'Union de la jeunesse lorraine³⁴⁶.

4-5-11-Les derniers jours de l'Incohérence

Malgré toutes les œuvres insolites et nouvelles des Arts Incohérents, le public reste comme retenu ailleurs. Sans spectacle, sans événements, si ce n'était le début de la conquête du Soudan ou la publication de *La Bête humaine* de Zola ou le fait que Van Gogh venait de mettre fin à sa vie tout comme la perdait l'Incohérence qui laissa passer cette année 1890 sans événement.

- **Le Bal Aux folie-Bergères, 17 janvier 1891**

Un spectacle de réanimation est organisé le 17 janvier 1891. Un bal aux Folies Bergères précédé d'une revue politique et littéraire, “*Vive la liberté !*”, dite libre, rapide et aristophanesque. Les préparatifs n'étaient surement pas du rythme des expositions précédentes. Les décors se sont terminés juste avant le bal, il n'y avait ni costumes ni orchestre, seulement un piano. Le nombre des acteurs réduit sachant que la ville de Paris était saisie d'un froid polaire ce jour-là³⁴⁷, il est logique de s'attendre aussi à un nombre maigre d'invités, ainsi aux 5000 invitations répondirent seulement 1500. Pour que le bal ne commence que vers deux heures du matin³⁴⁸. Décevant pour Lévy qui avait pris l'habitude de refuser un grand nombre d'invités par manque d'espace.

- **Réactions, presse et critiques**

La soirée fut précédée dans l'après-midi d'une répétition générale destinée aux journalistes, mais celle-ci s'est avérée être médiocre. D'après “*Le Courrier français*”, ce bal aux Folies-Bergères est la goutte d'eau qui

a fait déborder le vase : « Si la revue a été trop longue, le bal a été trop court et le souper trop hâtif »³⁴⁹. « Tout cela est vieillot, passé de mode. L'incohérence a rejoint la décadence, la déliquescence et autres blagues avec ou sans anses dans le sac de vieilles chiffres démodées »³⁵⁰.

La revue définitive resta un peu comme inachevée, d'après des critiques de-ci de-là qui semblaient ne pas apprécier la tenue de ce bal en général. Encore pire, "*Le Gil Blas*" du 20 janvier 1891, ajoute que les acteurs présents n'avaient pas retenu leur rôle et les décors qui restent en l'air dans une salle où l'on ne comprenait plus rien et l'on n'entendait plus rien, gâchèrent la soirée³⁵¹. Cependant le virus de l'incohérence atteint Grenoble qui, le 1^{er} juin 1891, expose des œuvres d'incohérents lors d'une fête de bienfaisance où quelques jeux de mots restent sans explication du fait qu'ils semblent liés à leur humour local³⁵².

4-5-12-L'Incohérence. Les derniers bals

La soirée du 4 mars 1891, à l'Elysée-Montmartre, "*Le Courrier français*" organise un "Grand bal mystique" en même temps que le spectacle des Incohérents. Jules Roques lance un long article qu'il intitule *L'incohérence commerciale* ; « Deuxième, troisième, quatrième bal des incohérents. De l'Incohérence à dégouter M. Chienlit en personne. L'affaire sera assez bonne tant qu'il y aura des naïfs pour accepter des invitations désintéressées...jusqu'au vestiaire »³⁵³, puis se conclut le texte disant qu'il y aurait mauvais goût à insister seulement sur le commerce de l'Incohérence sans oublier le fait que Jules Lévy était juif. La France à la fin du XIXe siècle n'aimait pas les juifs. Selon l'expression d'Eugene Weber, l'antisémitisme "était aussi français que la baguette". Les écrits en 1886 d'Edouard Drumont dans sa chronique scandaleuse *la France juive*, et la faillite du Panama dans laquelle étaient impliqués plusieurs français israélites ne firent qu'attiser l'intolérance parisienne contre les juifs. Jules Lévy ne pouvait nier ses origines et par la suite devint suspect aux yeux de ceux qui quelques années auparavant le trouvaient si drôle. Ce n'est qu'un an plus tard que se tiendra un nouveau bal incohérent le 24 mars 1892 à la porte Saint-Martin, puis un autre 1893 en Avril-Mai 1893 pour clore la trajectoire incohérente d'une exposition à l'Olympia au 26 Boulevard des Capucines³⁵⁴. La revue, "*Vive la liberté*" est représentée aux folies bergères en janvier 1892, les décors sont de Jules Chéret³⁵⁵. D'après Charpin, les derniers bals semblent avoir eu lieu en 1895 et 1899³⁵⁶.

4-5-13-Exposition à L'Olympia 26 Boulevard des Capucines (1893)

L'affiche de cette exposition était originale. Collectiviste, elle fut réalisée par quatre dessinateurs : Dillon, Cohl, Ferdinandus et Gray. Le catalogue était plus grand et plus imposant. Les cartons d'invitation annonçaient l'exposition pour le 1^{er} avril, puis fut retardée de 10 jours ce qui aurait pu paraître en relation au poisson d'avril, mais ce ne fut pas le cas. Lévy fut par la suite accusé de manque de tact³⁵⁷.

- **Les œuvres de l'exposition à l'Olympia (1893)**

Préoccupés par la satire politique et la caricature, beaucoup d'exposants exécutent des portraits-charge en allusion au scandale du Panama³⁵⁸. Sehm estompe les silhouettes de son œuvre, on n'y voit presque plus rien et il donne un titre à celle-ci : *Un soir de brouillard à Montmartre* (1893). Jules Lévy expose le *Carnaval (1893)* qui n'est autre que des confettis collés sur un support³⁵⁹. Emile Cohl emploie la cire à cacheter pour les plumes de *L'Oie Fuller* (1893), la danseuse y devient un volatile de basse-cour³⁶⁰.

- **Réactions, presse et critique**

John Grand-Carteret dans son ouvrage *Les Mœurs et la caricature en France*, écrit deux pages sur les Arts Incohérents qu'il juge décadents. À Besançon, Paul Franceschi en 1893 parle d'*Ineptie incohérente*, ce qui prouve que la portée de l'Incohérence avait atteint la province aussi, dont Grenoble, Nancy et d'autres villes qui auront en commun les mêmes traits caractéristiques de l'incohérence de Paris de par les affiches prises parfois telles qu'elles furent dessinées originalement, de par les mêmes jeux de mots ou des pseudonymes dont la plupart reste encore incompréhensible de nos jours³⁶¹. Les critiques reprochent aux Incohérents de se répéter : parodies, calembours, objets réels dans l'œuvre ; pour d'autres l'Incohérence de leur point de vue touchait à sa fin³⁶². En 1894, un an après la dernière exposition, Jules Lévy organise un ultime bal des Incohérents ; une invitation écrite de sa main rappelle les invités que le costume est obligatoire, le masque facultatif, que la dame a le droit de porter le travesti. En mars 1896, une représentation, *Hâtons-nous d'en rire*, est donnée à l'occasion d'un bal incohérent. Elle fut précédée par une répétition destinée à la presse. Parmi les participants : Anatole France, Alphonse Allais, Paul Bourget ; y figurent aussi des représentants des grands quotidiens comme (*Le Figaro, Gil Blas, Le Gaulois*)³⁶³.

4-6- Représentants importants des Incohérents

Versatiles, quelques artistes des Incohérents furent présents et actifs dans d'autres groupes dont les Hydropathes pour lequel ils ont présenté des œuvres en majeure partie liées à la littérature et au comique. Parmi eux, Jules Lévy, Maurice Mac-Nab, Arthur Sapeck et d'autres dont la contribution aux événements des Incohérents aura un impact considérable.

- **Jules Lévy**

Le 15 mars 1935, la dernière page du numéro de la revue “*Mercur de France*” rend un hommage réduit à un homme de lettres³⁶⁴. Pourtant connu de son vivant par les hommes de lettres et par le milieu parisien, Jules Lévy n'a pas connu de notoriété posthume, il n'a pas laissé d'archives privés, de souvenirs ou de correspondance. Il est la tête de file d'un groupe informel de jeunes poètes, comédiens, musiciens, dessinateurs et étudiants de la bohème. Jules Lévy n'a fréquenté ni l'Ecole des beaux-arts, ni celle des Lettres mais réussit à concevoir et organiser les Arts Incohérents tout en y participant, transformant la blague de rapins en institution ou dans le pire des cas en une manifestation attendue³⁶⁵.

Jules Lévy était soucieux de provoquer un événement, d'avoir des liens avec des artistes et de gagner sa vie. Il avait écrit pour la scène ou pour le public et avait contribué au genre du monologue comique bien que sans succès considérable³⁶⁶. Fils de Moyse Lévy, et né à Paris, l'acte de décès de Jules Lévy est établi le 4 mars 1935. Âgé de 42 ans et voulant défendre ses droits, Lévy pose sa candidature aux Archives Nationales en tant qu'homme de lettres. Le rapporteur y mentionne neuf volumes sous formes de récits dialogués publiés par Lévy chez Flammarion et les pseudonymes que l'auteur utilise, comme Plume ou Abel Deparc. On y note aussi l'avis favorable envers Lévy concernant sa gaité et son humour. Il existe aussi des tirés du volume intégralement consacrés aux animaux, qu'il publie à la fin de sa vie *Loin des hommes*, où l'on déduit qu'il s'était réellement réfugié dans de petites villes de banlieue. Dans une dédicace à la Fontaine, Lévy répond aux attaques antisémites en se disant fier d'être français. Il se tourne sur son passé évoquant sa maison d'enfance et sa famille³⁶⁷. Parmi ses monologues : *Chiqueville sur mer* (1880), *Elle est là !* (1883), *Estelle au lansquenets* (1883) qui est une scène à deux personnages, *Les Affaires étrangères* (1898), *La Fortune du pot* (1900), *Pour la gosse* (1901). La seule comédie ayant laissé une trace dans les mémoires est *Le Commissaire est bon enfant* (1900)³⁶⁸. Lévy avait très bien compris que le public parisien

était autant attiré par les provocations de ses expositions que par les fêtes et manifestations. Quand il abandonne les Arts Incohérents, il se tourne vers l'organisation de fêtes à grand spectacle³⁶⁹. Oublié, il ne sera honoré que bien plus tard par la pantomime en un acte, *Pierrot décoré*, accompagnée de musique et interprétée par des acteurs connus. En mai 1914, son argument et son dialogue seront publiés dans un numéro abondamment illustré de *La Vie heureuse*³⁷⁰.

Le nom de Jules Lévy n'est évoqué que dans une rubrique théâtrale du 28 octobre 1879. Il y est remarqué que le jeune Lévy ne se contente pas d'être auteur mais qu'il est aussi un excellent acteur. Puis en 1919, à l'occasion du quarantième anniversaire de la fondation des Hydropathes, un numéro commémoratif unique est publié le 28 décembre. Le magazine désigne Lévy comme le Directeur-Administrateur d'Emile Goudeau le Président-Fondateur des Hydropathes. Caricaturé par Georges Lorin, il tient dans une main une vingtaine de ses ouvrages, de l'autre il allume un mélange d'explosif dans une éprouvette étiquetée : « Incohérent ». Une légende « c'est de ma faute » et des débris parmi desquels l'on aperçoit ceux de la Vénus de Milo. Un poème de Lorin considère Lévy un précurseur :

*Et pour fleurir le monument
De ce père éternel du Rire,
[...]
Les cubistes et futuristes
Qui sont tous ses fils déférents
Dévaliseront les fleuristes
Car il a créé...les Incohérents.*

Lévy publie une anthologie *Les Hydropathes* où il y mentionne une trentaine de noms et y mène une sorte de mémoire d'écrivain qui se penche sur son passé. Cette démarche est cependant dépourvue de souci d'expression en faveur des Incohérents dont il oublie qu'il fut l'animateur³⁷¹. En 1909, le réalisateur espagnol Chaumont (Segundo de Chomón) avait fait référence au mouvement de Jules Lévy dans le titre d'un de ses films parisiens, *Une excursion incohérente*³⁷². Dans ses derniers écrits, Lévy évoque ses nombreux ouvrages sans pour autant aborder les productions plastiques des œuvres Incohérentes. À plusieurs circonstances, Jules Lévy est vu comme un juif soupçonné de rivaliser déloyalement avec Rodolphe Salis en publiant pour s'enrichir les *Mémoires de Cora Pearl*, une fille qu'il avait connue. En 1886, un dessin de Willette, pour la couverture

du *Courrier français*, le montre arborant une étoile de David et exprimant son désir de damer le pion au « Chat noir ». Un autre dessin de Willette réclame « que le juif nous rende ce qu'il nous a pris » tout juste avant que le "*Courrier français*" ne publie un numéro spécial « Incohérent » où une page est réservée au rôle que joue Israël à la Bourse. Un autre dessin du même Willette montre une femme en Salomé portant sur un plateau la tête d'un juif fortuné. Un poème de Goudeau évoque le rôle des juifs dans l'argent. Un magazine évoque en 1886 que le juif arrive pauvre dans un pays riche pour devenir riche dans un pays pauvre³⁷³. Alors qu'il interprète *Estelle au Lansquenet* quelques gens antisémites le huent à chacune de ses répliques mais l'incident reste sans gravité. Tous ces affronts lui valurent peut-être le fait de s'éloigner des gens et de vivre en banlieue non par reniement à ses actes de jeunesse mais par réaction contre les affronts de son temps. Il a fini par renoncer à une quelconque revendication³⁷⁴. Il nous est facile aujourd'hui de supposer que si Lévy avait vraiment conscience en une quelconque importance de son groupe, il aurait avec détermination imposé ses convictions et les aurait défendues jusqu'au bout. Ce qui semble lui avoir manqué, c'est la confiance en son groupe, et en même temps une confiance en lui-même qui lui aurait donné la possibilité d'imposer ses idées ou de revendiquer un rôle avant-gardiste aux Incohérents. Il était impossible pour Lévy de percevoir la portée de ces idées manifestées à travers les Arts Incohérents, il se savait précurseur, il voulait bien le croire mais les manifestations anti-art jusqu'à ce moment ne semblaient pas avoir une place dans l'art du futur. L'inexistence d'une idéologie antiartistique reconnue et l'impossibilité de concevoir que la seconde moitié du XXe siècle suivra considérablement une démarche rebelle, empêchèrent Lévy, qui avait lui-même sombré dans une sorte de perte du goût de vivre, de trouver la détermination nécessaire à ce but.

- **Arthur Sapeck**

Déjà mentionné dans la partie des Hydropathes, il fait aussi partie des groupes Fumiste, Hirsute, et Incohérent dont il devient une des figures centrales. Il est célèbre grâce au portrait de *La Joconde à la pipe*.

- **Charles Leroy Saint-Aubert (1852/1856-1907)**

Élève de Jean-Léon Gérôme et de Léon Bonnat, avec Charles Angrand et les néo-impressionnistes, Leroy participe en 1887 à la troisième exposition des indépendants. À partir de 1894, avec d'autres incohérents il anime la Société populaire des Beaux-arts voulant maintenir en France le culte de l'idéal.

La lithographie qu'il présente dans le catalogue de 1886 *Un Rendez-vous au pont Royal* dispose d'un décor presque vide³⁷⁵.

- **Maurice Mac-Nab**

Poète et chansonnier français gai et à la physionomie étrange qui, aux yeux d'André Breton, est un des précurseurs des Surréalistes. Pour Mac-Nab, il n'y a que les bons qui sachent rire. Ses chansons et monologues retentissent de nos jours et avec les vers, proses et dessins, tout versait dans son besoin de satire humoristique. Il commença avec les Hydropathes et dans une des soirées, on l'avait vu sur scène l'air impassible, réciter les premiers vers des *Poêles mobiles*³⁷⁶:

*« Le poêle, c'est l'ami qui, dans la froide chambre,
Triomphant des frimas, nous fait croire aux beaux jours :
Son ardente chaleur nous ranime en décembre,
Et, sous le ciel glacé, réchauffe nos amours.*

Puis, interrompant le couplet et laissant dormir le piano, il s'écria avec l'accent de la plus profonde conviction :

*Le poêle mobile se distingue de tous les autres en ce que, muni de roues,
il peut se déplacer comme un meuble. On le roule au salon, à la salle à
manger, à la chambre à coucher. La prudence exigeant qu'on ne conserve
pas de feu dans la chambre où l'on se couche, on le ramène au salon pour
la nuit. Le prix du modèle unique est de cent francs. »*³⁷⁷

C'est à un poème en tercets dédié à Jules Lévy qu'il doit son premier succès *Fætus*, mais réalisera aussi d'autres œuvres et participera de 1883 à 1889 aux expositions incohérentes³⁷⁸. Bien que peu nombreuses, ses œuvres dont le *Clysopompe* et une opérette, *Malvina Ire* portent l'empreinte d'une gaieté originale³⁷⁹.



Fig. 6 : Maurice Mac-Nab.



Fig. 7 : Charles Paul dit Bilhaud.

- **Paul Bilhaud (1854-1933)**

Poète et auteur dramatique dont la carrière débute en auteur de monologues. Il expose avec les Incohérents à travers quatre œuvres dont *Nature demi-morte* (portrait d'une veuve) et *Combat de nègres pendant la nuit*³⁸⁰. Ce n'est que ces dernières années que l'on commence à rencontrer sur internet quelques phrases non officielles le qualifiant d'être un précurseur du minimalisme en référence à son œuvre monochrome.

- **Caran d'Ache (1859-1909)**

Né à Moscou, Emmanuel Poiré est le petits fils d'un soldat chef d'escadrons guides ayant servi Napoléon. À l'âge de vingt ans il s'engage dans l'armée française à son tour puis devient illustrateur de presse et adopte le pseudonyme de Caran d'Ache qui en russe signifie « crayon ». C'est des scènes de la vie militaire qu'il s'inspirera pour ses dessins. Caran d'Ache fera partie de l'équipe du Chat Noir, du périodique et du cabaret qui donnera de célèbres présentations d'ombres chinoises. En 1899 il monte sa première *Piécette* puis la célèbre épopée retraçant la geste napoléonienne qu'il découpe dans des feuilles de zinc. Il fonde lui-même un journal éphémère "*Le Tout Paris*"³⁸¹.

Il illustrera pour l'hebdomadaire "*La Vie militaire*", puis pour la biographie historique *L'Histoire de Marlborough* de Jules Marthold qui sera publiée par Jules Lévy. Il présente un spectacle d'ombres chinoises au théâtre du Chat Noir avec commentaire et accompagnement musical et

dresse un récit héroïque de la vie de Napoléon qui lui vaut une grande renommée. Il illustre *La Nuit blanche d'un hussard rouge* d'Alphonse Allais, collabore au “*Rire*” et au “*Figaro*” en 1895. Plus tard il fonde un hebdomadaire violemment anti-juif “*Pstt !*”. Dès 1883, il participe aux expositions des Incohérents et leur restera fidèle. C’est de l’illustration qu’il puisera pour réaliser ses tableaux³⁸², mais son inspiration se rattachera plus au cinéma et au dessin animé.

- **Jules Chéret (1836-1932)**

Illustrateur, dessinateur, peintre et lithographe il connaît le succès dès l’âge de 22 ans grâce à une affiche destinée à *Orphée aux enfers*, opéra de Jacques Offenbach. Inventeur de l’affiche en couleurs, il diffusera plusieurs de ses productions sous toutes les formes avec une mise en page caractéristique et une typographie comme élément plastique et associe la lettre à l’image. Il réalise la couverture de l’ouvrage de Félicien Champsaur, *Entrée de clowns* (1885) et celui de Charles Joliet, *Roman incohérent* (1887), deux affiches pour les expositions des Arts Incohérents et un de ses motifs sera reproduit sur la couverture du catalogue de 1886. Jules Chéret est un professionnel de l’affiche apprécié et recherché par les grands noms du commerce ; sa veine gaie porte sur le contenu, pas sur l’expression plastique, ses figures emblématiques sont la femme et le clown³⁸³.

- **Charles Angrand (1854-1926)**

Seul Incohérent que les historiens connaissent et reconnaissent comme peintre, avec Toulouse Lautrec bien que la participation de ce dernier reste sans argument. Il exposa au Salon des Incohérents à trois reprises sous son vrai nom : *Arrivée de cinq galets* (1883), *Les Cinghalais* (1886), *Paysage financier* (1884), *La Belle Nature* (1889). *Paysage financier* est d’une qualité expressive remarquable où se dégage d’un fouillis une lune criblée de balles, dénonçant les scandales de la spéculation : la lune en écu était une métaphore d’une pièce d’or à l’époque (faire un trou à la lune signifiait s’enfuir sans payer ses créances), cependant le sens reste un peu flou. Angrand nous fait voir d’après un critique, une lune dans un ciel vibrant et une atmosphère chargée³⁸⁴. Il expose à Rouen en 1882 puis vient à Paris où il y rencontre divers artistes dont Seurat³⁸⁵. Son style incitera Vincent Van Gogh à lui proposer un échange de tableau. Il expose avec le Groupe des indépendants et est commenté par un critique qui nomme son style de « Vibrisme », comme il est flatté par Félix Fénéon l’année suivante³⁸⁶. Régulièrement refusé au salon officiel Angrand fut contraint d’exposer dans des groupes comme Société des Jeunes artistes,

société des artistes indépendants, groupe des XX de Bruxelles, Galerie Georges Petit³⁸⁷.

4-7-Les Incohérents et leur temps

Ce qui est incontestable, c'est que les œuvres des Incohérents commentées à travers les titres et textes des catalogue ne donnent pas une idée complète. Les comptes rendus de la presse seront d'aide à pouvoir se forger une idée des productions les plus remarquées sachant que les pièces exposées ne coïncident pas toujours avec celles mentionnées par le catalogue. Selon Riout et Grojnowski, c'est le cas de la *Peinture sur dos d'homme* de Lévy (*un commissaire au dos peint se montre au public*), le *Bas-relief*, le *Duo de sépyramide* (Sans doute un camaïeu sépia : peinture sur pain de 4 livres) comme le pensent les auteurs. De même pour le facteur rural avec des commentaires allant d'un soulier droit collé sur la toile, un soulier ferré en relief vers un vrai soulier sortant de la toile etc. Dans les trois derniers cas l'œuvre reste toujours une œuvre hors commun et inhabituelle.

La liberté d'expression étant toute nouvelle, les revues prolifèrent ce qui rend les manifestations sujettes à de nombreux articles qui ne passaient pas inaperçus. Les comptes rendus de la presse se divisent en groupes : "L'Art", "la Gazette des beaux-arts" et la "Revue des Deux Mondes" ignorent les Incohérents et les écrivains ou artistes en relation avec le Chat Noir cabaret soit-il ou hebdomadaire. Un autre groupe de publications qui semble prendre un peu le parti de Lévy et qui se réclame d'une avant-garde comme "Lutèce" et "Le Décadent" ; ou "Le Charivari" consacré à la caricature ou encore "Le Courrier français" dédié au divertissement. Un troisième groupe : "Journal des artistes", "L'Illustration", "Gil Blas", "L'Echo de Paris", "Le Figaro" ou "Le Voltaire", "L'Univers illustré" (novembre 1886) trouve que c'est de la gaité de rapins révoltés contre toutes les règles d'art, d'autres critiques affirment la présence d'une expression artistique, puis jugent les blagues abusives ("La Justice", 25 octobre 1884). Dans "La Comédie humaine" (1886), l'Art Incohérent est jugé être un art des siècles futurs. D'autres trouvent que ces expositions sont comme une extension des manifestations et des bals masqués, comme dans "Le Petit messenger parisien" (1884), qui trouve que cet art n'est pas une révolution voulant créer une peinture de nouvelles écoles ; c'est un Salon burlesque pour la plupart de la critique : qui donne place à l'Incohérence comme vérité ; "La Reforme" (1882),

“*L’Echo de Paris*”, trouve les Incohérents comme une joie dont a besoin l’esprit de ce siècle dominé de chagrin³⁸⁸.

Les Incohérents quant à eux, semblent suivre l’expression de Jules Lévy qui « s’en fout » et ne se trouvent guère concernés par les polémiques à leur égard, ils prônent leur rire en prétendant ne pas toucher les graves questions de l’art. Les Salons comiques s’en prennent d’habitude aux tableaux de maîtres bien avant le Salon pour rire des Incohérents ; dès 1842 le chapitre XIV *Le Louvre des marionnettes*, de l’œuvre *Un Autre Monde* décrit des œuvres imaginaires : *le Portrait de femme vu de dos*, une marine dont les vagues sortent du cadre *Vagues irritées*, un pouce géant taillé par un sculpteur. Quand Jules Lévy et ses amis ouvrent les portes de leur Salon, les œuvres cette fois existent pour de bon, matérialisées et disposées au public et à la critique dont une part y voit une révolte de l’art, une plaisanterie inoffensive, tandis que l’autre y voit un outrage, un attentat à l’art. Dès la première exposition, certains critiques se demandent s’ils doivent voir en ce genre de manifestation une branche de l’art officiel et que puisque les impressionnistes y ont été admis, il n’y aurait aucune raison de ne pas le faire pour l’Incohérence (*La Presse*, 3 octobre 1882)³⁸⁹.

“*La Revue Critique*” (1883) se demande si les Incohérents ouvrent une ère nouvelle, “*Le Capitan*” (1883), si c’est peut-être l’alphabet de l’art de demain, Charles Leroy, critique proche du groupe écrit dans “*Le Matin*” (1884) que les Incohérents, en voulant se moquer des peintres pompiers, ont couvé l’œuf d’où jaillira la charge moderne. Les Incohérents quant à eux prennent par leur drôlerie, une posture défensive et offensive à la fois. “*Le Chat Noir*” baptise l’Incohérence « la cathédrale de l’avenir », Luigi Loir en 1883 dessine une cocotte en papier représentant ainsi un *Arc de Triomphe de l’avenir*, Allais se présente en élève des maîtres du XXe siècle³⁹⁰ alors que nous sommes encore au XIXe.

Cependant “*Le Courrier français*” rompt avec Jules Lévy ; Jules Roques, directeur d’hebdomadaire publie un compte rendu assassin envers la quatrième exposition des Incohérents, traitant leurs œuvres d’enfantillages où dominant les calembours qui disqualifient les vrais artistes, puis attaque encore une fois ces derniers avec l’ouverture du Café des Incohérents 16 bis rue Fontaine où se présentent des œuvres qu’il qualifie de vrais Incohérents³⁹¹. Ces manifestations de comptes rendus qui soutenant où refusant certains mouvements ne sont pas inhabituels à la vague moderne du vingtième siècle.

Bien au contraire, il existera des cas où le refus de certaines œuvres par les établissements officiels et le scandale provoqué joueront un rôle essentiel dans la promotion de ces groupes ou artistes qui seront prônés plus tard par même les opposants d'hier.





CHAPITRE V

L'APPROCHE INCOHERENTE ET L'ESPRIT DU XXE SIECLE

La perception du XXe siècle envers les Incohérents doit normalement être différente de celle de leur époque vis-à-vis de leur démarche. Bien que faiblement soutenus par quelques critiques et théoriciens dont la détermination suggère un contournement de la question d'appartenance à une quelconque école artistique, il est inévitablement nécessaire de comprendre quels genres de procédés constituaient un terrain favorable à ces artistes pour se manifester.

5-1-L'Incohérence point de vue XXe siècle

Denys Riout dans ses *Remarques sur les Arts Incohérents* évoque la phrase de l'écrivain et philosophe français Paul Valéry (1871-1945) : « Les sots croient que plaisanter, c'est, ne pas être sérieux, et qu'un jeu de mots n'est pas une réponse. Pourquoi cette conviction chez eux ? C'est qu'il est de leur intérêt qu'il en soit ainsi. C'est raison d'Etat, il y va de leur existence »³⁹². L'écrivain français Roland Topor trouve que l'humour est moins un sujet qu'une manière de voir et de penser³⁹³. C'est le rire sans méchanceté que portent les Incohérents aux parisiens de la fin du XIXe siècle, sans être plus prétentieux, ni plus malins que les artistes de l'époque. Mais ils savent qu'ils ne sont pas imbéciles comme le signale Charpin. Venus à une période où l'esprit français est souillé par les grues ou horizontales, pornographes, naturalistes ou réalistes, ils tendent vers la réhabilitation de l'esprit français par le rire, dans une société où les Incohérents dénoncent les intelligents et les spirituels d'avoir laissé l'ennui de la mondanité gagner leur ville³⁹⁴.

Comptant les articles de l'époque ayant abordé les Incohérents, les catalogues des expositions constituent selon Grojnowski, les documents permettant de comprendre l'esprit de ce mouvement qui fut un bouleversement majeur ayant affronté les tabous de la société bourgeoise à une époque où les œuvres pointillistes étaient déjà considérées comme une transgression. Ils ont exploité le langage et la parodie qui pour la première fois débaucha sur le déni de la représentation³⁹⁵.

Les tableaux d'Alphonse Allais dénoncent la figuration comme inutile engagée dans une impasse par les écoles de style. Les mots déconstruisent les images alors que l'approche classique du titre devait suivre la représentation. Les Incohérents mettent le mot et l'image en relation qui trouble la notion du simulacre, perturbent la stabilité du visible

en le dotant d'une troublante incertitude³⁹⁶. La formulation parodique s'en prend non seulement aux maîtres de jadis mais ébranle même les adeptes de symbolisme, et mettent en cause la notion de l'art elle-même et les modes d'expressions "Terre cuite (pomme de), aquarelle à l'eau de seltz, portrait sans pied", même le mot "art" est touché par des jeux de mots comme "Lézards cohérents, Lard incohérent", allant ainsi d'un pas ferme vers l'acte de mise à mort de l'art³⁹⁷.

Les Incohérents étaient incapables d'estimer l'importance des enjeux mis en cause, ils doivent être reconnus non seulement comme précurseurs mais en avant-garde neutralisée. Ils n'ont pas su transformer leur dérision en affirmation comme Duchamp et "L'ironisme d'affirmation". Le public est responsable pour sa part de ne pas avoir pu les voir au-delà de la rigolade de bonne humeur « les critiques, les théoriciens, les marchands et les amateurs purent ainsi faire l'économie d'une contestation qui les attaquait de front »³⁹⁸. On dut attendre Apollinaire et sa déclaration de 1913 dans *Les Peintres cubistes* : « On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres postes, des cartes postales ou à jouer, des candélabres des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux »³⁹⁹.

Dans l'article "Remarques sur les 'Arts incohérents' et les 'avant-gardes'" Denys Riout trouve que l'Incohérence est une plaisanterie aimable n'ayant revendiqué aucune légitimité que génère leur bonne humeur. Les mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle sont tous porteurs soit d'une charge de violence, soit d'une théorie « sérieuse » un engagement renforcé d'une conviction intime qui semblent avoir manqué aux Incohérents : une idéologie de la création. Les courants avant-gardes reconnus ont présenté violence et dérision tout en étant sérieux afin d'être crédible. La notion d'avant-garde utilisée en art plastiques ne semblait pas exister en 1880 et elle fut initiée à ce domaine en 1910-1911⁴⁰⁰.

En 1988 se tint à Lyon une exposition "La Couleur Seule, l'Expérience du Monochrome". Dans un catalogue de 366 pages, Alphonse Allais à peine y est mentionné, et de façon suspecte ; Maurice Besset, historien de l'art, suppose que les monochroïdes, inassumés par Allais, restent en dehors de l'Histoire de l'Art. Yves Klein reprendra l'expression lorsqu'on lui fera remarquer que ses monochromes sont similaires et que le catalogue de son exposition emprunte le même format que *L'Album Primo-Avrilesque*⁴⁰¹.

Denys Riout n'arrive pas à certifier l'appartenance du tableau monochrome d'Allais au non figuratif soi-disant que les titres renvoient les plans colorés non figuratifs dans l'univers des signes où ils deviennent images et sens. Selon Riout, le tableau rouge redevient lisible par le titre, qui loin de perturber l'image, la stabilise, lui donne sens, permet qu'elle soit traduite par des mots à l'inverse de l'œuvre de Rodtchenko qui expose en 1921 trois tableaux monochromes : Couleur rouge pure, jaune pure, bleue pure. L'œuvre *Porc trait par Van Dyck* dénote un simple jeu sur les signifiants où l'image substitue les mots. Les titres sont porteurs d'images, des mots sont mis en relation avec d'autres mots mais le code iconique reste intact⁴⁰².

Dans « *Ceci n'est pas une pipe* » de Magritte, l'image trompe, alors que pour l'exemple signalé des Incohérents, elle reste non pas substitué du réel, mais substitué du verbal. L'objet est ici d'ordre littéraire plus que d'ordre plastique⁴⁰³. L'œuvre *Le Mari de la Vénus de Milo* est comparée par Riout avec la Joconde de Duchamp avec la présence du texte L.H.O.O.Q., qui est selon lui le désir que Duchamp voile au nom de la beauté. Les Incohérents montrent qu'il ne suffit pas de produire des objets mais d'en organiser la réception. C'est ce qu'ont fait les mouvements d'avant-garde du XXe siècle par la violence ou la provocation⁴⁰⁴ sachant que l'avant-gardiste a besoin de s'imposer pour exister. Concernant le monochrome *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, le rectangle noir reprend une figuration représentative par le titre, c'est ce prétexte qui met cette œuvre hors de la limite de l'art. Sachant que la plupart des monochromes restent souvent sans titre, nombreux sont ceux qui en détiennent un, comme *Red Cells With Conduits* proche de *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge*, l'humour excepté⁴⁰⁵. Le rire et la dérision sont mal perçus par les adeptes de la couleur pure, pourtant les œuvres de François Morellet ou Peter Halley font fortement penser aux bouts de papier qui présentaient des énigmes dont les réponses étaient du genre : « Mexicain faisant la sieste derrière un mur » ou bien « Bateau arrivant trop tard pour sauver une sorcière de la noyade ». Cela aussi nous faisait rire. Nous étions dès l'enfance, bon public⁴⁰⁶.

Le groupe Présence Panchounette avait signalé que l'utilisation de l'objet dans l'art avait bel et bien existé aux environs de 1880, mais que ce ne devait pas nécessairement être perçu de la même façon ; et que l'expérience des Incohérents aussi étrange soit-elle est peut-être passée sous silence pour peu qu'elle dérange la conception couramment admise, qu'elle peut, aussi, n'avoir aucune réelle importance (sinon anecdotique) si les conditions de sa diffusion ne sont pas réunies⁴⁰⁷. Présence Panchounette

complique la chose et brouille la critique quand il montre à la FIAC en 1988, des œuvres de la fin du XIX^e siècle qui furent prises pour des œuvres allant de 1950 à nos jours⁴⁰⁸.

Ni école, ni mouvement, les Incohérents avaient formé un groupe informel et instable du point de vue idéologique. Ayant fréquenté différents groupes humoristiques et ayant jailli des Hydropathes. Les Incohérents ne participent pas à la vie politique et jouent à la sourde oreille à l'égard de quelques participations de quelques membres aux courts récits antisémites peu désireux de subir le choc de scandales. Ils se caractérisent par un manque de logique, de continuité dans le comportement et le raisonnement, de coordination dans les domaines⁴⁰⁹. Des œuvres incohérentes, ne nous est parvenue qu'un infime partie ; celles reconstituées le furent à partir des comptes rendus de la presse, de quelques descriptions bien que parfois, différentes pour la même présentation, les commentaires étant approximatifs et même contradictoires. Les œuvres sont sujettes à l'incertitude et semblent ne pouvant être reconstituées qu'à travers l'imagination. La plupart des œuvres ayant disparu, elles semblent avoir peu compté au regard des exposants⁴¹⁰. L'imprécision envers les œuvres concernent aussi leur signification ; reliées pour la plupart d'entre-elles à l'actualité elles perdent en un sens leur saveur une fois dans un autre contexte, devenant parfois énigmatiques et indéchiffrables à l'instar de l'œuvre de Charles O'Binocle

L'orchestre au foyer de 1889, représentant une femme nue désargentée dans un lieu proche de l'atelier d'un peintre. Le modèle est assis sur un poêle éteint, jouant d'un instrument à vent, avec à la place de la tête un soufflet pour l'emboucher qui à la place de la chaleur émet un son. Le sens de « foyer » évoque la chaleur de la salle de concert, la chambre est à poêle comme le modèle est à poils⁴¹¹.

Les Incohérents ne sont pas entrés par la grande porte de l'art comme l'ont fait les impressionnistes ou les néo-impressionnistes semble-t-il parce qu'ils n'ont pas combattu pour imposer leurs innovations et acquérir une légitimité. Aux yeux de leurs contemporains, ce sont des gens d'esprit plutôt que de vrais artistes. En reproduisant les dessins publiés par la presse, ils ont reconduit la tradition des Salons comiques mais ont présenté des œuvres plastiques à part entière. Le rire n'est plus provoqué par des charges grotesques mais par une interférence entre la sculpture et le tableau, c'est l'effet de l'inattendu qui provoque le rire⁴¹².

Il serait davantage nécessaire de comprendre les genres dans lesquels se sont acharnés les Incohérents, tout en abordant les matériaux utilisés pour refléter leurs idées.

5-2-Les procédés des Incohérents

Après avoir tenté de revivre le milieu dans lequel se sont formés les Incohérents, il fut nécessaire de tracer une trajectoire assez précise de leurs activités, tout en abordant les dates et les lieux de leurs bals et expositions, sans oublier de mentionner les réactions de la critique, du public et parfois de leurs collègues. Décrire d'après les ressources disponibles l'atmosphère dans laquelle se déroulaient ces manifestations en faveur d'une approche qui puisse présenter une similitude avec la réelle ambiance, qui devait avoir eu lieu à l'époque. Quoiqu'il en soit, il est impossible d'accéder à une approche exacte en vue de quelques facteurs intervenants, ne permettant pas d'en effectuer, comme par exemple ; la distance qui sépare leur époque de la nôtre (133 années nous en séparent) ; le manque de ressources sachant que plusieurs des informations de base sont tirées d'articles ; le manque, voire l'absence de documentation photographique sachant aussi que les Incohérents n'ont qu'une seule photo connue de nos jours. S'y ajoute le manque d'œuvres qui nous soient parvenues quelque soient les causes de ce déficit.

Il est évident qu'il sera difficile de dresser une classification précise de leurs œuvres puisqu'ils n'ont jamais pensé eux-mêmes les classer. Les compositions ne suivaient aucune norme scientifique connue à leur époque qui puisse rendre crédible leurs visions. Néanmoins il reste possible de discerner le champ d'action dans lequel se sont déroulées ou formées plusieurs de leurs productions.

Catherine Charpin tente de créer une sorte de classification qu'elle juge elle-même incomplète mais fiable, qui se base sur l'étude des différents genres expérimentés par l'Incohérence. Toujours selon Charpin, l'art des Incohérents est multiforme et incongru, adepte du confus et du paradoxal⁴¹³ et par la suite l'œuvre incohérente devient inclassable avec l'éventualité de pouvoir être attribuée à plusieurs genres à la fois. Bien que les catalogues aient subsisté, une grande partie de la production totale des Incohérents ne fut pas reproduite dans les catalogues, seuls les titres nous sont parvenus. L'absence de collectionneurs d'œuvres incohérentes est peut-être justifiée par le fait que les expositions et les œuvres avaient un but charitable et logiquement, le prix abaissé d'une composition parfois éphémère ou parfois inesthétique du point de vue d'un public à l'époque habitué aux grands maîtres. Mais ce manque d'œuvres associé à un manque de ressources photographiques, rend encore une fois une nette classification proche de l'impossible. Les sources uniques sont les commentaires ou les descriptions de la presse qu'il faudra nécessairement marier à une

imagination de logique artistique suivant le contexte des œuvres présentées à l'époque. Cependant ne pas classer les œuvres incohérentes les place à un niveau proche des œuvres rebelles du XXe siècle.

Pour mieux comprendre, il faudra supposer que l'on puisse effacer de la mémoire des critiques contemporains, 120 années d'histoire, puis ramener les souvenirs d'un seul coup avec tout ce que le XXe siècle détient de courants artistiques que l'incohérence n'eut pas l'occasion de connaître. Cette massive information donnée d'un seul coup aurait de façon chaotique ramené ; le fauvisme, l'expressionnisme, le cubisme, l'abstraction, le futurisme, le suprématisme, le dadaïsme, le surréalisme, l'expressionnisme abstrait, le pop art, l'art minimal, le Fluxus l'art pauvre etc. Il y aurait eu une sorte de surcharge d'informations qui, aurait logiquement mis le cerveau sous l'emprise d'une confusion d'idées et de formes, obligatoirement subissant une sélection involontaire. Comment percevra alors, le cerveau, les œuvres incohérentes à cet instant ? Quelles œuvres se confondront-elles ? Il est difficile de donner une réponse précise et absolue, le reste de cette recherche répondra à cette question clé sachant qu'à défaut d'effacer le XXe siècle de la mémoire du lecteur, c'est les Incohérents qui ont sombré dans l'oubli.

- **La caricature**

Revenant un peu en arrière, la France de la blague et l'humour du XIXe siècle avaient synthétisé un milieu favorable à la satire où la caricature s'y trouve première des concernés. Les journaux illustrés y abondaient aussi, on connaissait déjà ; *“La Silhouette”*, *“La Caricature”* avec ses diverses transformations de noms, *“Le Charivari”*, *“Le Hanneton”*, *“La Lune”*, *“L'Eclipse”*, *“La Lune rousse”*, *La “Revue”*, *“La Parodie”*, *“Les Hommes D'aujourd'hui”*, *“La petite Lune”*, *“L'esclave ivre”* etc. En 1881, une loi rétablit la liberté de la presse ce qui permit à la caricature de proliférer. D'après Charpin, l'esprit de base des Arts incohérents, provient de ce domaine, même si au sein des Incohérents, il y aura des dessinateurs professionnels. Les Incohérents mènent une carrière parallèle dans des journaux illustrés comme le *“Rire”*, *“La Caricature”*, *“Le Chat Noir”* ou *“Le Courrier français”*. Jean Adhémar décela parmi eux Toulouse Lautrec, qui aurait en 1886 et 1889 exposé aux Incohérents sous le nom de Tolav Segroeg, hongrois de Montmartre⁴¹⁴. Il se pourrait bien que d'autres artistes connus et dont les noms ne nous soient pas parvenus aient été dissimulés sous les pseudonymes étranges que se donnaient les Incohérents.

La moitié des œuvres de l'Incohérence révèle de la caricature en raison du nombre élevé d'exposants à qui il est plus facile d'en faire que de peindre. D'un autre côté, l'œuvre caricaturale est directement liée au comique ce que les Incohérents ont pour but. La caricature où les traits du visage sont exagérés, est connue sous le nom de portrait charge, d'habitude accompagné d'une notice biographique. Restreint depuis 1852, cette forme de caricature ressurgit grâce à une loi de 1881. C'est un principe qui consiste à exagérer aussi les caractéristiques morales ou physiques d'une personne, en allant même vers le grotesque et dont en tirèrent profit les caricaturistes pour soumettre quelques célébrités à leur sarcasme⁴¹⁵.

Les Incohérents n'épargnaient personne, ils s'en prenaient aux écrivains, aux acteurs, aux journalistes et à eux même. Francisque Sarcey devait sa célébrité à la critique dramatique, son opinion était capitale. D'après Émile Zola s'il applaudit, la fortune de l'œuvre est faite ; s'il baille, tout est perdu⁴¹⁶. C'est ainsi qu'Emile Cohl dans le portrait charge de Francisque Sarcey, le dote d'une faux, symbole jeu de mots du journal "*Le Temps*". Quant à l'auteur dramatique Albert Wolff, Cohl se donnera l'occasion de lui dessiner un corps de loup. Henri Gray dans l'affiche de 1893, contourne Sarcey d'étoiles en le taquinant d'une plume de paon symbolisant la vanité. Alphonse Allais signe ses chroniques du "*Chat Noir*" sous le nom de Francisque Sarcey⁴¹⁷. Les exposants incohérents sont eux-mêmes proie à des portraits-charge, par leurs confrères : Gray est dessiné en hussard par Cohl ; Lévy est plusieurs fois la cible de quelques exposants. Les Incohérents ne s'arrêtent pas sur le portrait-charge typique, ils y ajoutent leur imagination ; Luigi Loir crée une statuette de Carolus Duran avec deux yeux d'email, un bleu et un jaune, tandis que Langlois peint le portrait de Louis Veuillot sur une écumoire, semble-t-il pour ce que Jules Jouy disait de Veuillot dans "*L'Hydropathe*" du 12 juin 1879 : « Veuillot étant grêlé ne peut être que d'un caractère pointilleux. Malheureusement beaucoup de portraits-charge ne nous sont pas parvenus. Emile Cohl exposa 25 portraits en 1893, deux seulement nous sont parvenus. En général, les œuvres des Incohérents ne se basaient pas seulement sur ce genre de pratique qui formait d'après Charpin un dixième de leurs œuvres. La caricature est liée à la vie quotidienne du sujet, pour devenir en quelque sorte éphémère, puisque le jour suivant on s'attend à un nouveau thème. Elle est souvent jointe à des commentaires abusifs et anecdotiques, issus de chansonnettes oubliées de nos jours. On retrouve dans les expositions incohérentes des caricatures à commentaires étroitement liés au langage de son temps, comme "*Vlan*" qui est synonyme

de chic ou de fin de siècle, “le bout du bi et du banc” ou “pschuttisme” pour dire snobisme de gens désœuvrés. La femme abordée dans tous ses aspects, était un sujet privilégié des compositions incohérentes ; moderne, allégorique, bourgeoise, paysanne, actrice, femme légère des bals masqués ou prostituée. Henri Gray dans *Philosophie de 1882* compose une femme tronc, *La Marchande de pommes dans le catalogue (1884)*, qui montre ses pommes entre ses seins, ou *Les Qualités de la femme* qui souligne les attraits appréciés de celle-ci. Henri Lanos dans *La femme honnête et l'autre (1886)* ne fait pas de différence entre la femme honnête et malhonnête. Habert en 1889 exécute *Voilà le plaisir Messieurs* et en 1893, *La Chevauchée du Balai-kirie jusqu'aux lascives Visions d'arcs Jeanne (pas la pucelle, une autre)* entourée de cupidons portant des chapeaux-claque. Penot dans son œuvre *La Cuite-Etude académique* de 1893, représente une femme nue couchée sur des flaques de vin. Bien qu'une loi des Incohérents bannisse l'obscénité, on trouvera plusieurs dessins évoquant la nudité. L'alcool et l'absinthe ou la fée verte en particulier, faisaient ravages dans la vie parisienne de cette période. Evoquée dans le monochrome vert d'Alphonse Allais, et dans *L'Assommoir* de Zola, elle était réputée pour ses effets nocifs. Les Incohérents abordent aussi la morphine dans leurs dessins satiriques comme le fera Zig Zag en 1893 en représentant son œuvre *La Morphinomanie dans l'antiquité (disciple des piqures)* ⁴¹⁸. La satire abordait non seulement les thèmes sociaux mais politiques aussi. La corruption de l'affaire du Panama qui ruina des centaines de milliers d'épargnants fut un thème, avec les catastrophes politiques de l'époque, qui stimulèrent l'appétit des Incohérents ; Taluet montre un actionnaire du Panama aux portes d'un asile de nuit, Ko-Shin-nus, présente en 1893 *Au Panama*, qui montre une blanchisserie de nettoyage à sec. Frim en 1893, fait rouler un porte-monnaie ouvert d'où sortent des boutons de culottes qu'il baptise *Panne à moi*. Maurice Neumont en 1893 évoque la malhonnêteté à travers une prostituée disant : « Moi aussi je suis corrompue et pourtant je n'ai pas trempé dans le Panama » ⁴¹⁹. Maurice du Plateau en 1886 montre que le cœur d'un député n'est pas forcément dans sa cage thoracique. L'irrespect envers la religion ne trouve pas écho chez les Incohérents mais elle se manifeste : Mesplès en 1883 montre un cireur demandant à un moine en sandales s'il fallait cirer le pouce. Henri Detouche en 1884 dessine un moine avec une bigote à jambe de bois unique ayant pour titre *La foi en Dieu seul soutient*. Delatouche en 1884, critique le dos rond des adorant sous le titre de : *Ceux que je ne puis, en dépit de ce qu'ont dit Bossuet et de Maistre, considérer comme des gens droits*. Habert ne vise pas au blasphème mais à l'absurde quand il montre en 1884 un *Saint Denis*

*se rasant*⁴²⁰. La caricature aurait ainsi occupé une place importante dans l'œuvre des Incohérents mais ne serait pas la seule activité bien qu'elle semble avoir été la base de beaucoup d'œuvres exécutées ; comme si ces dernières devenaient leurs illustrations en trois dimensions.

- **La Parodie et la pastiche**

La fin du XIX^e siècle est soumise à deux camps, l'un conservateur, reflété par les Salons officiels que fréquentent ceux qui tiennent au conformisme de l'art, l'autre moderne que prônent les avides d'innovations et théories nouvelles. Néanmoins la France de l'humour et de la blague laisse une place à ceux qui s'adonnent à la satire et à la parodie⁴²¹.

Les conformistes méprisent les mystificateurs qui s'en prennent à leurs conventions tandis qu'au même degré, les fumistes se moquent bien de leur regard critique, en parodiant leur idéologie et leurs valeurs artistiques auxquelles ils tiennent tant.

- **La parodie contre Le Salon officiel et le conformisme.**

Ce n'est pas par hasard que se coïncident à quelques jours près les dates d'inauguration des expositions incohérentes avec celles du Salon des Champs-Élysées, tout en imitant le snobisme du vendredi où le droit d'entrée était plus élevé. Contre la sélection sévère des œuvres pour le Salon officiel, aux Incohérents, toutes les œuvres sont admises, pour ne pas faire d'envieux⁴²². Le Salon officiel n'est pas ouvert à toutes les tendances, contrairement au Salon des Indépendants. Mais les Incohérents iront jusqu'à l'extrême en acceptant même les œuvres exécutées par des gens qui ne savent rien à l'art. Les membres du jury du Salon officiel sont choisis par l'Académie des Beaux-arts où ces derniers se réunissaient enfermés pour choisir les œuvres qui méritent un prix. Le Jury incohérent est tiré au sort, et les médailles incohérentes sont en chocolat, celles-ci sont attribuées aussi selon le tirage au sort. Pour la décoration, en 1885 par exemple, ils créent la rosette multicolore de l'Ordre des Incohérents qu'il ne fallait pas porter⁴²³.

L'avant-propos du catalogue illustré de l'exposition des Arts Incohérents de 1884, débute en ces mots : « Les deux critiques distingués qui ont assumé la tâche difficile de formuler une opinion quelconque sur les œuvres d'arts qui suivent, sont deux aveugles, avérés, constatés et patentés. Ils se défendent d'appartenir à une école quelconque et se moquent autant du dessin que de la couleur. Ils ne sont ni impressionnistes, ni essayistes, ni voyistes, ni intentionnistes, ni barbouillistes, ni quoique-ce-soitistes, et cependant ils appartiennent à l'art par une de ses branches [...] Un dernier

mot : les deux aveugles ont longtemps exercé sur le pont des Arts ; c'est le seul rapport qu'ils aient jamais eu avec l'Institut ».⁴²⁴

La première exposition incohérente s'était installée au Champs-Élysées où le Salon officiel tenait ses expositions depuis 1857, les journalistes parlèrent même de Caricature du Salon tellement la parodie semblait directement le viser. Contre le Salon, Mesplès en 1883 représente Lévy en archange contre l'Hydre à têtes d'Alexandre Cabanel et William Bouguerau. Sur une carte de presse de 1884, un cancre coiffé d'un bonnet d'âne et un "Zute à l'Institut !". Henri Pille dans l'affiche de 1893, montre une Marianne fumant une pipe loin de laquelle s'enfuit à toutes jambes un académicien assimilé à une chouette prenant son vol au premier plan. Les catalogues des expositions incohérentes contiennent des notices classées par ordre alphabétique comme tous les catalogues d'expositions mais ici, les participants se dissimulent sous de faux noms comme Zut, K. Rabin, Troulala etc⁴²⁵.

- **Les notices biographiques et les pseudonymes des Incohérents**

Les innombrables notices des Incohérents nous sont parvenues par les catalogues d'expositions où la notice biographique jongle avec le langage. La plupart de ces notices ne peuvent que surprendre par leur force d'imagination et l'intelligence qui les forment. Parmi les obligations des Salons officiels, la notice doit clairement indiquer le lieu de naissance des exposants et le nom de leur maître. Les Incohérents parodient cette démarche par des phrases inattendues, jamais dépourvues d'humour. Les pseudonymes souvent utilisés sont extravagants, passant par le jeu de mot sonore ou l'homophonie, ils peuvent parfois être sans visée : Ri Ki Ki, Zut, K. Rabin, Dada (E.O. U.), Totor, Troulala, Zig-Zag, Zipette, Spik (A), caoutchouc⁴²⁶. Ces notices sont rédigées dans le catalogue avec le nom des tableaux, et révèlent d'une imagination satirique sans être obligatoirement détaillées et évoquent quelquefois des termes futuristes comme dans la notice suivante qui revendique une hygiène à l'art : « E. J. N. A. l'art, n'est plus à naître, étant né il y a 20 ans, élève des Lapins. (*Voir l'art de s'en faire 3.000 livres de rente, habite à Paris, 58, rues-la nomenclature sera trop longue*) »⁴²⁷.

Baconnet (Charles-Arthur) est né au centre de la France mais n'a jamais pu y rester, Baron (Paul) né coute que les bons conseils, Bezodis (Georges) né jamais où on le cherche, Dada (U. O. U.) né à Califourchon-en-Celle, Detouche (Henri-Julien) né il y a 35 ans, Emeric (Miss) est née de père et mère. Victor...né pas venu apporter son tableau lui-même, nous n'avons aucun renseignement sur sa personne.

Allais au XIXe siècle est élève des Maîtres du XXe siècle, Sage (Georges) élève ses enfants, Renaudin (Victor) élève des poids, Maydrier (Raymond) élève les maïs pour lancer le fluide, Lanos (Henri) élève du chaos, Godin (Léontine) élève une petite couleuvre⁴²⁸.

En 1889, la fantaisie est poussée à l'extrême, ils se nomment tous Ernest ce qui atteste de la primordialité de l'œuvre aux dépens de l'auteur. En voulant évoquer le nom de leur maître, quelques Incohérents déforment parodiquement le nom de Puvis de Chavannes qui devient en 1883, *Vice de Chavannes*, ou en 1889, *Pubis de Cheval* sous la main de Tolav Segroeg (Toulouse de Lautrec), et encore *Pue Vis de chats (Vannes)*. B. Nart peint à sa façon le *portrait de Madame Jourdain*, dont la couleur jaune nécessita selon lui l'intervention d'un pharmacien⁴²⁹, c'est avec des termes pareils que les notices biographiques sont souvent agrémentées pour former avec l'œuvre un ensemble indissociable.

- **Les œuvres reliées au calembour graphique : le titre et l'œuvre**

Ce que les Incohérents savent faire de mieux, c'est trouver l'équivoque dont se plaignait un critique en 1884, traitant les Incohérents "d'équivoqueurs" mais en un sens péjoratif. Trouver ce substitut du mot ou du sens, et le soumettre à tous les jeux qui peuvent en dériver, en collaboration avec la raison, est en effet le domaine de leur expansion expérimentale où ils arrivent le plus à s'exprimer. Il est clair que c'est des Hydropathes que se formèrent les Incohérents et par conséquent le jeu de mots qu'ils mettent au service du sourire, ne peut qu'être un plaisir à mieux exploiter pour ces derniers.

La vieille compresse d'Olivier ; pour une paysanne, le proverbe *Les voyages forment la jeunesse* devient *Les voyages déforment les jeunesses* (1884)⁴³⁰. *Le Petit poussait* (1886) au lieu du Petit poucet de Perrault. *Les Dix manches gras* (1889) où les masques de carnaval et les manches souillés poussent l'imagination à un autre niveau tout comme le fait le détournement de la statue de la Vénus de Milo tantôt portant une barbe tantôt une draperie en étiquettes de bouteilles d'eaux. Les œuvres célèbres écrites se mettent en images comme pour la *Trompette sous un crabe* (1884), *Cinq semelles en bas long* (1886), *Madame crie son thème*⁴³¹. Totor touche la religion avec la sacrilège canonisation de Saint Doux en 1886, une autre œuvre touche l'histoire par *Le Génie de la pastille* qui représente un fabricant de pastilles contre la toux Geraudel⁴³².

Le prétexte moteur, de cette créativité, transformant la caricature en objet, est la caricature elle-même. Elle permet d'utiliser toutes sortes de mediums même les plus inattendus. Le jeu de mots ne fait que renforcer cette créativité. Le rôle de la surprise est primordial. C'est un ensemble réunissant légende, spontanéité et automatisme de la pensée, adressé à un public récepteur qui doit être apte à les capter.

Le jeu de mot basé sur l'homonymie est aussi utilisé, les chiffres renforcent son emploi, ainsi parmi les œuvres de cette catégorie il y eut ; *Une invasion des Uns*, des *Cinghalais* représentés par cinq galets collés sur une toile, *Cyclones* incarnation de six clowns alignés, *le vieux et le neuf* représentant un vieux dont la béquille est un chiffre neuf, un *Siège de Troie* représentant trois soldats assis en train de manger en face de la ville légendaire. *L'île de Cythère* que l'on découvre en soulevant une étoffe qui cache le mot "Lille" peint en six tonalités différentes ; terre de sienne, terre d'ombre, terre d'ocre etc. *L'affranchissement des esclaves* avec des timbres-poste. Une œuvre avec un cancre à bonnet d'âne fera *Victime du devoir*. Nombreuses seront les œuvres dont seuls les titres présents dans les catalogues nous soient parvenus, ainsi le *Parapluie pour spectacle* (1884), *Martel en tête ou de l'influence du théâtre sur la chevelure humaine* (1886)⁴³³.

Parfois un autre type d'équivoque traduit à la lettre les expressions métaphoriques, Jules Roques, dans "Le Courrier français" du 12 mars 1885, en décrira ainsi le mécanisme et l'intérêt :

« ...le dessin doit pouvoir noter par des traits et interpréter fidèlement tout ce que dit le texte. Se basant sur ce qui précède, allez donc dire à un classique de faire un dessin représentant : un ministre ayant l'oreille du Gouvernement, ou bien un criminel étouffant la voix de sa conscience ! Voilà ce qui explique la raison d'être de l'école incohérente, dont les disciples [...] sont une force nouvelle, un complément, un supplément aux règles de l'art... »⁴³⁴.

C'est ainsi que Cohl illustre *Leader parlementaire* (1886) et *L'abus de métaphores* (1886). Une production abondante distinguée par le nombre élevé des participants d'un côté, mais d'un autre, par une réserve d'esprit d'innovation qui bouleverse les modes de représentation comme dans le collage de Questlan inventé 30 ans avant le genre officiel : *Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents* (1893), un photomontage d'un lézard avec la tête de Lévy et où lézard évoque "les arts". *Le Repassage de la Mère rouge* (1886) où le châssis encadre le tableau comme une fenêtre

ouverte avec mère évoquant en même temps la mer. Le spectateur peut aussi imaginer *Le Repas sage* ou *L'heure pas sage*. *Le Porc trait par Van Dyck* (1884) représente un cochon qui doit être vu comme une vache et où porc trait évoque portrait⁴³⁵. Parfois le titre de l'œuvre entretient avec la représentation une relation perturbée, dans d'autres cas c'est le jeu de mots qui crée l'œuvre où l'ensemble constitue une énigme à déchiffrer. Le jeu de mots et le calembour mettent en conflit l'harmonie de la relation image-texte : *La Nature très morte* (1884) de Sage réactive le genre de la Vanité en représentant un verre, des livres et un crâne humain. Même étant très morte, cette nature paraît déduire qu'on ne meurt pas complètement, ou que le genre pictural de la Nature morte est porté à son comble dans les vanités⁴³⁶.

- **L'éloquence dans le concis**

Simplistes selon Charpin, les Incohérents économisent les moyens pour compenser le manque de don dans quelques cas. Ils masquent le visage pour ne pas le dessiner ou peindre, ils évoquent le brouillard épais (*Hyacinthes à Londres* 1883) estompent les figures pour ne pas peindre les détails (*Un soir de brouillard à Montmartre* 1893). Ils choisissent des scènes obscures (*Nocturnes à deux voies* 1883), dissimulent la scène (*Grandes manœuvres* 1886), choisissent un cadrage où le dessin est incomplet (*Rendez-vous au Pont Royal* 1886), utilisent un détail simple pour un sens complet (*le Musée sémitique et semi-toc* 1883) ou (*Quelques spécimens des animaux embarqués par Noé dans son arche*) titre accompagné d'un simple miroir. Pour une simplification plus extrême (*Combat de nègres pendant la nuit* 1882)⁴³⁷.

- **Les matériaux, le support et les médias incohérents**

Après l'équivoque ou le substitut de sens en relation avec le mot, la phrase, le slogan, le proverbe ou d'autres, les Incohérents en voulant s'éloigner du conventionnel, se permettent d'utiliser tout le matériel qui pourra leur paraître refléter leurs idées, l'essentiel c'est d'aboutir à une idée drôle et intelligente. Il est important de souligner le rôle de l'intelligence dans le choix du support convenable qui amplifie l'intrigue. Ils sortent de la surface plate et des médias habituels comme l'huile, la gouache ou l'aquarelle. L'incohérent peint sur tout : sur chemise, sur toile, sur bois, sur chapeau haut de forme, sur seau, marmite, écumoire, pot de chambre, manche à balai, cervelas à l'ail, boîtes d'allumettes, toile émeri, papier de verre et même sur un cheval vivant. Ils iront jusqu'à faire des sculptures en

utilisant des matières périssables et comestibles : ils font des œuvres en se servant de mie de pain pour *L'affamé* (1884), de petit pois pour *Canard aux petit pois* (1889), du fromage, des chiques, des bonbons, des madeleines⁴³⁸. L'introduction d'objets réels et d'animaux frappe le visiteur en lui offrant un spectacle jamais vu auparavant dans de tels endroits. C'est la semelle du *Facteur rural* qui stimule l'appétit pour de tels procédés. Les objets sont souvent exposés à l'état brut ce qui fait parler de réalisme absolu comme l'utilisation d'un tuyau de poêle, des cheveux, un journal, des moustaches, une robe de danseuse sur un balai, des harengs, un chou, des plumes d'oie, un encrier, un lapin ou un cheval⁴³⁹. Ils composent une terre mal cuite, une terre cuite mais non peinte, un portrait à l'huile de coco, à l'huile de foie de morue, un tableau en jus de réglisse, un dessin à la mouchure de nez. Ils réinventent les genres : néo relief, eau excessivement forte, bas-relief à l'ail et à l'huile pour salade frisée, des boulettes de mie en furoncles⁴⁴⁰. D'une autre part, ils utilisent d'autres matériaux comme de vraies bretelles de pantalon pour *Tour Eiffel* (1889), de vrais soldats de bois pour *La Paix et la guerre* (1882), des plumes, un pain à cacheter, de la cire, des lorgnons, des moustaches, du bois, un livre, des perruques, de la tulle, du chocolat, des sacoches et beaucoup d'autres objets⁴⁴¹. N'est-ce pas là une utilisation similaire à celle de tous les domaines antiartistiques et artistiques des années qui suivront les Incohérents ? Sachant que les Incohérents avaient en majorité puisé de l'imagination encore immature en rapport avec le XXe siècle et tous les objets, connaissances ou inventions qui s'y sont formés.





CHAPITRE VI

L'ŒUVRE D'ART ET L'ATTITUDE TRANSGRESSIVE

L'opinion envers ou contre les Incohérents semble avoir à leur époque jailli d'une crainte pour les conventions académiques, aussi bien qu'ils furent avec une indiscrete hésitation pris pour, peut-être, les représentants de l'art du futur. Les conventions existaient bien mais concernaient les notions de l'art de l'époque. Il n'y avait pas encore jusqu'à des normes qui puissent les qualifier d'artistes ou de traiter leur production d'œuvres d'art. Les conventions qui se retournent sur l'art de l'Avant-garde naissent toujours après l'activité des groupes qui la représentent. Si l'activité avant-garde est acceptée au moment où elle se forme, elle ne le devient plus. Les critiques de l'époque se basaient sur les conventions connues qui traitaient l'œuvre d'art selon des règles conformes envers lesquelles l'esprit du XXe siècle était flexible.

6-1-L'œuvre d'art et l'objet

L'œuvre d'art ou l'objet d'art au sens simple est une création originale faite par un artiste et qui doit en général remplir des fonctions esthétiques. Concrète, durable, originale et non reproductible, l'œuvre d'art est un objet qui représente un sujet selon un mode actuel, historique, symbolique ou métaphorique répondant aux critères d'une composition, d'un espace, des couleurs, des ombres et lumière etc. Le style de l'œuvre est personnel à l'artiste tout en pouvant correspondre aux caractéristiques d'un mouvement artistique particulier. L'œuvre s'adresse à un public dont elle attend une réaction émotionnelle ou intellectuelle. Ouverte à des interprétations multiples, l'œuvre est dotée de valeur esthétique ou marchande. L'artiste et son œuvre doivent être reconnus par la critique et l'histoire de l'art⁴⁴². Mais la définition de l'œuvre d'art semble dépendre de la période dans laquelle elle est soumise. Les éléments ordinaires prennent un nouveau contexte artistique, sans changer de morphologie et entrent dans une réalité différente de celle que nous connaissions⁴⁴³.

Déjà, il est difficile de parler d'œuvre d'art sans la placer dans le cours de l'histoire dans laquelle elle est perçue. Dans l'art classique l'opposition est nette entre l'œuvre d'art et les objets quelconques. Elle y suit un modèle académique, légué par les grands maîtres, tandis que l'art contemporain explore des directions nouvelles. Et c'est exactement là que les repères se confondent, quand on vient à analyser l'œuvre d'art où

l'audace artistique tente d'élever au rang d'art n'importe quel objet. Si dans l'antiquité, reproduire est un statut élevé, Socrate rabaisse ce processus en introduisant le miroir comme reproducteur universel de la nature. Le peintre est alors comparé à un homme au miroir qui ne produit pas les choses dans leur vérité, mais dans leur apparence⁴⁴⁴. Mais si la qualité artistique est le rapprochement idéal du réel, le trompe-l'œil devrait être le plus fort des arts, pourtant, Platon le condamne, puisque celui-ci doit être vu à une certaine distance et à un certain point de vue sinon l'impression disparaît⁴⁴⁵. Les théories sur le beau s'enchaînent en accordant le statut de beau aux objets qui procurent un plaisir, puis la beauté prend un sens plus intellectuel pour s'affirmer dans la juste proportion et l'harmonie. Pour Plotin le beau devient la forme idéale, manifestée dans l'art, et présente dans l'esprit de l'artiste qui tente de lui donner un corps⁴⁴⁶. Les canons esthétiques de la Grèce antique proches de la règle d'or resurgissent. La façon de voir l'œuvre d'art se modifie suite à la façon dont l'artiste la perçoit. L'artiste se trouve en mesure d'imposer sa vision ; Michel-Ange, armé de sa créativité, impose ses nus dans la chapelle Sixtine.

Selon leur usages l'œuvre d'art et le sacré entretiennent une relation étroite : support de la dévotion, présence du divin, bible des illettrés destinée à frapper les esprits autant qu'à les instruire. Cette sacralisation de l'œuvre contamina la réflexion philosophique sur l'art et l'approche sociale des œuvres. Les musées ouverts à tous se sont souvent nommés temples de l'art. La perfection des œuvres reflétait celle de l'ordre cosmique et l'existence de Dieu. L'univers étant une composition divine, tout artiste s'applique à une minutieuse construction d'un plan et si aucun artiste ne peut égaler la création divine, il doit sûrement ne pas s'en détourner et dans ce contexte "création" et "œuvre" d'art deviennent indissociables⁴⁴⁷.

- **L'activité créatrice et le goût**

Kant définit l'œuvre d'art à partir de l'activité créatrice qui la manifeste. Il met la raison à l'origine de la création artistique pour que l'art soit exclusivement humain et non pas un produit de la nature qui, selon lui ne peut produire une œuvre d'art qui nécessite l'usage de la raison. Pour Kant, la liberté créatrice s'associe à l'art contrairement à une activité humaine tournée vers la seule technique. Cependant le beau reste associé à l'utile⁴⁴⁸. L'œuvre d'art s'idéalise loin des objets quelconques qui nous entourent, en une manifestation de l'esprit. Ce que montre Hegel dans son Esthétique : « le côté sensible de l'œuvre d'art n'existe et ne doit exister que pour l'esprit ⁴⁴⁹ ».

Le goût est souvent le prétexte dévalorisant ou valorisant l'œuvre d'art, cependant le goût semble ne pas être reconnu comme un critère valable à lui seul. Erwin Panofsky, théoricien et historien de l'art, après des études sur l'Iconologie, explique qu'il est communément admis que « l'Histoire de l'Art relève exclusivement de la faculté de connaître – de lire objectivement les œuvres – et non de la faculté de juger⁴⁵⁰ ». La faculté de juger étant en général la faculté permettant de rapporter le particulier à l'universel⁴⁵¹.

Mais comment situer le goût ? D'après Kant, le jugement de goût veut atteindre une certaine universalité, et veut être partagé. Loin d'être confondu avec le jugement basé sur la connaissance, le goût se cultive et avec l'expérience affine ses règles. Pour Kant, les fonctions logiques dans lesquelles un jugement peut être porté sont : « la qualité (satisfaction ou déplaisir), la quantité (universalité ou subjectivité), la relation et la finalité (déterminisme ou liberté), enfin, la modalité (nécessité ou possibilité)⁴⁵² ». Dans la fonction de la qualité du jugement du goût, le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée, et le goût devient un jugement esthétique qui s'oppose au jugement logique de connaissance car, il se rapporte à ce qu'il y a en nous de sentiment vital de plaisir et de peine. Le sujet ne porte pas de jugement sur l'objet, mais exprime comment il est affecté par cet objet⁴⁵³.

Concernant la fonction de la quantité, est beau ce qui plait universellement sans concept. La satisfaction tirée de la première fonction tend à s'attribuer à la majorité des individus⁴⁵⁴. La fonction finalité, considère dans le jugement esthétique, de la relation à une fin, entre l'effet et sa cause. La cause précédant toujours l'effet⁴⁵⁵. Si un jugement est universellement valable, il devient nécessaire après s'être intimement senti, à partir duquel Kant évoque le sens commun⁴⁵⁶. L'art devient alors distinct du métier puisqu'il est libéral. Les arts se diviseront alors grâce à l'analyse du goût, en art d'application et en art esthétique, donc en utile et en beau⁴⁵⁷. Il restera impossible de trouver des normes basées sur la faculté de juger par le goût. C'est dans cette idée que se trouveront refuge des artistes dont les œuvres ne seront pas appréciées par un public à critères esthétiques variées basées sur le plaisir ou tout autre facteur qui n'aura pas de base unificatrice.

L'art détient cependant sa fonction psychique étudiée par Freud qui reconnaît dans l'activité artistique une sublimation des pulsions, la beauté, mais appréhendée comme plaisir sexuel inhibé. Concept qui correspond mieux à l'idéologie contemporaine. L'art offre ainsi une satisfaction substitutive qui évite la lutte réelle. Pour d'autres il permet de vivre la

gloire, les femmes et la richesse⁴⁵⁸. D'après Freud, l'art est un substitut de transformer réellement le monde, une compensation de notre impuissance d'agir. Robert Flórczak trouve que le profond, le beau et l'œuvre inspirante furent remplacés par le nouveau, le différent, le laid, le superficiel, le transgressif et l'activité dépourvue de but. Flórczak ramène le début de ce phénomène à la période qui suit l'apparition de l'impressionnisme, et affirme que la transgression des artistes se reflétait dans leurs œuvres à travers le sujet comme ce fut le cas pour *La mort de Marat* de David. Avec la galerie d'art, le musée et le critique, l'artiste partage selon Flórczak, la responsabilité d'une telle décadence et invite le public à manifester une opinion envers l'œuvre qu'il juge sans valeur, car après tout, le but de la galerie n'est que le bénéfice⁴⁵⁹.

- **L'art est tout, et partout**

Avec le modernisme des années 1880 qui semble gagner du terrain vers le XXe siècle avec des tendances de l'avant-garde qui se multiplieront année après année. Des mouvements iront jusqu'à considérer que n'importe quel objet peut devenir une œuvre d'art jusqu'à même designer la vie comme une œuvre d'art, où l'art devient la capacité de l'artiste à nous faire voir le monde à sa manière. L'art contemporain, difficile à classer en un style pour la diversité des courants qui le composent, peut être considéré comme une période historique que nombreux spécialistes situent avec la fin de la deuxième guerre mondiale. D'un autre angle, l'art contemporain a entrepris de détruire le statut de l'œuvre d'art et même de faire de la destruction de l'art le projet de l'artiste contemporain qui se cherche une théorie lui justifiant cet acte. Il est difficile de voir dans des choses naturelles, des œuvres d'art qui doivent surgir d'intentions conscientes.

Un quelconque objet de la nature, ne l'est plus et devient de l'art par la nomination qu'on lui donne. À la vue répétitive d'un objet notre inconscience le capte forcément et plus tard on l'accepte consciemment sans même tenter de le juger. C'est en quelque sorte le mécanisme d'action des médias par rapport aux produits de consommation. L'œuvre d'art contemporaine est médiatisée pas sans le consentement des artistes et devient en quelque sorte un produit de consommation, capable de se consumer. Avec chaque théorie venant renverser les précédentes, le dernier niveau artistique atteint semble être le plus crédible, et le dernier mot dans l'histoire de l'art semble être celui qui dévoile au mieux la vérité. L'art du passé se consume ainsi cédant la place à de nouvelles théories. La vérité de l'œuvre d'art postmoderne réside dans le processus créateur immatériel et

parfois dans l'objet technique fonctionnel, réalisé en milliers d'exemplaires identiques, destiné au consommateur. Une boîte de soupe devient alors sans problème une œuvre d'art, comme la défécation en conserves l'est. Parfois l'objet peut être laid et inexpressif, tout en restant fonctionnel ; l'ère de la consommation de masse paraît favoriser le mauvais goût. Le cubisme et le dadaïsme emmènent collage, assemblage et ready-made. Picasso crée un taureau en prenant un guidon et une selle de vélo. Duchamp néglige la conception traditionnelle de l'œuvre d'art, il lui introduit des matériaux techniques : des lampes à pétrole, des poignées de portes et pousse cette logique jusqu'au Ready-made et l'urinoir devient une œuvre d'exposition signée du nom du fabricant. Le lieu et le moment de l'exposition feront la différence entre l'urinoir public et celui exposé. Andy Warhol empile des boîtes de conserves entassées, comme dans l'entrepôt d'un supermarché. L'œuvre d'art reproduit l'objet banal, sans rien y ajouter. « Warhol disait franchement : « Dans un monde mécanisé l'artiste devient machine⁴⁶⁰ » et avouait que le business est le plus beau des arts. Tout devient de l'art, n'importe qui peut être artiste, n'importe quel bruit, musique. Le processus créatif devient de l'art avant d'en percevoir le résultat.

Quand, même le plus banal peut devenir une œuvre d'art, et que n'importe quoi est de l'art, Duchamp tente à l'opposé d'inventer une œuvre indéchiffrable pourvue d'énigmes (peut être cette énigme est un piège pour donner une importance supplémentaire)⁴⁶¹. En second lieu, pour Duchamp, l'art égale la vie ce qui engendrera après lui beaucoup de courants affirmant une relation de l'art à la vie. Fluxus par exemple déclara que non seulement la vie peut être une forme d'art mais l'art peut devenir la vie. Rauschenberg survalorise la vie sur l'art » je suis pour l'art, mais pour l'art qui n'a rien à voir avec l'art. L'art aura tout à voir avec la vie donc il y a désacralisation de l'art inauguré par Marcel Duchamp. Cette transgression prend souvent la forme d'un jeu, à la limite du profane et du sacré⁴⁶². John cage propose l'art en tant que vie et précise que l'inverse conduirait à un esthétisme ; il recherche un art sans but, un art où le rien, le non mental, le non vouloir adviennent, où l'on n'impose rien et on laisse être. John Cage propose une esthétique ouverte donc la possibilité de voir n'importe quoi survenir. Ben a affirmé le postulat de l'art est égal à tout ou à n'importe quoi ou à rien, chez lui l'absence d'art devient un art total. Ben trouve qu'une eau sale, la ville de Nice, un corps humain peut être de l'art, l'art devient n'importe quoi qui est signé. Il va même jusqu'à déclarer "Abandonner l'art" ce qu'il considère encore comme art⁴⁶³.

- **La société vis-à-vis de l'œuvre d'art**

L'aristocratie et la bourgeoisie se considéraient mieux placées pour comprendre l'art, l'éducation et l'accès à ce dernier lui étant plus facile. Pierre Bourdieu dans *L'Amour de l'art*, déduit que même avec des frontières d'accès réduites, le changement concernant l'augmentation de la qualité des visiteurs aux salles d'exposition sera imperceptible⁴⁶⁴. Le cas est encore plus complexe quand on vient à parler d'art contemporain car des critiques perçantes le visent : théoriciens, historiens et population de cet art même.

Le public perd sa croyance en l'art, dans son inconscience traîne toujours cette image poétique de l'artiste, mais quand il faut passer à l'acte, il va au cinéma. L'artiste ne semble plus croire à la révolution du monde par l'art, même s'il croit toujours en l'art. C'est cette ambiance qui régna sur le monde de l'art français des années 1970 aux années 1980⁴⁶⁵. Cela ne veut pas dire que l'art contemporain est totalement mauvais.

Depuis une trentaine d'années une « fin de l'art » ne cesse de se répéter par la critique, ce qui ne signifie pas que cette période ne produirait plus d'œuvres d'art, mais que l'art a atteint un niveau d'autoréflexion. Malevitch se retourne vers l'art figuratif après avoir atteint le suprématisme, soi-disant qu'il n'y a plus rien à trouver, l'art ayant atteint sa maturité. Quand l'émotion humaine est reflétée par l'art et que l'art devient incompréhensible, il perd une part de son universalité et semble n'être destiné qu'à un collectif prédisposé. L'œuvre d'art se rapproche d'un objet dans l'expérience intérieure qu'elle suscite, autant pour l'artiste qui la crée que pour l'amateur d'art qui l'apprécie⁴⁶⁶. Jean Planque, grand amateur d'art, ami et confident de Dubuffet s'exprime le mieux : « Il n'y pas du laid et du beau. Il y a seulement le mystère, la magie, que l'horrible peut tout aussi bien exprimer...⁴⁶⁷ ». Pour les postmodernes, la beauté est un idéal spécifique à une époque et à une culture. Ce qui nous fait entrer dans la dimension esthétique, c'est le sentiment se donnant à lui-même. Rien de représentable, rien de visible ni de mesurable. Rien qui ressemble à un objet. L'art devient abstrait. Le sourire de la Joconde et le monochrome de Yves Klein se rejoignent dans leur essence « Il n'y a plus rien, pas d'objet, il n'y a que la tonalité affective de la couleur, et ce bleu touche affectivement la vacuité de la conscience pure... L'expérience esthétique n'est pas une expérience d'objets, leur conférant un sens, elle est pure impression⁴⁶⁸ ». L'artiste pour certains critiques ne peut aucunement être un charlatan puisqu'il ne peut résister au plaisir de donner.

Si “n’importe quoi est de l’art” c’est parce que l’art est devenu selon Fischer, un show et sans racine profonde dans le temps et le vécu social. D’où le terme de “société de spectacle” des situationnistes, et Guy Debord qui assume que si une culture n’est plus l’expression de la vie d’une société et de son vécu, elle perd son sens, cette perte de nécessité sociale est une mort⁴⁶⁹.

6-2- Les facteurs intervenant en faveur de l’acceptation de l’œuvre.

- **Le doute dans les connaissances acquises**

Frôlant la prudence, le doute invite à ne pas précipiter le jugement. C’est un moyen de mobilisation de la pensée au service d’une finalité scientifique, sans être le terme de la réflexion. Descartes montre que le doute en général permet de suspendre le jugement quand les fondements d’une thèse sont mal assurés. Il participe alors à la progression du raisonnement. Par ailleurs, le doute rompt l’ordre établi, celui qui doute accepte de bouleverser ses repères. La phase critique du doute libère la pensée de ce qui interdit l’accès à la nouveauté. Le doute devient alors instrument de progression, argument de ceux qui veulent expérimenter, tout en devenant une justification pour les œuvres nouvelles. Considérer que tout peut être mis en cause ou discuté comporte un risque grave, celui de la relativisation de ce qui constitue une donnée logique. Si tout devait être redémontré, on ne pourrait s’appuyer sur des connaissances acquises⁴⁷⁰.

Le doute raisonnable est donc un doute limité dans son extension. Une nouvelle forme d’art est une réponse à la vie. L’artiste se trouve incapable de croire en une beauté qui n’a aucunement amélioré sa vie. Celui-ci ayant perdu confiance en la philosophie, ou tout autre système théorique moral ou religieux. D’une façon, cet artiste est sincère quand il représente cet art décadent puisqu’il le puise de la vie réelle.

Quant au spectateur qui lui a pris l’habitude de rechercher un sens clair et précis, il ne lui restera qu’à désagréer cet art qui s’offre à ses yeux⁴⁷¹. Dans le domaine de l’art on ne peut pas tout maîtriser, l’accès au plaisir esthétique est soumis à une forme de lâcher prise. Comme le dit Nietzsche : « le désir ne peut atteindre une expression optimale que s’il évite la tyrannie de la raison qui cherche à le supprimer, et le laisser-aller grossier qui veut immédiatement satisfaire le désir sans attendre les meilleures conditions de sa réalisation ». Hegel dans une formule célèbre atteste que « rien de grand n’est fait sans passion⁴⁷² », mais cela ne veut pas dire aussi que tout ce que la passion fait est grand. Le doute est alors un des

arguments qui justifie à l'artiste ses provocations. Et le spectateur pense se situer à un niveau où sa raison n'est pas capable de comprendre ce qu'il voit. L'artiste doit savoir quand il y a lieu de douter, et s'acharner sur une expérimentation pour but de trouver et progresser.

- **La recherche de nouveauté et la théorisation de l'œuvre**

Il existe des théories dans le domaine de la critique d'art, qui commentent le travail des artistes et des pratiques que les artistes eux même théorisent. Le public tente de comprendre l'artiste qui veut se faire comprendre. Selon Arthur Danto la théorie est une sorte de justification pour certaines œuvres aussi bien qu'elle puisse l'être pour un artiste. Dans l'art contemporain il faut être initié à la théorie pour comprendre les œuvres d'art qu'il propose. En effet cet art est un milieu favorable aux pratiques qui se cherchent une théorie⁴⁷³. Sans celle-ci, pas de clé de compréhension. L'homme ignorant traitera l'artiste de menteur. Théodore Adorno et Herbert Marcuse attribuent à l'art des missions libératrices. Plusieurs critiques des années 1990, dont Jean-Philippe Domecq, attaquent sévèrement l'art contemporain, l'argument étant celui de l'imposture : « Toutes ces œuvres ne font que servir de prétexte au discours. Seuls le marché, la critique et les institutions confèrent leurs auteurs la qualité d'artistes, des « artistes sans arts... »⁴⁷⁴. Un concept original ou une simple provocation donne à n'importe quel objet technique un contenu. La signification utilitaire de l'objet disparaît, et il devient une œuvre sous un point de vue différent, en égard à la justification conceptuelle de l'artiste. La seule différence entre un objet technique et une œuvre d'art tient au discours que l'on tient sur les objets. L'artiste ne produit rien, il ne crée pas. Il crée des concepts : il se contente de placer, de nommer pour produire une nouvelle œuvre⁴⁷⁵. Avec Rauschenberg, il suffit de choisir une œuvre et l'art s'y introduit, en participant sous forme de télégramme à une exposition organisée par Iris Clert qui porte cette expression : « Ceci est le portrait d'Iris Clert si je le dis »⁴⁷⁶. Quant au monochrome de Klein, à la Joconde de Duchamp, au quadrangle de Malevitch qui constituent les bases de l'art contemporain, c'est au moment où l'on attribua une théorie à ces œuvres que celles-ci se sont iconisées.

Les recherches artistiques contemporaine selon Fischer sont tombées dans un cul de sac, une sorte de philosophie pour la philosophie ne parlant que d'elle-même, coupée même de la société contemporaine, puis il continue que l'art pour l'art comme cette philosophie pour la philosophie mène à une avant-garde qui ne parle plus que de l'art lui-même, et que par

nécessité commerciale des artistes se mettent à justifier la scolastique de la toile en justifiant les moindres éléments, clous, pigments etc., tout en jouant sur la logique des sens entre le signifiant et le signifié⁴⁷⁷. L'innovation eut un certain temps une valeur marchande, amplifiée par les médias qui lançaient des avant-gardes comme on lancerait une marque de lessive. Mais aujourd'hui après une fascination par le nouveau concept de n'importe quoi est de l'art, les collectionneurs semblent se diriger vers des œuvres plus sûres, ne pouvant comprendre la valeur des œuvres récentes, ils s'orientent vers les œuvres exécutées une dizaine d'année auparavant⁴⁷⁸. John cage déclare que tout a été pensé, toutes les découvertes fondamentales ont été faites sur le plan des idées, mais cela ne veut pas dire qu'on ne voudrait pas voir de nouvelles œuvres. Ben Vautier signe ainsi l'épuisement de toutes les possibilités (1973). Pour maintenir l'activité artistique en vie, il est impossible d'abandonner la valeur du nouveau. Ce qui semble être mort ce n'est pas l'art mais son histoire⁴⁷⁹.

- **La propagande et la provocation. L'art et les médias**

Avec le développement de la presse au XIXe siècle, la communication de masse ouvre sa voie vers le public à travers l'affiche, le cinéma, la radiodiffusion et la télévision. Cette communication de masse commence à être exploitée avec la montée du totalitarisme, devient indissociable de la propagande et le restera jusqu'à nos jours.

La communication de masse manipule et illusionne à travers codes et symboles, ménage la participation et de la réponse du public. Elle distrait et propose des réponses toutes faites où le public y cherche le modèle de sa passivité et de son irresponsabilité à trouver lui-même la réponse. Les mass médias tiennent le langage du pouvoir qui fabrique les dogmes de sa stratégie. Cette volonté de pouvoir génère celle de détruire⁴⁸⁰.

L'œuvre d'art se soumet aux lois du marché de la même façon que les autres produits. L'esprit mercantile est surtout lié à la mode. « Depuis que les Etats unis passent pour avoir le leadership aussi dans le domaine de l'art, nous y avons donc vu apparaître au cours d'une seule décennie, le Pop art, le Cool art, la Post Painterly abstraction, le Minimal art, le Concept art, le Happening, le Land art, l'Hyperréalisme, etc. ». À travers un commerce construit, ces modes gagnent l'Europe. Des noms méconnus furent répétés avec insistance dans les médias attirés par le bizarre et le sensationnel⁴⁸¹. En 1936, Walter Benjamin réalise *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, où il expose l'esthétique de la distraction, annonçant l'esthétique sans esthétique. Le diagnostic de Benjamin se base sur le film qui est un produit destiné à des millions de spectateurs. La

reproductibilité condamne l'authenticité. On passe de l'exposition singulière à l'appropriation collective d'une esthétique véhiculée par la vidéo et la télévision⁴⁸² dont l'excès inhibe l'attention. L'image perd son aura, donc de son impact visuel.

- **Les arts produits de masse**

Les mouvements artistiques rebelles s'étaleront sur le XXe siècle. Indispensables, après la deuxième guerre mondiale, des arts de toute part surgiront. Chaque mouvement tentera de se distinguer par une notion qu'il adoptera et adaptera sans vraiment s'y coïncider. C'est pourquoi des similitudes seront retrouvées souvent à travers différents groupes. Mais tous ces mouvements ont-ils eu le temps de réagir, de se former, de se conceptualiser dans une période aussi courte ?

La propagande au sens simple du terme est une technique permettant de diffuser au large public toutes sortes de messages de natures et de finalités diverses destinés à influencer ou à conditionner le comportement humain. Toute forme de communication de masse peut être une propagande : religieuse, politique, informative ou éducative, son action vise moins d'influencer l'opinion que convaincre par le recours à la manipulation. Elle peut détenir un message trompeur comme elle peut aussi porter la vérité.

Les différentes techniques de persuasions ont été étudiées par Serge Tchakhotine (1883-1973) biologiste et socialiste d'origine russe connu pour son célèbre livre, *Le Viol des foules par la propagande politique*. Ses études s'appuient sur les études de Pavlov sur les pulsions humaines (agressivité, satisfaction, désir sexuel, amour parental) et mettent l'accent sur le rôle et danger de la propagande en analysant son mécanisme. De notre part, il s'agit de mettre en évidence le rôle de la propagande pour véhiculer une idée précise, en soumettant consciemment l'individu cible pour agir sur son inconscient. L'utilisation des symboles est capitale, le signe perceptible se systématise, provoquant ainsi une sorte de réflexe conditionné. Des expositions répétées et soutenues par la presse et les galeries sont capables de diffuser et hypnotiser un public à la recherche de nouveauté. L'œuvre doit attirer l'attention pour se mémoriser, même principe médiatique d'aujourd'hui.

Les nouvelles valeurs de l'art sont si différentes de celles connues qu'elles causent chez le spectateur une sorte de confusion. C'est un cas typique du postmodernisme qui se situe historiquement après la seconde guerre mondiale⁴⁸³ mais puise, intentionnellement ou pas, de l'art qui le

précède. Cofondateur de l'Internationale lettriste puis de l'Internationale situationniste, Guy Débord (1931-1994) est un cinéaste, poète et écrivain, auteur de *La Société du spectacle* de 1967. Selon Débord les gestes artistiques valables sont ceux qui ont un effet de propagande. Il invente la notion de « néo-poème » qu'il résume ainsi : « le scandale, la provocation, les inscriptions sur les murs, sont le cortège du *néo-poème*, détaché de toute justification esthétique »⁴⁸⁴. Un tableau sur un mur peut se remarquer, être admiré, comme il peut être inaperçu, il ne vise que les regards qui lui accordent de l'attention. Le peintre a recours au format pour attirer l'attention. Le goût du spectaculaire s'affirme dans la plupart des œuvres contemporaines. La provocation peut le plus se retenir, en choquant le spectateur qui devient partie intégrante de l'œuvre. Selon Maciunas il faut créer des performances scandaleuses provoquant des désordres sociaux. Le but de l'artiste est de s'exprimer mais le but pour d'autres semble être la pure provocation. Souvent répulsif l'art contemporain ne répond à aucun critère esthétique précis. Le talent semble se perdre, il devient un produit commercial. C'est un art loin du public qui le comprend avec peine. Ses œuvres souvent accusées d'être des trucages intelligents qui dissimulent le vide. Le prix de certaines œuvres est injustifié en regard du talent. Ces désordres sociaux se traduisent par des scandales choquants, comme si l'essentiel est de se rappeler de l'œuvre avant même de la déchiffrer.

6-3-L'attitude transgressive de l'art.

Non seulement pour son individualité ou pour des nouvelles idées, la révolte de l'artiste est de son point de vue une nécessité de survie pour changer le monde, souvent vers le meilleur. Gilbert Lascault affirmait : que l'art contemporain « critique la culture à l'intérieur de laquelle il surgit. Il critique la société, renverse la table des valeurs ou nie son existence : il recommande inlassablement la transgression⁴⁸⁵ ». Doubter dans les connaissances acquises, espérer de meilleures conditions ou le vouloir ne suffisent pas à eux seuls pour aboutir à un changement pouvant se refléter dans la société. Les nouvelles idées de chaque époque ont nécessité un acte de révolte contre les normes acquises au profit de celles voulues.

La transgression est l'action de ne pas respecter un ordre ou une loi établie, elle se manifeste souvent avec un terrain social qui lui favorise son apparition. Les atrocités de la guerre, les conditions humaines méprisables, la crainte, la peur ou le désespoir sont des facteurs qui accentuent le dégoût dans la société qui, à bout de souffle, se révolte. Dans les conditions propres au domaine artistique, celle-ci se manifeste en destructrice réduisant la

qualité de l'unique, le banalisant et le transformant en produit de bazar, attitude souvent psychologique visant à détruire l'objet adoré ou la notion prônée par celui contre lequel on se révolte. Sortant d'une soumission totale, où il n'avait pas droit au sentiment, l'homme se fraie un chemin vers sa libération il « ose savoir » puis « ose faire » pour aboutir à un oser défaire. Il se charge d'orgueil et de surestimation, ayant découvert les airs, la matière, la vitesse, il mettra de nouvelles lois à sa condition humaine protégées par des théories qu'il forge de façon qu'elles nourrissent ses nouvelles convictions.

Des études menées par le philosophe et psychothérapeute Paul Diel démontrent quelques aspects de la motivation et de la psychologie attisant la révolte chez l'homme qui tend, par un acte "surconscient" vers sa propre satisfaction avec une réflexion philosophique et une imagination avide de désir, qui, exaltée, ne tient plus compte de la réalité⁴⁸⁶.

Reprenant Nietzsche, l'historien d'art et philosophe Georges Didi-Huberman affirme que cet homme du ressentiment, en retard, voudrait, impuissant envers la connaissance, annuler le passé. Il se met à la poursuite d'un objet de détestation unique polarisant sa haine, qu'il prend pour cible sur laquelle il projette son dégoût⁴⁸⁷. Avec le modernisme et cet esprit libéré qui s'en suit, on assiste à la naissance de plusieurs mouvements voulant imposer leur façon de voir les choses⁴⁸⁸. Et de ce point de vue, l'essayiste Jean Clair et le philosophe Baudrillard trouvent que l'art contemporain est un symptôme d'un temps épuisé⁴⁸⁹.

Le futurisme, dans son manifeste peut être considéré comme le premier rebelle de son temps prônant des réformes transgressives violentes. Dans son contexte, Dada constitue l'esprit le plus radical de déstabilisation de l'ordre politique, social et artistique établi.

Ces artistes révoltés refusent le rationalisme en faveur de l'automatisme et du recours à l'inconscient et au dérisoire ; à la lucidité et à la maîtrise ils optent pour le hasard ; au sérieux ils préfèrent le jeu et l'enfance ; le chaos à l'ordre ; aux matériaux réputés nobles, les déchets ; les mots sans suite, au langage raisonnable ; les bruits quotidiens ou le silence, à la musique ; le montage éphémère et les actions publiques non répétables, à l'œuvre destinée à durer⁴⁹⁰.

Le critique Catherine Kintzler dans un article explique que le paradigme de l'art contemporain repose sur la transgression systématique des critères artistiques couramment admis⁴⁹¹.

Cependant cette attitude transgressive reposant sur la provocation n'est plus la même. Il faudra plus que sortir peindre en pleine nature ou utiliser des couleurs sorties du tube pour provoquer un scandale. L'art moderne semble

dépasser des normes de la tradition, provoquer est banal et ne peut être retenu dorénavant. L'auto-torture du corps, les liquides corporels, la violence et le sexe deviennent les thèmes fréquents de l'art contemporain.

L'Avant-garde, au même rang que l'Anti-art a toujours recherché une sorte de rupture annoncée dans leurs manifestes agressifs, dans le but d'une reconstruction artistique. Aujourd'hui le système social a changé, la rentabilité et les médias ont fait en sorte que le choc provocateur d'une activité puisse être absorbé puisqu'il ne répond à aucun critère esthétique précis qui puisse le réclamer. À la place d'une angoisse où l'artiste a peur d'être refusé par le public, l'indignation du spectateur devient nécessaire : elle est le reflet de l'originalité de l'œuvre et partie intégrante du jeu de l'art contemporain. Ces artistes attestent qu'ils sont le reflet d'un état d'âme forgé par la société dans laquelle ils sont adoptés. Cette esthétique violente qu'ils abordent est le fruit d'une psychologie dont témoigne la vie contemporaine. Quelques critiques ont nommé cette attitude *l'Esthétique violente*, pour la transgression qu'elle porte. Le caractère esthétique de l'art contemporain tend souvent vers la morbidité du sujet. Il s'approvisionne d'images mortuaires qui parfois atteignent des formes paroxystiques. L'artiste se sent libre mais, l'est-il vraiment ? Selon Nathalie Heinich, cette liberté est une illusion puisque l'artiste cherchant à modifier les règles, les maîtrise, mais doit aussi se conformer à un modèle.

- **La destruction de l'Art**

Au sens direct du terme, la destruction de l'art en relation à un acte de vandalisme n'est pas à négliger et par conséquent semble avoir un rapport à la destruction de l'art en tant que notion. Surtout que plusieurs actes visant à détruire non la notion mais l'œuvre d'art furent signalés à plusieurs reprises exécutés par des artistes, ce qui crée ce lien.

Depuis les débuts du XIX^e siècle le recours à la violence contre l'art peut être attribué à la relation possible de l'accès à une expression libre. Durant la Révolution en France furent signalés d'énormes pertes du patrimoine concernant l'art, l'architecture ou les arts appliqués⁴⁹². En 1856 le critique d'art Louis Edmont Duranty écrit dans son journal "*Réalisme*" qu'il aurait mis le feu à cette catacombe lors de sa visite au Louvre croyant ainsi servir l'art du futur. Camille Pissarro déclare qu'il faut détruire le musée, nécropole de l'art, en raison des œuvres qu'elle abrite insinuant que le public a besoin d'œuvres nouvelles⁴⁹³. Un de ces aspects fut la destruction de la colonne Vendôme érigée par Napoléon I acte auquel Courbet joua un rôle et en paya le prix de ce déboulonnage de la colonne auprès de la justice.

Il plaide pour sa défense que ce monument avait une valeur esthétique mineure⁴⁹⁴. Cette destruction de l'icône se systématisait avec les Incohérents : Gray dans l'affiche de l'exposition de 1883, dessine au pied de la muse des Incohérents un artiste qui déchire un tableau de son pied et de l'autre côté des bustes classiques empilés comme pour être détruits⁴⁹⁵. Ko-Sin-Hus enregistre un acte iconoclaste quand il s'en prend à la Vénus de Milo. Comme le fera le Ready-made aidé ou le détournement de Dada. En détruisant la notion de l'art, on détruit l'art et par conséquent l'œuvre d'art. C'est dans ce contexte que les tueurs d'art peuvent être évoqués en tant que destructeurs indirects de l'œuvre d'art, par le fait de la rendre banale. Le Ready-made peut être considéré comme destructeur de l'aura de l'œuvre d'art.

- **L'Avant-garde**

Terme militaire, utilisé en art pour évoquer un comportement artistique en avance sur son époque ; une vision progressiste à la recherche d'une expression nouvelle qui ne devra pas reproduire les anciens modèles. Les Avant-gardistes sont perçus comme des Refusés qui ont rompu avec les conventions de l'art officiel des salons⁴⁹⁶. Bien que révolutionnaire, l'Avant-garde est culture élitiste qui a pour but d'assurer et de sauver l'art contre sa corruption, contre le Kitsch, ne visant pas tant la mort de l'art que son renouvellement radical⁴⁹⁷. Les avant-gardes souhaitaient changer le monde et créer un homme nouveau. Notion sérieuse qui semble ne pas avoir abouti à son but visé.

Selon Fischer, transformer la société est un non-sens, selon l'analyse freudienne de l'art qui assure la nécessité sociale de l'art et de là s'exprime : « ...je m'interroge [...] et observe autour de moi [...] les démarches des artistes pour voir s'ils libèrent l'art de l'essoufflement avant-gardiste [...] je ne vois personne découvrir d'issue »⁴⁹⁸.

L'artiste d'Avant-garde, selon Malevitch, exprime la réalité réelle loin d'être un mage qui voit ce que les autres ne peuvent voir⁴⁹⁹, mais pousse l'œuvre d'art à ne plus être séparée des autres ouvrages humains créant un lien direct entre le progrès social, technique et artistique. D'autres artistes se décident à marginaliser les valeurs héritées des Lumières, ils méprisent les supports traditionnels et contestent les pouvoirs de la raison. Cette rébellion se propage à travers Dada, le Gutai, Fluxus et beaucoup d'autres mouvements rêvant à l'abolition de l'art comme création et de l'artiste comme créateur d'exception⁵⁰⁰. L'idéologie moderniste croit au progrès et au changement à travers les formes artistiques tandis que les

artistes rebelles contestent cette notion progressive. L'artiste de l'Avant-garde n'attend plus du public seulement une admiration, mais une réaction de choc désagréable qui se fige mieux dans sa mémoire.

La plupart des critiques d'art présentent, en tant que nouvelles avant-gardes, des mouvements ayant des idées semblables à celles du passé comme le néo-dadaïsme, l'hyperréalisme, le retro nouveau classicisme, nouvelle subjectivité etc. L'Histoire de l'Art refait ainsi un retour devant de nouveaux critiques et philosophes, devenant ainsi elle-même un produit de consommation Kitsch⁵⁰¹. L'humanité a sans doute progressé en apparence dans le domaine de la science. La science évolue mais cela ne veut pas dire qu'elle nous rapproche du bien, et si les risques de catastrophes sont aujourd'hui plus grands cela ne veut pas dire qu'il faut condamner la science. Mais il ne semble pas que le cas soit le même dans l'éthique, ou l'interprétation de la raison d'être⁵⁰². L'art poursuit la même ligne, il a sans doute évolué mais rien ne prouve qu'il soit meilleur.

- **L'Anti-Art**

L'Anti-art est un terme reflétant une position qui rejette l'art, tout en paradoxalement étant parfois de l'art en le niant. Il se révolte contre le conformisme bourgeois dans son premier aspect, la culture snobe et l'individualisme, et tend à détruire l'art pour le régénérer ; ou rejette l'art en général.

Les dadaïstes condamnent et la société bourgeoise et l'art qu'avait nourri cette société. Proudhon, Bakounine anarchistes de l'art, avaient avant eux au XIXe siècle mis en question l'art de la classe bourgeoise. Les Dadaïstes voulant renouveler l'art en le détruisant créèrent l'Anti-art qui est resté de l'art et les anti-artistes qui se sont déclarés artistes. Hans Richter commente que les délimitations négatives de l'esprit dadaïste sont nées du refus de refuser, mais ce refus jaillissait du désir de liberté spirituelle et psychique. Ainsi par exemple, le radicalisme de Tristan Tzara dans ses manifestes où il déclare que l'art s'endort, qu'il est mot perroquet remplacé par Dada, que l'art a besoin d'une opération. Cependant le nihilisme de Dada poursuivait certaines idées du futurisme (Typographie, bruitisme, poésie visuelle, théâtre de provocation)⁵⁰³.

Cette attitude de l'époque moderne est aussi retrouvée dans le groupe des incohérents que les livres d'art ne mentionnent presque pas, et qui sont les possibles premiers avant-gardes dignes de ce nom⁵⁰⁴.

6-4-Sur la question de crédibilité

L'art contemporain est sujet à une polémique qui remet en question la crédibilité de l'œuvre contemporaine et l'art qui devient cible facile aux critiques perçantes où il n'arrive pas à se trouver des prétextes totalement valables. L'art contemporain paraît être une chaîne de réactions causées par les actions artistiques qui les précèdent et doit être une réflexion de la vie sociale, engendrant des mouvements qui la reflètent, mais l'art moderne en réalité semble s'en détacher pour lui-même la recréer. Cette réaction semble être causée par les mouvements artistiques eux-mêmes suite à des concurrences ou compétitions à la recherche de l'innovation. L'art contemporain est aussi le produit de l'art et de l'Anti art. Il est un produit de l'esprit d'aujourd'hui qui loin d'être en rupture avec le passé, est une continuité qui peut être acceptée ou pas par le public et la critique. Les débats sur l'art contemporain remontent aux années 1990 où des sujets divers sur la crise de l'art contemporain furent entamés. Les titres des articles et dossiers correspondant reflétaient la situation critique de cette période.

Après cette rupture causée par l'abstraction, l'art semble vouloir s'auto réparer ; de nouveaux courants artistiques touchent le réalisme. Cette tentative de revaloriser l'image est traduite par André Derain, et son collègue Maurice de Vlaminck qui accusent l'abstraction, d'art pervers⁵⁰⁵. Magritte et Dali aussi s'attacheront à l'image. Le sujet semble se banaliser, et seul le public semble tirer profit de cette simplification du sujet, toute œuvre même banale pouvant porter un caractère significatif à intérêt d'ordre psychologique, sociologique ou philosophique. L'homme à ce niveau, égocentrique, confident, insolent quelquefois a le désir vif de détourner l'attention du public. Il n'attend plus que ce public vienne voir son œuvre dans un musée, où il court le risque de ne pas y être accepté ; il porte son œuvre à la rue, attire son attention par des actions près de la galerie ; Duchamp avait posé une roue de bicyclette sur un tabouret pour attirer l'attention du public qui accepte ce qu'il n'est pas apte à juger. Le conceptuel semble le mieux placé pour justifier les choses jugées spectaculaires. Joseph Kosuth pose des chaises dans différents endroits, ce qui montre que la valeur artistique n'est plus dans l'élément composant l'œuvre mais dans le concept. Si l'art est un moyen de communication, l'art contemporain semble négliger ce point de vue en faveur de sa nécessité intérieure qui serait sans valeur si on savait que personne ne viendra voir notre œuvre. Cette liberté d'action que certains critiques nomment *la démocratisation de l'art* a conduit à un art moderne, dépourvu

d'autocritique. Marc Fumaroli dans *L'état culturel* dénonce la fin de la haute culture. Puisque la démocratie touche les valeurs culturelles⁵⁰⁶. En 1987 est abordée la question ; *comment juger l'art contemporain ?* Dans l'événement du jeudi en mai 1992 "*Les impostures*", titre qui marque un tournant sur la crédibilité de l'art contemporain⁵⁰⁷.

- **Sur la crise de crédibilité**

En 1991 le débat français sur la crise de l'art est ouvert. Jean Philippe Domecq écrivit sur ce thème dans la revue "*Esprit*" dans les numéros 173,179 et 185 en 91, 92,92⁵⁰⁸. Jean Luc Chalumeau aura des propos proches cette même année. Jean Baudrillard affirme dans "*Libération*" le 20 mai 1996 que l'art contemporain est nul. Dans "*Opus international*" il estime qu'il faut dégonfler les baudruches de l'art contemporain. Ce débat progressait, s'atténuait mais ne disparaissait pas, bien au contraire il rejaillissait souvent plus fort qu'avant. Si l'on doit tenir compte des avis sur l'art contemporain, une liste de provenance diverses se dresse :

Domecq trouve que l'art contemporain est ennuyeux et ne donne pas d'émotion esthétique. Baudrillard le rejoint affirmant que cet art camoufle sa nullité par des effets de trucages intellectuels, qu'il est une création du marché. Des auteurs contre l'art contemporain iront jusqu'à même accuser des réseaux américains et internationaux d'établir un complot. C'est un art coupé du public qui n'y comprend rien. À ces propos ont participé les théoriciens et critiques d'art : Domecq, Baudrillard, Olivier Cèna, Jean Clair, Marc Fumaroli, Françoise Gaillard, Jean Molino, Marc Le Bot, Daniel Bognoux⁵⁰⁹, leur cible préférée ici devient non pas l'art conceptuel ou Marcel Duchamp, mais Jasper Johns et Andy Warhol qui sont indiscutablement populaires et exemples du règne du "n'importe quoi", de la démocratie manipulée par les médias, le snobisme, la mode et le prestige de l'acquisition de l'art sensationnel.

Même le public soumis aux difficultés sociales se sent apte à travers une attitude révolutionnaire, à nourrir son avidité de s'exprimer. Il bouscule, se hâte pour voir ces artistes qui au lieu de s'éloigner de lui se rapprochent, jusqu'à même l'introduire dans leurs œuvres. Le spectateur y devient partie intégrante, il confond alors entre le jugement et l'expression qui, positive, se reflète sur l'œuvre vécue pour croire que celle-ci est de l'art puisque celle-ci a pu évoquer chez lui un sentiment de défoulement. N'est-ce pas là une manœuvre plutôt psychologique. Mais ces soi-disant visiteurs se demanderont un jour ou l'autre sur l'intérêt que cet art leur présente.

Castoriadis décrit cette époque : « ...comique-excrémentielle ? Non, les excréments fument la terre, les produits de l'époque la polluent et la stérilisent, de prostitution ? Non, pourquoi injurier ces femmes...⁵¹⁰ ». Depuis 1930, l'art selon Castoriadis n'est plus digne de ce nom ; il nous invite à pratiquer deux expériences mentales, où selon lui la nullité de l'art contemporain ne saurait plus faire le moindre doute : La première consisterait à demander aux plus célèbres des créateurs contemporains s'ils se considèrent sur la même ligne que Mozart, Rembrandt, Picasso, Michel Ange, Shakespeare, Rimbaud, Kafka etc. Puis, si Notre Dame était détruite par un bombardement ; Que feront les Français ? Ramasser pieusement les débris ? Restaurer ou laisser les ruines en l'état⁵¹¹ ? L'art joue un rôle inefficace dans la transformation du monde, ce qui ne permet pas de considérer ce changement un progrès de la société⁵¹².

- **L'art comme symptôme du temps épuisé**

« L'histoire [...] nous montre des hommes et des femmes guidés par des passions [...] dépassement de soi, création, curiosité [...] ces passions sont à l'origine de tous les événements passés ou présents, des guerres et des révolutions, des exploits scientifiques et des chefs-d'œuvre artistiques⁵¹³ ».

Baudrillard et Domecq reconnaissent que l'art contemporain est une posture, mais vidée de son contenu avec une intention visant la destruction. Pour Nathalie Heinich « ...il ne s'agit [...] de faire du « non-art » [...] il s'agit de faire de l'art avec ce qui n'est pas habituellement considéré comme tel. [...] L'art contemporain n'obéit pas à une démarche iconoclaste qui viserait à détruire l'art (même si, aux yeux de certains, il y aboutit) : il obéit au contraire à une démarche « iconolâtre » [...] adoratrice de l'art, consistant à tout lui accorder, à exiger son extension à la totalité du monde [...] dans le sens d'un spectaculaire agrandissement de son territoire, toujours plus étendu, colonisant toujours plus loin de nouvelles zones de l'expérience...⁵¹⁴ ». La transgression est une manifestation de la liberté, qui brise les règles et détruit l'effet de se sentir libre. Ce que Nathalie Heinich appelle « Le paradoxe de la permissivité ». C'est en ce sens qu'elle explique que l'omniprésence du sexe abolit la sexualité, celui de l'humanitaire ; l'humanité. Que le règne du « tout est permis » conduit à la folie, dans un monde où il sera impossible à l'individu, de se libérer de sa propre liberté⁵¹⁵. L'homme de Didi-Huberman, en retard, est effrayé par la modernité et veut faire peur. Il se manifeste en destructeur, réduisant la qualité de ce qui est unique le multipliant à le transformer en produit de bazar. La plupart des critiques appellent à une différenciation entre art d'élite et art populaire

démocratique. L'art contemporain devient un symptôme du temps épuisé⁵¹⁶.

- **L'art et les conditions économiques ou politiques**

Dès 1972, un changement surprenant s'impose dans le domaine culturel, économique et politique. Le capitalisme se forge dans la morphologie artistique de cette période⁵¹⁷. Après des années 1980 euphoriques, puis un début d'années 1990 spéculatif. Le marché d'art s'effondre en France comme dans les autres pays européens. En 1992 les achats en France cessent complètement. Le monde de l'art se voit entrer dans une période de récession inséparable de la crise économique. Toutes les crises économiques affectent le marché de l'art, en 1880 le krach de l'union générale, 1930, la grande dépression, la crise de Wall Street avait en 1962 touché le marché de la peinture abstraite, la crise économique de 1973 avait suivi le choc pétrolier. Il en suit des chocs sociologiques et psychologiques importants. L'année qui suivit la crise de 1973, de nombreux jeunes se sont tournés vers l'art, ceci s'est encore répété après la crise de 1990⁵¹⁸. Il est vrai que dans les années 1980 la haute culture se démocratisait mais le public lui aussi changeait et ne comportait plus nécessairement des gens forcément respectueux et cultivés. La culture commerciale avait marginalisé l'art au sens classique, les musées se transformèrent d'un lieu de contemplation et de loisir, soumettant la valeur culturelle à la publicité et donc à la rentabilité.

À la fin des années 1980, le critique anglais Peter Fuller, mena une nouvelle attaque contre l'art contemporain qu'il jugeait inesthétique, immoral et visant à vider l'art de sa valeur à travers l'impérialisme américain qui lui-même serait né en absence de beaux-arts, qu'il aurait importé d'Europe⁵¹⁹.

Cette nouvelle polémique se développait quand des mouvements comme Fluxus se manifestaient, et le marché de l'art entraînait en récession après le choc pétrolier de 1973, sans oublier la crise vietnamienne qui devenait catastrophique dès 1965. C'est à cette époque qu'apparaît la contestation étudiante et la contre-culture hippie. L'ouverture du centre Pompidou en 1977 se fera sous exposition géante Paris-New York⁵²⁰.

Maciunas définit avec Allan Kaprow son idéologie dans une lettre de février 1964 à l'artiste et auteur pionnier du mouvement Fluxus, Tomas Schmit : « [...] Les objectifs de Fluxus sont sociaux (non esthétiques). Ils sont reliés (idéologiquement) au groupe *LEF* de 1929 [*sic*] en Union Soviétique et ont affaire avec : l'élimination graduelle des Beaux-arts (musique, théâtre, poésie, littérature, peinture, sculpture, etc., etc.). Cette

attitude est motivée par le désir de stopper le ravage des ressources humaines et matérielles [...] et de les détourner à des fins socialement constructives. Appliqués de cette manière, les arts seront (du design industriel, du journalisme, de l'architecture, de l'ingénierie, des arts graphiques-typographiques, de l'impression, etc. ⁵²¹), sachant que l'LEF était le front gauche des arts de l'ex URSS durant les années vingt du XXe siècle.

Le professeur d'Histoire d'art américain Serge Guilbaut publie en 1983 *Comment New York vola l'idée d'art moderne*⁵²². Un art moderne américain qui tire profit d'une faiblesse européenne.

Selon Castoriadis, les valeurs libérales conduisent « ...à l'effondrement de toute valeur et que la société capitaliste est par excellence celle qui ne croit en rien, qui ne valorise vraiment et inconditionnellement rien, puisque la maîtrise du monde ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même [...] Dans ces conditions, comment pourrait-il y avoir une création réellement novatrice ⁵²³?

Pendant des décennies des rumeurs sur une quelconque relation entre l'art moderne et la CIA circulaient dans le cercle de l'art. Un article de l'«*Indépendant*» confirme le fait que la CIA utilisait dans la période des années 1950 et 1960 des artistes dont la plupart étaient des ex-communistes : Pollock, Rothko, Motherwell ou de Kooning comme arme de guerre froide. Ces artistes étaient une sorte de propagande pour la créativité, le pouvoir culturel des Etats Unis et de la liberté de la raison pendant que l'art russe restait piégé dans l'idéologie communiste. Cette rumeur du passé est aujourd'hui officiellement confirmée par la CIA. La décision d'introduire la culture et l'art dans la guerre fut prise dès 1947 pour que la seconde étape intervienne en 1950 à travers la promotion des mouvements de l'Avant-garde et de l'Expressionisme Abstrait. Le gouvernement entreprit de payer les frais d'une exposition ayant pour titre «*Advancing American Art*».

La CIA inventa l'Expressionisme abstrait selon des aveux officiels, c'était une arme capable de faire paraître le Réalisme Socialiste de l'Union Soviétique rigide à une époque où Moscou dénonçait tout type de non-conformisme. La CIA devait s'assurer que le patronage de l'exposition reste secret. On regroupa des artistes et des intellectuels dans l'organisation qui mit au point différentes expositions dont «*The New American Painting*» qui visita toutes les grandes cités européennes de 1958 à 1959. D'autres expositions furent tenues en 1955 «*Modern Art in the United States*» et «*Masterpieces of the Twentieth Century*» en 1952. Les Musées furent aussi

reliés à cette organisation par différents liens : William Paley, le président de la chaîne CBS promouvant cette montée fut un des cofondateurs de la CIA, John Hay Whitney avait servi dans l'agence aussi, Tom Braden, chef de la "CIA International Organisations Division" fut secrétaire de musée en 1949. Il fallait démontrer que tous les écrivains, artistes et musiciens étaient avides de liberté, que les Etats Unis et l'Europe étaient sans limites dévoués à la liberté de l'expression et à la créativité. La CIA resta discrète car le public manifestait déjà son hostilité à l'avant-garde et une quelconque relation politique l'aurait encore intensifiée⁵²⁴. Braden déclara dans une interview :

« Je pense qu'il s'agissait de la plus importante division que la C.I.A. possédait et je pense que cela a joué un rôle déterminant dans la Guerre froide. »⁵²⁵

- **L'artiste dans tout ça**

En réponse à une revendication qui refuse le statut d'artiste, le travestissement est un autre but vers lequel tendent ces derniers en quête d'un pouvoir charismatique : habits distingués, gilet, cape, bottes de bohème. Le chapeau est la marque généralisée de l'artiste : certains veulent imiter la figure de Beuys et reprennent à peu près le même chapeau ; d'autres une casquette, un autre ne savant plus que mettre se contente d'un bonnet en laine. Ce qui semble nécessaire est cette attitude qui marquera sa différence avec les gens ordinaires. Cette figuration du génie inspiré opère comme un symbole de héros⁵²⁶ pourtant il n'aura cessé de prôner son appartenance à n'importe qui et à la notion de "tout le monde est artiste". Pourquoi se distinguer de tout le monde si tout le monde est comme lui ? Le public s'est toujours intéressé à la personnalité du peintre à qui il attribue les qualités du romantique et du rêveur, parfois même la folie. Ceci doit être en rapport avec la vie de la fin du XIXe siècle, quand les désargentés de la vie bohème compensaient leur état à travers des tenues distinguées et une attitude dandy, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Parmi les artistes qui veulent déconstruire, on note une détermination à renier l'œuvre d'art et en même temps une sorte de mise en scène de ce qu'il produit. L'artiste crée son petit musée à l'instar de celui créé en 1941 par Duchamp réunissant une collection de reproduction de ses propres œuvres ; Marcel Broodthaers présente son musée fictif, *Un Musée d'art moderne, département des aigles* ; Herbert Distel et son *Musée des musées* ; Claes Oldenburg et le *Musée de la souris* ; Ben Vautier et son armoire. L'artiste donne ainsi à son œuvre sa forme muséographique sachant qu'elle sera présentée dans un musée qui semble être le but espéré⁵²⁷ avec l'acheteur que l'artiste semble

attirer par des manœuvres qui ne sont pas dépourvues de philosophie. L'artiste tend à rendre son œuvre énigmatique ; plus elle est ésotérique, plus elle valorise son acheteur. L'achat donne à l'acheteur un statut d'initié au milieu de ceux qui comprennent l'œuvre avant-gardiste, et dans la plupart des cas il n'est pas nécessaire d'avoir compris l'œuvre pour l'acheter. Le sociologue Thorstein Veblen aborde cet effet de snobisme dans son ouvrage *Théorie de la classe de loisir* (1899), connu comme l'effet Veblen⁵²⁸ où l'intérêt envers un produit est en rapport direct avec son prix élevé. On assiste ainsi à des exagérations concernant la valeur de beaucoup d'œuvres artistiques. Les artistes de l'art de l'avant-garde deviennent parfois eux même le public de leur art, avec le collectionneur et le critique. Où en est ici l'universalité de l'art ? Nombreux artistes essaient de surmonter cette crise en voulant rétablir le mythe de l'unité entre l'artiste le médiateur et le public⁵²⁹.

- **La nostalgie du retour à l'ordre**

Une étude sur l'art contemporain montre que les amateurs d'art en France expérimentaient les médias traditionnels, pas de collages ou de photomontage et encore moins d'installations. Elle montre aussi que ces amateurs visitaient plus les musées classiques que ceux de l'art moderne⁵³⁰. Partisans et adversaires de l'art contemporain ont d'une façon ou d'une autre fait appel à un retour à l'ordre. Tendance d'après-guerre (de 1919 à 1925) durant laquelle les pratiques avant-gardes s'amorcent. Picasso s'est tourné vers le Classicisme dès 1915, Matisse après la radicalité des années 1910 se retourne vers un style plus discipliné comme dans la leçon de piano, puis vers les odalisques⁵³¹. En Italie le retour à l'ordre se manifeste après le futurisme. Il se forme en 1922 à travers le Novecento, mouvement qui tend vers le retour au style de l'antiquité classique, la pureté des formes et l'harmonie de la composition et qui tente d'intégrer l'italianité, la tradition à la modernité. En Allemagne se forme la nouvelle objectivité en 1923 (*Neue Sachlichkeit*), divisé en deux groupes, l'un tendant vers un classicisme harmonieux, l'autre vers le cynisme de la vie quotidienne. Ce mouvement prône un réalisme en nostalgie à Grünewald et Durer, contre l'expressionnisme. Cette attitude de retour à l'ordre se manifeste essentiellement parmi les artistes qui se sentent vouloir retrouver des repères après une désorientation et un traumatisme profond. L'art doit être l'expression de son temps sans fanatiquement s'individualiser⁵³². Cependant le retour à l'ordre dans les dictatures fascistes et socialistes est plutôt une mesure préventive contre des révolutions pouvant affecter le

régime politique. La destruction de l'art par le régime Nazi visait une purification raciste. Le pouvoir attend de l'art une contribution à sa propagande et à l'éducation de masse dans l'idéologie et les valeurs qu'il impose⁵³³. « La fonction et le besoin d'une justification politico-idéologique de l'Avant-gardisme ont largement perdu de leur importance. La culture d'opposition est devenue culture officielle ; le tourbillon des innovations esthétiques révolutionnaires est orchestré par le marché et / ou très largement soutenu par l'Etat ; l'audace, la provocation et la volonté de rupture se sont banalisées⁵³⁴ ». Le retour à la tradition est considéré selon quelques théoriciens dont Castoriadis, une voie vers le sauvetage de l'Art moderne. Chez Nathalie Heinich, ce retour à l'ordre est expliqué par le fait que l'artiste ayant envahi et épuisé tous les domaines de transgression possible, tend vers la découverte de la peinture simple, où il expérimente quelque chose d'impersonnel. En 1999, un mouvement artistique qui présentait 13 artistes, se déploie pour en inclure plus de 200 regroupements en 2010. Sous le nom de Stuckisme, terme inventé par Charles Thomson, le mot en anglais "stuck" signifiant « coincé », il encourage le retour au figuratif en réaction à l'art conceptuel et l'anti art d'où parfois son nom : Anti-anti-art⁵³⁵.

Cette tendance vers l'ordre remet en question la notion de l'art suprême qu'est l'art rebelle. Si le retour à l'ordre est possible et existe, les tentations de l'art moderne revendiquant un art voulant changer le monde se limite à une sorte de défoilement temporaire qui finira par s'atténuer, disparaître et peut être réapparaître.





ROISIEME PARTIE

L'Incohérence et la révolte de l'Art

L'esprit rebelle se manifesta à travers plusieurs courants dès la première moitié du XXe siècle, dont le futurisme : mouvement de déconstruction radical voulant muter les valeurs esthétiques jusqu'à même prôner la machine de guerre. Encore plus radical, le dadaïsme apparut en assassin de l'art quelques années plus tard avec des représentants importants dont Picabia et Duchamp le grand perturbateur. Les activités dadaïstes auront une influence considérable sur l'art de l'après-guerre où vit le jour le surréalisme qui semble être une des branches de ce mouvement avec une approche plus psychologique. Le mouvement Dada ira jusqu'à influencer les courants apparus après la seconde guerre mondiale à l'instar de Fluxus et d'autres ayant subi le développement de l'art de la postmodernité comble du modernisme. Les retentissements incohérents paraîtront se présenter à travers les œuvres de ces courants cités qui revendiquent l'humour, le jeu, la folie, la déconstruction, l'opposition à l'art et au conformisme. Venu du Lettrisme, un collectif bordelais Présence Panchounette prendra une voie assez similaire mais se distinguera par sa démarche incohérente. L'esprit de la démarche incohérente aurait été difficile à analyser, sachant que leurs œuvres ne nous sont pas parvenues. La reconstitution d'un grand nombre de ces dernières à partir des comptes rendus de la presse et des illustrations publiées dans ce qui reste des catalogues de leurs expositions fut d'une profonde aide à cette recherche du fait qu'elle nous présente l'œuvre en tant que réalité incontournable prête à être comparée avec celle des courants de la contemporanéité.



CHAPITRE VII

LES REBELLES DE L'ART

Aborder toutes les activités rebelles qui se sont manifestées après l'apparition du groupe des Incohérents est une tâche non seulement difficile mais inutile dans la mesure où la majorité des arts révoltés suivent une idéologie et un parcours assez similaire. Parmi tous les mouvements qui se sont formés, le futurisme est important par le fait qu'il est reconnu comme représentant de la première idéologie antiartistique et la première rupture officielle avec l'art classique et ses conventions. Ce mouvement de réforme radical rejette les valeurs héritées, et les musées deviennent à son égard des cimetières qu'il faudra brûler. Faisant l'éloge du monde moderne, leur manifeste reste un des plus perturbants de la première moitié du XXe siècle. Suivis du mouvement Dada, formé en réaction contre la première guerre mondiale, ce dernier sera non par l'idéologie mais par son activité, très proche des Incohérents. Des artistes exilés se regroupent voulant exprimer leur haine contre la civilisation contemporaine dans tous ses aspects. La mentalité et l'attitude Dada s'étaient manifestées avant la création officielle du groupe. Du courant Dada multiforme, un autre voit le jour se basant sur les procédés psychiques de l'expression libérée de la raison. Ce mouvement prône l'automatisme, l'inconscient et le rêve que les artistes mettent au service de la création et affirment en même temps lutter contre les valeurs reçues. Là où le dadaïsme déniait tout et tendait à se dénier lui-même, le Surréalisme voulut construire ce que dada avait détruit. La relation entre ces deux derniers mouvements est complexe pour la similitude qu'ils présentent entre eux. Ils visent les mêmes ennemis : la bourgeoisie et les formes d'art traditionnelles. C'est avec la dissipation des artistes du dadaïsme que se forme le surréalisme comme pour au début, paraître un substitut de Dada. Les surréalistes, comme Dada, manifesteront le goût pour la provocation.

Sortant d'une guerre féroce, Paris regroupe de jeunes artistes qui rivalisent avec New York. Les uns fuient la révolution Bolchevique, d'autres, le régime Nazi ce qui permettra l'apparition de nouvelles tendances artistiques. L'Abstraction s'affirme et se ramifie sans pour autant éliminer la figuration. Le surréalisme amorti, marque toujours de son esprit, la pensée de cette période qui ne cessera de générer des courants nouveaux. CoBrA : fusion entre le tachisme, l'expressionnisme, le surréalisme et l'art populaire ; l'expressionisme abstrait et le Dripping : fusion entre le geste et l'automatisme surréaliste. L'Amérique et l'Europe se tournent vers une

sorte de compétition à la recherche de l'inédit générant ainsi de nouveaux courants et tendances artistiques. De nombreux courants s'enchaînent et se ressemblent, les uns se servent même de la dénomination des courants à qui ils empruntent l'idéologie et le style, y ajoutant ou modifiant une idée.

Le corps entre aussi en action, la performance occupe une grande place dans l'art de cette période. Poursuivant l'esprit du dadaïsme, le Fluxus s'affirme à travers Joseph Beuys voulant marier la vie à l'art et affiche sa volonté de renouer avec Dada en se manifestant sous le nom de "Néo Dada in New York" prônant que l'Anti-art est la vie et la vraie réalité. Nombreux groupes ont l'idéologie traçant une continuité à l'esprit des Incohérents. L'art devient le prétexte de la réflexion. Les frontières entre les arts disparaissent et c'est là que n'importe quoi peut devenir de l'art.

C'est du futurisme italien qu'est lancée la première manifestation radicale de l'Anti-art, d'où son importance. Le dadaïsme est du point de vue de ce livre, le mouvement qui reflète le mieux la portée des œuvres des Incohérents. Le surréalisme en tant que substitut à Dada ne pourra être négligé tout comme il sera impossible de le faire pour le courant Fluxus qui revendique lui-même son appartenance à l'idéologie dadaïste. Le choix de ces courants repose aussi sur la période dans laquelle ils sont apparus, allant de l'avant-première guerre, à l'entre-deux guerres pour aborder la période de l'après-guerre de 1945. Sachant qu'il existe à chaque période, une mentalité et une perception qui lui est propre. Ce qui pose la question : combien celles des Incohérents étaient-elles rapprochées de celles de ces courants cités ci-dessus ?

7-1-Le futurisme

C'est grâce à un Milanais, Vittore Grubicy De Dragon, vendeur de tableaux et peintre ayant connu les œuvres néo-impressionnistes et ayant entamé des toiles divisant à l'infini la couleur que surgit le Divisionnisme, première extension logique de l'impressionnisme⁵³⁶, qu'émerge en Italie le mouvement futuriste. Sans oublier les conditions politiques et sociales enveloppant la scène mondiale. « Cet appel à la révolte constitue le programme du manifeste du futurisme, lancé par le poète d'avant-garde Filippo Marinetti en janvier 1909 dans un tract repris dans la presse parisienne "*Le Figaro*" du 20 février⁵³⁷. Ce texte évoque la naissance d'un nouvel homme qui se transforme énonçant les tables de la loi futuriste. Une seconde version plus soignée, traduite et publiée en russe, apparaîtra plus

tard. Henri Bergson affirme que la liberté d'un être s'exprime quand ses actes émanent de sa personnalité ; les futuristes seront touchés par ces propos.

- **L'idéologie du futurisme**

Le texte fondateur rédigé par Marinetti et publié dans le Figaro sera le jour officiel de la naissance du futurisme. Quelques passages de leur manifeste feront comprendre la mentalité de ses artistes voulant, selon leur perception, changer le monde.

« ... Nous voulons chanter l'amour du danger. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte [...] nous voulons exalter le mouvement agressif [...] la gifle et le coup de poing [...] Une automobile de course [...] rugissante, est plus belle que la Victoire de Samothrace [...] Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif [...] Nous voulons glorifier la guerre, seule hygiène du monde, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme [...] Nous voulons démolir les musées [...] les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme [...] C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence [...] par lequel nous fondons aujourd'hui le Futurisme, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires⁵³⁸ ».

Des slogans annoncés les rapprochent de la position fasciste⁵³⁹, leur déclaration est une provocation totale. Le mouvement s'attache aux artistes russes réunis autour du peintre et poète David Bourliouk (1882-1967) qui crée le « *Zaoum* » procédé qui bouleverse les règles linguistiques pour créer une langue à jeux sonores :

*Ta sa maé, kha ra baou,
Saem siiou goub,
Radoub mola all⁵⁴⁰.*

Ce procédé est une mutation des valeurs esthétiques et une déconstruction du trivial et du sublime, et l'Avant-garde se met sous le signe de la création décalée mettant en jeu le rôle de l'inconscient et du hasard, de la dissociation entre forme et fond, et entre sens et son⁵⁴¹. Un jeu de mot phonétique qui dévalorise les conventions du langage, différent peut-être, mais ramenant à l'esprit les procédés déjà utilisés par les artistes de l'Incohérence près d'une trentaine d'années auparavant.

L'attitude des futuristes est révolutionnaire, scandaleuse et provocatrice ; leur esprit est animé d'une idéologie assez proche de celle

des mouvements artistiques qui prôneront l'Anti-art après eux. Pensaient-ils vraiment pouvoir accomplir ce qu'ils ont proposé ou n'était ce qu'une manœuvre pour se faire remarquer par un scandale explosif ? Ils ont sûrement gravé leur nom sur l'échelle de l'histoire de l'art, et ouvert la voie avec leurs prédécesseurs vers un monde où « Oser » sera le symbole majeur.

- **Œuvre futuriste à caractère incohérent**

Fortunato Depero (1892-1960) nous invite à voir son œuvre *Construction d'une petite fille*, sous le contexte d'une sculpture mécanique assemblée. Le cercle sur un pied évoque une relation avec l'espace qui génère un sentiment de mouvement rotatif tandis que le corps comporte une sorte de bras qui semble se mouvoir en verticale évoquant un boulier. L'œuvre assemblée ne semble pas suivre une règle de construction et devient facilement similaire au procédé du courant dadaïste ou surréaliste qui viendra après le futurisme. C'est une petite fille en bois comme le titre le suggère, le pictural se limite à cette transcription que le nom de l'œuvre crée. La majorité des œuvres futuristes conserve une part des normes et des conventions iconiques. Prônant l'ère de la vitesse, le futurisme tend à refléter le dynamisme d'où l'utilisation du support qu'est la toile qui semble répondre à leurs besoins. Les happenings, le concept de performance, l'intégration des mots dans l'image, l'idée d'utiliser la communication et la publicité, même l'écriture automatique, attribuée à Breton, l'introduction de la nourriture dans l'art s'annonçaient déjà dans l'imagination de Marinetti. Le futurisme a dégagé l'art de la tradition, pour la créativité, la spontanéité et la folie.



Fig. 8 : Fortunato Depero, *Construction d'une petite fille*, 1917.

7-2-Le dadaïsme. Les assassins de l'Art

« ...Prenez Dada au sérieux [...] Dada est le contraire de l'inexpérience de la vie. À bas l'art ! Dada est grand et Heartfield est son prophète. Déverrouillez-vous enfin la tête ! Libérez-vous pour les exigences de ce temps ! Dada est la décomposition volontaire du monde des concepts bourgeois. Dada est du côté du prolétariat révolutionnaire ! Dada est contre la supercherie artistique expressionniste. Dilettantes, élevez-vous contre l'art !⁵⁴² »

Hausmann considère que le dadaïsme surmonte l'expressionnisme et utilise les fragments de la réalité pour en créer une autre, radicale de l'expression⁵⁴³. « La poupée que l'enfant a jetée ou un chiffon multicolore sont des expressions plus nécessaires qu'un âne quelconque qui veut se transplanter éternellement en peinture à l'huile dans les petits salons⁵⁴⁴.

- **Facteurs qui favorisèrent l'apparition du dadaïsme**

Un siècle auparavant, la révolution bien que vaine de 1789 avait ouvert la porte sur un horizon que le poète Rimbaud avait nommé *Le changement de vie*. Se poursuivirent des séries de révolutions échouées qui pour les uns étaient l'espoir, et pour d'autres, la fin de la civilisation⁵⁴⁵. En réaction à la première guerre mondiale, des intellectuels et artistes français, roumains, allemands s'exilent à Zurich et New York pour des raisons communes : regrouper des artistes exilés de la guerre et voulant exprimer leur opposition non par haine contre l'art, mais contre la civilisation contemporaine dans tous ses aspects. Deux foyers du groupe y apparaissent simultanément. Hugo Ball dans l'unique numéro d'une revue baptisée Cabaret Voltaire, tend à rappeler « qu'il y a au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéaux⁵⁴⁶ ».

La mentalité et l'attitude Dada s'est manifestée pourtant en 1912, lorsque le poète et boxeur Arthur Cravan fait paraître à Paris la revue « *Maintenant* » ; publication montrant une désinvolture à l'égard de l'art, des artistes et de leurs œuvres⁵⁴⁷. Cravan en 1914, se dit boxeur et poète et provoque des événements où il attaque les artistes qui exposent au Salon des Indépendants, soumis selon lui à la sensibilité unique de l'œil, il trouve que courir dans les champs ou traverser des plaines est une manifestation extravagante du corps qui prouve le génie, et que tout grand artiste a le sens de la provocation⁵⁴⁸. Un autre esprit dada est né un an auparavant à New York où vivaient et travaillaient deux français : Francis Picabia et Marcel Duchamp. Leurs œuvres de cette époque décelaient déjà des caractéristiques mécaniques conformes au dadaïsme⁵⁴⁹ ».

Le dadaïsme a prôné la mort de l'art à la recherche d'une nouvelle forme d'expression. S'ils ont voulu détruire l'art, c'est pour le bien de l'art lui-même selon une manœuvre destructrice en faveur d'une réforme qui remet en cause toutes les conventions idéologiques artistiques.

- **Le terme Dada**

Selon le professeur d'art américain William Rubin : « ...le mot Dada est pris d'un dictionnaire, tout est très simple. En français cela signifie un cheval de bois. En allemand « laisse-moi tranquille » ou « au revoir ». En

roumain c'est un affirmatif etc. c'est le refus du monde des adultes et celui de la naïveté absolue de l'enfance en même temps⁵⁵⁰». Cependant, la découverte du titre dada fut disputée entre Tristan Tzara, Huelsenbeck et Ball. Dans le journal Dada de 1921 Hans Arp : « ...je déclare que le mot Dada fut découvert par Tristan Tzara à six heures de l'après-midi, le 8 février 1916 », plus tard il niera cette suggestion, affirmant qu'il l'avait écrite malgré lui, sous la demande forcée de Tzara. En 1921, le peintre Christian Schad écrit dans une lettre adressée à Francis Picabia : « ...le mot Dada fut trouvé par Huelsenbeck et M. Ball ». Mais dans ses mémoires, Huelsenbeck affirmera avoir découvert ce terme avec Ball dans un dictionnaire Français allemand en cherchant un nom à la danseuse Mme Le Roy du cabaret Voltaire⁵⁵¹. Une seule question se pose ici. Est-ce que ces artistes étaient au courant que bien avant eux, un artiste avait utilisé ce même terme ?

- **Idéologie dadaïste**

C'est avec le vide que Richard Huelsenbeck, membre du mouvement veut changer le monde en déclarant : « *Dada ne signifie rien. Nous voulons changer le monde avec rien*⁵⁵² ». Le manifeste est l'âme même de la pensée de tout le mouvement. Chez les dadaïstes, Plusieurs manifestes se succéderont, mais quelques passages choisis nous feront mieux comprendre leur visée.

« ...*Que chaque homme crie ; il y a un grand travail destructeur négatif à accomplir...la propriété de l'individu s'affirme après l'état de folie agressive...d'un monde laissé entre les mains des bandits...la folie indomptable, la décomposition*⁵⁵³». « *Dada [...] c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art...*⁵⁵⁴ ». « *Manifeste, antithèse, thèse, philosophie [...] spontanéité [...] dégoût [...] je m'en foutisme...*⁵⁵⁵ ».

Dada n'était pas exclusivement un mouvement artistique, littéraire, musical, politique ou philosophique. Il était tous ceux-ci ensemble et parfois même l'opposé ; antiartistique, provocateur, radical⁵⁵⁶. Il tend à rompre avec la culture, les valeurs et les formes d'expression traditionnelles. Dégoûtés par la guerre, ces artistes adoptent différentes méthodes pour détruire tout ce qui a pu y mener. Leurs références sont au sein de l'enfance, du fou et du sauvage, qu'ils qualifient être l'anti-culture. La logique est une complication pour eux. Elle est toujours fausse. Il n'y a plus d'art sacralisé, ni d'opposition entre l'idiotie et l'intelligence. C'est l'esprit libre et inventif qu'ils vénèrent en pratiquant un mélange systématique de tous genres⁵⁵⁷.

Hausmann écrira lors d'une exposition : « Jamais une compagnie de décadents, dépourvus de tout savoir et de toute volonté, n'a osé se montrer au public comme le font ces dadaïstes ⁵⁵⁸ ». Le 5 février 1916, marque la naissance officielle du mouvement avec l'ouverture du Cabaret Voltaire par Ball, qui donnera son titre à la revue du groupe. Des soirées scandaleuses s'y dérouleront. Le mouvement Dada accueillait tous les avant-gardes, pourvu qu'ils soient porteurs de nouveauté : musique à la balalaïka russe, poèmes d'Apollinaire ou Rimbaud, chants de nègres, récitation de poèmes simultanément en trois langues. De nouvelles formes de poésie et d'art apparaissent. Les expressions sont brutes et primitives, proches du *Zaoum*, évitant le sens et la logique. À noter la différence des onomatopées Dadaïstes avec le *Zaoum* de Kruchenykh et Bourliouk, s'il en existe.

*Ta sa maé, kha ra baou,
Saem siiou goub,
Radoub mola all*

Ball et Huelsenbeck inventèrent les onomatopées, dont un exemple qu'avait interprété Hugo Ball lors d'une soirée ⁵⁵⁹ justifiant qu'il voulait rendre le langage à sa forme pure et innocente.

*Gadji beri bimba glandridi
Laula lonni cadori
Gadjama gramma berida etc.*

L'acoustique de la vitesse et de la technologie de l'urbanisation fut expérimentée, bien que les futuristes les aient déjà devancés en 1911. Mais les dadaïstes étaient dégoûtés par ces futuristes enthousiastes à la technologie appliquée pour les machines de guerre ⁵⁶⁰. Arp et Janco créèrent des collages et des reliefs de formes abstraites. Tzara en poésie, Arp et Taeuber en art ; introduisirent le hasard dans la réalisation de leurs œuvres. À Hanovre, Kurt Schwitters fondait son propre mouvement, qu'il baptisa *Merz*. C'est avec la publication du manifeste Dada de 1918 que la position du groupe devient plus radicale.

7-2-1-Représentants majeurs du dadaïsme et leurs activités

C'est dans une foire le cinq juillet 1920 à la galerie Dr. Burchard à Berlin que feront écho les premières idées dadaïstes. Foire, car elle représente d'après ses organisateurs un lieu où sont présentés des produits

et non de l'art. Les dadaïstes interrogent le statut de l'art dans une société qui cède au capitalisme.

Le slogan de cette foire « à bas l'art et la morale bourgeoise ». Une pancarte annonce : « L'art est mort...⁵⁶¹ ». Au plafond, un assemblage des monteurs Heartfield et Schlichter en mannequin d'officier prussien sur lequel on peut lire « j'arrive du ciel », le visage en tête de cochon et une pancarte au cou : « pour comprendre cette œuvre d'art, il faut s'exercer douze heures quotidiennement avec des singes emballés et être équipé en tenue de campagne sur le terrain de Tempelhof ⁵⁶² ».

- **Tristan Tzara (1896-1963)**

Poète juif dont le vrai nom est Samuel Rosenstock, il étudie les mathématiques et la philosophie et arrive à Zurich en 1915, pendant la Première Guerre mondiale et y fonda le mouvement Dada en opposition à la vanité des valeurs artistiques et sociales. Il compose sept manifestes destinés ne pas être lus, mais déclamés ce qui lui sert de motif.

Passionné par Arthur Rimbaud, ses œuvres dont *Poèmes simultanés* tendent vers le nihilisme. Il évoque l'ouragan dévastateur de la folie, et le rôle du hasard dans le processus créatif poétique. Il est accueilli à Paris par Breton et Picabia avec qui il suscitera scandales et intérêts. Mais Dada se décompose à Paris, Tzara rompt avec Breton pour se rapprocher vers 1929 du surréalisme. Au milieu des années 1930, Tzara affirme son engagement politique *Chant de guerre civile* 1936, et considère l'union de la poésie et de l'action révolutionnaire nécessaire. En 1947 il adhère au parti communiste. De ses écrits disparaîtra l'esprit avide de liberté qui vantait à ses débuts l'esprit du hasard⁵⁶³.

- **Francis Picabia (1879-1953)**

Peintre et écrivain d'origine cubaine, il commence par l'impressionnisme, traverse le fauvisme qui le conduisit à l'art abstrait puis à la recherche de « la quatrième dimension de l'âme ». En 1914 il produit ses compositions mécanistes puis rencontre Duchamp. En France il fonda la revue « 391 » publiée à Barcelone, New York, Paris et Zurich. C'est son œuvre *La fille née sans mère* qui attira l'attention des dadaïstes que Picabia ne connaissait pas encore⁵⁶⁴. Son Anti-peinture, faisait appel au dessin industriel considérant la machine faite à l'image de l'homme, ayant des organes vitaux essentiels lui permettant de respirer et d'avoir des sentiments à travers un système nerveux électrique. Il entra en contact avec Tristan Tzara en 1919 à Zurich. Après une courte période abstraite, il rompt avec Dada puis peint des scènes de nus inspirées par la photographie pour se

stabiliser après une trajectoire déroutante sur une peinture abstraite en haute pâte. Son atelier était alors devenu un lieu de rencontre pour de jeunes peintres comme Soulages et Hartung⁵⁶⁵. Il est l'auteur des poèmes intitulés *Cinquante-deux miroirs*. En 1921 à Paris, Breton lui achète une œuvre *Le double monde* qui est une série de lignes noires sur une toile où y étaient inscrits *Haut et Bas*, sur la partie inférieure, en rouge les lettres L.H.O.O.Q. Il s'engage dans une recherche qui le mène vers une peinture minimaliste où ses œuvres abstraites sont réduites à des traits et points de taille variable. Ses œuvres rassemblent collage, assemblage, abstraction, conceptuel. Proche de Duchamp et partageant des idées similaires, il semble être avec ce dernier le moteur principal du dadaïsme. Une composition intitulée *Caoutchouc* où des formes circulaires, sur fond de plans trapézoïdaux est une œuvre abstraite qui précède celle de Kandinsky. Réalisée en 1909, elle reste invisible jusqu'en 1930 où elle apparaît lors d'une exposition rétrospective consacrée à Picabia chez Léonce Rosenberg, avec la mention antidatée *Caoutchouc 1907*, s'imposant ainsi comme la première œuvre abstraite ; à nouveau exposée en 1936 par Alfred Barr, dans l'exposition "Cubism and Abstract Art" mais datée 1909. Elle est considérée aujourd'hui une phase avancée d'une série de natures mortes peintes par l'artiste vers la fin de l'année 1908-1909 : les cercles et les plans évoquant des fruits et une table, mais le titre ne semble pas aller bon train avec l'image : elle est intitulée *Vase de fleurs* en 1937 au Grand Palais mais la veuve de l'artiste, Gabrielle Buffet affirme que *Caoutchouc* est le titre donné en 1912-1913. Picabia renforce l'abstraction de ses œuvres par l'attribution de titres incompréhensibles imprégnés de non-sens à goût dadaïste⁵⁶⁶.

- **Max Ernst (1891-1976)**

Peintre et sculpteur français d'origine allemande, il étudia la philosophie, la psychologie et l'histoire de l'art. Établi en Cologne, avec Jean Arp, il créa un important foyer dadaïste⁵⁶⁷. En 1922 il adhère au mouvement surréaliste, auquel il donna une interprétation très personnelle : « Fatagaga » tirée de (Fabrication de tableaux garantis gazométriques). Ses œuvres sont une exploration de l'inconscient à travers des thèmes cosmiques, le feu ou l'amour. Dès 1925, il expérimente le frottage, le grattage et l'illustration intégrée. Grâce à Peggy Guggenheim qui deviendra son épouse, il émigra aux États-Unis en 1941 pour ne retourner en France qu'en 1953. Une production intense en sculpture, en dessin et en peinture se poursuit jusqu'à sa mort en 1976⁵⁶⁸. À travers son œuvre il transcrivit les dimensions d'un monde onirique, de l'inconscient. Il fonde en 1919 un

mouvement qu'il baptise « Dada conspiracy of the Rhineland ». Pour lui l'art n'a rien à voir avec le goût. Il crée des œuvres qu'il nomme « Hybrides » entre la peinture et la sculpture (Assemblage). Il donne une définition à ses collages : « Exploitation systémique de la chance ou confrontation artificiellement provoquée de deux ou plus de réalités sur un niveau inapproprié...⁵⁶⁹ ». L'œuvre *Fruit d'une longue expérience*, qui ironiquement donne allusion au processus créatif, est un relief qui peut être vu comme une abstraction pure formée d'objets en bois détournés dans la plupart des cas de leur fonction initiale, peints et assemblés sur un support. Ces éléments peuvent avoir l'aspect d'une construction urbaine, sortant d'un ciel pâle où quelques égratignures blanches prennent le rôle de constellations. Sur la partie droite inférieure, deux signes ; l'un positif et l'autre négatif, reliés à un conducteur en fer marquent l'échange d'énergie entre les deux pôles opposés, les éléments qui composent l'œuvre prennent une nouvelle identité.

- **Marcel Duchamp (1887-1968)**

Nommé *Le grand perturbateur*⁵⁷⁰ par André Breton, Duchamp commence à peindre dès 1902, influencé par le Fauvisme et les expériences cubistes. Il ajoute une réflexion scientifique sur le thème du mouvement d'après les travaux photographiques d'Etienne Jules Marey. S'intéressant aux moments successifs d'un corps en mouvement, il crée son *Nu descendant un escalier*. Exposée en 1913 à New York, l'œuvre est un scandale qui lance la carrière de l'artiste aux États-Unis. L'œuvre d'Eadweard Muybridge avait déjà auparavant expérimenté des séquences photos d'une femme nue descendant un escalier. Georges Braque en 1912 avait déjà introduit dans sa période analytique des objets du réel dans les compositions cubistes ; Marcel Duchamp met au point le procédé du Ready-made qui aboutit à la réalisation de son œuvre majeure *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*⁵⁷¹ réalisée à partir de deux grandes plaques de verre dressées dans lesquelles y sont inclus abstraitement la peinture et des fils de plomb. Rompant avec la peinture qu'il qualifie de « rétinienne », les œuvres qui seront produites appartiendront moins au créateur qu'au regardeur en quête d'un concept. Après la Seconde Guerre, il s'oriente vers de petits objets ironiques, proches de l'esthétique surréaliste et des inventions dadaïstes de Picabia. Ayant sans cesse répété en finir avec l'art, il est considéré comme un des plus grands artistes du XXe siècle. Il aura influencé de nombreux mouvements, en particulier le groupe Fluxus. Initiateur de l'art conceptuel, il aborde les arts cinétiques, les arts pauvres et se caractérise d'un processus créatif particulier. Il fait éloge à l'intuition repoussant le fait d'être conscient pendant la

production d'une œuvre. Selon Duchamp : « ... l'art peut être bon, mauvais ou indifférent... nous devons l'appeler art : un mauvais art est quand même de l'art comme une mauvaise émotion est encore une émotion ». Duchamp désacralise le concept d'œuvre en voulant démontrer que tout est une œuvre d'art du moment que l'auteur l'ait décidé⁵⁷². En 1967, lors d'un entretien à Paris, il répond à la question : Comment êtes-vous venu à choisir un ready-made pour en faire une œuvre ? Par : « Je n'en voulais pas faire une œuvre, ce mot n'est apparu qu'en 1915. La roue sur un tabouret n'était qu'une distraction, pas de raison déterminée ni d'intention d'exposition... ». Duchamp avoue n'avoir même pas voulu provoquer par cette œuvre, il donne au hasard une place majeure⁵⁷³. La création de Duchamp est imprégnée d'érotisme et d'humour qu'il traduit souvent en jeux de mots dans la plupart de ses œuvres. *Rose Selavy* est une charade qu'on lit « Eros c'est la vie ». Âgé de 67 ans, il épouse Alexine Sattler, l'ex-femme du marchand de toiles Pierre Matisse. Juste pendant la première nuit du mariage, il demande à sa femme de prendre une empreinte en plâtre de sa partie intime. Ses autres œuvres les plus connues sont : *La broyeuse de chocolat*, *le porte-chapeaux*, *La veuve fraîche*, *Le sèche bouteille*, *À bruit secret*, *Apolinere enameled*, *Etant donné la chute d'eau le gaz d'éclairage* qui sera une dernière œuvre réalisée à titre posthume au musée de Philadelphie : Dans cette sculpture, le spectateur, devenu voyeur, entrevoit, à travers la fente d'une porte de bois, une femme nue étendue sur un lit de branchages, tenant à la main un bec d'éclairage⁵⁷⁴. Il meurt subitement à Paris en 1968 sur sa tombe on peut lire : « D'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent ».

• Le Ready-made

Un typique paradigme de l'avant-garde du XXe siècle fut le Ready-made de Duchamp considéré comme un assaut contre la rareté de l'œuvre d'art. C'est en 1915 qu'il a décidé d'utiliser le terme anglo-saxon "ready-made"⁵⁷⁵. Quand Duchamp affirme que ce sont les regardeurs qui font les tableaux, il pose la question de l'interprétation comme essentielle pour les ready-mades. Il suffit de décider que cette œuvre est une œuvre, pour qu'elle le devienne.

Dans son entretien en 1960 à la Radiotélévision canadienne, Duchamp explique lui-même à Guy Viau ce qu'est un Ready-made, divisant cette pratique en trois catégories. Le Ready-made à l'état pur est un terme qui désigne une œuvre d'art qui n'en est pas une, donc pas faite de la main d'un artiste et qui devient une œuvre d'art par le fait que je le déclare ou que l'artiste le déclare. Le Ready-made aidé c'est un même genre d'objet auquel l'artiste ajoute quelque chose, comme une moustache à la

Joconde par exemple, tandis qu'un Ready-made réciproque, s'il avait été fait, c'est prendre un tableau de Rembrandt et de s'en servir comme planche à repasser, le tableau devient le Ready-made d'un vrai tableau fait par Rembrandt⁵⁷⁶. Les premiers *ready-mades* furent inventés à Paris de 1913 à 1914. Mais en fin de compte, qu'est-ce qu'un *ready-made* ? C'est un "objet tout fait" choisi par l'artiste et présenté comme une œuvre. Le concept, qui interroge radicalement le sens d'une œuvre d'art, les critères qui président à son choix et à sa reconnaissance, la fonction du musée ou du lieu d'exposition, la nature même des productions humaines, imbibés d'une provocation. En 1917 *Fountain* connaîtra un retentissement historique irréversible à l'Armory show en Amérique. Marcel Duchamp achète un urinoir en porcelaine chez un certain Richard Mutt. Cette même année au comité organisateur de l'exposition des Artistes Indépendants dont Duchamp fait partie. Le comité refuse *Fountain*. Duchamp démissionne. *Fountain* réapparaît le 13 avril, dans la galerie 291, où Alfred Stieglitz, à la demande de Duchamp, accepte de photographier l'objet. Se faisant un devoir de combattre le puritanisme américain, il s'applique et magnifie par son éclairage les courbes flexueuses de *Fountain* qui suscitent bientôt des comparaisons avec la silhouette d'une Madone ou d'un Bouddha. La photo prise par Stieglitz est finalement la seule trace qui nous reste de l'original, puisque *Fountain* s'est ensuite définitivement évaporée, ce qu'aucune enquête à ce jour n'a pu élucider. *Fountain* paraît dans le second numéro de "The Blind Mind", avec un éditorial de plusieurs pages sur "Le cas Richard Mutt". « Que Monsieur Mutt ait fabriqué la fontaine de ses propres mains est sans importance. Il l'a choisie. Il a pris un objet de la vie quotidienne, l'a mis en situation au point d'en faire oublier sa fonction et sa signification utilitaires sous un nouveau titre et un nouveau point de vue et a créé une pensée nouvelle de cet objet⁵⁷⁷ ».

Louise Norton dans son article sur *Fountain* ou l'*Urinoir* de Duchamp s'exprime : « Disons-le, la fontaine de Mr. Mutt n'est pas immorale, cela est absurde, pas plus qu'une baignoire n'est immorale. C'est un appareil que l'on voit tous les jours dans les vitrines des plombiers⁵⁷⁸ ». Duchamp était déterminé à se distinguer de ces contemporains, il ouvrit la voie à plusieurs courants et leur servit de base pour une nouvelle expression plastique. L'utilisation de l'objet et l'interprétation qui s'y ajoute se manifesteront jusqu'à nos jours. En effet c'est à travers l'interprétation de ces œuvres que, selon Duchamp on explore les possibilités de la célèbre matière grise. Toute l'aura de l'œuvre est consacrée à la façon dont elle est perçue, elle s'accompagnera dorénavant d'une théorie souvent philosophique à un point où il arrive que l'œuvre elle-même est oubliée,

dès le moment où l'on s'engouffre dans l'étude des signes qu'elle suppose présenter.

- **Raoul Hausmann (1886-1971)**

Artiste et écrivain autrichien d'origine tchèque dont l'activité s'est principalement déroulée sous l'aile du dadaïsme. Il fonda à Berlin en 1918 le club Dada, puis la revue *Der Dada*. Parallèlement à des peintures abstraites, des assemblages et des collages qui servirent ses intentions critiques comme *l'Esprit de notre temps* (1919), il devient un des inventeurs du photomontage. Lors de la foire Dada internationale, Hausmann témoigne : « ...un jour, un colonel de la Reichswehr vint visiter l'exposition [...] J'étais par hasard le seul dadaïste présent et il s'adressa à moi en disant : "Vous êtes tous des criminels et on devrait vous fusiller tous !" Je lui répondis : "Faites, faites, cela nous fera plaisir !" Sur quoi il se retira en fureur. Ce fut le même officier qui témoigna le 21 avril 1921 au procès en diffamation intenté à Dada par la Reichswehr ⁵⁷⁹ ».

- **Kurt Schwitters (1887-1948)**

Artiste allemand dont la production variée fut capitale dans l'histoire des avant-gardes. Ses œuvres concernent les arts visuels aussi bien que l'architecture, la typographie et la poésie⁵⁸⁰. Les matériaux de récupération l'intéressent : affiches, journaux, tickets de tramways déchirés, couvercles et conserves. Schwitters veut prouver que tout est de l'art. Il se détache de la classification du milieu artistique et invente le mot "Merz" qui est l'association de tous les matériaux possibles dans des buts artistiques et qui englobera toutes ses activités. En 1923, il crée la revue "Merz" afin de propager ses idées et transforme son atelier en une immense œuvre traduisant des empilements sur toutes les surfaces de la pièce qu'il baptise *Merzbau* : style marqué par le cubo-futurisme. Schwitters affirme vouloir montrer les peines et les joies de l'époque à travers ses collages qui reflètent les images de la période vécue⁵⁸¹ ; on décèle



Fig. 9: Anonyme, acquisition par André Breton, objets divers 1929.

en particulier sa trace dans les œuvres de l'artiste du Pop Art des années 1950, Robert Rauschenberg. Étrangement, une œuvre anonyme acquise par André Breton en 1929, révèle les mêmes caractéristiques visuelles que celles de Schwitters ou Rauschenberg : sur un panneau rectangulaire, différents objets, parfois incomplets sont rangés avec un soin remarquable. Morceau de bois, miroir, branche de ciseaux, roue de montre, éléments d'accumulation mais mystérieusement organisés. Un goût pour l'équilibre est décelable à travers diverses dispositions qui s'éloignent de la symétrie, tout comme sont perçus des rythmes assurant la stabilité visuelle. Cette œuvre fut conçue par un malade mental et est conservée au musée d'Art moderne de Lille Métropole⁵⁸².

- **Hans Arp (1887-1966)**

Peintre, poète et sculpteur, il découvre l'art moderne à Paris. Un séjour à Zurich lui permet de rencontrer Kandinsky et le "Blaue Reiter". Ses premières œuvres seront non figuratives. Invité par Hugo Ball, il participe aux soirées du Cabaret Voltaire et devient l'un des membres essentiels de Dada. Il recourt au hasard, à l'automatisme et les lignes sinueuses de ses bois gravés évoquent sensualité vitale et humour. À partir de 1925 il participe au surréalisme⁵⁸³ avec Sophie Taeuber, qui deviendra sa femme, il mit au point le Duo collage abstrait : système de composition à deux, fondé sur l'utilisation du hasard, qui semble avoir influencé le groupe CoBrA.

- **Sophie Taeuber (1889-1943)**

Danseuse d'expression, elle s'installe à Zurich en 1915 et devient animatrice au cabaret Voltaire où elle devra utiliser un pseudonyme et danser masquée, par crainte que ses danses bizarres ne soient dévoilées par des membres de l'école des arts décoratifs de Zurich dans laquelle elle enseignait. En 1915, elle rencontre Jean Arp puis tous les deux deviennent membres du mouvement Dada. Sa peinture, est inspirée de l'Art déco et se dirigera vers une abstraction géométrique après avoir expérimenté un style concernant les marionnettes et les têtes en bois⁵⁸⁴ dont l'une d'elles intitulée *Portrait de Jean Arp* n'est pas sans humour caricatural⁵⁸⁵.

- **Man Ray (1890-1976)**

Son vrai nom est Emmanuel Radnitzky, il est le seul américain à avoir joué un rôle majeur dans les deux mouvements Dada et Surréaliste. C'est seulement en 1911 qu'il porte le pseudonyme de Man Ray. En 1915, il fit la connaissance de Marcel Duchamp avec qui il collabora dans la

création des ready-mades dont le plus connu est *The Gift*. Comme Duchamp, Ray s'avère passionné de jeu d'échecs et il en inventera de nouvelles pièces. Un court métrage datant de 1921 montre l'artiste jouant une partie d'échec avec Duchamp sur le toit du Théâtre des champs Elysées⁵⁸⁶. Man Ray avait lors de sa première exposition rencontré Erik Satie avec lequel il prend un verre. Remarquant un fer à repasser, il en fait acquisition et achète des clous et de la colle. Avec Eric Satie, Man Ray ajoute ces clous à ce fer à repasser et cela donne *The Gift (1921)*, aujourd'hui perdu. Man Ray avait donné vie à de centaines d'objets abandonnés ou disparus mais qu'il a conservé dans ses photographies. Ray utilisait tous les matériaux : bout de bois, ferraille, bouteille, papier mâché. *Autoportrait* est créé en 1916, un an avant *Fontaine* et fait scandale à New York, c'est un bouton de sonnerie électrique et une empreinte de main pleine de peinture⁵⁸⁷. L'œuvre *The Gift (Cadeau)* est volée, et Ray la refait aussitôt. Photographe, il expérimenta la technique de *Solarisation* admirée par Tristan Tzara. Il produit un film en 1923 nommé *Le retour à la raison*⁵⁸⁸.

- **Hanna Höch (1889-1978)**

Artiste allemande, elle rencontre Raoul Hausmann et expérimente le découpage et collage d'images à partir de cartes postales de soldats du front de la guerre de 1914. Elle fait de cette pratique un instrument de critique sociale et politique, ses préoccupations étant la représentation de la femme nouvelle, un intérêt pour la primitivité et la dénonciation de la vision misogyne et construit une série de poupées dadaïstes qui sont un apport original au mouvement⁵⁸⁹. Ces objets subversifs de Höch, sont d'une féminité abstraite, drôles on dirait des insectes. Au bal costumé Dada du carnaval de 1921 Höch est apparue déguisée en allégorie de la femme objet⁵⁹⁰.

- **George Grosz (1893-1959)**

Peintre allemand, qui fut un membre important du mouvement Dada. Adhérant aux idées communistes Grosz est arrêté en janvier 1919 mais parvient à s'échapper grâce à de faux papiers d'identité. Son antimilitarisme lui cause des problèmes avec la justice. Baptisé Maréchal *Propagandada*⁵⁹¹, il organise avec Raoul Hausmann et son ami Helmut Herzfeld qui change son nom pour John Heartfield, la Première foire internationale Dada à Berlin, le 5 juin 1920. L'exagération caricaturale de l'état du monde de l'après-guerre est la caractéristique de ses œuvres.

Opposé au nazisme il quitte l'Allemagne en 1932. Son style se transforme en romantisme sentimental ce qui fut considéré comme un déclin⁵⁹².

- **John Heartfield (1891-1968)**

Artiste allemand, peintre qui plus tard deviendra photographe, et dont les œuvres tendent vers un anti Nazisme violent. Il se lie d'amitié avec George Grosz, qui l'introduit dans le mouvement dadaïste en 1918. Membre du Parti communiste d'Allemagne. Il se réfugie en Pologne puis en Angleterre où il restera de 1938 à 1949⁵⁹³. Dans la foire internationale Dada de 1920 il collabore à une sculpture de plafond, « ...*Archange prussien*, mannequin gris verdâtre, fait par Heartfield et Schlichter, simule un officier allemand à tête de porc [...] Pendu par la révolution. [...] pour comprendre cette œuvre d'art, il vous faudra quotidiennement [...] lourdement chargé, faire des exercices à raison de douze heures par jour...⁵⁹⁴ ». Le satirisme dada tend toujours à rendre la compréhension de l'œuvre complexe tout en insistant sur le fait que l'art peut être fait par n'importe qui, avec n'importe quoi.



Fig. 10 : John Heartfield 2004
(reconstitution de l'œuvre originale perdue en 1920.

- **Hugo Ball (1886-1927)**

« *Ce que nous appelons dada est un jeu de fous issu de rien, dans lequel sont impliquées toutes les questions majeures...*⁵⁹⁵ ». Écrivain et poète, il étudie la littérature allemande, la philosophie et l'histoire. Cherchant un “sens philosophique” à sa vie, il s'intéresse à l'anarchisme russe, la psychanalyse naissante et la mystique hindoue. Il écrit des pièces, des poèmes et des articles signés du pseudonyme “Ha Hu Baley”. Ball prétend vouloir perpétuer la tradition berlinoise et parisienne des cabarets d'avant-guerre, mais en réalité, il prône l'esprit de négation, de dérision et de la destruction du langage inventant la sonorité onomatopéique. Il fonde le cabaret Voltaire en 1916. Une de ses performances le montre en costume cubiste récitant un poème karawane. Le concept de ces onomatopées fut expliqué par Ball lui-même : selon lui il a développé la plasticité de ce monde grâce à une logique construite, une sentence rationnelle, les gens

peuvent rire s'ils le veulent, il prétend avoir chargé le mot de force et d'énergie pour découvrir son concept évangélique. En voici un extrait :

*Higo bloiko russula huju
Hollaka hollala
Anlogo bung
Blago bung
Bosso fataka*

Le public éclata de rire quand il entendit ces vers la première fois, pensant que c'est une blague. En 1917, il rompt avec les dadaïstes pour la politique. En 1920, il épouse Emmy Hennings et se consacre à l'étude du christianisme⁵⁹⁶.

- **Marcel Janco (1895-1984)**

Juif d'origine roumaine, dont le vrai nom est Marcel Lancu, il est un des fondateurs du mouvement Dada et créa aussi le groupe des "Artistes radicaux". En 1941, il se réfugie en Palestine fuyant les Nazis et y fonde un musée portant son nom. Dans les soirées Dada c'était Janco qui créait les masques pour les costumes. Il restera fidèle à Tzara jusqu'à la fin de ses jours. Avec Arp, il cherchait discrètement une façon élémentaire abstraite pour s'exprimer, épuisé par les soirées assourdissantes et provocatrices du cabaret Voltaire⁵⁹⁷.

- **Johannes Theodor Baargeld (1892-1927)**

Peintre et poète dont le vrai nom fut Alfred Emanuel Ferdinand Grünwald, il fut connu pour son éducation solide et son intelligence aigüe. Ses collages de 1920 sont de caractère érotique. Il fonde avec Ernst le groupe Dada de Cologne⁵⁹⁸ et un journal *Der Ventilator* qui est interdit par les occupants britanniques. Son rapprochement du dadaïsme l'éloigne du parti communiste. Sa production personnelle en grande partie disparue est liée au collage. Il meurt au cours d'une avalanche dans les Alpes⁵⁹⁹.

- **Jean Crotti (1878-1958)**

Peintre d'origine suisse influencé au départ par le cubisme, il épouse la sœur de Duchamp qu'il rencontre et qui lui présente les activités de Dada, qu'il n'apprécie pas au début. Il tente de lancer ses expositions Dada une fois rentré en France auxquelles il donne le nom de *Tabu*, l'expérience échoue, il s'isole et travaille dans différentes directions allant de l'abstrait au décoratif. Il aborde souvent des thèmes cosmiques qu'il traite en pâte

épaisse⁶⁰⁰. Dans *Le Clown*, œuvre réalisée en 1916, un chapeau triangulaire coiffe un ressort métallique, trois yeux artificiels sont collés au support et suggèrent une vision dans toutes les directions.

- **Hans Richter (1888-1976)**

Peintre, cinéaste et écrivain allemand qui abandonne l'architecture pour les Beaux-arts. En 1916 il adhère au dadaïsme de Zurich, passe par une brève période expressionniste, se libère du cubisme et s'oriente vers la non-figuration. Il collabore avec *de Stijl* jusqu'en 1927, essayant de trouver une synthèse entre le constructivisme et le dadaïsme, tout en exposant à Berlin. Ses premières œuvres abstraites datent de 1917. En tant que cinéaste, il influencera le cinéma expérimental⁶⁰¹.

- **Johannes Baader (1876-1955)**

Allemand architecte de formation, il se crée une mythologie personnelle fondée sur son assimilation au Christ⁶⁰² ce qui lui vaut d'être emprisonné deux mois, pour avoir envoyé des télégrammes aux hommes d'état leur ordonnant de cesser la guerre. Il fit la connaissance du groupe Dada par hasard à Berlin en 1918. Heartfield trouva en lui un dadaïste de nature. Ses œuvres tournent autour du collage et du photomontage⁶⁰³. Il se proclame président de la société *surdadaïste* et participe aux activités Dada. Il provoque un scandale dans l'Église lui reprochant la négligence de l'enseignement du Christ. Ses œuvres sont des collages qui ne sont pas sans insinuer son appartenance mystique. Il est l'auteur d'un livre intitulé *40 lettres au Christ dans sa maison*, et de plusieurs œuvres d'installation dont, *The great plasto-dio-dada drama* qui fut détruit sans parvenir à nos jours. Une photo prise lors d'une exposition révèle la nature de l'œuvre basée sur l'accumulation d'éléments allant de la matière solide aux journaux politiques⁶⁰⁴. Ce type d'œuvres se manifestera plus tard à travers plusieurs mouvements artistiques, en particulier les assemblages et les accumulations des Nouveaux Réalistes.

7-2-2-Dada après Dada

Dada est un produit d'une société dégoûtée par les atrocités de la guerre voulant se réfugier dans l'humour et la folie en banalisant le statut de l'art tel qu'il fut représenté avant eux. Même le terme choisi "*Da Da*" est une sorte d'exclamation enfantine dépourvue de sens profond. Si le futurisme est considéré comme le premier mouvement avant-garde de l'histoire, Dada lui, est classé comme pionnier de l'Anti-art.

Si E. H. Gombrich admet mais outragé, le fait que Duchamp et Beuys avaient bien de l'art à faire voir, il le trouve sans rapport avec la dérision ou l'inconscience enfantine⁶⁰⁵. Dans ses débuts à Zurich, le groupe Dada était constitué de cubistes, expressionnistes, futuristes refusés après avoir été soupçonnés de nationalisme. Leurs recherches reposent sur la spontanéité créatrice et un sens de l'invention brute et immédiate. L'esprit de notre temps, par exemple ne montre pas un effet de hasard comme le privilège Dada à Zurich, c'est plutôt une agressivité à l'égard de la bêtise jaillissant d'un esprit de révolte qui prend à Berlin un sens politique. C'est parce que le dadaïsme est aussi politique que Kurt Schwitters a du mal à y être admis. Son travail tend vers une élaboration de véritables œuvres, au lieu d'une volonté de dérision⁶⁰⁶. Le dadaïsme allemand fut plus marqué par la politique : Raoul Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield et George Grosz protestèrent violemment, dans un langage visuel très direct, contre le nazisme naissant et contre le goût traditionnel. Le mouvement évolue vers d'autres courants comme le constructivisme, la Nouvelle objectivité, qui aboutira à l'activité Black Mountain collège, le Fluxus et le Nouveau Réalisme⁶⁰⁷. Des groupes dadaïstes se créèrent encore en Tchécoslovaquie, en Hongrie et en Yougoslavie, et même au Japon. Le dadaïsme nordique tendit aussi vers l'intégration des arts dans une visée sociale et utopique : comme ce fut le cas avec Kurt Schwitters, mais aussi avec Theo Van Doesburg qui, sous le pseudonyme de I. K. Bonset, se livra à des activités dadaïstes parallèlement au néoplasticisme. Le Pop Art américain avait hésité sur le choix d'un terme qui lui soit nom de groupe. Chancelant entre *New sign painting* ou *New American dream*, il est connu aujourd'hui sous le nom de *Pop* ou *Néo Dada*⁶⁰⁸. En Allemagne, il existe toujours des groupes pratiquant le mouvement dadaïste. Dans les années 1990, de jeunes artistes s'installent dans des immeubles en ruines et y vivent en même temps qu'ils y font des actions théâtrales⁶⁰⁹. Ces actions reflètent du dadaïsme imbibé d'une activité Fluxus animée de performances qui ne sont pas dépourvues de scènes érotiques.

Une exposition Dada est annulée suite à une dispute qui marquera la rupture définitive entre Dadaïstes et Surréalistes. Dada semble en un sens avoir existé pour s'autodétruire, un vrai dadaïste doit être contre Dada, mais le mouvement surréaliste né des ruines de Dada est en réalité une autre forme de dadaïsme. Les artistes Dada eux-même présentaient différents styles et techniques, ainsi, Dada semble ne pas s'être auto détruit. Surréalisme, Fluxus, art pauvre ou autre...il semble juste avoir changé de nom.

7-3-Le surréalisme

Le surréalisme est un mouvement artistique du XX^e siècle se basant sur les procédés psychiques de l'expression libérés de la raison. Ce courant prône l'automatisme, l'inconscient et le rêve mis au service de la création pour lutter contre les valeurs et les normes établies.

- **La naissance du groupe**

Dès le début, ses membres se regroupent dans un café, et prônent des principes : mépris de la littérature et du journalisme, critique de la logique qui étouffe la pensée selon eux, intérêt pour les formes déviantes de la pensée dont la folie, le hasard et les rencontres imprévues. Le surréalisme connut une extension rapide à travers plusieurs pays d'Europe. Son existence longue jusqu'en 1969 n'empêchera pas quelques manifestations surréalistes après cette date⁶¹⁰. Pour le dadaïsme qui trouvait que nier tout tend à se nier lui-même, le surréalisme quant à lui veut construire ce que Dada a détruit. Présidés par André Breton, les dadaïstes organisent en 1921, un procès fictif de l'écrivain et politique français, Maurice Barrès accusé alors de crime contre la sûreté de l'esprit. Georges Ribemont-Dessaignes est l'accusateur public, Louis Aragon et Philippe Soupault prennent sa défense, Tristan Tzara, Benjamin Péret, Drieu la Rochelle, Jacques Rigaut sont les témoins. Barrès est condamné à 20 ans de travaux forcés et ce tribunal humoristique fut une des premières manifestations de la dislocation des dadaïstes quand Tzara refusa de répondre sérieusement au problème posé par Breton. Tzara empêchera en 1922 la tenue du "Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne" que Breton tente d'organiser. La relation entre surréalisme et Dada est complexe pour la similitude qu'elle présente : elle hérite un ennemi : la bourgeoisie et continua à attaquer les formes d'art traditionnelles. Les artistes membres du dadaïsme dissipé rejoignent le surréalisme. Mais les procédés de Man Ray et Hans Arp sont devenus surréalistes. Le surréalisme semblait être un substitut de Dada. Arp avait affirmé que c'est la même attitude envers l'art et envers la vie que détenait le surréalisme qui le poussa à exposer avec eux⁶¹¹. Les surréalistes garderont le goût pour la provocation héritée de Dada ainsi que pour les collages. Le mot "surréalisme" sera emprunté à Apollinaire⁶¹².

- **L'idéologie surréaliste**

Breton avec Soupault étudia profondément l'automatisme pour créer *Les Champs Magnétiques* en 1919, publié dans "*Littérature*"⁶¹³. Après une

“période des sommeils” qui dura deux années et pendant lesquelles, Breton expérimente les sommeils hypnotiques permettant la libération de l’inconscient auxquels il met fin en 1923 se doutant de la sincérité des uns et craignant pour la santé des autres, sachant que cette expérience nécessitait l’utilisation d’hypnotiques qui pouvaient conduire à un sentiment de suicide.

En 1924 un Bureau de Recherches Surréalistes est établi, le manifeste Surréaliste est rédigé et *La Révolution Surréaliste* publiée⁶¹⁴. Le manifeste annonce le mouvement comme étant littéraire et mentionne à peine la peinture, considérant que leur activité devra s’étendre à tous les domaines où l’homme pourra explorer sa psyché. Breton ira puiser son intérêt pour l’automatisme chez Freud qu’il avait connu à travers son travail dans la clinique Charcot avec le neurologue Babinski. En effet une longue section du manifeste est dédiée aux rêves que Freud décrit comme étant la directe expression de l’inconscient, cependant le surréalisme ne restera pas limité aux formes expressives en relation direct aux rêves⁶¹⁵. C’est donc à Paris que le mouvement prendra officiellement la suite de « ...Dada jugé, répétitif dans sa volonté de choquer et sans grand projet d’avenir »⁶¹⁶.

Dans le domaine de la politique, le surréalisme connut un échec : Dès 1925, il affirme un matérialisme marxiste suite à la guerre au Maroc ; ensuite Aragon, Breton, Eluard, Péret et Pierre Unik deviennent membres incompis du parti communiste qui seul semblait correspondre à leur élan rebelle. En 1933, Breton tente de persuader le parti de quelques idées politiques concernant la révolution. Les guerres d’Indochine, de la Hongrie et d’Algérie prendront une part considérable dans la rédaction du *Manifeste des 121*⁶¹⁷.

- **L’approche surréaliste**

L’exploration de l’inconscient se fait à travers différentes techniques dont : le grattage ; le roman collage ; les photogrammes⁶¹⁸ ; le frottage ; la décalcomanie ; la paranoïa-critique de Dali, basée sur les interprétations délirantes ; l’écriture automatique ; le cadavre exquis. L’ambition des surréalistes sera de changer la vie en tentant d’unifier les buts de la poésie pour qu’elle ne puisse plus être confondue à la littérature, puis de transformer le monde à travers l’objet qui, trouvé, sera modifié et réinventé, considérant son impact sur le regardeur plus violent que celui de la peinture et véhicule mieux les désirs et les énigmes⁶¹⁹.

- **L'automatisme**

L'automatisme est un procédé qui tente à produire des œuvres en dehors du contrôle de la conscience et de la volonté. Le résultat semble ainsi échapper à son créateur dévoilant une profusion d'images impossible à soumettre aux lois classiques. Cette pratique avait provoqué des débats chez les psychanalystes mais a sans aucun doute bouleversé la conception de la création plastique⁶²⁰. Principe de base du mouvement, il facilite l'accès à l'inconscient en évitant le poids de la raison. Breton se penche sur la psychanalyse de Freud et s'intéresse aux maladies mentales ; il reflète cette passion dans le premier manifeste du surréalisme et raconte que l'idée avait surgi de la phrase : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre », qui lui vint en s'endormant et qui selon lui prouve que la vitesse de la pensée était supérieure à celle de la parole. Il s'initia avec Soupault à des écrits obtenus par le moyen d'une pensée libre et ils furent étonnés par l'analogie que ces phrases présentaient⁶²¹. L'automatisme de Breton par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement de la pensée en l'absence de tout contrôle de la raison et de toute préoccupation esthétique ou morale, pouvant être traduit à travers textes et peinture en tentant de résoudre des problèmes de la vie.

- **Le jeu**

Pour les surréalistes, c'est des profondeurs de l'esprit que l'on tire la force influençant la surface. Le jeu et le hasard les fera pénétrer dans le monde de l'incohérence et de l'étrange et d'y ajouter de leur personnalité⁶²². Le *Cadavre exquis* est un exemple de ce jeu qui peut produire des phrases et des images non seulement pour distraire mais révéler des forces surnaturelles et à les maîtriser par la raison. Un joueur dessine des pieds ou un corps, plie la feuille et la passe à l'autre qui doit continuer le dessin sans avoir vu le précédant⁶²³. L'effet produit est souvent une créature fantastique étrange. Il paraît que la nomination du *Cadavre exquis* résulta d'une première phrase : « Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau ». André Breton avait même affirmé que cette activité avait au début pour but de divertir.

- **La Folie**

La folie est un comportement jugé anormal. Du moment que les surréalistes prônent l'automatisme et l'inconscient, leurs activités ne peuvent que prendre une trajectoire incohérente proche de la folie au regard des non-initiés, mais cette folie reste simulée à travers une reconstitution de la débilité mentale et de la démence en essayant de prouver qu'il est

possible d'arriver de façon réversible à la folie sans perdre le lien avec la réalité. Dès 1930, Salvador Dali exploite une méthode basée sur la paranoïa qu'il exploite au service de l'art et l'appelle "Paranoïa-critique"⁶²⁴.

- **Le rêve et le merveilleux**

Se basant encore une fois sur une des théories de Freud, C'est dans le rêve, domaine des tendances et du désir inconscients et cachés que les surréalistes se trouvent un accès à un univers fantastique de l'imprévu, des êtres et des objets d'apparitions, des formes imaginaires réparties en groupes : purement imaginaires, mi-imaginaires mi-naturelles et celles venant d'une réalité métamorphosée⁶²⁵. La majorité des œuvres surréalistes détient un pouvoir onirique au-delà du réel, quelques œuvres sont des interprétations directes des rêves que les artistes s'arrangeaient à retenir pour en exploiter le contenu.

- **L'humour surréaliste**

Les surréalistes veulent aussi détruire le monde ou la réalité pour en créer une nouvelle, mais surréelle contrairement aux revendications d'abolition dadaïstes. Le recours à l'humour chez les surréalistes leur permettra de rompre avec le familier, surprendre, libérer et exalter le public en menant, hors de la logique, vers le jeu, le réel et le fantastique. Le terrain favorable à l'humour surréaliste sera la poésie dont cet extrait tiré de Jacques Prévert propose *Le Dernier Carré* :

*Un alcoolonnel d'infanterie tropicale
frappé d'hémiplégie anale
s'écroule dans le tourniquet aux tickets
bloquant à lui seul
l'entrée d'une exposition coloniale*⁶²⁶.

Ayant revendiqué le sérieux et le désir de changer le monde, les surréalistes riaient et se moquaient ouvertement, riaient entre eux et d'abondance, même en déployant le sérieux. Pendant des sessions d'écriture automatique Breton et Soupault furent souvent pris par des rires irrésistibles⁶²⁷.

On rencontre de l'humour dans les collages de Max Ernst ; René Magritte : *Ceci n'est pas une pipe, Ceci est un morceau de fromage, Personnage éclatant de rire*. En séparant des objets, les surréalistes, pas sans humour, tendaient à les regrouper dans un nouveau contexte ; Dali par exemple emplit un jour un taxi d'escargots⁶²⁸.

7-3-1-Quelques techniques du surréalisme

- **L'écriture et le dessin automatiques**

Abordé antérieurement dans le paragraphe de l'automatisme, ce mode de création littéraire développé par Soupault et Breton, consiste à écrire rapidement et sans aucun souci de grammaire ou de vocabulaire. Proche de l'écriture automatique, le dessin automatique est un procédé où l'artiste, les yeux fermés, dessine inconsciemment sur une feuille des formes diverses par l'intermédiaire desquelles il trouvera un sujet et finalisera une fois les yeux ouverts. Développé par André Masson, le dessin automatique fut pratiqué par plusieurs surréalistes dont, Miro, Dali, Ernst, Arp⁶²⁹.

- **Le collage**

La fixation sur un support des matériaux hétérogènes fut pratiquée au XIXe siècle à des fins plus ou moins décoratives, mais il est reconnu que ce fut le geste prémédité de Braque et Picasso qui introduisit en 1912 le collage dans l'histoire de l'art⁶³⁰, procédé qui répond à une combinaison d'éléments séparés : journaux, papier peint, documents etc.

- **L'assemblage**

L'assemblage est une combinaison d'objets et matériaux, désignant en général un collage en trois dimensions, se présentant ainsi comme volume⁶³¹. Toutes les techniques entreprises par les adeptes du surréalisme ne sont pas totalement reliées aux procédés des Incohérents, elles coïncident cependant avec quelques démarches sans profonde méditation de ces derniers qui ne s'étaient pas souciés de donner un nom ou une définition à leurs actes. L'automatisme de Breton semble s'être manifesté dans la plupart des œuvres incohérentes, du moment qu'ils ne donnaient pas une grande importance à la critique. Ce qu'ils voulaient, c'est provoquer et dénoncer en faisant rire le public, et cela par la première idée drôle qui leur passait par la tête.

7-3-2-Les représentants surréalistes

- **André Breton (1896-1966)**

Ecrivain et poète français qui écrivit en 1917, dans “*Le Mercure de France*” et entra en contact avec le milieu dada qui fit de la revue “*Littérature*” fondée avec Philippe Soupault et Louis Aragon, une publication au service du courant dadaïste à lequel il adhère avant de publier, après l’avoir quitté en 1924, le manifeste du surréalisme dont il sera l’animateur. Passionné d’art moderne et primitif il côtoie Duchamp, Ernst, Picabia ; s’intéresse à la métaphysique de Giorgio De Chirico et aux productions des aliénés. Il élabore quelques collages, des poèmes objets et des objets à travers lesquels il explore l’inconscient et l’irrationnel⁶³². Avec Soupault il découvre l’écriture automatique et publie *Les Champs Magnétiques*. Parmi ses œuvres : *Clair de terre* (1923), *Nadja* (1920), *L’amour fou* (1937)⁶³³. Il initie le procédé Poème-objet, sorte d’assemblage où il associe texte et objets, l’ensemble forme une sorte de rébus qui permet d’être interprété différemment selon le regardeur.

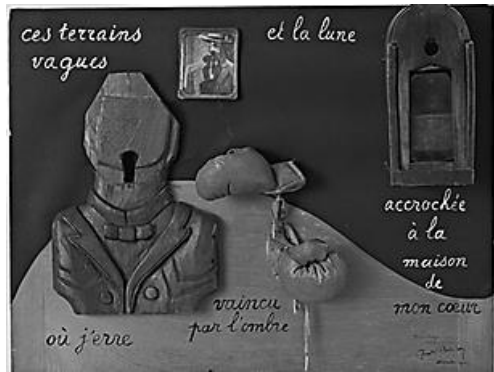


Fig.11 : André Breton, Poème-objet, 1948.

Freud refusera sa vie durant d’accorder la moindre attestation au mouvement concernant cette théorie, mais reste malgré tout admiratif à Breton. Selon Freud le surréalisme ne fait que la promotion de la folie dont la représentation n’est pas appropriée⁶³⁴.

- **André Masson (1896-1987)**

Peintre français qui commença ses débuts d’un style cubiste avant d’entrer en contact avec Breton et les surréalistes. Célèbre pour ses dessins automatiques il réalise en 1925 ses premiers cadavres exquis mais rompt avec Breton en 1929. Il continue sa trajectoire artistique pour s’installer en 1940 à New York où il deviendra un modèle important pour le développement de la New York School. Son influence sera notable sur Jackson Pollock et Arshile Gorky⁶³⁵. Une des œuvres intrigantes de Masson est un mannequin avec un cache sexe, portant sur la tête une cage présentée à l’Exposition Internationale du surréalisme en 1938 à la Galerie St. Philippe du Roule à Paris.

- **Salvador Dali (1904-1989)**

Né en Espagne, c'est à un très jeune âge que Dali montre des dons exceptionnels pour le dessin, ce qui le fit à 14 ans remarquer par la critique. Il réalise avec Luis Buñuel le film *Le Chien Andalou*. Cette même année il rencontre Tzara, les surréalistes et Paul Eluard qui voit sa femme Gala séduite par l'artiste. Il élabore la méthode paranoïa-critique, participe à la première exposition surréaliste aux États-Unis mais diverge avec le groupe en 1934 lors de la présentation de *L'Énigme Guillaume Tell*. Quatre ans plus tard il participe à l'Exposition internationale du surréalisme et rencontre Freud dont il dessine plusieurs portraits. Il présente à Paris son invention l'ovocipède en 1959. Cette période est marquée par une production fertile qui s'étendra jusqu'à la fin de ses jours⁶³⁶.



Fig.12 : Salvador Dali, Téléphone – homard, 1936.

- **René Magritte (1898-1967)**

Peintre belge, fils d'un marchand de tissu, et d'une mère qui se suicida en 1912, âgée de 41 ans. Magritte est influencé dans ses débuts par le cubisme analytique et l'orphisme. En 1905 il publie un périodique ayant pour titre "*Œsophage*" qui ne connut qu'une seule édition, un autre "*Distances*" paraîtra à travers 3 numéros. Il contribuera plus tard au périodique "*La Révolution surréaliste*" puis Magritte sera un fervent membre surréaliste, Paul Eluard publiera un poème en son nom⁶³⁷. Les œuvres de Magritte sont énigmatiques et complexes jouant sur la sémiotique, elles révèlent d'un grand esprit de méditation. L'œuvre *Ceci n'est pas une pipe* témoigne sur la confusion entre le signifié et le signifiant. *La clef des songes* en est un autre exemple. L'image vue est claire, le trouble réside dans l'inscription qui l'accompagne.



Fig.13 : Magritte, Vénus

Man Ray, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Hans Arp furent des membres imminents du surréalisme, mais il existe aussi beaucoup d'artistes ayant adhéré au groupe à l'instar du poète, cinéaste et peintre français Maurice Henry. Ce qui intéresse cette recherche, ce sont leurs œuvres à caractère incohérent. En 1931 Man Ray compose *Ce qui manque à nous tous*, c'est une pipe en terre cuite surmontée d'une bulle qui évoque la fragilité ou le vide. En 1956 il présente *Ballet français* qui n'est autre qu'un balai monté sur un piédestal. Le jeu est sur le nom exact de l'objet, comme le sera l'œuvre *Palettetable* de 1941 qui est une palette sur trois pieds devenant simplement une table. Sur l'homophonie, *Pain Peint* de 1960, il met l'action sur le jeu du langage dans la création. André Breton dans *Crise de l'objet*, affirme rechercher la perturbation et la déformation pour elles-mêmes⁶³⁸. Le ready-made de Duchamp se rapproche des objets de Man Ray en abordant la question de l'original, bien que la pratique de Man Ray reste conceptuellement associée à la photographie qu'il fait. On rapporta à Man Ray *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, les ficelles coupées, Man Ray fit un nouveau ficelage et donna un nouveau titre : *Do not disturb*, ce qui donna à l'œuvre un nouveau souffle⁶³⁹.

Plusieurs œuvres de Man Ray évoquent des blagues incohérentes qui transposent des calembours et des ambiguïtés verbales à l'instar de l'œuvre *Le Manche dans le manche* de 1921. L'apparence psychanalytique de la théorie des surréalistes n'est pas basée sur une investigation scientifique pure. Malgré l'hommage qu'ils donnent à Freud, l'usage des techniques surréalistes sont différentes et parfois contraires aux intentions de Freud lui-même⁶⁴⁰. Un des premiers éditeurs de *La Révolution Surréaliste*, le sociologue Pierre Naville nie l'existence d'une peinture surréaliste, qu'il place au rang de spectacle esthétique revivant de la mémoire⁶⁴¹.





CHAPITRE VIII L'ANTI-ART APRES 1945

8-1- L'Art dans la période d'après-guerre

- **Le développement de l'art**

Cette période de bouleversement mondial et de changement capital concernant le domaine artistique. L'Europe sort d'une guerre, mais ceci n'empêchera pas Paris de regrouper de jeunes talents rivalisant avec New York qui monte d'un cran sur le piédestal de l'art contemporain. Paris avait déjà accueilli des artistes fuyant la révolution Bolchevique. D'autres avaient fui le régime Nazi. Cw qui favorisa l'éclosion de nouvelles tendances. L'Abstraction s'affirme, se ramifie, domine en Europe sans dissoudre l'art figuratif. Le surréalisme s'est essoufflé mais son esprit marque toujours la pensée de cette période. Entre le figuratif et l'abstrait naissent de nouveaux groupes.

En Amérique des artistes exilés y font de même, mais la figure majeure sera Jackson Pollock qui invente le *Dripping* que Max Ernst dans un film biographique affirme en être l'inventeur. Alliant le geste à l'automatisme de Breton, Pollock se tient en tête de l'Expressionnisme Abstrait. Une sorte de compétition se voit entamée entre les deux continents chacun à la recherche de l'audace et de l'inédit⁶⁴².

Ayant ouvert la voie au néo-dadaïstes, le ready-made de Duchamp leur sert de matière première pour un nouveau répertoire expressif. Il y a utilisation de bouteilles de coca cola, des cravates, des oiseaux empaillés, du papier, du tissu ; l'objet devient une réalité et un élément du détail comme ce le fut pour les cubistes qui utilisèrent la ficelle, les tickets de tramway. Rauschenberg s'exprime avec tout ce qui lui passe par la main mais le résultat final est une œuvre jugée cohérente. Les nouveaux réalistes saisissent l'objet tel qu'il est dans sa condition brute⁶⁴³. En effet c'est après un oubli relatif que Dada réapparaît en force dans les années 1950 et influence le travail des jeunes artistes. En 1958 la revue "Art News" reproduit une œuvre de Jaspers Johns intitulée *Target with four faces* (1955) et dévoile Néo-Dada, apparaissant ainsi désignant une mouvance à peine identifiée suivie d'un texte qui précise que Jasper Johns avait peint cette œuvre à l'encaustique sur un fond de journaux en y ajoutant une étagère de boîte avec des visages en plâtres, et qu'il était l'adepte d'un mouvement de jeunes artistes américains gravitant autour d'un certain Néo-Dada, sérieux, roué, sans agressivité idéologique mais pourvu d'épines pour

l'esthétique. À travers cette notice, on décèle clairement l'esprit idéologique, philosophique et politique né durant la première guerre mondiale et qui redéfinit de nouveaux critères esthétiques. Dada devient une sorte de réservoir de formes innovantes aidant à comprendre les créations contemporaines qui se présentent comme de véritables énigmes pouvant être déchiffrées à travers l'esprit Dada qui fut la pointe de la protestation contre l'aspect physique de la peinture à travers Néo-Dada des années 1958-62 et un panorama de mouvements comme le Pop Art, le Nouveau Réalisme ou Fluxus. Des artistes comme Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol ou Yves Klein deviennent des artistes couteux et avec cette caractéristique la légèreté prônée par le néo-dadaïsme s'estompe de leurs œuvres⁶⁴⁴.

- **La transformation de l'art de 1960 à 1980**

Deux adeptes de courants artistiques s'acharnent, l'Europe d'une part et les États Unis de l'autre. Des mouvements engendrent d'autres, proches ou opposés. Un retour au passé proche réanime des styles qui s'allient aux nouvelles technologies et à la nouvelle mentalité. Une base conceptuelle semble pourtant s'être fondée servant de départ à plusieurs idéaux artistiques. « À la nouvelle tendance européenne, fondée sur l'abstraction et l'esprit de système répond le minimal art américain⁶⁴⁵ ».

La dématérialisation de l'œuvre se poursuit, le concept entraîne le corps aussi dans l'action ce qui lègue à la performance une place importante dans l'art de cette période. Un mouvement poursuivant l'esprit du dadaïsme submerge des deux côtés de l'atlantique sous le nom de Fluxus. Joseph Beuys s'en distingue par l'union qu'il fait entre la vie et l'art, sa pensée utopique symbolisant ses œuvres. Ce mouvement prend un caractère sommatif de tous les courants contemporains d'où l'intérêt porté sur lui. Sachant que dans la plupart des courants artistiques supposés être rebelles, l'introduction des éléments de la vie quotidienne impose automatiquement un acte de ralliement entre l'art et ces éléments, donc entre l'art et la vie.

- **L'explosion de l'art contemporain**

Commençant en 1960 avec Pierre Restany et son manifeste du Nouveau Réalisme de Klein, annonçant la fin de la période dite du chevalet. Ce courant est une réaction vis-à-vis de l'Abstraction et de l'expressionnisme américain. Dès 1964 un type de peinture proche de la réalité sociale, et proche du public apparaît. Naît l'Hyperréalisme. Le mot *Trans-avant-garde* apparaît. Des courants Néo-expressionnistes, Nouveaux

Fauves s'épanouissent dans cette figuration libre, terme français qui représente Ben Vautier⁶⁴⁶. Aux Etats-Unis, Frank Stella ouvre la voie vers le minimalisme en réaction à l'expressionnisme abstrait ; Yves Klein introduit ses pinceaux vivants, femmes nues au corps couvert de pigment bleu qu'elles transfèrent sur un papier, ce procédé est nommé *Anthropométrie*. Beuys tente de rallier l'art à la vie quotidienne. L'art devient le prétexte de la réflexion. En fin de compte Beuys et Klein finiront par installer leurs œuvres dans des musées. Vers la fin des années 1970, les frontières entre les arts ont disparu ; « N'importe quoi peut devenir art pourvu qu'un musée, une galerie, le marché, les médias, la publicité, la mode, un critique influent, parfois le hasard même décident qu'il en est ainsi⁶⁴⁷ ».

8-2-L'arrière- garde Fluxus

« *L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* ⁶⁴⁸ ».

- **La genèse de Fluxus**

C'est en 1952, au collège de Black Mountain que John Cage, Robert Rauschenberg avec un chorégraphe et un autre musicien organisent un spectacle qui sera une tentative de fusion entre diverses formes d'expression. Une série de performances qu'ils baptisent : essai de synthèse entre la musique, les arts visuels et des gestes banals et quotidiens⁶⁴⁹. Cela affiche déjà leur tendance humoristique. Ce mouvement toucha principalement les arts visuels mais aussi la musique et la littérature. Quelques années auparavant, de jeunes artistes, influencés par Dada, l'enseignement de John Cage et la philosophie asiatique, introduisent une nouvelle notion d'art traduite par un rejet systématique des institutions précédentes.

Fluxus devient un des aboutissements possibles de diverses expériences menées pendant les années 1950. Né en Allemagne ce mouvement gagna la Hollande, l'Angleterre, la France, la Suède et les Etats Unis. Fluxus affiche clairement sa volonté de renouer avec Dada se manifestant en 1962 sous le titre de Néo Dada in New York, événement pendant lequel Maciunas avait lu un texte *Néo-Dada in music, Theater, Poetry, Art* et dans lequel il affirme que les formes anti-art s'attaquent tout d'abord à l'art en tant que profession, à la séparation de l'artiste et du public, de la vie et de l'art. Puis il ajoute que l'anti art est la vie et la vraie réalité⁶⁵⁰.

La dérision et l'humour constituent le noyau de ce courant se revendiquant être un non-mouvement et se voulant non seulement changer l'histoire de l'art, mais encore le monde. Une tentative de créer une revue

“Fluxus” est entamée par Maciunas qui contacte des artistes de divers pays : Wolf Vostell, Nam June Paik, Emmet Williams, Joseph Beuys, Addi Koepcke, Robert Filliou et Ben Vautier. En 1964, pour mieux diffuser les idées Fluxus, Dick Higgins crée une nouvelle revue “*Something Else Press*”. Les artistes se présentaient au public par des performances et des concerts, mais aussi par des éditions de livres, des multiples et des films⁶⁵¹.

- **Le terme Fluxus**

C’est Maciunas qui utilise le terme choisi en raison de 17 significations que présente le mot flux dans le dictionnaire. *Fluxus* vient du domaine médical désignant les processus de “défécation coulante” ou de “vidage d'organe coulant”. Dans d’autres langues le terme signifie “changement”. D’autres sources attribuent ce terme à la phrase d’Héraclite : « Toute l’existence passe par le flux de la création et de la destruction⁶⁵² ».

- **L’idéologie Fluxus**

Dans un Prospectus de 1965, George Maciunas établit les lois du mouvement rebelle Fluxus :

« L’Art pour justifier le statut professionnel, parasitaire et élitiste de l’artiste dans la société, doit démontrer le caractère indispensable et exclusif de l’artiste [...] la dépendance du public à son égard [...] que personne, sauf l’artiste, ne peut faire de l’art. Par conséquent l’art doit apparaître complexe, prétentieux, profond, sérieux, intellectuel, inspiré, habile, signifiant, théâtral, il doit montrer sa valeur comme marchandise pour fournir des revenus à l’artiste [...] pour augmenter sa valeur [...] l’art est fait pour paraître rare, limité en quantité et en conséquence accessible uniquement à l’élite et aux institutions d’une société. L’art-jeu Fluxus pour établir le statut non-professionnel de l’artiste [...] doit démontrer le caractère superflu et non exclusif de l’artiste [...] l’autosuffisance du public [...] que tout peut être art et que tout le monde peut en faire. Par conséquent, l’art-jeu doit être simple, amusant, sans prétention, traitant des choses insignifiantes, ne demandant ni habilité ni entraînements [...] n’ayant aucune valeur marchande ou institutionnelle. La valeur de l’art-jeu doit être réduite en le rendant illimité, produit en masse, à la portée de tous et éventuellement produit par tous. L’art-jeu Fluxus est l’arrière- garde sans prétention ni besoin de participer avec l’avant-garde à la compétition du meilleur. Il recherche les qualités monostructurelles et non-théâtrales d’un simple événement naturel, un jeu ou un gag. Il est la fusion [...] du gag, des jeux d’enfants et de Duchamp »⁶⁵³.

Une balance complète entre l'art et la vie, voilà le but proposé de ce mouvement qui s'intéresse au silence des orchestras, aux collages, aux récupérations, aux affiches, aux journaux et autres documents éphémères. Fortement dadaïste par le thème de l'humour et de la spontanéité, Fluxus essaie de propager une idée expérimentant le cas social et politique, évitant toute limitation de l'art théorique, et rejetant la pure esthétique objective. Unis par le désir de procéder à une fusion, des individualités différentes se regroupent pour s'exprimer à travers le subtil et le trivial, du jeu et du sérieux, de l'ordinaire et de l'exceptionnel, à la recherche d'une balance complète toujours entre l'art et la vie⁶⁵⁴.

Fluxus saisit les interdits franchissant de nouveaux territoires et son idéologie combat le statut professionnel, l'individualité et l'ego de l'artiste qui se trouve un terrain favorable en Europe. Il semblerait entendre Duchamp dans leur humour dévastateur et provocant ; boire un verre d'eau ou traverser la rue sera dorénavant un acte lié à l'art⁶⁵⁵ ». 1963 et 1965 est une période d'art informel pour Fluxus qui épuise la notion de tout est art, et déploie une attitude Anti-art. Pour les artistes Fluxus, l'artiste doit être non professionnel, non parasitique et non élitiste. Expliquant que l'artiste ne doit pas faire profession de son art. Attitude assez comparable aux idées des artistes incohérents presque 80 ans auparavant sachant que Fluxus ne fut pas le seul mouvement à avoir remis en cause les bases de l'art.

Fluxus efface toutes les limites entre tous les arts, il déconstruit chaque forme d'expression. Les arts se confondent lors d'événements qui sont une action brève et sans prétention (à ne pas confondre avec les *happenings* qui sont des manifestations collectives). Vénérant Duchamp qui cite art le simple fait de respirer, les artistes du Fluxus proposent des activités réalisables par tous⁶⁵⁶ en y ajoutant l'ironie et prônant la liberté d'expression. Comme Dada ils avaient une position Anti Fasciste sans être tout à fait loin de la politique⁶⁵⁷. La notion du Fluxus est synonyme d'art pour tous et suggère la transportation des œuvres vers le spectateur sans que celui-ci ne soit obligé de fréquenter un musée ou une galerie pour les voir tout en soulignant la possibilité à n'importe qui de faire de l'art. Cette idéologie basculera plus tard et comme pour beaucoup de théoriciens des mouvements artistiques, les buts proposés dévieront de leur trajectoire.

8-2-1- Les principaux représentants du Fluxus

- **Georges Maciunas (1931-1978)**

Né en Lituanie, il est le promoteur de Fluxus. Son nom apparaît en 1960 dans un magazine d'un Club culturel Lituanien de New York. Comme Cage il est attiré par la culture Zen, et s'interroge constamment sur des problèmes existentiels. Il rédige le Manifeste Fluxus, crée une galerie en 1961 et organise des concerts de musique contemporaine avec Cage et Dick Higgins avant de s'installer en Allemagne où il fréquente Nam June Paik, artiste sud-coréen considéré comme le maître de l'art vidéo. Il s'occupe des publications Fluxus et se montre lui-même fécond. Il essaie d'accomplir un nouveau Bauhaus mais meurt en 1978 bien avant d'y parvenir⁶⁵⁸. La destruction d'un piano par exemple, reste pour lui une musique du moment qu'un son devient véritable lorsqu'il s'attache à l'outil qui le produit. Une autre production coopérative avec Ay-O, un artiste Japonais intégré au groupe Fluxus, analyse la perception tactile à travers un trou dans une boîte renfermant des clous ou du coton⁶⁵⁹.

- **John cage (1912-1992)**

Ce à quoi tend le musicien John Cage, c'est présenter la musique comme une action qui remettrait en cause l'ordre social, en voulant abolir la dictature du compositeur et l'hégémonie du chef d'orchestre⁶⁶⁰. Pour Cage, l'artiste ne doit pas s'ériger comme celui qui sait, mais doit soumettre des idées. Le silence possède une fonction : laisser dire ce qui doit être dit, il évoque la neutralité, et l'acte de se taire devient alors un atout pour le compositeur⁶⁶¹. Son œuvre la plus célèbre est (4'33'') pièce dont l'objectif est d'écouter pendant 4 minutes et 33 secondes, le silence en trois mouvements ; au piano un vrai musicien mais avec un chronomètre qui puisse le guider⁶⁶².

Cette œuvre ne peut pas ne pas évoquer la marche funèbre d'Alphonse Allais, à la différence que l'autre, faite pour un homme sourd, insinue le

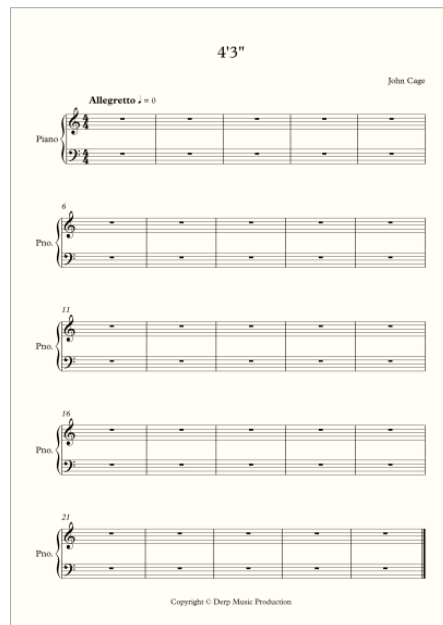


Fig. 14: John Cage, 4'33''1952.

silence total et est imprégnée d'humour, si on le décide ; autant que le serait celle de Cage, si on le décide. Cage semble être la muse du mouvement Fluxus, il pratiqua la poésie et philosophie Zen. Influencé par Erik Satie, ex musicien des soirées au Chat Noir et innovateur dans la musique moderne. Cage fut aussi l'élève d'Arnold Schönberg. Ami de Duchamp, il fut sûrement influencé par l'idéologie Dada dans laquelle plusieurs de ses œuvres s'y inscrivent. En insérant des objets dans un piano, Cage modifie la sonorité de l'instrument, cette déformation perceptive nouvelle remet en cause la relation entre le son et le compositeur⁶⁶³. Sans Cage, Duchamp et Dada le Fluxus n'existerait pas semble-t-il puisque la majorité des artistes ayant abordé le groupe l'ont été par attraction aux idées de Cage. Il relie le visuel à l'auditif, en d'autres termes la musique doit être performée tout en impliquant l'improvisation et le hasard dans ses compositions qui mêlent bruits naturels ou silence. C'est de ce point de vue qu'il relie l'art à la vie. Pour Cage, même dans le silence supposé être total on peut toujours entendre quelque chose. L'avidité de relier l'art à la nature a servi de point de départ pour Beuys qui ira jusqu'à vouloir forger dans la raison humaine et animale.

- **Joseph Heinrich Beuys (1921-1986)**

Allemand d'origine, son travail puise de l'humanisme qui l'entraîne vers un engagement politique, écologique et social. Influencé par les illustrations du sculpteur allemand Wilhelm Lehmbruck, considéré aujourd'hui comme l'un des plus importants du XXe siècle, il ressent une forte volonté de produire des sculptures qui aboutiront plus tard à ses environnements, vitrines, gravures, affiches, et des milliers de dessins. Proche de Fluxus, il partage avec lui la réflexion sur le statut de l'œuvre et de l'artiste, ainsi que le recours à l'action devenue depuis 1962 son mode d'expression privilégiée⁶⁶⁴. Professeur de sculpture en 1961 il est banni de l'Académie de Düsseldorf pour avoir exercé des activités politiques. Son œuvre est symbolique et autobiographique, chaque objet racontant un épisode de sa vie. Il utilise le feutre, souvenir des nomades l'ayant recueilli pendant la guerre et des matériaux peu utilisés en art, la graisse, la terre, le sang, le soufre, pour explorer leur matérialité et leur caractère symbolique⁶⁶⁵.

- **La Philosophie "Beuys"**

L'idée de Beuys se penche sur la pensée, la sensation et la volonté. Il condamne le chevalet et la toile car la création humaine selon lui ne peut se limiter à une sorte précise d'activité⁶⁶⁶. Pour lui chacun est un artiste, il

poursuit en quelque sorte le travail de Duchamp qui avant lui avait réclaté que n'importe quel objet est une œuvre d'art, mais son travail mêlé à la société le classe dans un concept de sculpture sociale. Le cuivre, la graisse, le feutre deviennent synonyme d'énergie, de chaleur, de décomposition et d'éphémère⁶⁶⁷. Ceux-ci acquièrent une valeur conceptuelle qui met le spectateur en mode de réflexion où il est amené à penser, et en même temps à se libérer des conventions sociales ou politiques qui l'étouffent. Sa façon de s'habiller étant devenue en elle-même un symbole de sécurité chamane⁶⁶⁸. Ses œuvres mettent en jeu les perceptions tactile, auditive et visuelle. Il se couvre la tête et le visage de feuilles d'or et de miel, avec un lièvre mort dans ses bras, parlant tendrement à l'animal dans un rituel étrange⁶⁶⁹. Il exprime aussi le penchant des artistes Fluxus pour l'éphémère et l'indéterminé (la graisse fond) et donc le rejet des caractéristiques habituelles de la production d'objets. La graisse, énergétique comme la vie, sujette au métabolisme, dégage sa substance active avant de durcir et se momifie pour devenir une sculpture organique, concept totalement différent⁶⁷⁰ mais relié à la vie. Les matériaux organiques comme la cire, le sang, la terre, les ongles les poils deviennent partie intégrante de ses installations qui reflètent la démarche individuelle de l'artiste pour devenir son récit biographique. Il se crée une morphologie reconnaissable, sorte de logo promoteur, traduite en veste de feutre et chapeau avec lequel il ne se séparera que rarement.

Les idées sur la sculpture sociale, puisent de la théorie anthroposophique du philosophe Autrichien Rudolf Steiner, science de l'esprit qui étudie et décrit des phénomènes spirituels avec la même précision avec laquelle la science étudie et décrit le monde physique. L'art pour Beuys devient une thérapie dirigée vers la société entière. Politique certes, puisqu'il participe aux débats de la société mais d'un point de vue philosophique visant à libérer l'humanité de sa suffocation causée par les hommes de pouvoir. Beuys a fini par se distinguer de Fluxus par ses actions qui passent obligatoirement à travers le public. Les matériaux invisibles qu'il incorpore dans ses œuvres sont : le flux, la chaleur, la politique, l'énergie etc. Chez Beuys, l'élargissement du champ artistique en tant que sculpture sociale atteint la fonction instructive⁶⁷¹.

- **Quelques œuvres de Beuys**

Infiltration homogène pour piano à queue est une installation où un piano est debout, recouvert en entier de feutre. Une croix rouge est peinte dessus. Rien ne certifie la présence matérielle du piano, on est devant sa forme. Le feutre étouffe le son de ce dernier qui est installé dans un lieu vide dépourvu de décoration. Le spectateur réagit, la réflexion s'active. Le vide est une référence au désert, la croix est une alerte au danger, le piano est isolé de sa sonorité, ce piano est l'homme qui a du mal à s'exprimer. *Capri-Battery* révèle dans sa simplicité l'énergie du produit organique du citron. Chez Beuys c'est l'œuvre même qui disparaît pour nous montrer la pensée philosophique de l'artiste, où le matériel n'est qu'un outil traduisant sa façon de sentir⁶⁷². L'œuvre créée à Francfort en 1969 s'empare du mythe de l'*Iphigénie* de Goëthe. L'artiste apparaît en manteau de fourrure blanc, des cymbales et avec lui, un vrai cheval blanc⁶⁷³ vivant.

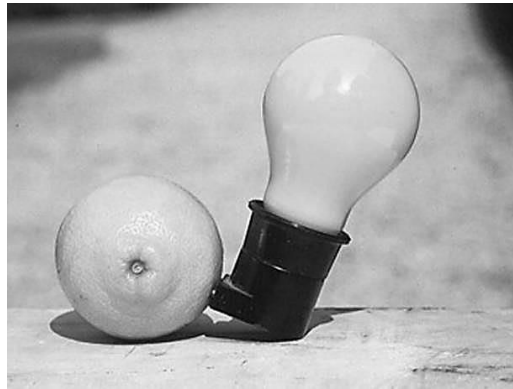


Fig. 15: Joseph Beuys, *Capri- Battery*.

- **George Brecht (1926-2008)**

Américain, ingénieur chimiste de formation, il s'intéresse à l'art conceptuel et fait la connaissance de Dick Higgins puis Allan Kaprow futurs auteurs de happenings. Inspiré par l'idéologie de Duchamp, il expérimente les capacités tactiles de la raison. Attiré au début par les œuvres de Rauschenberg, il sacralise la notion de chance qui forge quelques œuvres de ce dernier et traduira ses réflexions à travers leurs publications. Il souligne alors la force des œuvres surréalistes et dadaïstes tout en insistant sur le caractère hasardeux des manœuvres de Jackson Pollock, qu'il trouve encore plus important que les actes basés sur la réflexion. En 1966, il ouvre avec Robert Filliou un lieu d'exposition d'idées,



Fig. 16: George Brecht, *Form is void void is form*.

d'œuvres, de jeux, qu'il est possible de déplacer⁶⁷⁴. Il est aussi l'auteur des *Sheet painting*, qui est un procédé impliquant l'eau et l'encre sur un drap pour que ces deux matières réagissent au hasard sur le support. Cet art est proche de l'Expressionnisme Abstrait et rappelle aussi les œuvres Gutai. Il se rapproche des expériences impliquant le son et l'acte, comme dans le *Drip Music* qui consiste à verser de l'eau d'un endroit élevé, une autre activité consiste à compter à haute voix le nombre des spectateurs présents dans la salle. Le *Three Telephone Events* traduit trois probabilités inscrites sur une carte, à travers lesquelles un téléphone sonne sans être décroché, puis sonne, est décroché et aussitôt raccroché, pour enfin sonner et que l'on réponde normalement. Négligeant le talent, il s'intéresse au geste et à l'attitude plus qu'aux œuvres et aux expositions⁶⁷⁵.

- **Robert Filliou (1926-1987)**

Artiste français, il rencontre Daniel Spoerri et projette d'unifier l'art et la vie. En 1962, il invente la "*Galerie légitime*", qui tient au fond de son chapeau et fait circuler ses œuvres dans la rue. De son point de vue, le projet vaut l'œuvre. Il élabore des objets rebus où le jeu de mots occupe une place importante⁶⁷⁶. *La Joconde aux escaliers* est composée de simples outils de ménage, sur le manche du balai une pancarte portant le titre de l'œuvre.

- **Yoko Ono (1933)**

D'origine Japonaise, elle fait des études musicales qui l'ennuient, puis rencontre John Cage grâce à son premier époux et joue un rôle dans les débuts de Fluxus en 1960. Ses actions sollicitent la participation des spectateurs, elle réalise des films courts comme *Bottoms* qui montre au premier plan des fesses, et *Fly* qui montre une mouche sur le corps d'une femme nue pendant que Yoko Ono bourdonne. Dans *Freedom* elle se montre enlevant son soutien-gorge⁶⁷⁷. Elle épouse John Lennon, membre d'un groupe de musique très connu de l'époque. Pour Ono, la relation de l'art à la vie est nette ; l'art est un outil de survie. Ses œuvres flottent autour de l'idée conceptuelle qui puise de l'acte visuel. Elle peint un jeu d'échec, tout en blanc avec tous ses éléments ôtant ainsi la notion de vaincre ou perdre qui est pourtant le principal but de ce jeu. L'œuvre *Apple*



Fig. 17: Yoko Ono « Touch Poem #5" 1960, Private collection.

est représentée par une simple pomme verte tandis que *Touch Poem* représente de vrais cheveux collés sur un livre fabriqué à la main. Ses actes auront parfois une allure provocatrice surtout quand elle s'initie à poser toute nue avec son mari pour des journaux de l'époque.



Fig. 18: Yoko Ono « Apple », 1966

- **Daniel Spoerri (1930)**

Français, d'origine roumaine, il part en Suisse et y devient danseur à l'Opéra de Berne puis se consacre au théâtre et compose de la poésie jusqu'à ce qu'en 1959 il fonde les éditions "Multiplication d'arts transformables" (MAT) ce qui le mène vers l'invention de ses premiers tableaux-pièges. Il touche le Nouveau réalisme mais participe au mouvement Fluxus. Il devient cuisinier et ouvre un restaurant, tout en initiant le *Eat art*, c'est de là que naissent ses tableaux-pièges des fins de repas. Il existe des références qui attribuent au futurisme le premier banquet où le repas est selon eux un élément pouvant devenir de l'art. Plus tard il sera tenté par des natures



Fig. 19 : Daniel Spoerri, *La douche* 1961,

mortes constituées de cadavres d'animaux⁶⁷⁸, actes manifestés plus tard à travers plusieurs artistes dont Tim Noble et Sue Webster qui manipulent les déchets et les dépouilles d'animaux pour en former des silhouettes totalement différentes de l'objet projeté. Spoerri crée les *Détrompes-l'œil*, en fixant par exemple une robinetterie de salle de bains sur un tableau suggérant un torrent de montagne ; ces tableaux sur lesquels sont collés des objets sont ainsi banalisés⁶⁷⁹. Les tableaux pièges sont des éléments bruts du quotidien, fixés sur le lieu même de la rencontre ; étagère d'une cuisine avec les objets qui y sont posés, sans être réarrangés, il s'agit d'utiliser le banal sans le modifier.

- **Allan Kaprow (1927-2006)**

Américain dont le nom est lié au happening, collages et assemblages. Influencé par Duchamp, il conçoit ses actions dadaïstes caractérisées par le hasard et l'improvisation, et y mêle différentes expressions artistiques tout en prenant compte du contexte politique et social. Il construit un mur dont le mortier est composé de beurre et de confiture. Une fois interprétée, la parodie est souvent photographiée et publiée⁶⁸⁰. Pour lui, un happening c'est une activité engagée par les participants dans le but de jouer. Une de ses œuvres *Taking a shoe for a walk*, fut simplement l'action de promener derrière soi une chaussure.



Fig. 20: Allan Kaprow, *taking a Shoe for a Walk*, 1989.

- **Nam June Paik (1932-2006)**

En essayant de moduler l'image Paik pénètre dans les premières expériences de l'Art vidéo. Inspiré par Cage il prépare des disques produisant des sons par hasard, les attribuant aux sons environnants⁶⁸¹. L'œuvre de Paik est variée sans toutefois s'éloigner de la technologie visuelle. Il crée des robots à l'aide de postes télé. C'est à travers Yoko Ono et Maciunas qu'il adhère officiellement au mouvement Fluxus et participe à des actions démolissant un violon pour un acte musical solo. Son œuvre *Dogmatic*, est un chien assemblé par des postes télé, des marteaux et un microphone.

- **Benjamin Vautier (1935)**

Proche du Lettrisme, qui est une écriture sous divers supports et diverses formes. Ben se lie à Fluxus dès 1960, il baptise en 1980 le mouvement "Figuration libre" caractérisé par l'absence du respect des règles de la figuration classique et publia aussi des recueils poétiques. Il se met à signer tout ce qui ne l'a pas été. Pour lui l'art est

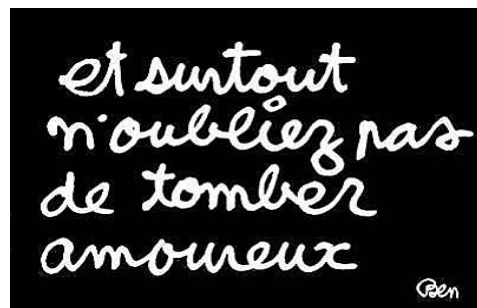


Fig. 21 : Ben Vautier.

dans l'intention et il suffit juste de signer. « Je signe donc : les trous, les boîtes mystères, les coups de pied, Dieu, les poules etc. Je vais être très jaloux de Manzoni qui signe la merde et qui me volera l'idée des sculptures vivantes⁶⁸² ».

Dans ses œuvres, Ben remet en question le rôle de l'art dans la société et pas sans jeu, il aborde des questions essentielles sur la crédibilité et la perception de l'art moderne. Quand il nous incite avec humour à ne pas oublier de tomber amoureux, ou quand il nous montre dans sa toile *De cette toile on aurait dit... (en 1962 : ce n'est pas de l'art. En 1970 : j'ai déjà vu cela, en 1980 : c'est trop classique)* que la perception de l'œuvre est reliée au temps et à nous même. Ce qui ne peut être accepté à une époque, devient classique à une autre, sans oublier de passer par le déjà vu. Ici, pour Ben, le déjà vu est un phénomène qui dévalorise l'originalité de la création⁶⁸³. De ses toiles écrites on note : *L'art est inutile, Si l'art est partout pourquoi faire de l'art ? Je voulais faire du nouveau et j'ai fait comme les autres, L'art vous ment, L'art triche, Qui a raison, Matisse ou Duchamp ? To change art, destroy ego, L'art est inutile.*

- **Wolff Vostell (1932-1998)**

Cofondateur du mouvement Fluxus et un des pionniers de l'Art de l'environnement et de l'art vidéo, il est connu pour ses installations et ses coulages de béton, une de ses œuvres connues représente un wagon complètement encastré dans le béton d'où l'immobilité forcée. *Blocage vaginal* représente une femme nue dont la partie vaginale est complètement bloquée par le béton. Ses happenings incluant des matériaux électriques et électroniques aboutiront à l'intégration du téléviseur dans une œuvre artistique⁶⁸⁴.

- **La Monte Young (1935)**

Considéré comme précurseur de la musique minimaliste, il est influencé par les sons de la nature. Proche de Cage, il se joint aux activités Fluxus et demande qu'on traîne des meubles sur le sol en guise d'événement musical. Il rencontre Yoko Ono et prend part aux performances-concerts, utilisant parfois des produits hallucinogènes pour atteindre un état qu'il se dit créatif, mais avouera plus tard que son effet ne fut pas précurseur de sa musique⁶⁸⁵. 655 est une œuvre où l'acteur répète 655 fois la même note sur le piano.

- **Dick Higgins (1938-1998)**

Membre actif de Fluxus et écrivain américain né ayant connu Cage, ses premiers happenings remontent à l'année 1958. Il fonde une maison d'édition et publie de nombreuses revues. Son livre *Pattern poetry* connaîtra un grand succès. La littérature de masse, la télévision, la radio ont changé notre sensibilité, comme les cubistes, il demande à voir les choses d'une nouvelle façon⁶⁸⁶.



Fig.22: Dick Higgins. Ballet plein air.

La *Catridge music*, présentée par Cage, est le fameux concert ouvrant les portes de la salle sur la rue. La performance de la danseuse Anna Halprin qui marche. Les concerts de G. Brecht : *Premier concerto de piano* : le pianiste ouvre le piano, lève la main, on éteint la lumière, il salue et sort. *Deuxième concerto de piano* : le pianiste ouvre le piano, lève la main, la lumière s'éteint, dans le noir il pose un vase de fleurs et s'en va. Toutes ces œuvres ne sont qu'une petite partie des activités nombreuses de Fluxus.

8-2-2-Le destin du mouvement Fluxus

La période Fluxus semble s'étirer officiellement jusqu'en 1970. En réalité ce mouvement ne s'est plus arrêté en tant que manifestation artistique. Le but proposé semble loin d'être atteint. Dans une lettre de 1963 Maciunas s'exprime :

« Je sais de quelle manière vous éprouvez l'implication politique de Fluxus, avec le parti (vous savez lequel). Nos activités perdent toute signification si nous nous séparons de la lutte sociopolitique à venir aujourd'hui. Nous devons coordonner nos activités ou nous devrions devenir une autre nouvelle vague, un autre club dada...⁶⁸⁷ ».

Cette implication ne convient pas de point de vue anti politique mais est nécessaire à la propagande de son groupe, elle détourne la position Fluxus libertine. La présence de Dick Higgins, l'un des fondateurs de Fluxus a réussi à donner une continuité à ce mouvement mais Fluxus est aujourd'hui

ce qu'il ne voulait pas être : des produits de la gloire, du prestige de musées, des sac-à-mains, des tapis de souris⁶⁸⁸. Une salle du musée national d'Art moderne au Centre Georges-Pompidou a reconstitué des œuvres qui furent destinées à rester hors des musées, comme la boutique qu'avait ouverte Ben Vautier. Les créations de Filliou y sont présentes. Le but proposé de Fluxus semble avec difficulté s'harmoniser avec leurs expérimentations. Dans leur processus destructeur, ils ont introduit tous les éléments nécessaires au déclin de l'art sur lequel ils se sont souvent basés. Dans leur prétention lier l'art à la vie inexacte encore, ils sont parvenus à créer des ruptures entre le public et l'art.

8-3-Présence Panchounette (PP)

Créé à Bordeaux, le groupe composé de Christian Baillet, Pierre Cocrelle, Didier Dumay, Michel Ferrière, Jean-Yves Gros, Frédéric Roux et Jacques Soullillou présente officiellement son manifeste en 1969 sous le nom de l'Internationale Panchounette. Influencés par le Lettrisme de Jean-Isidore Isou, ils sont provocateurs, contestataires, humoristiques ayant opéré en dehors des normes esthétiques, sur lesquels la séparation entre l'art et le non art, le beau et le laid, le kitch et le bourgeois n'a plus aucune prise. En 1988 le groupe reprend basé sur la seule indication des titres, une quinzaine d'œuvres incohérentes pratiquement inconnues des historiens. Ces œuvres légères ne manquent pas de profondeur⁶⁸⁹. PP occupe une place importante dans cette recherche, du fait qu'ils soient ceux qui ont réanimé l'histoire en faveur des Incohérents.

8-3-1-Le Lettrisme et L'internationale Lettriste et Situationniste

Jean-Isidore Isou Goldstein (1925-2007) fut peintre, écrivain, poète, cinéaste et économiste français d'origine juive. Il rencontre Gabriel Pomerand à Paris dans une cantine pour les Juifs déportés⁶⁹⁰ et ensemble ils se présentent comme les seuls à revivifier l'expérience avant-gardiste interrompue par la guerre en prônant le lettrisme comme pouvant bouleverser la créativité dans les domaines des arts plastiques, de la musique, de la poésie et même de l'économie politique⁶⁹¹. Dans *La Créatique ou la Novatique*, on relève un texte d'Isidore Isou : « Le commencement de tout Savoir résulte de la création, de l'invention et de la découverte... ». L'art contemporain à l'époque, comme aujourd'hui, regorgeait d'un ensemble de pratiques artistiques pures ou mélangées ce qui le transforme en dépotoir vulgaire d'à peine une douzaine de formes

découvertes et imposées depuis 2000 ans par l'histoire des arts qui se perpétuent, chacune, à travers seulement une dizaine de représentants fondamentaux. L'art reste prisonnier de son histoire qui ne peut être refaite. C'est là que le Lettrisme tente d'ouvrir une voie au-delà de Dada et du surréalisme, pouvant assurer la continuité de l'authentique processus créatif par toutes les méthodes et techniques possibles. Les conceptions de ce mouvement, né en 1945 s'appuient sur *La Créatique ou la Novatique, dans le domaine des arts plastiques*, foyer des formes, le Lettrisme va se constituer à partir de la *Peinture lettriste*, fondée sur la lettre latine⁶⁹² et où cet art exploite tous les signes de communication. L'avant-garde prônée par le Lettrisme détient une charge d'agressivité typique et d'une revendication de dépassement de l'art. Gabriel Pomerand affirme vouloir attirer l'attention par une violence et que le lettrisme devra être purification, vengeance et terreur, ne cachant pas sa volonté de transgresser par le meurtre qu'il aimerait commettre de manière pure⁶⁹³. En 1951, Guy Debord rencontre le groupe lettriste d'Isidore Isou qui projette un film composé de collages d'images récupérées, parfois détériorées, avec en bande sonore des poésies onomatopéiques similaire approche du dadaïste Kurt Schwitters et son Ursonate⁶⁹⁴.

Un groupe de lettristes dont Guy Debord, Gil. J. Wolman, Jean Louis Brau et Serge Berna rejettent le Lettrisme d'Isidore Isou et fondent l'Internationale lettriste à Bruxelles en juin 1952, à son tour prônant la destruction de l'art ; ce groupe se rapproche du marxisme, du nihilisme et du dadaïsme. Les membres de ce mouvement privilégient l'ivresse, la dérive sans but dans les villes et l'usage même de stupéfiants⁶⁹⁵. Leurs collages d'éléments détournés issus de journaux ou de magazines, à l'instar des collages dadaïstes. N'ayant de lettrisme que le nom, elle se transformera en Internationale situationniste en 1957. Dans *Manifeste pour une éternité de la violence* de Debord, on rencontre des expressions non dépourvues d'humour, de radicalité et de transgression comme le refus de l'obéissance, le maintien du désordre pour seul amusement, comme la prétention d'être des terroristes tout de suite. Pour Debord, le dadaïsme est une suppression de l'art, il affirme la mort de l'idée de création artistique et que toute manifestation ne peut se passer de scandale et de provocation pour s'imposer. Il crée le Néo-poème et écrira sur un mur de la rue de Seine : « Ne travaillez jamais »⁶⁹⁶. L'Internationale Situationniste voulait annihiler toute forme de représentation voulant se réapproprier une vie dépossédée par la consommation et la productivité. Le calembour fut le procédé de l'Internationale Situationniste, elle tourna l'art en dérision contre la culture

bourgeoise. Le travail théorique du courant était d'exposer en mêlant sérieux et ironie des critiques contre la société et la notion de spectacle en voulant abolir l'art qui lui-même en fait partie et réduit l'homme à un consommateur passif. Il fallait ainsi supprimer toutes les formes de représentation et refuser toute production artistique pour que la vie réelle se concrétise dans le quotidien. Le mouvement eut recours au détournement en se cherchant une marque distinctive. Cette pratique devait mener à un sabotage des valeurs⁶⁹⁷. En 1972, l'Internationale Situationniste sera dissoute après son apogée de 1968.

8-3-2-L'idéologie de Présence Panchounette (1969-1990)

Dans le manifeste de Présence Panchounette on retire les extraits suivants :

« Quant à l'Internationale Panchounette elle aspire à l'idiotie totale [...] n'a pas pour but la subversion [...] elle est la seule [...] qui trouve que tout va bien [...] nous avons trouvé notre méthode : la collision d'informations [...] Panchounette c'est n'importe quoi [...] nous sommes les miroirs du déchet comme vous êtes les déchets du miroir [...] Ecrivez, nous iront nous laver le cul. Parlez, nous bégaierons [...] qu'est-ce que l'Internationale Panchounette ? Sinon le désespoir du dilettantisme [...] une dénégation distinguée [...] pour les cabots, un pet sur la cabèche. Pour les pimbêches, un pet sur le pimbot »⁶⁹⁸.

Présence Panchounette avait toujours donné la date de 1969 comme début de ses activités jusqu'en 1987 où il mentionna que le réel début fut en 1968 ramenant la cause de ce silence aux malentendus qui entouraient leurs activités, ce qui les poussa à dire 1969. Il est difficile de certifier la crédibilité de cette situation soi-disant voulant éviter les mépris car c'est à quoi fut soumis Présence Panchounette tout au long de sa carrière. De plus 1968 coïncide avec l'apogée de l'Internationale Situationniste et de la révolte estudiantine et ouvrière⁶⁹⁹. Un graffiti sur un mur proclame en novembre 1968 : « Tout est comme avant », c'est le slogan date à laquelle auraient commencé les activités de L'Internationale Panchounette⁷⁰⁰ qui deviendra Présence Panchounette en 1971. Le slogan proclamé semble avoir un rapport avec l'existence du groupe des Incohérents, cependant dans l'œuvre de Riout et Grojnowski *Les Arts Incohérents et le rire dans les arts plastiques*, il y a référence à ce que leur rencontre avec les Incohérents fut une aubaine qui leur a permis de les considérer comme des précurseurs de l'art contemporain, ils les ont enrôlés dans une de leur exposition en 1988 après que Catherine Charpin leur en eut signalé l'existence⁷⁰¹. En 1989, dans la revue "Art Press", le groupe évoqua qu'il était confus sur ce qu'ils

vraiment voulaient au début ; ils mentionnèrent vouloir la gloire mais qu'ils voulaient aussi que le monde change et cesse d'être la saloperie qu'il est⁷⁰².

- **Présence Panchounette : le nom**

Le nom du collectif était en relation avec la démarche de ce groupe qui clamait son appartenance au dérisoire. "Chounette" est une sorte de dérapage, venant du mot "choune" signifiant de façon grotesque "vagin" auquel ils avaient de façon malicieuse accolé le suffixe grec "pan"⁷⁰³.

- **L'idiotie de Présence Panchounette**

Le collectif Présence Panchounette avait les pieds à terre, ils commencèrent par une attitude de dérision qui se transforma plus tard en nostalgie. À la différence des situationnistes qui voulaient un changement global de la civilisation, ils en prirent le constat de la fin de l'art où la création artistique est le signe de la décomposition culturelle causée par le capitalisme. Leur idée croise celle de Guy Debord qui avait même remarqué auparavant que l'avant-garde est maniée par ce capitalisme bourgeois qu'elle combat. PP usa de la moquerie afin de dénoncer les prétentions artistiques de l'époque avec une approche satirique stratégique aspirant à l'idiotie comme ils l'affirment dans leur manifeste. Cette attitude moqueuse et l'absurdité revendiquée était une façon d'affirmer sa position⁷⁰⁴. Le rire de PP est la marque d'une insolence propre à la satire qui est irrespect et offense. Cette idiotie revendiquée tente à dévaluer et jeter les doutes sur les ambitions de l'avant-garde⁷⁰⁵. PP voulait ainsi dévaloriser l'art et refuser de prendre au sérieux les prétentions des artistes dans le domaine artistique de l'époque.

- **La révolte des médiocres**

L'artiste proche du mouvement Fluxus, Robert Filliou avait en 1967 inventé "*La Révolte des médiocres*" où selon l'artiste, l'art moderne avait désormais pour critère, l'invention et non la composition, cela en faveur de la nouveauté. En ce sens, les œuvres des avant-gardes semblaient faibles et esthétiquement pleines de défauts au regard du jugement académique. PP ne cherchaient pas d'originalité dans leur approche satirique, ils s'appuyaient sur l'apparence d'une absence de savoir-faire. PP connaissaient leurs précurseurs et après Dada, les approches incohérentes planaient sur eux qui aussi utilisaient le comique et la pastiche à la différence que les blagues de Jules Lévy visaient l'art officiel et les impressionnistes, tandis que PP se focalisait sur les œuvres les plus radicales. Le public se sentait concerné par cette démarche de PP qui

dénonçait les créations artistiques de l'époque. Comme si PP reprenait le rire de la foule qui troublait l'image de la bourgeoisie au Salon des Refusés de 1863, sauf que le collectif PP s'adressait aussi contre l'art du peuple d'une démarche qui trouvait que malgré la diversité des créations, toutes reposaient sur le jugement du goût que PP refoulait, alors que les avant-gardes prétendaient avoir fini avec l'esthétique⁷⁰⁶.

PP abuse de l'outrage en rabaissant l'expression de qualité à un signe de distinction sociale et abuse de l'outrage, reprenant la démarche transgressive de l'avant-garde dont ils disaient se méfier. La critique de PP connut de rares occasions de diffusion en 1970 ; entre 1972 et 1975, le groupe exposa à Bordeaux dans son propre espace, le Studio F4 pour ne pouvoir exposer à Paris qu'en 1977 sous le titre de *Transition-Valse*, à la galerie Eric Fabre où les murs y étaient recouverts d'un papier peint type fausse pierre en façade et l'autre à l'intérieur ressemblant à l'art optique de Vasarely. PP évoque la crise du support et de la surface plane. Harold Rosenberg est un critique d'art américain qui insistait sur l'importance du processus créatif au détriment du résultat. Ainsi, en voulant s'approfondir, l'art perd de son énergie vitale au faveur d'une activité captive de ses propres codes. PP parodiait l'œuvre de Daniel Buren dont ils trouvaient la démarche emblématique de la conscience factice de l'avant-garde. La description du papier peint fausse pierre où : « des lignes blanches se croisant à peu près à angle droit déterminant sur un fond rouge des rectangles d'approximativement 8,7 cm de large sur 17,4 cm de long » parodiait les explications de Buren prônant la répétition d'un motif unique, une bande de 8,7 cm de large⁷⁰⁷.

PP tentaient de conserver la charge ignoble de leurs œuvres même après leur inclusion dans le monde artistique, tactique de la laideur adoptée dans *Remake-up* (1986) version déchue de la *Tête de Taureau* de Picasso. PP se moquait de la fétichisation de cette œuvre qui devait selon Picasso être tout de suite jetée n'importe où pour qu'un ouvrier la ramasse et trouve qu'elle pourra servir de selle et guidon de vélo, c'aurait été le don de la métamorphose⁷⁰⁸.

- **Présence Panchounette : Réussir est notre échec**

Le collectif se moque certes de l'art, mais de lui-même aussi, sa force résidant dans son autodérision. Ils ne veulent pas prendre au sérieux les mythes de l'art car ils ne font pas de l'art. Présence Panchounette sait bien que le rire, sous son air de légèreté, porte une dimension critique et

peut être très sérieux, leur reconnaissance les fait entrer dans l'histoire, ils tirent leur révérence scandant « Réussir est [...] notre échec »⁷⁰⁹.

En 1972, personne à l'époque, ne pouvait prédire une quelconque réussite de PP. Voulant au départ représenter la classe populaire, PP partageait sans le vouloir avec tous les artistes les références de la modernité. Il prônait la confusion généralisée des valeurs, pratique satirique qui devint la caractéristique de la postmodernité ouverte au pluralisme et à la fin des possibilités esthétiques qui engendra un retour à la figuration et l'attrait de la couleur, incarnés par une œuvre de PP *Wham !* Un nain rapportait dans sa brouette des monochromes gris (l'art conceptuel des années 1970) devant une toile gestuelle colorée. Dans la postmodernité où se perdaient tous les repères PP y perdra le sien. En 1986, le groupe affirma bien que tard respecter la distinction entre le mineur et le majeur qui était sa proie initiale avouant que s'il n'y a pas de hiérarchie ni d'ordre, notre travail n'a pas de sens, pourtant le collectif soutenait l'équivalence généralisée. PP constata que l'avant-garde de 1928 devint le ridicule de 1984 que PP avait promu dès 1960 et que le collectif reconnut d'ailleurs avoir trébuché dans le décoratif et fut contraint de mettre fin à ses activités en 1990 après s'être trouvé sans plus rien à faire. Pour eux la grande culture du refus n'existait plus et devait être liée à un engagement social et portée par un comportement structuré. PP avait pourtant établi la rupture entre le discours et l'action dès sa naissance en 1968 insistant sur l'impossibilité d'une rencontre authentique entre l'art et la vie⁷¹⁰.

‘Less is less; more is more, that’s all’.

8-3-3-Les œuvres de Présence Panchounette

Les œuvres de PP visent l'art de l'avant-garde en parodiant, détournant, remettant en question la place de l'art dans la société. Dans *Pour vivre heureux vivons cachés* un bocal rempli d'un liquide transparent est posé sur une table devant un plat sur lequel on lit : L'art ne peut rien changer. Les œuvres de PP reflétaient plus la place de l'art dans la société, que la décadence de la culture critique. Une installation *La dégénérescence guette les avant-gardes (1972-1986)* où sur une table à repasser étaient posés le fer clouté de Man Ray (*Le Cadeau* de 1921) et une veste qui rappelait le pantalon lettriste porté par Jean-Michel Mension au début des années 1950⁷¹¹. En 1972 à l'inauguration de la 4ème Biennale des Arts Panchounette : des slips en néon, un puits en pneus, de la toile cirée, un électrophone de marque Teppaz et quelques récipients à mazout⁷¹². En

1973, l'espace aménagé par PP ressemblait à un club, le public ne fit même pas attention aux objets accrochés, croyant à l'ouverture d'un club de loisirs, et s'installe autour du poêle sans faire attention à quoi que ce soit, même aux croix gammées et aux cocktails Molotov. Ils s'autoproclament Champions du monde de boxe des artistes plasticiens⁷¹³. Dans la lignée du dadaïste et boxeur Arthur Cravan, l'équipe organise un championnat du monde de boxe des artistes plasticiens en 1973⁷¹⁴. Ils utilisent des objets dérisoires au goût immodéré : des porte-clés, tapis arabes, poupées de foire, le papier peint fausse pierre qui deviendra leur logo⁷¹⁵. En 1977, ils exposent à la Galerie Eric Fabre. La neutralité du ready-made semblait tout à coup suspecte », « Les marchandises ne voulaient pas (re ?) devenir des choses », « La théorie ne se parlait plus théoriquement⁷¹⁶ ».

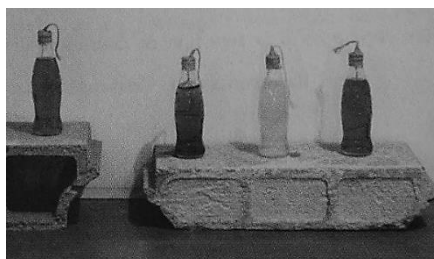


Fig. 23 : PP, Molotov ininflammable, 1973-2008.

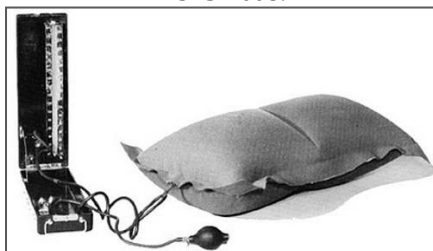


Fig. 24 : PP, La Pression des rêves, 1974.

En 1978 ils échangent le contenu de deux galeries, l'une rive droite spécialisée dans le néo-surréalisme, l'autre, rive gauche spécialisée dans l'avant-garde. Ils semblent désormais reconnus par leurs pairs et rencontrent Daniel Buren qui leur fait un cours, deux d'entre eux s'endorment, les autres hochent la tête. Ils exposent de nouveau à la Galerie Eric Fabre en 1979. L'exposition s'intitule *Se voir encore*, où se voir pour une femme c'est avoir ses règles : deux néons proclament : « Á bas le Capital » et un miroir : « Á bas la Société Spéculaire Marchande » empruntée à l'Internationale Situationniste. En 1980 ils exposent à la Galerie Jacques Donguy à Bordeaux : des nains, la guirlande lumineuse et un public qui regarde une femme à poil qui fait un strip-tease⁷¹⁷. Au début des années 1970, ils alignaient les débris plastiques de leur plage des années 1980, Tony Cragg devient un artiste international en reprenant le même acte. Á la maison de la culture Chalon-sur-Saône, PP tapissait en 1983 les

murs de la salle d'exposition de ces mêmes débris, exposant le gadget du sculpteur anglais comme s'il n'était que l'un de leurs propres déchets. Le succès est grand on les traite de parodistes⁷¹⁸.

Après une exposition en 1983 intitulée *The Best*, ils intitulent l'exposition de 1984, *The Worst*, qui semble être la même exposition où les objets sont disposés de telle manière qu'ils ne sont pas lisibles individuellement, ils passent au statut d'animateurs pour Noces et Banquets⁷¹⁹. Ils exposent en 1985 à Los Angeles sous l'invitation de la commissaire américaine de *Manipulated Reality*. L'année 1987 voit paraître *Œuvres Choisies* à

l'occasion de la reprise d'*Expression d'Afrique* au musée de Calais. Ils sont satisfaits d'écrire et de penser mieux que les peintres alors qu'ils peignent plus mal que les cochons. Ils plaquent un Solex en or en 1989, organisent le défilé du 14 Juillet sur les Champs Élysées et constatent que le carré de la base de la liberté est égal à la somme des carrés de l'esclavage⁷²⁰. Dans une interview de Pierre Malachin, Frédéric Roux ex membre du collectif PP s'exprime : « Je commence à comprendre que je ne comprends pas des choses que je croyais avoir comprises...⁷²¹ ». Dans une autre interview avec Françoise Claire Prodhon sur l'histoire du groupe : « On s'est formés [...] en 1969. Nous venions tous de la classe moyenne inférieure (plutôt assez inférieure), on avait les mêmes analyses, on riait aux mêmes plaisanteries. Il nous semblait facile de faire un coup d'état à travers l'art contemporain...⁷²² ». Pour PP nul besoin d'aller étudier les beaux-arts pour faire des ready-mades ou des monochromes puisqu'ils savaient déjà le faire. PP voulaient mettre en évidence le revers des choses qui se perçoivent comme sublimes, à l'instar des œuvres de Bridget Riley qui sont devenus des papiers peints sur un mur d'une gendarmerie⁷²³. L'importance du collectif PP dans ce livre est le fait qu'il soit le premier groupe artistique



Fig. 25 : PP, Ceci n'est pas une fellation, 1979.



Fig. 26 : PP, Le poids des mots, 1982.

ayant reconnu les Incohérents en tant qu'initiateurs (pour ne pas dire précurseurs pour l'instant) à l'art de l'avant-garde. Les arts incohérents avaient élevé la blague, la dérision et le mélange des genres au rang d'une activité à part entière. En hommage à ces artistes dont les œuvres décèlent parodie et pastiche, Présence Panchounette a conçu en 1988 une quinzaine de pièces incohérentes qui témoigne que la légèreté n'est en aucune manière un manque de profondeur. Les œuvres furent montrées au Mamco⁷²⁴. Parmi ces œuvres, *Bas-Relief*, *La colère* et *L'Affamé*.

Dans un essai de l'historienne d'art Catherine Grenier *Dépression et subversion. Les racines de l'avant-garde* (2004), l'auteur traite un projet optimiste prôné par les avant-gardes historiques et un autre dépressif engendrant un nihilisme et une subversion généralisée où le grotesque et le burlesque trouve naturellement une place dans une œuvre. Ce recours au burlesque est selon elle un symptôme majeur de dérèglement du monde où suivant les règles de burlesque les artistes activent des formes de dérision, de détournement et de dérégulation qu'ils appliquent aux formes sociales et à l'art provoquant une tension avec le réel mais le rire qui en résonne comme un rappel à la conscience peut entraîner l'art du côté du divertissement. Dans le passé le rire était présent mais il fallait le dissimuler ou s'en excuser tandis qu'aujourd'hui l'art s'installe partout et rit ouvertement du monde et de lui-même⁷²⁵.





CHAPITRE IX

L'INCOHERENCE ET LE XXE SIECLE

Les Incohérents ont touché à plusieurs procédés considérés aujourd'hui comme pouvant imposer un artiste dans le milieu de l'art : ils ont eu recours à la propagande, l'extravagance, la provocation ; ils ont éprouvé l'ego artistique, savouré la gloire, défié les conventions. Cependant plusieurs historiens adoptent des positions qui éliminent les Incohérents de l'Histoire de l'Art. Pour certains théoriciens, c'est une école qui refuse d'en être une, mais reste bien une entreprise de revivification d'un art soupçonné de somnolence. Ils se demandent en même temps si les Incohérents ont introduit l'humour dans les arts plastiques, avec une tentation de les considérer ayant inventé les happenings, les monochromes, le Ready-made, l'éphémère etc. François Caradec les désigne comme étant le "Big Bang" de la modernité, mais toutes les tentatives de les percevoir comme étant les précurseurs de l'art du XXe siècle se heurtent à la même question obstacle : quelles étaient leurs intentions ?

Comme si le XXe siècle voulait considérer les œuvres selon les intentions de leurs créateurs. Des Incohérents, nous séparons aujourd'hui plus de 120 années de changement au niveau social, culturel, psychologique et politique. Ces mutations avaient déjà commencé à se manifester dès la deuxième partie du XIXe siècle. Une liberté d'expression étouffée qui venait tout juste de se systématiser. Les artistes de la vie bohème, les plus désargentés, n'ayant déjà rien, n'avaient pas grand-chose à perdre. C'est de cette terre que se fertilisa une conception rebelle qui ose au risque que le révolté se retrouve interné dans un asile ou emprisonné par les autorités, dire ce qui lui pesait au cœur. La politique plus dangereuse que le côté social, ils s'attaquèrent d'emblée à la même bourgeoisie qui serrait la gorge du peuple de l'époque avec ses normes et ses conventions qui ne servaient que le milieu auquel ils appartenaient. L'humour, en vogue à l'époque, attirait les foules auxquelles il ne fut pas permis de se regrouper dans les cabarets, en nombre qui excédait les 20 personnes. Avec les changements politiques, l'étreinte des autorités se desserra et le peuple enthousiaste par cette liberté acquise allait en abuser au maximum, tenant compte toujours de la surveillance qui pesait discrète parmi la foule parisienne. S'il nous faut comparer la valeur transgressive des actes incohérents de l'époque avec celle des mouvements rebelles de la première moitié du XXe siècle, l'impact de celle exercée par les incohérents est plus forte par rapport à leur temps.

Le recours à l'humour, était la seule voie de dire, divertir et regrouper la foule parisienne. Si les incohérents avaient revendiqué être sérieux, ils n'auraient pas pu continuer leurs manifestations et auraient été pris pour des fous qui ne savent pas ce qu'ils font. Les Incohérents basculaient sur le fait de se faire connaître en tant que mouvement rebelle ou mouvement dérisoire de divertissement. Pourquoi insister sur ce que prétendaient ces derniers, si leurs œuvres nous étaient parvenues dans leur totalité, nous aurions plus compris comment étudier leur cas. Si leurs œuvres nous sont parvenues sans que nous ayons la moindre idée sur ce qu'ils étaient, nous aurions perçu ces œuvres d'une autre manière, à la manière d'une œuvre préhistorique jugée esthétique sans que nous ne sachions dans quel but fut-elle conçue. C'est le côté visuel esthétique qui compte, puis suit le côté conceptuel que nous essaierons d'analyser dans ce chapitre en comparant et analysant les œuvres incohérentes importantes du point de vue de la similarité de leur approche avec des œuvres des courants rebelles ultérieurs.

Il est évident que les Incohérents ne furent pas les uniques organisateurs d'expositions à caractère comique ; depuis que les peintures du XVII^e siècle, de genre flamand avaient ouvert la voie au Salon Ghémar et à la Zwanzé⁷²⁶. L'art contemporain est considéré être un art trop sérieux, compliqué, trop cérébral et par conséquent, inaccessible à la majorité du public qui se sent parfois bête devant quelques œuvres. Dans une exposition de Martial Raysse au Palazzo Grassi, à Venise, le portrait peint d'une jeune femme à casquette louche parce qu'un insecte se promène sur son nez. Une statuette mi- femme mi- pintade coiffée d'un bonnet propose des sucreries. Quand on interroge l'artiste sur ces pièces, il reconnaît en s'amusant avoir un penchant pour le comique et le grotesque. Les artistes contemporains touchent à tout : parodies, burlesques ou obscénités n'hésitant pas à provoquer le rire. Devant quelques œuvres de Jeff Koons présentées au Centre Pompidou, il faut être d'humeur noire pour ne pas s'amuser devant les objets inutiles et loufoques qu'invente l'artiste. La parodie, la plaisanterie, le jeu de mots ont, dans le monde actuel, la fonction qui était celle des bouffons dans les cours d'autrefois qui mettait à nu la nature humaine et ses désordres, sur le mode comique. Chez les Incohérents, le goût du calembour, de l'absurdité, de l'irrespect des conventions et valeurs artistiques se retrouvent du côté de Dada. Duchamp semble s'inscrire dans leur suite⁷²⁷. Les œuvres concernant les Incohérents sont peu nombreuses, voire inexistantes. *Les Incohérents et le rire dans les arts plastiques* de Grojnowski et Riout, semble être après l'œuvre de Catherine Charpin, la seule référence tentant d'analyser le phénomène des Incohérents sans pour

autant arriver à une conclusion claire qui puisse vraiment nous permettre de classer clairement leurs œuvres dont l'absence rend la tâche difficile, même avec la présence de dossiers qui les décrivent lors de leur exposition à l'époque. Aussi bien qu'une quelconque comparaison aurait pour sa lucidité besoin que l'on voit les deux éléments comparés devant nous. Il est difficile de comparer une œuvre vue, avec une décrite. Néanmoins, l'information bien qu'incomplète est suffisante pour au moins savoir de quoi il s'agissait. Quelques œuvres sont claires de par leur description, et c'est cette partie qui sera concernée par l'analyse comparative qui nous permettra de se forger une idée sur l'approche entreprise par le créateur.

9-1-Les manifestations des Incohérents

La première exposition s'était effectuée dans une baraque à court d'électricité où, le spectateur devait se servir d'une bougie distribuée par les exposants pour pouvoir découvrir les œuvres. Une autre baraque présentait des pathologies d'organes avec un musée d'horreur où les invités considèrent leur propre physionomie. Le lieu de la deuxième exposition est un entresol d'à peine dix mètres carrés. L'utilisation de banderole et de pancartes avec diverses citations : « La mélancolie n'entre pas ici », « L'administration supplie les consommateurs de ne pas emporter les petites cuillères ». « Prière de ne pas cracher au plafond ». Des cartons d'invitations qui sont loin d'être ordinaires, précisant des tarifs qui parodient les salons officiels. Une section montrant des souvenirs rétrospectifs, avec des échantillons de cartons d'expositions précédentes. Des bals organisés comme une manifestation avec des invités déguisés. Danse, orchestre, menu de *pou laid rôti*, performances, fanfare, tapis d'herbes fraîches sur le sol pour un air de campagne ; arrivée de performants montés dans une voiture de déménagement suivie de pierrots et de canotiers sur des ânes, ou trainés par des chèvres, pour annoncer le début du bal ; les leaders du groupe en masques pendus à un fil et le convoi funèbre. Voilà un peu l'ambiance des événements des Incohérents qui ont tout pour être ridiculement drôles, si ce n'était le fait qu'ils semblent emprunter aux dadaïstes et aux surréalistes quelques idées. Si ce n'était aussi le fait, que ces Incohérents s'étaient manifestés bien avant les deux courants cités. L'ambiance des soirées dadaïstes, ressemblait un peu à cette atmosphère avec les cabarets, les chants, les poèmes ou les expositions. L'idée d'organiser l'Exposition Internationale surréaliste naît en 1937. Breton et Eluard décident d'en faire un événement comportant manifestation et création, qui rompt avec les simples accrochages d'une

galerie. Le carton d'invitation montre une photographie du descendant de Frankenstein, tandis qu'à gauche de l'image sont listés les autres événements prévus pour la soirée : apparitions d'êtres-objets, l'hystérie, acte manqué, performance de danse. À droite de l'image les éléments principaux de l'exposition : descente de lit en flancs d'hydrophile, les plus belles rues de Paris, un taxi pluvieux et un ciel de roussettes. Le *Taxi pluvieux* de Dalí est recouvert de lierre, dedans, deux mannequins dont l'un deux avait la tête recouverte d'une mâchoire de requin. Derrière, un autre dénudé, recouvert d'escargots, sur ses genoux, une omelette, et, à ses pieds, une machine à coudre. Il pleuvait à l'intérieur du taxi. Dans la galerie, le long d'un mur, des affiches d'expositions passées et des photographies surréalistes, des plaques d'émail bleu portant des noms de rue, certaines d'entre elles portaient le nom de rues existantes, comme par exemple la rue Vivienne (sachant que c'est à la galerie Vivienne que les Incohérents avaient exposé) ou la rue de la Vieille-Lanterne. Les autres plaques portaient des noms de rues inventées : rue aux Lèvres, rue de Tous les Diables, rue de la Transfusion-de-Sang. Des mannequins étaient habillés et décorés par des artistes participants dont un était celui de Jean Arp, recouvert d'un sac poubelle portant l'inscription "Papapillon". Une salle était toute sombre, ce fut l'idée de Duchamp qui voulut s'éloigner des expositions traditionnelles ; 1200 sacs de charbon étaient suspendus au plafond. Les sacs étaient vides volumineux par des journaux et papiers à l'intérieur de chacun, avec de la poussière de charbon qui tombait sur les visiteurs pour donner le ciel de roussettes (chauves-souris) mentionné avant. Le sol était recouvert de sable et de feuilles mortes. On ne voyait pas les tableaux. Man Ray eut l'idée de donner à chaque visiteur une torche électrique⁷²⁸, comme les Incohérents qui eurent l'idée de donner aux visiteurs des bougies.

9-2-Le Ready-made Incohérent

Selon Duchamp, le regardeur joue le rôle capital dans la conception de l'œuvre, c'est lui qui crée le tableau. Quant au ready-mades, il pose leur interprétation comme essentielle ajoutant qu'il suffit de décider qu'une œuvre est une œuvre, pour qu'elle le devienne. Le Ready-made n'est pas fait de la main d'un artiste mais devient une œuvre d'art par le fait que l'artiste le déclare. Si l'artiste y ajoute quelque chose, c'est un Ready-made aidé. Dans ce qui suit, seront choisies des œuvres dont l'approche suit la définition donnée par Duchamp.

- **Le Mari de la Vénus de Milo (1886)**

Découverte en 1820 sur l'île de Milos, ce chef-d'œuvre suscita l'intérêt de nombreux artistes qui l'ont interprétée selon leur différente vision dont celle d'un membre des Arts Incohérents Ko-Sin-Hus (Alphraide-Ernest) *Né pas un fainéant, à preuve : il donne une grande partie de ses soirées pour les envois d'invitation au vernissage des Incohérents, élève d'Adrien Marie et de Pierre Puget, demeure pas loin de l'exposition.* L'artiste se présente ainsi dans le catalogue de l'exposition de 1889. Il présente une œuvre : la statue de la Vénus de Milo qu'il dote d'une barbe et la détourne pour que l'œuvre devienne *Le Mari de la Vénus de Milo* ou *La Vénus demi-lot*⁷²⁹ titre qu'il rajoute au premier. Cette sculpture devient avec la barbe une œuvre nouvelle où la beauté, la féminité, l'esthétique, la convention et la traditionnelle vision est remise en question. Un seul élément (la barbe) et toute la perception se voit basculer. L'ajout du titre ne fait que rajouter une conception supplémentaire : il s'agit du mari de la Vénus. Le titre *La Vénus demi-lot*, remet en question toute la perception décrite, une nouvelle existence est redonnée à l'œuvre. Man ray dans *L'Énigme d'Isidore Ducasse* avait rajouté un titre à son œuvre pour lui créer un nouveau souffle.



Fig.27 : Ko-Sin-Hus. Le Venus demi-lot ou le mari de la Vénus de Milo. 1886.

- **La Vénus de Mille-eaux (1889)**

G. Van Drin (Ernest) *Né à Paris dans une maison qui aura sa plaque commémorative un jour ou l'autre. Elève d'Hebestio et demeure au sommet de la Tour Eiffel*⁷³⁰. Dans le catalogue de 1889, Van Drin présente six œuvres dont la Vénus de Milo en plâtre sous le n° 366, sur laquelle il colle des étiquettes de diverses marques de bouteilles d'eaux. L'œuvre de Van Drin est en rapport directe avec le titre. L'ajout des étiquettes lui donnant un nouvel aspect visuel où le collage est introduit dans un domaine jugé au XXe siècle, esthétique. Avec le titre, c'est de ce collage que l'œuvre prend une réelle existence. L'œuvre *Le Mari de la Vénus de Milo* est une statue, pas faite de la main de l'artiste à laquelle Ko-Sin-Hus ajoute une barbe. C'est un ready-made aidé, cette barbe la

détourne, la désacralise et la rend à une place où le symbole de la beauté et de l'esthétisme de la sculpture est rabaissé. Ko-Sin-Hus détruit le symbole tant admiré par les mondains et les bourgeois. Le rire que pourra évoquer cette œuvre est placé au même rang que celui qu'aurait pu évoquer l'ajout de moustaches et d'une barbiche par Duchamp, à la Joconde de Leonard de Vinci. Cependant ce ne serait pas la première fois que la Vénus de Milo est proie à un tel acte : Louis-Joseph Ghémar, avait dans son exposition burlesque de 1870 représenté *L'Application de la Vénus de Milo à la constitution belge* représentant la Vénus de Milo avec un bras, une draperie et des tables historiques. Magritte en 1934 reprit le plâtre de la Vénus à laquelle il applique deux couleurs et la présente sous le titre de *Menottes de cuivre*. La popularité de la Vénus de Milo la rend cible et source d'inspiration pour les artistes de la modernité. Salvador Dali en 1936 crée la *Vénus aux tiroirs*. Elle est dotée de tiroirs avec des poignées de pompons de fourrures, au front, seins, au ventre et sur les jambes. L'approche de Niki de Saint Phalle est jugée radicale, avec le hasard, sa position se situe entre

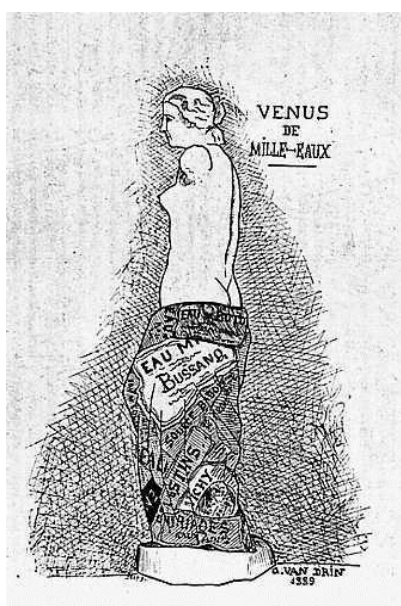


Fig.28 : G. Van Drin, La Vénus de Mille-eaux, statue en plâtre et collages d'étiquettes sur la partie inférieure.



Fig. 29 : La Vénus de Mille-eaux, 2015. Statue en résine, 80 cm. Reconstituée par H. Hussein



Fig. 30 : René Magritte, Menottes de cuivre, 1934.

peinture et performance, elle tue au sens propre du terme la Vénus de Milo dont les blessures témoignent de la violence des tirs de carabine sur le plâtre

où sont enfouis des tubes de couleurs⁷³¹. Clive Barker en 1971 présente une *Vénus de Milo enchainée* avec deux cadenas. Plusieurs de ces œuvres sont considérées comme des ready-mades aidés et sont reconnues sans conteste comme étant des œuvres d'art.

Arman accumule sur toute la peau de la Vénus jusqu'à recouvrir le visage des ongles rouges, la tête d'un turban et présente ainsi la *Vénus aux ongles rouges*. Un cas libanais, présente une installation au Musée Sursock *Au nom de la liberté*, œuvre de Mouna Sehnawi où 12 statues de la Vénus chacune dans une caisse, sont superposées en 3 rangées⁷³². Toutes ces œuvres s'en prennent à la Vénus de Milo, chacune ayant un sens qui lui est propre. Cependant il existe beaucoup d'œuvres qui reprennent une statue pour y modifier ou ajouter quelque chose sans qu'elle soit obligatoirement la Vénus de Milo. Le genre reste le même bien que la signification change. Jeff Koons présente de célèbres statues en plâtre auxquelles il ajoute une sphère de verre bleue, créant un contraste de matière et de couleur⁷³³. Ou encore une statue de



Fig. 31 : Clive Barker, *La Venus enchainée*, 1971.

la Vénus de Médicis découverte au début du XVI^e siècle et placée à la Villa Médicis à Rome, que Man Ray présente sous le titre de *Vénus restaurée* et qui n'est autre que la statue en plâtre peint attachée par une corde. Une Vénus debout est présentée en 1883 par les Incohérents et fut tout simplement nommée *Une Horizontale*. En 1962 Yves Klein prend une réplique de la Victoire de Samothrace, la met sur un socle constitué d'une pierre trouvée dans le jardin de sa mère, la peint en bleu, en ôte une partie au niveau du drapé pour qu'elle devienne une nouvelle œuvre suivant la voie de celles citées où l'acte artistique devient le fait de prendre une statue connue et lui ajouter quelque chose. L'artiste fera de même pour la statue d'Alexandrie qui devient la Vénus bleue par application de la couleur bleue. *La Vénus de Mille-Eaux*, basée sur le jeu de mots, présente le drapé en collage d'étiquettes. Il est nécessaire d'affirmer que l'originalité d'une telle approche réside dans la création pure d'un procédé jamais expérimenté auparavant sur une statue. Cette témérité de l'acte est justifiée par le but qui est certes faire rire, mais jamais sans humour qui vient d'une intelligence raffinée pour faire passer le message, ici, destructeur de l'icône de la beauté et référence au conformisme bourgeois. Si Duchamp ou n'importe quel

théoricien à l'époque de Ko-Sin-Hus et Van Drin avait existé pour mettre une théorie à l'approche du Ready-made aidé, ces derniers y auraient parfaitement adhéré. Il est vrai que le XIXe siècle assistait depuis un certain temps à un changement progressif de grande vitesse, mais la maturité de l'esprit de cette période n'avait non seulement pas accumulé les critères nécessaires pour se créer des théories, dans un milieu et une époque qui venaient tout juste d'obtenir une permission pour se rassembler en grand nombre dans les cafés.

- **La Joconde fumant la pipe (1883) de Sapeck**

Marcel Duchamp en 1919 s'attaque à La Joconde de Léonard de Vinci emblème du génie et de l'esthétisme plastique. Il ajoute sur la reproduction de la Joconde imprimée sur une carte postale des moustaches et un bouc, et inscrit au bas de la carte L.H.O.O.Q désacralisant le statut d'icône de *La Joconde* qui était devenue encore plus populaire en raison de l'astucieux acte de vol légendaire exécuté en 1911 par Vincenzo Peruggia.

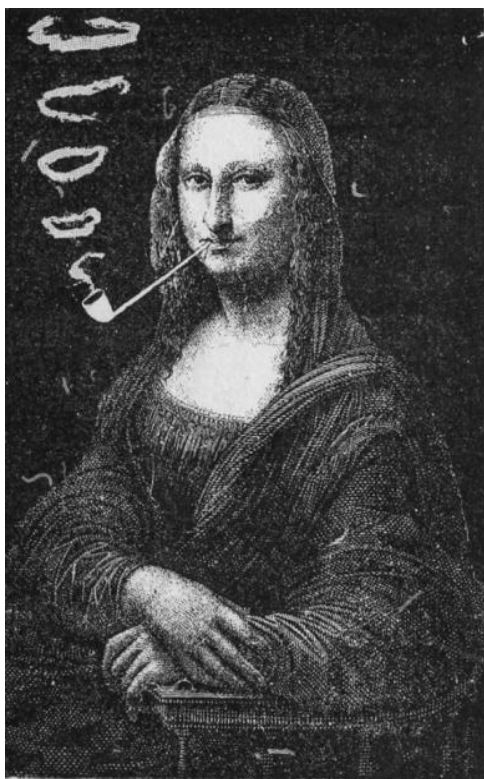


Fig. 32 : Eugène Bataille, *Mona Lisa fumant une pipe* 1883-1887.



Fig. 33 : Marcel Duchamp, *Joconde aux moustaches*, 1919.

Duchamp donne à l'œuvre une nouvelle identité et la détourne la transformant en Ready-made. L'inscription en bas de l'œuvre ramène à la phrase "Elle a chaud au cul" qui selon des théoriciens insinue à la sexualité de Léonard et de Duchamp, cependant cette inscription accentue l'humour par lequel l'œuvre est imprégnée. L'origine plastique de L.H.O.O.Q est

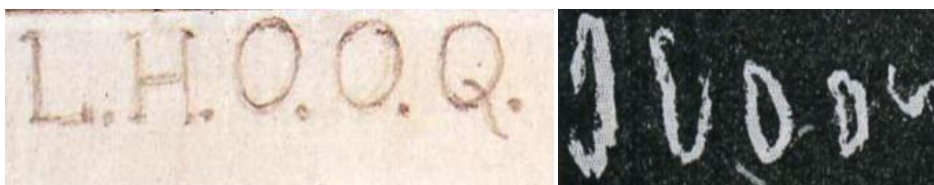


Fig. 34 : Détails de la Joconde aux moustaches et de la Joconde fumant la pipe

discutée et aucune source décisive n'attribue le calembour à Duchamp ou Picabia, bien que la version connue semble plus logique. Il s'avère que Duchamp s'était installé chez Picabia à Paris en 1919 et réalise L.H.O.O.Q. tandis qu'en janvier 1920, Picabia expose *Le double monde* portant l'inscription L.H.O.O.Q. puis en mars paraît la revue "*Picabia 391*" avec en couverture L.H.O.O.Q. de Duchamp⁷³⁴.

Eugène Bataille, dit Sapeck réalise en 1883, pour "*Le Rire*" de Coquelin Cadet, une *Joconde fumant la pipe*. Sapeck s'en prend à l'icône et au génie de Léonard de Vinci, parodie son œuvre mais pour se moquer de la classe sociale qui l'admire. Il choisit la Joconde pour sa célébrité de sorte que la transgression soit plus provocante. Sapeck n'ajoute aucune inscription mais l'œuvre est un ready-made et un détournement exécuté 36 années avant Duchamp qui pourrait avoir donné à l'œuvre plus de profondeur en lui inscrivant L.H.O.O.Q. Si l'absence d'inscription semble ne pas mettre l'œuvre de Sapeck à un niveau proche de celle de Duchamp. La fumée sortant de la pipe elle, et vue d'un autre angle semble suggérer les lettres : J.C.O.O.C.

D'ailleurs L.H.O.O.Q trouve écho dans plusieurs jeux de mots de ce genre chez les Incohérents, surtout dans la notice des catalogues où les exposants se donnaient des synonymes étranges, et parfois dans les titres des œuvres : E. J. N. A. L'ART⁷³⁵ qui semble évoquer Hygiène à l'art ; DADA (U.O.U.) dont la suite de la notice le rallie au cavalier et chevaux⁷³⁶ puisque Dada est aussi un cheval de bois ; MAC-ARONY⁷³⁷. LOYS (O-Q) « Né de parents pauvres [...] ne se fourre jamais le doigt dans le nez, ni ailleurs »⁷³⁸ évoquant L'œil au cul. SCHMIDT (F. G. H. I. J. K. L.)⁷³⁹, L'A.E.OU. U⁷⁴⁰ (L'avez-vous vu ?).

L'œuvre dadaïste est d'ailleurs loin d'avoir des critères qualifiant l'objet d'œuvre d'art puisque c'est la décision de l'artiste qui assume l'attribution de l'œuvre à l'art. Un cas particulier remet en question la question d'objet et décision qui le rend œuvre d'art.

Quand parut la revue "*Picabia 391*" elle portait en couverture *LHOOQ* de Duchamp avec une mention signalant que c'était un tableau de Duchamp. Picabia avait demandé à ce dernier de lui autoriser de mettre lui-même les moustaches pour publier l'œuvre. Il prit donc une carte postale de la Joconde et ne se rappelant que des moustaches, elle resta sans bouc. Ce *ready-made* rectifié devient reproduction de la reproduction et ensuite devient une œuvre nouvelle alimentée par le hasard, l'oubli et le dysfonctionnement, perçue exactement comme une œuvre de Duchamp. La typographie ajoutée par Picabia semble donner à la reproduction un nouvel attrait plastique⁷⁴¹. La reproduction sans bouc ne semble pas gêner Duchamp, ce qui prouve que l'acte ne suivait pas un critère précis, le *ready-made* l'est resté même avec une modification dans l'écriture de *LHOOQ* qui ne comporte plus de points. On regarde l'œuvre de Duchamp exécutée par Picabia, qui l'a faite juste pour ne pas avoir reçu l'originale à temps. Il n'y a de pensée ni profonde, ni artistiquement préméditée, ni spiritualisme, ni de conceptualisme, il y a tout juste la nécessité de publier qui n'a rien d'artistique. En 1930, lors d'une exposition organisée par Aragon, Duchamp propose une autre version de *L.H.O.O.Q.* sur une reproduction en couleur de la *Joconde*. En 1955, il rectifie une reproduction de la Joconde qu'il intitule *L'envers de la peinture* et y ajoute une moustache, une barbiche, une palette et un pinceau. Puis une en 1964 où la barbe y est ajoutée au crayon ; une autre version encore en 35 exemplaires jusqu'à ce que Marcel Duchamp retrouve chez Jean Arp, la copie du brouillon de celle à laquelle Picabia avait ajouté les moustaches. Il y ajoute une barbe et écrit sur la feuille " Moustache par Picabia et barbe par Duchamp". En 1965 il signe sur une carte de jeu sur laquelle est reproduite la Joconde et lui donne le titre de *Rasée L.H.O.O.Q.* Vers 1967 il signe sur une Joconde reproduite sur un timbre-poste⁷⁴². Les intentions de Duchamp à chaque fois qu'il signât une nouvelle Joconde variaient ; l'impact du sentiment de création ne pouvait être le même lorsqu'il reprend le même acte pour des finalités souvent n'ayant plus le rapport qu'il tenait avec la première œuvre.

L'œuvre de Sapeck s'inscrit facilement dans la case du *ready-made*, sans qu'il n'ait formulé une théorie qui lui justifie son acte. Encore une fois, l'humour est présent comme il l'est chez Duchamp ; la valeur picturale est

similaire à l'exception de l'inscription qui sera négligée en faveur de l'humour par d'autres artistes, venus après les Incohérents et ayant détourné la Joconde, à l'exemple de Dali qui se veut devenir la Joconde en 1954 ou Fernando Botero qui la représente âgée de 12 ans. Un autre exemple de ready-made pur est l'œuvre de Miss Ella qui présente sa *Niche à saints* en 1886, qui est un véritable corset⁷⁴³.

Cette œuvre est directement dépendante de la façon dont elle est interprétée. Là encore, l'œuvre est ralliée à son titre et est ensuite interprétée. Un incohérent propose *Une Hache de l'âge de Pierre* (1882), jouant sur l'aspiration du H et de l'âge. Au ready-made aidé ou pur, s'ajoute l'interprétation : élément essentiel définissant selon Duchamp, un Ready-made.



Fig. 35 : Miss Ella, *Niche à saints*, catalogue de l'exposition de 1886. A droite,

9-3- La peinture non-objective

Il était presque unimaginable avant le modernisme, qu'une œuvre d'art sculpture soit elle ou peinture ne puisse représenter un élément de la nature. La peinture abstraite, selon Léon Degand, ne doit pas représenter les apparences du monde extérieur visible. Mais la plupart des artistes se sont trouvés confrontés à deux idées majeures où pour les uns l'abstraction est spirituelle et en rupture avec la nature, tandis que pour d'autres elle part du visible⁷⁴⁴. L'histoire de Wassily Kandinsky et la prétendue découverte hasardeuse selon quelques sources, aboutit au fait que les objets nuisaient à l'œuvre. Son œuvre abstraite datée de 1910 est considérée comme étant la première œuvre abstraite que beaucoup d'historiens estiment antidatée puisque sa philosophie surviendra deux années après, malgré cela elle reste la première œuvre officielle abstraite de l'histoire de l'art⁷⁴⁵.

La plupart des peintres qui ont exécuté des peintures abstraites avaient commencé par être figuratifs, ce transfert vers l'abstraction s'est progressivement déroulé, sans pour autant que l'artiste ne sache où cela pouvait aboutir. Piet Mondrian atteint progressivement une abstraction d'un arbre dont seul le titre nous le fait comprendre *Pommier en fleurs* et aboutit à l'abstraction ; ce qui est supposé être vu est évoqué par le titre, Robert Delaunay rompt avec le cubisme orphique et atteint la peinture abstraite. Delaunay n'avait pas mis de thèse pour cet aboutissement.

Malévitch veut que la peinture constitue son propre but et accède au suprématisme où la création existe quand, dans le tableau, apparaît la forme qui ne prendra rien de ce qui a été créé dans la nature. Il présente son *Carré noir* en 1915, entouré d'une marge blanche et qui deviendra l'icône de la modernité. Fernand Leger soutient l'hypothèse que les premiers à rejeter la valeur absolue du sujet en faveur de celle relative sont les impressionnistes, donc ont ouvert la voie vers l'idée de l'abstraction⁷⁴⁶. Dans la "*Gazette des Beaux-arts*" de 1881, un article retrace l'évolution de Whistler décrivant sa toile *Nocturne*, où l'artiste évoque directement un effet de nuit qu'il essaye de peindre : « Un pas de plus, il n'y aurait sur la toile qu'une tâche uniforme, incapable de rien dire à l'œil et à l'esprit⁷⁴⁷ ». En ce qui concerne la présence d'éléments plastiques dans les œuvres des Incohérents, il nous faudrait nous rappeler que ces éléments sont présents dans n'importe qu'elle œuvre figurative soit elle ou abstraite.

Cependant l'émergence de l'art abstrait centralisa son intérêt sur ces éléments que Paul Klee avait déjà précisés : la ligne et ses types ; les valeurs du clair-obscur ou la tonalité ; les couleurs. Peuvent s'y ajouter l'étendue ou l'échelle de l'œuvre et la facture qui se réfère parfois au matériau ou à la texture⁷⁴⁸. L'art abstrait détient un sens dans la plupart des cas, selon Kandinsky, l'artiste en atteignant la spiritualité doit toujours avoir quelque chose à dire, malgré cela Hugo Ball se demande en 1919 s'il ne fallait pas mettre un tableau de Kandinsky comme tapis pour s'asseoir dessus⁷⁴⁹. Malevitch peint en 1918 *Carré blanc sur fond blanc*, dès lors son art "non-objectif" est consacré à l'exploration des potentialités dynamiques qu'impliquent des plans de couleurs pures, toutes les références au visible sont perdues, l'espace n'est plus celui du quotidien mais celui du cosmique⁷⁵⁰. Rodtchenko expose en 1921 trois tableaux recouverts chacun d'une couleur jaune, rouge et bleue. Survient l'Unisme de Wladyslaw Strzeminski qui cherche à créer une surface unifiée, homogène où la même valeur est répandue sur tout le tableau pour ainsi créer une peinture absolue⁷⁵¹.

Jackson Pollock expose chez Betty Parsons des tableaux en noir et blanc nettement figuratifs après avoir idéalisé son style abstrait. Quand De Kooning peint ses femmes (*Women*), il revient au figuratif ayant prôné l'expressionnisme abstrait, avouant qu'il est absurde de ne pas peindre le figuratif si l'envie le lui dicte⁷⁵².

- **Abstraction, Monochrome, Minimalisme**

Il est vrai que toute pensée ou idée non systématisée est considérée être le fruit du hasard, cependant il est aussi logique d'admettre qu'il est beaucoup plus difficile de créer de la base sans que notre création ne nous rappelle quelque chose déjà vue dans le passé. Dans le domaine pictural sont signalés plusieurs faits qui prouvent que le monochrome ou l'abstrait n'est pas le fruit de la modernité ou de la postmodernité. À souligner le terme "pictural", car depuis Kandinsky et Malevitch qui revendiquaient avec beaucoup d'autres artistes après eux, l'originalité de leur art "visuel" auquel ils ajoutaient une théorie qui puisse aider le public à digérer l'œuvre, il s'avère qu'avec le XXe siècle on ne voit pas de nouveau, on pense d'une nouvelle façon, et parfois même le concept se trouve repris. Ce qui vraiment aurait dû choquer le public des années 1910 à 1915, c'est qu'il fut inimaginable et inattendu de voir une œuvre picturale sans rien dedans. Si ce public était prédisposé et avait déjà vu auparavant quelque chose de pareil, aurait-il eu la même réaction ? L'œuvre déjà mentionnée dans cette recherche, de Ben Vautier *De cette toile on aurait dit en 1962 : Ce n'est pas de l'art, en 1970 : J'ai déjà vu cela, en 1980 : C'est trop classique*, exprime le mieux la prédisposition du public devant l'œuvre avant-garde. Toutes ces revendications confidentes semblent vouloir s'attribuer une originalité particulière. Mais existe-t-il des œuvres à caractère picturalement abstraites, exécutées avant le modernisme ?

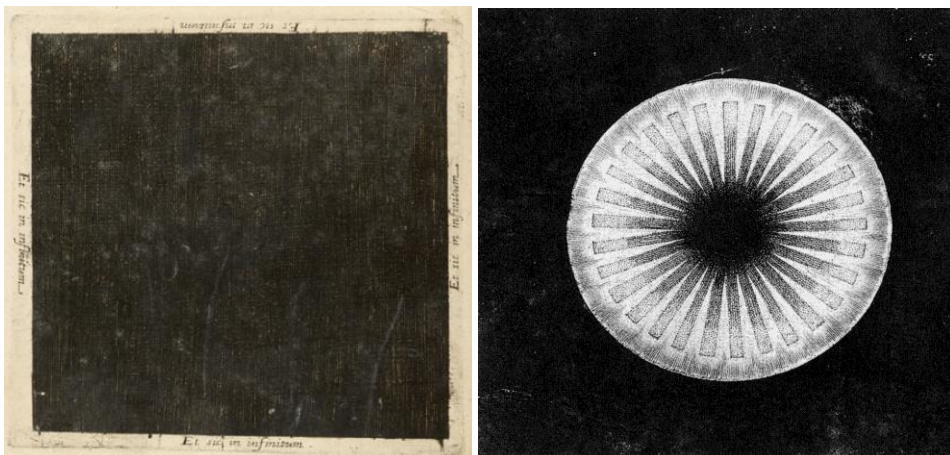


Fig. 36: Robert Fludd's 1617 *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica, atque Technica Historia*. A droite: *Utriusque Cosmi*, 1617-1621

Robert Fludd connu sous le nom de Robertus de Fluctibus (1574-1637) est un médecin, physicien et astrologue anglais. Dans son œuvre *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica Historia* (*Histoire métaphysique, physique et technique de l'un et l'autre monde, à savoir du grand et du petit*), il illustre en 1617, l'obscurité fondamentale de l'univers avant sa création. Sur les quatre bords du carré est inscrit *Et sic infinitum* (et ainsi vers l'infini)⁷⁵³. Cette œuvre est spirituelle, métaphysique et évoque l'absolu et le cosmique. Une autre œuvre *Utriusque cosmi*, est un fond noir de lequel surgit une sorte d'iris et de pupille de l'œil, mais l'œuvre conserve sa notion abstraite.

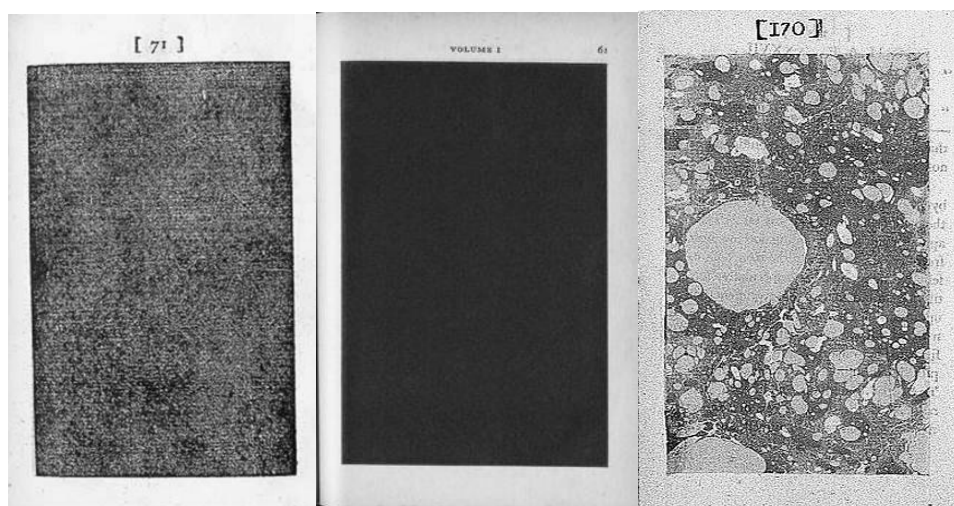


Fig.37 : Laurence Sterne. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. 1759.

Laurence Sterne (1713-1768) est un romancier britannique dont une de ses œuvres célèbre *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* est un roman illustré publié en neuf volumes abordant la biographie de Tristram Shandy. C'est dans le domaine de l'humour que l'on découvre une interaction entre le verbal et le non verbal. L'éditeur Julie Coleman décrit l'œuvre comme étant : « Un système complexe de traits d'union, de tirets, d'astérisques, et, parfois, de croix [...] Mais plus inhabituels encore que les jeux typographiques de Sterne, sont ces fréquents détournements du rôle de la page : un exemple typique en est la page blanche [...] qui invite le lecteur à participer et à dessiner son propre portrait de la veuve Wadman. Parmi les autres curiosités qui parsèment le volume, on compte la page entièrement noire qui suit la mort de Yorick. La page marbrée [...] De telles particularités [...] soulignent les libertés que prend le roman à l'égard des conventions de forme⁷⁵⁴. À y penser ce détournement

que fait Sterne de la page, surface picturale, semble avoir des fins psychologiques qui plonge le lecteur dans le monde de cet instant. La mort peut s'illustrer, le noir ne saura mieux la décrire mais cette illustration n'évoque en aucun cas le figuratif mais l'état que représente la mort dont on ne connaît aucune forme.

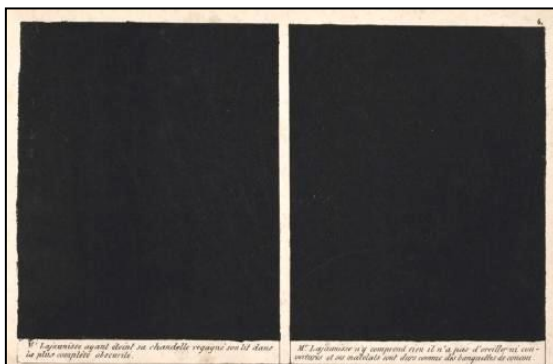


Fig. 38 : Cham. *Histoire de Mr. Lajaunisse*, 1840, p. 6 [sic. p. 8]. Yale Université.

Amédée de Noé (1818-1879) dit Cham, (se prononce Kam) est un aristocrate devenu caricaturiste, illustrateur et dramaturge français auteur du livre *Mr. Lajaunisse* (1840). Influencé peut être par Laurence Sterne concernant l'emploi de l'espace vierge comme effet narratif et dote ainsi l'image d'un cadrage dynamique. Peter J. de Voogd dans une étude sur l'œuvre de Sterne estime que le blanc devient aussi important et signifiant que les mots. Whitney Trettien explique que le bloc d'encre noire qui marque la mort n'est pas une invention de Sterne et qu'il l'avait repris de la page mortuaire des sermons et éloges funéraires du XVIIe siècle. Mais l'effet avait séduit Cham qui le reprit à son tour pour l'illustrer dans son album *Mr. La jaunisse*, pour une scène d'hôtel nocturne où Mr. Lajaunisse ayant éteint sa bougie et regagnait son lit dans l'obscurité totale⁷⁵⁵.

• Bertal Charles Albert d'Arnoux (1820-1882)

Connu sous deux pseudonymes : Bertall ou Bertal, anagramme d'Albert et Tortu-Gothun, il est un illustrateur, caricaturiste et pionnier de la photographie. En 1843, il présente *Vue de la hogue effet de nuit* la même année où Raimond Perz présente *Effet de nuit qui n'est pas clair...de lune*⁷⁵⁶. En 1851 La revue comique *Le Diable au Salon* signale qu'une toile monochrome est exposée au salon de Bruxelles et la décrit de la façon suivante :

*La mer est bleue / le ciel est bleu / et de Pandore la chemise est bleue / ses cheveux blonds sont bleus / Et quand il a peint sa chair bleue / on croit que l'artiste était bleu*⁷⁵⁷.

À Bruxelles toujours en 1851, une parodie : un tableau abstrait tout en noir *Un Tableau mal éclairé*⁷⁵⁸ avec quelques taches claires qui suggèrent une lumière diffuse au lointain. Gustave Doré dans son histoire dramatique de la sainte Russie illustrée de gravures sur bois publiée en 1854, inspirée de la littérature d'estampes du théoricien de bandes dessinées et écrivain suisse Rodolphe Töpffer.



Fig. 39 : Bertal, *Vue de la Hougue, effet de nuit*, *Le Salon de 1843* dans *Les Omnibus*, n° 7, 1843, p. 95, 21,5 x 14,5 cm.

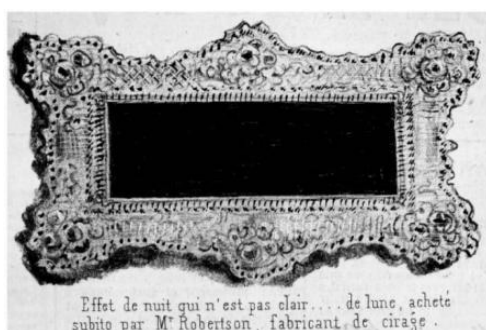


Fig. 40 : Raimond Pelez, *Première impression du Salon de 1843*, in *Le Charivari*, 19. März 1843, 30 x 24,5 cm.

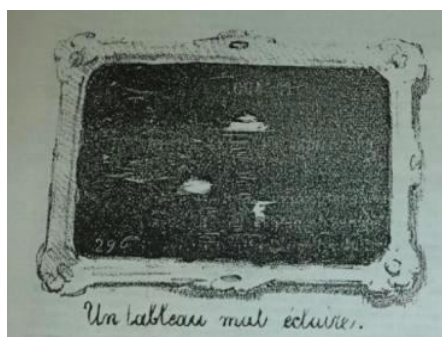


Fig.41 : Un tableau mal éclairé, parodie 206 du Diable au salon, Bruxelles 1851, Bulletin.

Une tache rouge et une légende : 1542-1580. *Suite du règne d'Ivan-le-terrible, devant tant de crimes, clignons l'œil pour n'en rien voir que l'aspect général*⁷⁵⁹. Une simple tache rouge pour résumer tous les crimes d'Ivan, la tonalité de la couleur n'est pas uniforme dans tout le tableau. Ces variétés de la couleur accroissent la sensation de la présence du sang. Cette tache comme une fenêtre semble s'ouvrir sur une nouvelle dimension. Elle ressemble cependant à l'œuvre *La Sainte Vierge* (1921) de Picabia qui est une simple tache d'encre noire⁷⁶⁰. Simple éclaboussure qui ne fut pas choisie au hasard et qui fut confrontée à *La Vierge à l'hostie* (1843) d'Ingres, dont la comparaison entre un chef-d'œuvre de l'Ecole française et cette provocation considérée blasphématoire paraît comme amusante et prônant un nouvel état d'esprit, élevant ainsi cet acte à devenir plus qu'une blague⁷⁶¹.

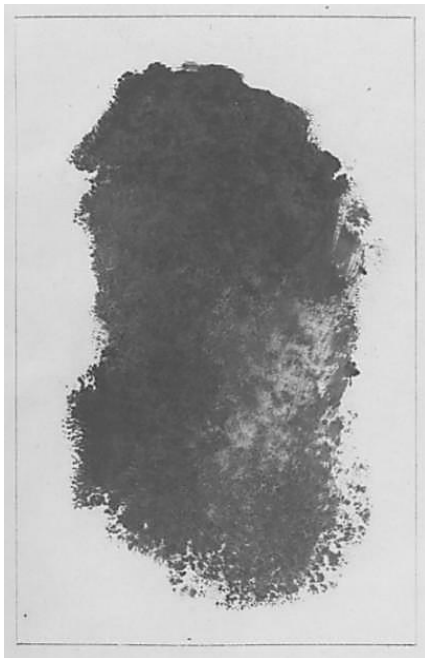


Fig. 42 : Gustave Doré, La Sainte Russie, 1854.

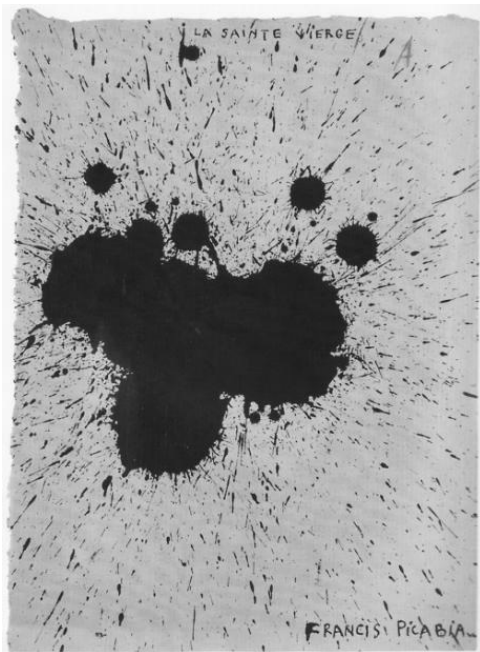


Fig. 43 : Francis Picabia, La Sainte Vierge, 1921.

En 1870, Louis Ghémar expose une toile blanche qu'il baptise *Peinture de l'avenir*, un monochrome blanc et une vision, même si humoristique, de la peinture de l'avenir. Ghémar aurait bien, d'une façon ou d'une autre prédit un des genres d'œuvres de la postmodernité. Les surréalistes prétendront des décennies après que l'inconscient est à la base de la réalité, voilà ce que l'inconscient de Ghémar nous a donné. Le peintre Marignan, dans une pièce où il présente une variation sur la peinture monochrome, revient au troisième acte avec un tableau entouré d'un cadre blanc, composé de deux bandes de couleur horizontales divisant le tableau en deux parties égales, l'une bleue, l'autre d'un ton rougeâtre⁷⁶².



Fig. 44 : L. Ghémar, La peinture de l'avenir.

- **Les Monochromes d'Alphonse Allais**

Au Salon des Incohérents de 1882, Alphonse Allais présente une toile de Paul Bilhaud (1854-1933). Dans la préface de l'album Primo-Avrilesque, il racontera comment il eut l'occasion d'accéder à ce tableau et son admiration pour l'œuvre qu'il eut l'occasion de voir, *Combats de nègres dans une cave, pendant la nuit*.

Vu la manière dont s'exprime Allais dans la préface, on devine son étonnement : « *L'impression [...] à la vue de ce [...] chef-d'œuvre ne saurait relever d'aucune description. Et moi aussi je serais peintre [...] je ne voulais pas parler des peintres [...] ridicules artisans qui ont besoin de mille couleurs différentes pour exprimer leur [...] conception [...] le peintre en qui je m'idéalisais, c'était celui génial à qui suffit pour une toile une couleur : l'artiste oserais-je dire, monochroïdal*⁷⁶³ ». Toile noire qui stimulera l'appétit d'Allais pour créer ses prochaines toiles monochromes dont *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (1883) qu'il reprendra en 1897 dans son album Primo-

Avrilesque composé, d'après sa couverture, d'une spirituelle préface, de sept magnifiques planches gravées en taille douce et de différentes couleurs ; d'une seconde préface aussi spirituelle que la première et enfin d'une marche funèbre pour les funérailles d'un grand homme sourd. Aussi dérisoire que ça ne puisse paraître, Allais se prenait au sérieux, dans l'album Primo-Avrilesque, il présente son œuvre par ces mots : « Après vingt ans de travail opiniâtre, d'insondables déboires et de luttes acharnées, je pus

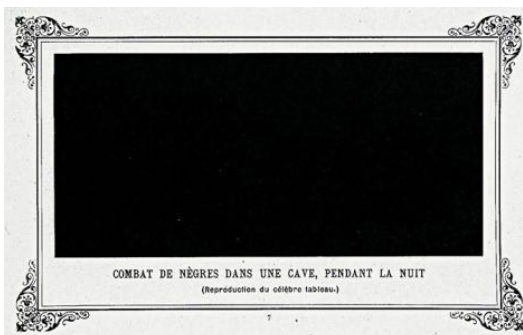


Fig. 45 : Paul Bilhaud, combat de negres dans une cave pendant la nuit.1882-1883.

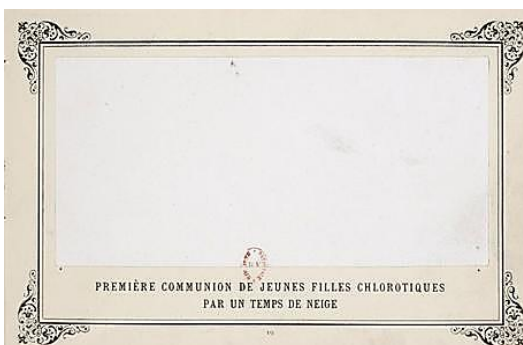


Fig. 46 : Alphonse Allais, Première Communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige.1883.

enfin exposer une première œuvre *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Une seule exposition m'avait offert son hospitalité, celle des Arts Incohérents organisée par un nommé Jules Lévy, à qui, pour cet acte de belle indépendance artistique et ce parfait détachement de toute coterie, j'ai voué une reconnaissance quasi durable. Si j'ajoutais un mot à ces dires, ce serait un mot de trop. Mon œuvre parlera pour moi ! »⁷⁶⁴.

Quand Malevitch déclara avoir trouvé la peinture suprême qui constitue son propre but, et que la création sera dans un tableau qui ne reproduira rien de ce que l'on a vu dans la nature, il n'avait peut-être pas connu l'œuvre de Robert Fludd déjà mentionnée dans cette recherche. Le côté spirituel et absolu qu'il revendique, si l'on doit mettre de côté le caractère funèbre, Fludd aurait ne serait-ce qu'en une seule œuvre, atteint un suprématisme. L'apparence picturale exacte des deux œuvres, est présente chez Malevitch et Fludd. Quand la marge entourant le *Carré Noir* de Malevitch semble limiter l'espace sombre, chez Fludd cet espace semble sortir de ses limites par l'ajout de l'expression qui étend l'espace noir vers l'infini, voire l'absolu et le spirituel. L'œuvre de Fludd ne reproduit rien de la nature selon les critères de Malevitch, pourtant l'œuvre abstraite de Fludd ne s'arrête pas là, il acheva aussi bien des formes en cercles fermé et ouverts dans des œuvres qui ont tout pour être abstraites.

Alexandre Rodtchenko ne passe plus vers le monde infini à travers la toile, il libère la couleur et la peinture de toute finalité et de tout contenu. Pour l'artiste, c'est la mort de la peinture. Il déclare avoir réduit la peinture à sa conclusion en exposant trois toiles de couleurs primaires : rouge, jaune et bleu en affirmant que c'est une surface plane sans représentation⁷⁶⁵. Les monochromes d'Allais sont aussi une surface plane recouvrant tout le tableau, quelques critiques affirment, qu'en ajoutant un titre à ses œuvres, Allais les éloigne de la notion abstraite et leur attribue une figuration. Prenons l'exemple du monochrome rouge d'Allais : *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer rouge*. La définition d'apoplexie

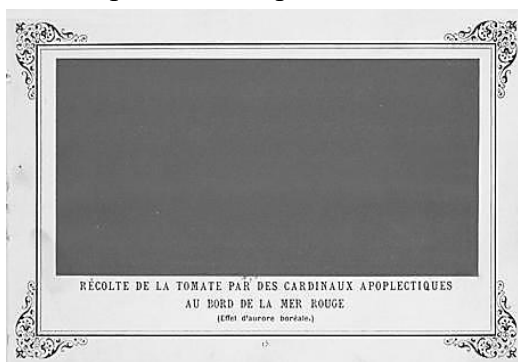


Fig. 47 : Alphonse Allais, *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer rouge*.

renvoie à un terme physiologique signifiant une nécrose tissulaire hémorragique ou une perte de connaissance brutale. Il est impossible de donner une figuration mentale à ce terme, comme ce l'est pour la mer Rouge qui réellement n'existe pas. Il reste les cardinaux en train de récolter la tomate, ce que personne n'a surement vu auparavant. Allais nous montre une œuvre abstraite où la couleur devient mentale, c'est à la sensation du rouge qu'il nous invite. Le titre ne diminue en rien l'effet visuel, il amplifie la perception de la couleur rouge. On obtient un effet pictural de pure couleur où aucune figuration n'y est présente, sauf celle que notre cerveau se fera à la lecture du titre, sachant que chaque personne qui l'aurait lu, se serait imaginé une image obligatoirement différente selon la perception de chaque individu. Allais nous invite au concret et à la pureté de la couleur, tout en incitant à voir un autre tableau où la forme est suggérée mais indéfinie. Cela nous est transféré avec humour et rire, arme contre la critique et arme critique en même temps. Si le titre est un facteur qui nuit à la notion abstraite de l'œuvre et en conséquent la prive de sa qualité plastique, *Le Pommier en fleurs* ou *Composition n° 10, Jetée et océan*, de Piet Mondrian aurait de même dénudé le tableau de son appartenance non-objective.

De même que les titres *The Nightingale (Le Rossignol)*, *The Gift (Le Cadeau)* ou *Jazz* des œuvres de Kenneth Noland ne l'éliminent pas du mouvement abstrait. L'œuvre détient un langage visuel et un autre mental. Le titre est important mais ne devra pas être plus important que l'œuvre de façon à la transformer en une autre, notre perception de l'œuvre change mais pas le coté visuel.

Yves Klein élaborait lors de son voyage à Madrid en 1954, un livre d'artiste "Yves peintures", une suite de planches monochromes de diverses couleurs où sont reproduits des tableaux encore inexistantes. Ben Vautier aurait un jour fait la remarque à Klein que son album *Yves-peintures* qui se composait de ses présumés monochromes collés sur des feuillets blancs, ressemblait fortement à l'album *Primo-Avrilesque* d'Allais. Klein lui aurait répondu que la différence entre eux était qu'Allais n'avait pas assumé. Selon Sophie Herszkowicz, Klein n'avait ni inventé le monochrome ni la musique mono-son. Il copia littéralement la publication de l'Album *Primo-Avrilesque* sans citer ses sources⁷⁶⁶. En effet la similarité est frappante, non seulement les monochromes semblent être repris par le même procédé, mais aussi la *Marche funèbre*, d'Alphonse Allais dépourvue de notes, devient chez Klein, une préface où les mots s'absentent.



Fig. 48 : A. Allais, Album Primo- Avrilesque, 1897.

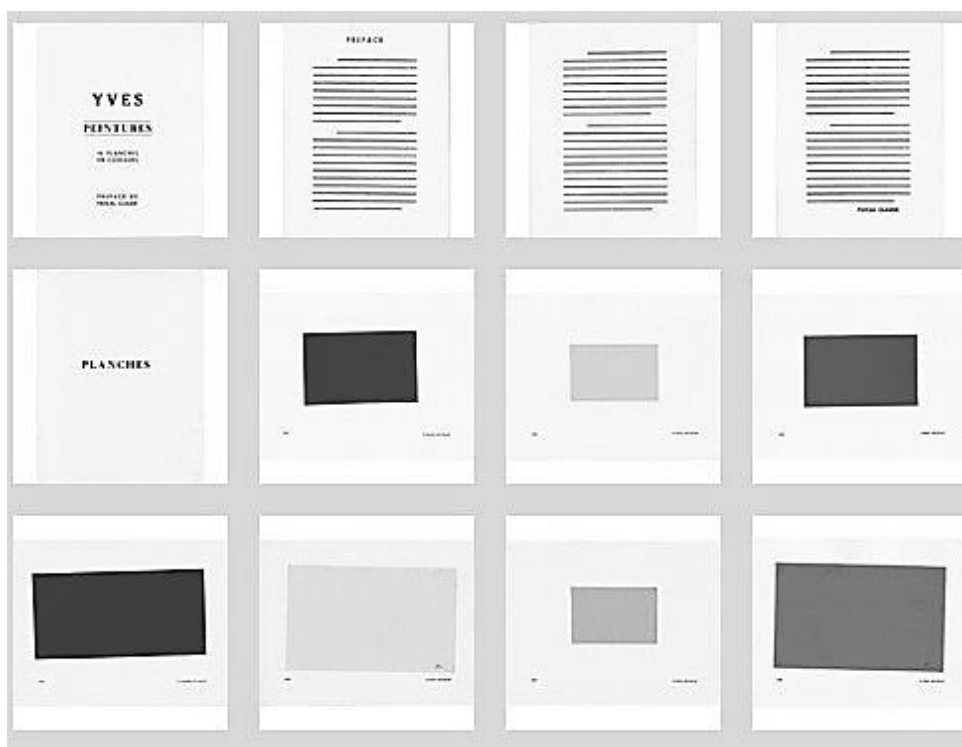


Fig. 49 : Yves Klein, Album Yves Peintures 1954.

Cependant, il reste à supposer que Klein n'ait pas imité l'album d'Allais. L'impact de l'originalité est fortement atténué, ce sont toujours des monochromes déjà vus, faits à la fin du XIXe siècle, seulement avec une nouvelle façon de vouloir les voir, théorie dont s'est armé Klein qui n'efface pas sa réplique faite à Ben : « qu'Allais n'avait pas assumé ».

En 1955, Klein voulut exposer à Paris, au salon des Réalités nouvelles, un monochrome orange *Expression de l'univers de la couleur mine orange* dévolu à l'art abstrait. Les membres du comité ne purent se résoudre à considérer l'œuvre comme un tableau achevé⁷⁶⁷, pourtant ils avaient cependant déjà connu le *Carré noir sur fond blanc* et le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, les trois monochromes de couleurs primaires de Rodtchenko et n'arrivaient toujours pas à accepter une œuvre où une seule couleur unie était appliquée sur le support. D'ailleurs, Nikolaï Taraboukine, dans son œuvre *Du chevet à la machine* en 1923 s'exprime envers l'œuvre de Rodtchenko de ces mots : « Si le carré noir sur fond blanc de Malévitch contenait, en dépit de la pauvreté de son sens esthétique, une certaine idée picturale [...], la toile de Rodtchenko est en revanche dépourvue de tout contenu : c'est un mur aveugle, stupide et sans voix⁷⁶⁸.

Comment aurait réagi le public 72 années auparavant, n'ayant connu ni de théories conceptuelles, ni de suprématisme, ni la mort de la peinture ? Si Allais avait insisté que l'on reconnaisse le tableau de Bilhaud comme un chef d'œuvre comme il l'avait pensé lui-même, on l'aurait pris pour un fou, et peut être aurait-il fini ses jours là où André Gill les a achevés après une accusation de folie encore vaguement prouvée.

En effet il est beaucoup plus facile à l'esprit du XXe siècle de transgresser qu'il ne le fut pour les artistes du XIXe siècle, c'est pour cela que l'humour, exagéré parfois, permettait à ces derniers de faire passer leur message, propre à leurs convictions, transgressif mais atténué par un rire qui soudain amortit la critique violente. Les Incohérents ont de ce fait, par rapport à leur époque, osé dépasser les limites strictes de l'art, et ont été plus transgressifs que les artistes qui les suivront et qui ont osé, après les progrès survenus et les dévastations de la guerre, défier une classe bourgeoise qui, selon leur point de vue, ne leur aura servi à rien.

Néanmoins Yves Klein réussit en 1955, à exposer ses toiles qu'il intitule *Propositions monochromes* estimant ces œuvres esthétiquement assumées. Ad Reinhardt dénonce la peinture gestuelle en faveur d'un espace *All-over* et crée des monochromes noirs et rouges. Robert Rauschenberg expose en 1953 des toiles noires et blanches. Piero Manzoni

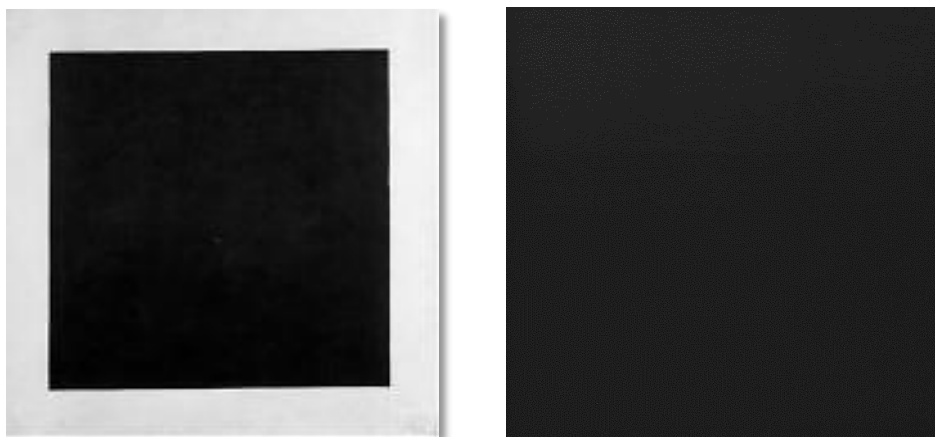


Fig. 50 : Casimir Malevitch, Carré noir sur fond blanc, 1913. A droite: Ad Reinhardt, Abstract painting, 1913

expérimentera aussi la toile blanche avec quelque effet de texture. Les termes que se trouvèrent les artistes du XXe siècle, et en l'occurrence celui de la peinture unie, est lui-même un terme qui s'était déjà manifesté en 1897. Coquelin Cadet interprétait un monologue d'une amusette de Jules Moy, *l'Unicoloriste* (1897) qui met en scène le fondateur d'une nouvelle école où les œuvres d'un peintre sont refusées au Salon. Il entre en scène avec trois cadres contenant chacun une feuille de papier de couleur unie : blanche, violette et noire, puis un certain Anatole Trouillefer explique les principes de son art, puis entreprend de convaincre l'assistance de ses mérites :

*« Les unicoloristes [...] ce sont des peintres qui n'emploient qu'une seule couleur pour chaque tableau ; c'est moins criard et c'est plus sobre, c'est moins banal et c'est plus original, c'est moins sale et c'est beaucoup plus propre [...] plus de gâchis, plus de toiles salies [...] ne les trouvez-vous pas lumineux de clarté ? Voyez-vous là-dedans quelque chose de discordant qui accroche l'œil ? Au moins ça vous change des tableaux habituels sur lesquels messieurs les peintres n'hésitent pas à gâcher trois ou quatre couleurs pour essayer d'en composer une seule ! Et puis, la moitié du temps, on n'y comprend rien dans les tableaux des autres ; au moins avec les miens, inutile de feuilleter un catalogue pour en découvrir le sujet ; mes tableaux parlent d'eux-mêmes »*⁷⁶⁹.

Ce texte de genre comique avait certainement fait rire le public de la fin du XIXe siècle qui n'avait pas encore connu les monochromes de Malevitch, Rodtchenko et les autres. Pour nous qui les avons connus, cette pièce semble réaliste et ne fait sourire, que du fait qu'on soit conscients de son

approche humoristique. S'il est perçu comme sérieux, ce texte peut être considéré comme manifeste sachant pourtant, que la majorité des manifestes des arts rebelles étaient contre le sérieux. Alphonse Allais dans son monochrome rouge, dénonce aussi la peinture gestuelle et va plus loin que Reinhardt en utilisant même au lieu de peinture pour son All-over, un morceau d'étoffe rouge et la tend sur un châssis où la couleur sera de valeur égale sur toute la surface du tableau. Son monochrome blanc, simple feuille de bristol est soumise à la même notion, suivant les pas de Louis Ghémar qui avait prédit le tableau de l'avenir que voilà exécuté par de nombreux artistes. Et comme l'avait aussi prédit Émile Goudeau, qui compta parmi les exposants de 1882 et 1883 :

« *L'avenir appartiendra à d'autres, qui, à leur tour, sous une autre épithète, combattront pour la joie de vivre, malgré les sinistres prédictions*⁷⁷⁰ ».

- **L'Honnête femme et l'autre (1884)**

Mesplés (Eugène-Théophile-Ernest) « *Né à Paris de parents français, maître dans l'art du dessin, partage avec René Benoist la direction du Costume au Théâtre demeure 46, rue des Martyrs, tout au fond des cours, au rez-de-chaussée malgré plusieurs petits escaliers, a un atelier entouré de jardins, respire librement et expose...*⁷⁷¹ ». C'est ainsi que se présente Mesplés à l'exposition de l'année 1889. Il présente en 1884 une œuvre aussi simple que complexe où, il représente deux lignes : une verticale et l'autre horizontale avec une inscription sous chacune d'elles. La verticale est la femme honnête tandis que l'horizontale est "l'autre", laissant ainsi l'imagination et la logique des mots nous guider. "L'autre", c'est la femme malhonnête ; ou pas ? La ligne droite est stable, verticale évoquant la dignité, tandis que l'autre est calme, endormie mais n'évoque pas nécessairement l'immoralité. Pourtant c'est là où nous mène Mesplés,

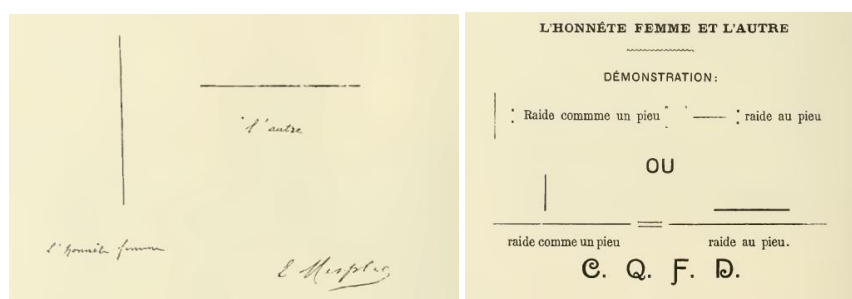


Fig.51 : Eugene Mesplés, L'honnête femme et l'autre, 1884.

vers un embarras qu'il tente de clarifier par une équation qui ne semble pas changer grand-chose à la première déduction. Deux points à côté de la verticale et elle devient raide comme un pieu, tandis que l'autre devient raide au pieu, la ligne horizontale avec les deux points semblent évoquer les organes génitaux masculins. Si la confusion reste présente, Mesplés nous invite à un nouveau décodage. La raide comme un pieu est toujours rigide et inflexible mais cette fois il la rend égale à l'autre qui semble toujours couchée sur une autre ligne plus longue, et des lettres à la base C. Q. F. D. Deux lignes simples que Mesplés rend sujettes à plusieurs interprétations, complexes du point de vue de l'époque dans laquelle elles se trouvent. Mi nimaliste, l'œuvre trouve écho dans l'économie prônée par les arts de la modernité. Les tentatives modernes de lignes horizontales et verticales apparaissent en 1915 chez Piet Mondrian dans son tableau *Composition n° 10 Pier and Ocean* où l'artiste réduit le mouvement des vagues à de simples lignes chacune ayant une longueur et un rythme précis. En 1931 Mondrian atteint une abstraction ultime selon des historiens, les lignes dans le tableau ayant chacune une interprétation et étant une métaphore d'un élément de la nature ; c'est pour cela qu'une d'elle est plus épaisse que l'autre⁷⁷².

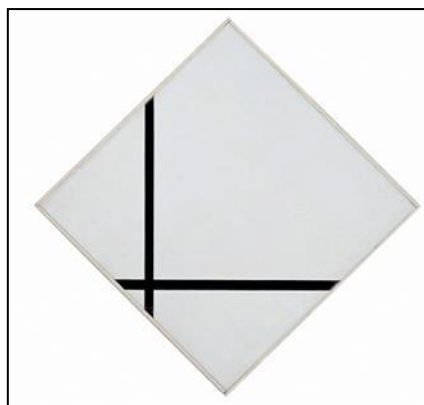


Fig. 52 : Piet Mondrian (1872-1944),
Composition avec deux lignes, 1931.

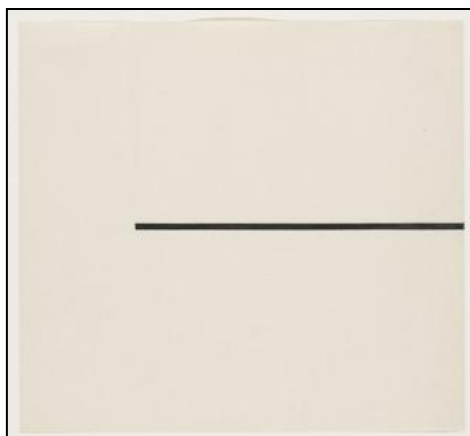


Fig. 53: Elsworth Kelly, Horizontal line,
1951.

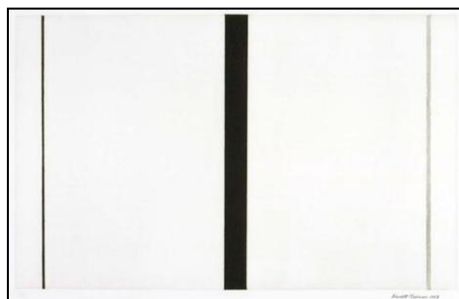


Fig. 54 : Barnett Newman, sans titre 1,
Etching ,1969.

Ellsworth Kelly exécute *Horizontal Line* en 1951. Barnett Newman en 1969 expérimente les verticales. Ils ne seront pas les seuls à prendre cette démarche au sérieux, ce qui semble leur avoir donné un statut que Mesplés n'a pas pu atteindre en introduisant la blague et l'humour dans son œuvre, or François Morellet utilisera les lignes de toutes sortes et parmi elles beaucoup horizontales et verticales mais pas sans l'humour qui lui a offert une large reconnaissance. L'ironie des titres est ici acceptée et le tableau n'est guère affecté. Les lignes de Morellet ne sont pas toujours droites, il présentera plusieurs œuvres avec la ligne brisée ou en zigzag auxquelles il ajoute un titre parfois imprégné d'humour, parfois tendant vers la géométrie calculée. La ligne en zigzag avait été déjà illustrée dans l'œuvre de Laurence Sterne *Tristram Shandy*. Chez les Incohérents, Coquelin Cadet, expose une astuce géométrique, *Souvenir d'Etretat* (1883) commune française connue pour ses falaises, dont il représente les souvenirs d'une ligne en zigzag sur une feuille blanche et une autre ondulée pour une marine. Le styliste polonais minimaliste Michal Krasnopolski dans une de ses affiches exécutées pour le film *Pulp Fiction*, illustre l'actrice américaine Uma Thurman en un simple segment vertical à l'exactitude même de la femme honnête de Mesplés. Le minimalisme tend vers la réduction radicale



Fig. 55 : Nocturne à deux voies,
reconstituée par H. Hussein en 2015

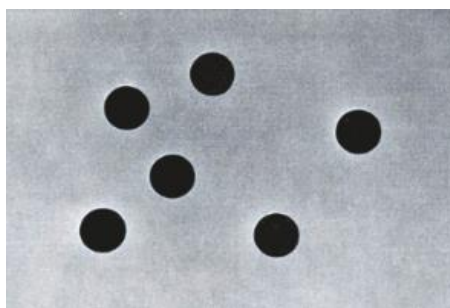


Fig. 56: Francis Picabia, Volucelle

comme ce fut le cas avec la peinture suprématiste de Malevitch en 1912 et le constructivisme russe. Ce procédé simpliste touche aussi le point avec *Nocturne à deux voies* des Incohérents qui nous ramène aux œuvres de Picabia dont *Volucelle* ; de Matt Mullican ou d'Alexander Liberman, sans oublier le *Ciel sans Nuages et Nuages sans ciel* de Cadet.

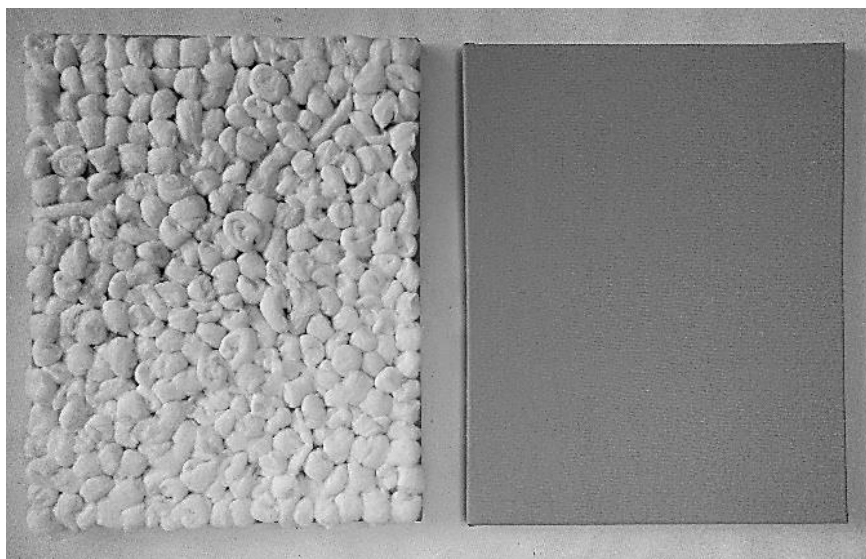


Fig.57 : Coquelin Cadet, Ciel sans Nuages et nuages sans ciel 1889, boules de coton, et monochrome bleu ciel sur toiles, chacune 50 x 70 cm, reconstituée par H. Hussein en 2015

9-4-Objets sur support

L'assemblage tel que nous le connaissons est un procédé plastique qui affirme l'hétérogénéité de ses matériaux assemblés et mis en scène tout en conservant une valeur égale entre elles, quelle que puisse être leur provenance⁷⁷³. La série des "guitares" de Picasso en 1912 est considérée une des premières œuvres assemblées. Marcel Duchamp réalise *Roue de bicyclette* en 1913 ; l'année suivante les dadaïstes s'y initient, puis les surréalistes, les néo-dadaïstes etc. L'assemblage d'objets fut utilisé par les artistes de la modernité et de la postmodernité en particulier, cependant l'originalité de ce procédé revient encore à l'humour incohérent de la fin du XIXe siècle qui en a réalisé de type simple en ajoutant un seul objet qui complétait le tableau, ou plusieurs qui formaient eux-mêmes le tableau pour que les éléments de ce dernier aient une valeur égale entre eux, chacun jouant un rôle dans l'achèvement de l'œuvre.

- **Portrait de Sarah Bernhardt 1884**

Henriette-Marie Sarah Bernhardt (1844-1923) fut une actrice française reconnue appelée par Victor Hugo “la Voix d’or”. Coquelin Cadet la verra d’une façon très particulière. Il présente le portrait de la célèbre tragédienne : sur une planche, un fil est tendu, cette œuvre est une métaphore de l’artiste qui devait être réputée très maigre. Cela peut nous rappeler de l’œuvre de Picabia *Chapeau de paille*, une ficelle est collée sur une surface où il y est écrit chapeau de paille ? Même approche, *La conscience d’un homme politique* de 1889, exécutée par K. Rabin est traduite par un véritable morceau d’élastique sur un support. En 1913 Marcel Duchamp réalise une œuvre qu’il décrit ne pas être un tableau : trois bandes ayant pour titre 3 *Stoppages-étalon* qui doivent être regardées horizontalement, car chaque bande propose une ligne courbe faite d’un fil à coudre d’un mètre de long, après qu’il ait été lâché d’une certaine hauteur sans que la distorsion du fil pendant la chute ne soit déterminée. La forme obtenue au hasard est fixée sur la toile. Les trois règles reproduisent les trois formes obtenues par la chute et l’on peut ainsi les tracer sur papier au crayon pour les conserver. L’unité de longueur : un mètre, était changée d’une ligne droite en courbe tout en conservant son identité en tant que mètre, créant un doute sur le concept de la droite étant le plus court chemin d’un point à un autre⁷⁷⁴.



Fig. 58 : Portrait de Sarah Bernhardt fil tendu sur planche. Reconstitution. H. Hussein 2013

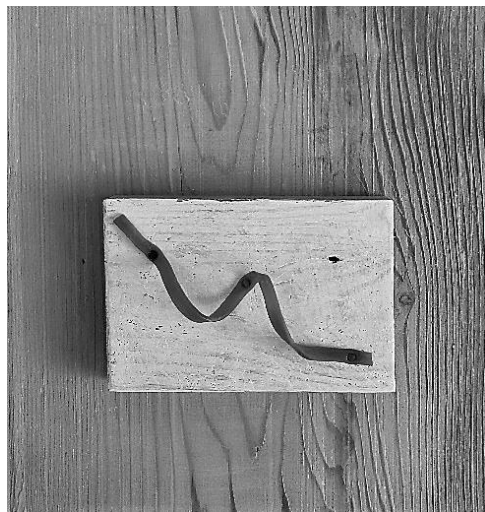


Fig.59 : K. Rabin, La Conscience d’un homme politique 1889, Elastique sur planche, reconstituée par H. Hussein 2015

Cette œuvre est typique à la réflexion de Duchamp, sa portée conceptuelle est complexe, mais pour le visuel, c'est trois fils sur support, procédé qu'un artiste pourra reprendre mais avec une nouvelle théorie.

Fig. 60 : Picabia, chapeau de paille 1921.

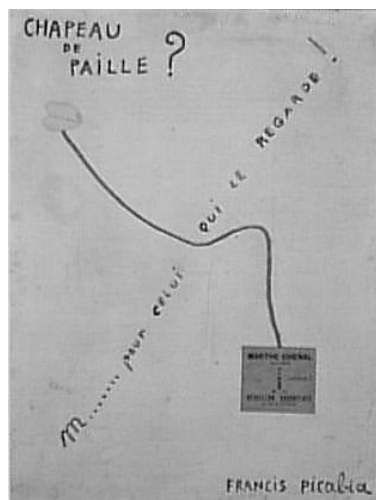


Fig.61 : *Une Hache de l'âge de Pierre* (1882) reconstituée en 2015, H. Hussein.

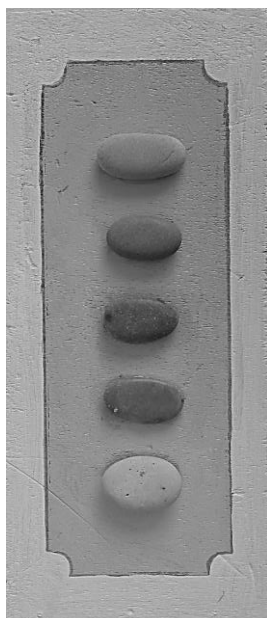


Fig.62 : Charles Angrand, *Les Cinghalais* 1886, Reconstitution par H. Hussein en 2015.

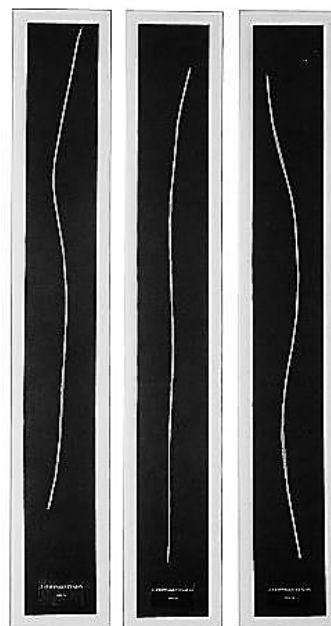


Fig. 63 : Duchamp, 3 fils-étalons 1913.



Fig.64 : A droite, Raynaud Jules, Dessin à la mouchure de nez. (Tabac de la régie, contributions indirectes) ayant appartenu à saint Joseph, fumiste à Nazareth (Turquie d'Asie) collection J. R. note de l'organisateur : Regardez-le fixement, il n'ouvrira pas les yeux. Reconstituée par H. Hussein d'après la representation du catalogue de 1883.

- **Le Carnaval**

Jules Lévy présente un tableau entièrement recouvert de confettis illustré dans le catalogue de 1893. C'est une surface colorée par les morceaux de papiers découpés ; œuvre abstraite, conceptuelle à travers laquelle on peut imaginer toute l'ambiance de la fête.

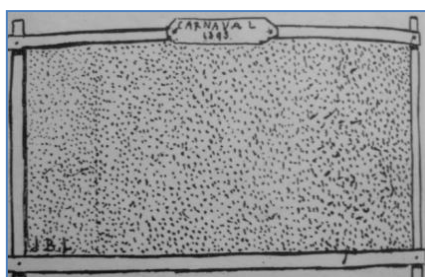


Fig. 65 : Jules Levy, illustration du Carnaval, Confettis sur support, 1893.

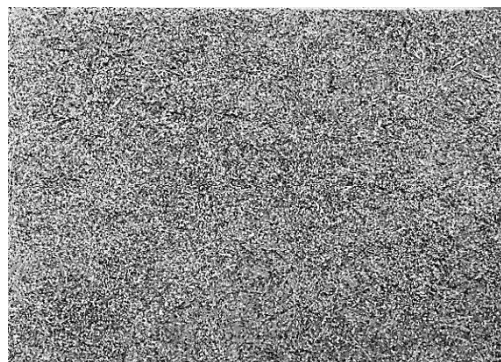


Fig.66 : Confettis collés sur toile
Reconstituée par Hussein Hussein.

- **Le Facteur rural**

Le Facteur rural est une peinture en relief avec la semelle d'un gros soulier ferré incrustée dans le panneau, se continuant par une jambe se perdant à l'horizon et qui finissait par un tout petit facteur vu de dos courant après un train. C'est la semelle collée sur le support qui nous est importante. Dans les comptes rendus de la presse, la description varie d'une semelle, à un soulier incrusté etc. Peu importe cette nuance, cette œuvre analysée avec toutes les variations d'interprétation reste l'ancêtre de l'assemblage. Même approche *Le Passage de la Manche* est une manche de chemise collée sur un support et traversée par un personnage en perspective.



Fig.67 : Le Facteur rural, soulier collé sur support, 2015, Reconstituée par H. Hussein.

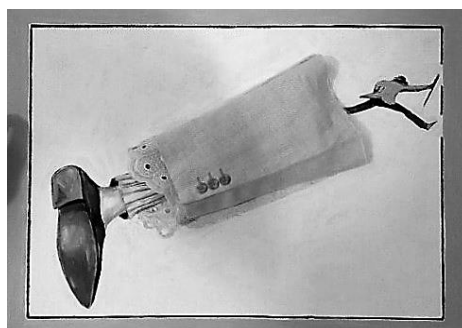


Fig. 68 : Léonore Bonnaire, le Passage de la Manche, 1886. A droite reconstitution par H. Hussein 2015

- **Les Dix manches Gras**

Marcel Lebrun expose *Les Dix manches gras*, présentant un aspect inconnu des carnivals, il assemble dix manches enduits de graisse et des masques sur un support, évoquant dans cette œuvre, jeu de mots et assemblage. Cette œuvre est très proche des poèmes-objets surréalistes ou des assemblages dadaïstes, son analyse ne génère pas de comique bien qu'elle fut créée pour faire rire. Ceci peut aussi être rencontré dans d'autres œuvres Incohérentes.



Fig. 69 : Marcel Lebrun, Les Dix manches gras 1889.



Fig.70 : Marcel Lebrun, Les Dix Manches gras, bande, masques sur support, reconstitution de l'œuvre de 1889. H. Hussein. A droite, Bas Relief, anonyme ayant exposé avec les Incohérents en 1882 Reconstitution de P. Panchounette.

- **Bas-Relief**

Parmi les œuvres exposées simples mais complexes par leur approche, l'œuvre anonyme hors catalogue de 1882 *Bas-relief*, qui fut reconstituée par le collectif Présence Panchounette dans les années 1980. C'est un bas de soie noir sur un support stratifié, jouant sur les mots "bas"

mis en relief sur le bois. Cette œuvre comporte tout, transgression, érotisme, provocation, concept et peut sans mal s'inclure sans la démarche dadaïste.

- **Vue de tulle**

Choubrac utilise le tulle sur un tableau pour recouvrir un corps de femme nue peinte dans un tableau *Vue de Tulle*, ce même media sera utilisé pour couvrir un tableau représentant l'armée de Napoléon pendant sa retraite de Russie le tulle blanc moucheté donnera l'impression de neige.

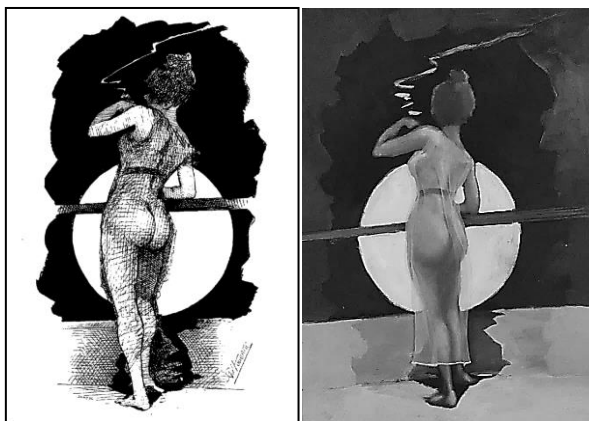


Fig. 71 : Choubrac, *Vue de Tulle*, le soir, 1889, tulle sur support. Reconstituée à droite par H. Hussein, 2015.

- **Œuvres diverses ayant la même approche**

Henri de Sta colle un vrai plumet au chapeau de son *Hussard chargeant parmi la mitraille* (1883), manœuvre aussi audacieuse que l'œuvre de Marandet où le *Portrait sans pieds d'un sociétaire de la Comédie française* hors mis son cadre original montre le col de la veste orné d'une réelle décoration en grandeur nature. Barbotin réalise une œuvre où il colle de réelles bretelles de pantalon. Une atmosphère saturée de fumée est réalisée chez Emile Cohl pour représenter *La Salle Graffard* (1884) en collant sur la toile des boules de coton un peu comme l'œuvre de Jules Lévy *Carnaval* où des confettis sont collés sur le support. Regamey, réalise *Vue de Paris*, faite de jouets collés sur un carton, avec un

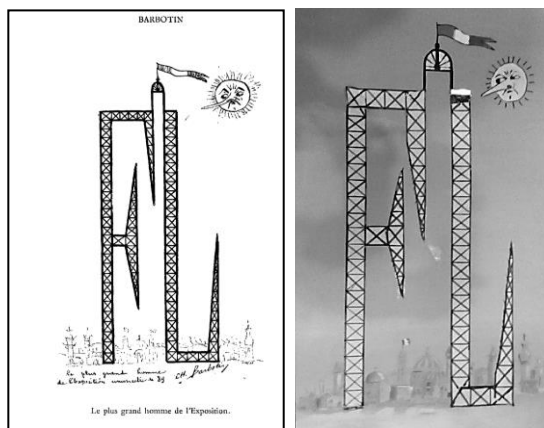


Fig. 72 : Barbotin, *Le plus grand homme de l'exposition*, Bretelles sur support, 1889. A droite reconstitution par H. Hussein, 2015.

véritable petit ballon rouge s'élevant dans les airs emportant une coquille de noix, et *La paix et la guerre* dont les acteurs sont de véritables soldats de bois. Daniel Spoerri dans un tableau piège *Les puces 1961* utilise aussi les jouets pour son assemblage et des souliers. Mettre des cheveux ou une perruque sur la toile ne sera pas inimaginable après toutes ces expérimentations, Langlois présente Lesseps et sa famille qui tous portent de vraies perruques. N. Nair présente sa *Nymphe* déroulant une longue vraie chevelure sur laquelle on est prié de ne pas mettre de pommade :

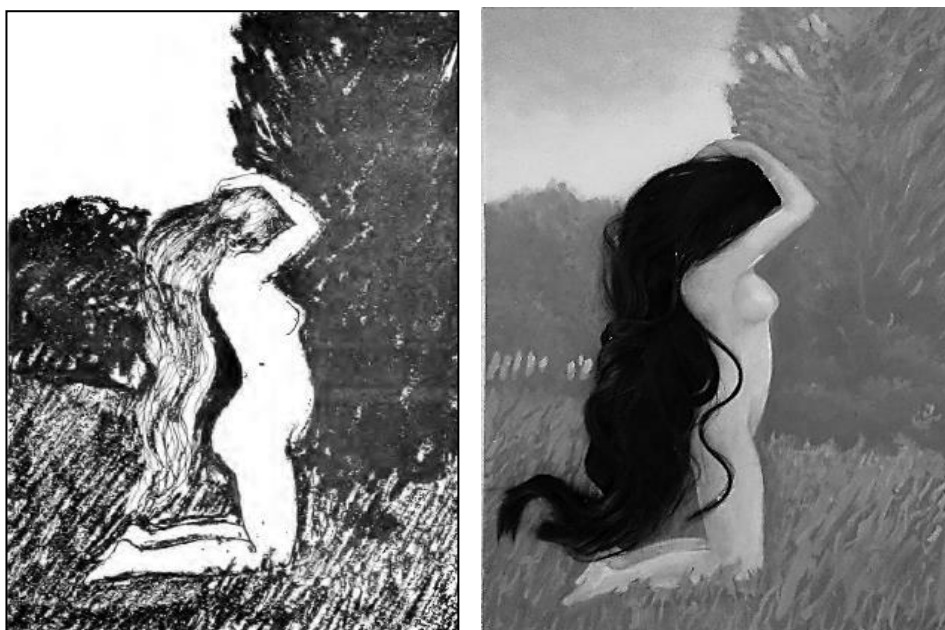


Fig. 73 : N. Nair, *La Nymphe*, 1884. *La Nymphe*, 2015 reconstituée par H. Hussein

« Cette œuvre, entièrement peinte à la couleur fine, sur châssis à clé, à double clé, à triple clé, se recommande par des qualités de solidité et de durée à l'usage, qu'on garantirait au besoin sur facture. On remarquera l'abondance et la finesse de la chevelure, qu'on peut toucher. Ne craignez rien, ça ne vous restera pas dans la main. Le public est prié de ne pas y mettre de pommade »⁷⁷⁵.

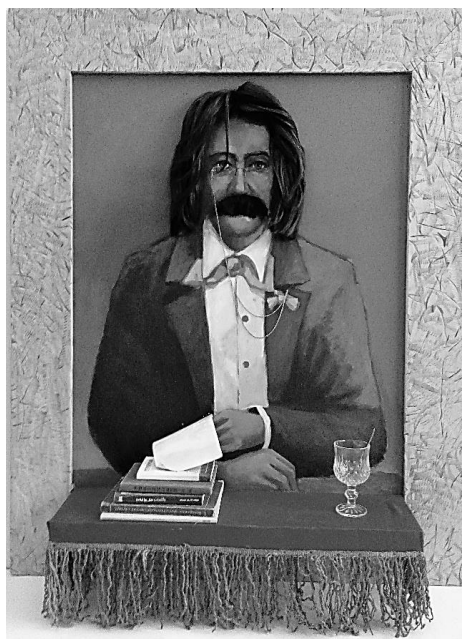


Fig. 74 : Henri et Saint Edme Langlois, *Portrait de Mr. De la Pommeraye*, 1883.
Reconstituée par H. Hussein, 2015.

Les Frères Henri et Saint-Edme Langlois, composent un *Portrait de Mr. De La Pommeraye* (1883) où la table, le livre, les moustaches et les paires de lunettes sont réels. Un seul panache blanc suffira pour symboliser l'œuvre de Matra *Henri IV à la bataille d'Ivry* (1884) qui fait echo à l'œuvre d'Olof



Fig.75 : D'après Matra, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, reconstitution, H. Hussein, 2015.



Fig.76 : D'après Karlotin, *Les économies budgétaires*, bouts de chandelles, reconstitution, H. Hussein, 2015.

Mathé. Paul Karlotin présente quelques bouts de chandelles dans une coupelle pour symboliser *Les économies budgétaires*. Une trompette sous un crabe en hommage à Victor Hugo, réalisée par J. Tom. M. à partir d'une trompette réelle et un crabe que le collectif Panchounette a repris⁷⁷⁶. Abordant le thème biblique d'Ésaü et Jacob fils d'Isaac et Rebecca, et la perte du droit d'aînesse par Ésaü, père des civilisations occidentales, à cause de sa faim rassasiée par une soupe aux lentilles offerte en échange par son frère Jacob, Detouche et Melandri exposent en 1883 un grain de sel de la femme de Loth, une lentille d'Ésaü et quelques grains de sable pour donner une idée de la postérité d'Abraham. Ils nomment l'œuvre le *Musée sémitique et semi-toc*. *La Vallée des lettres* réalisée en 1883, est un paysage du domaine de l'écrivain : des plumes d'oie pour les arbres, un pain à cacheter pour le soleil, en encrier pour faire le château et de l'encre pour le fleuve. Le tout donnant la même impression picturale que les assemblages exécutés par les dadaïstes et les surréalistes dont l'œuvre de Kurt Schwitters *The Skittle* (1921) et les œuvres *Merz*. Elle évoque *J'imagine, je vois* de Breton et surtout l'œuvre de Man Ray *De quoi écrire un poème*, assemblage de bois, papier noir plié traversé d'une plume d'oie et un carton doré, tous fixés par une ficelle à une feuille de carton ondulé. À travers une lucarne métallique que Lecuit se procure, *Le Repassage de la Mère rouge* de 1886 représente une femme repassant le linge près de sa fille avec au premier plan un paysage marin.



Fig. 77 : Présence Panchounette, Trompette sous un crabe (Musée de l'objet, Blois).



Fig. 78 : J. Tom. M. Trompette sous un crabe, 1884.

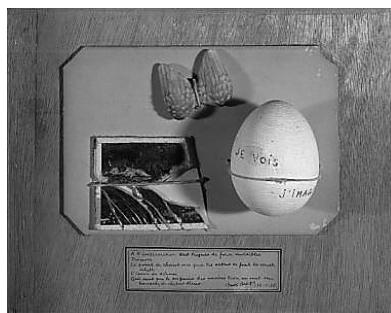


Fig. 79 : André Breton, Rêve-objet, Je vois J'imagine, Poème-objet d'André Breton, 1935.



Fig.80 : *La Vallée des lettres* réalisée en 1883,
Reconstitution en 2015, H. Hussein



Fig. 81 : Man Ray, *De quoi écrire un poème*, 1923.

9-5-Les créatures surréelles

Les mannequins ou poupées sont utilisés de façon à reconstituer une créature en relation avec un thème imaginaire et fantastique. La Maîtresse de Salomon dans le *Cantique des cantiques* est restituée à la lettre, son cou comme une tour d'ivoire, sa taille comme un palmier, ses cheveux comme un troupeau de chèvres, l'ensemble aurait certainement été très étrange. Ces œuvres sont proches des mannequins dadaïstes ou surréalistes : *Le Buste rétrospectif* de Dali, le *mannequin électromécanique* de George Grosz et John Heartfield où un mannequin de tailleur est équipé d'un revolver, d'une sonnette de porte, d'un couteau, de signes, de nombres, d'un aigle noir, d'une décoration, d'une lampe Osram d'une croix de fer et d'autres objets encore. Même cas pour la tête mécanique de Raoul Hausmann. L'artiste devient ici, un personnage qui tire profit de son sarcasme envers la forme humaine et l'esprit guerrier. De cette même approche, Emile Cohl atteint un chef d'œuvre avec *L'abus des métaphores*, qui est une interprétation directe



Fig. 82: George Grosz & John Heartfield, (*Electro-Mechanical Sculpture*), 1988 (of 1920 original).

d'une description de physionomie. Une tête carrée, des cheveux en baguettes de tambour, des yeux en boules de loto, une bouche en four à pain, des sourcils d'ébène, un front d'albâtre, un nez en pied de marmite, des oreilles de veau, un menton en galoche, un teint de pain d'épices, un cou de cygne, un postérieur de cheval de brasserie, des jambes de coq et des pieds en boîte de violons. Revenons au mannequin de Heartfield pour le décrire de la même façon que fut décrite la créature de Cohl : un mannequin de tailleur, à l'épaule un revolver, sur l'autre une sonnerie de porte, une poitrine de couteau et fourchette, une tête de lampe à incandescence, une lettre sur la poitrine, etc. Le résultat peut faire rire et ne pas faire rire dans les deux cas. Cela dépend de la manière dont on voudrait le percevoir. Le mannequin électromagnétique de Heartfield dans une exposition Incohérente aurait sans doute fait rire, l'œuvre *L'Abus de métaphores* dans une exposition surréaliste aurait été prise au sérieux. Le titre même évoque une notion inhabituelle, le résultat est une créature fantastique qui aurait sans aucun doute attiré Breton s'il l'avait vue. Notons que l'incohérent Mesplés avait en 1883 présenté un mannequin. L'oreille de Paladine est une intrigante sculpture sur un support. Ces œuvres décrites dans le catalogues sont loin d'être les seules exécutées par les exposants. Paladine est le dieu suprême du Bien, dieu de Lumière, gardien de la loi, protecteur des mortels.

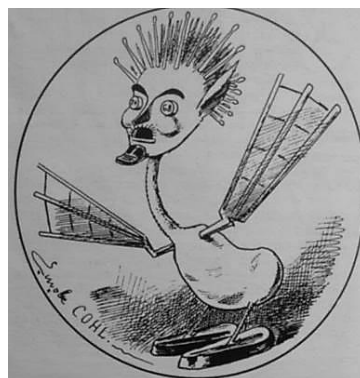


Fig. 83 : Emile Cohl, *L'abus de métaphores*, 1886.



Fig. 84 : Ramollot, *L'oreille de Paladine*, sculpture, 1883. A droite, reconstitution, platre sur bois, H. Hussein, 2015.

9-6-L'approche conceptuelle

Le genre proche de l'assemblage est présent dans beaucoup d'œuvres dont ne nous sont parvenues que les descriptions souvent brèves, la plupart d'entre elles reflètent comme la majorité, une provocation choquante et une tendance au genre qui sera plus tard nommé installation. En 1883, un exposant avait rassemblé une troupe de girouettes pour désigner *Un Conseil des ministres*. Boutet présente Polichinelle qui est selon lui le *président du Conseil des ministres*. Bianchini en 1883 revoit le tableau *Le Rêve* à sa façon ; à la place des visions d'Amour de Gloire et de Richesse, il met l'Absinthe, le Bitter et le Vermouth apparaissant à un ivrogne. Le résultat nous transporte vers des œuvres exécutées dans les années 1950 et 1960, là où Robert Rauschenberg, à travers ses Combines painting, réalise *Coca Cola plan* (1958)⁷⁷⁷ ou l'œuvre de Brecht *Form is void, void is form*. En 1967, Andy Warhol reprendra le thème de bouteilles de cola dans une caisse dans une œuvre intitulée *You're In*. Une bille nette en 1889 est exposée ayant pour titre *Un portrait à tout le monde*. Un miroir est accroché avec un insigne dessous : *Quelques Spécimens des animaux embarqués par Noé dans son arche*⁷⁷⁸. Une bonne belle est un miroir dont le reflet est réservé aux dames. La présentation de miroirs avec des titres en 1889, est un exemple de l'utilisation immédiate d'objets et ces procédés ne se savaient pas les ancêtres du *Portrait d'imbécile* de Soupault⁷⁷⁹.

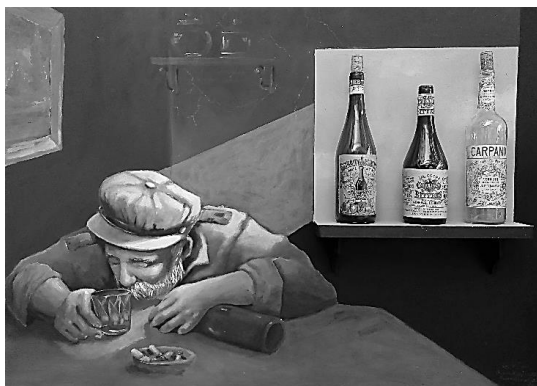


Fig.85 : Le Rêve, reconstitution H. Hussein, 2015.

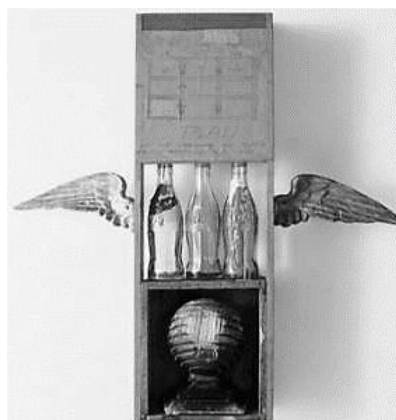


Fig.86: Robert Rauschenberg, Coca Cola Plan", 1958.



Fig. 87 : Portrait de tout le monde, bille nette Reconstitution, H. Hussein 2015.

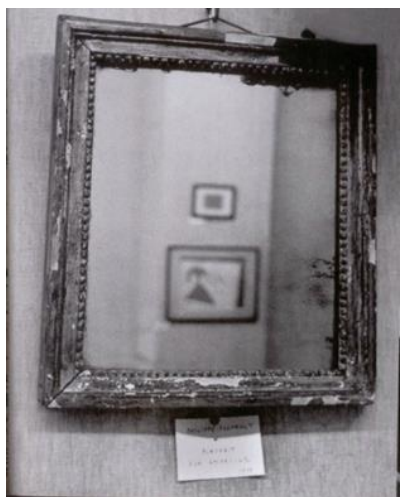


Fig. 88 : Philippe Soupault, Portrait d'un imbécile, 1921.



Fig. 89 : Miroir. Quelques spécimens des animaux embarqués par Noé dans son arche. Reconstituée par H. Hussein

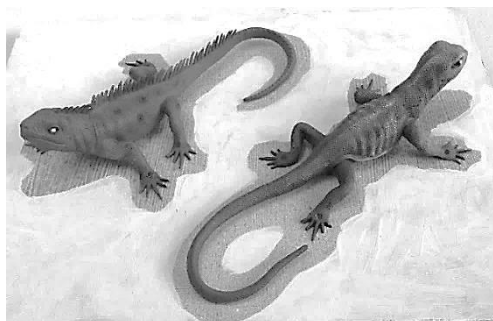


Fig. 90 : Lézards Cohérents, 1883. D'après Valtesse de La Bigne, reconstitution H. Hussein 2015.

Valtesse de La Bigne avait dans une exposition des Incohérents, présenté deux lézards empaillés qu'elle nomme *Lézards cohérents* en 1883. Un jeu de mots concernant l'art qui se répétera souvent à l'exemple de *Lard incohérent* paru dans un numéro du "Courrier" en 1885. Une approche

pareille est entreprise par Picabia qui, de son point de vue, un cochon de lait lui est plus sympathique qu'un membre de l'Institut, il réalise une nature morte en 1920 où un singe empaillé est cloué sur une planche, comme

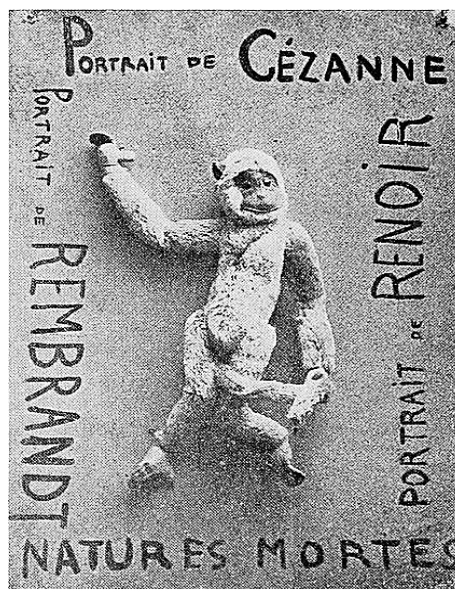


Fig. 91 : Picabia, Portrait de Cézanne, Rembrandt et Renoir, 1920, Singe empaillé.

*portrait de Rembrandt, Cézanne et Renoir*⁷⁸⁰. En décembre 1883, à la préfecture de Rouen, les comptes rendus de la presse donnent une idée des œuvres exposées : Un lapin vivant et une paire de gants sont présentés par Jeanne Touffu sous le titre *Ceci tuera cela*, Poupardin, un dentier sous le titre de *Par subtile allusion à Medan : Maison de campagne de M. Émile Zola*⁷⁸¹. L'œuvre avec le lapin, détient un fort impact conceptuel qui remet en cause les contestations contre la fourrure animale.

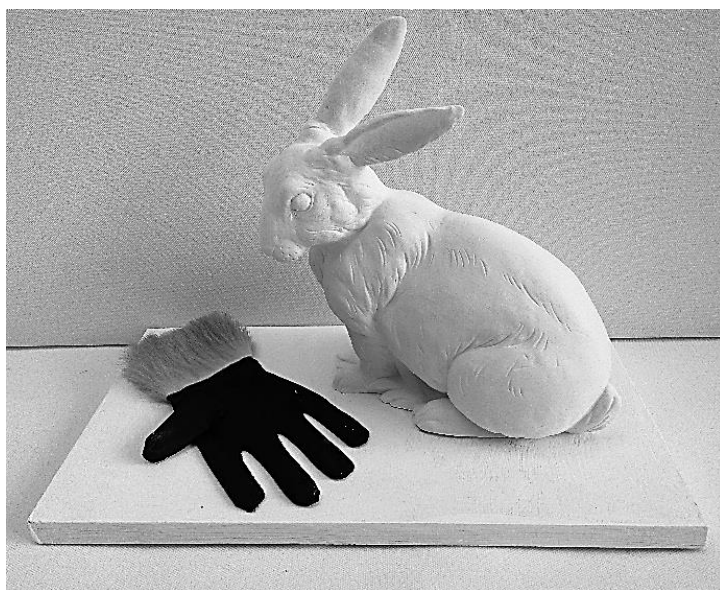


Fig.92 : D'après Valtesse de la Bigne, *Ceci Tuera Cela*, reconstituée par H. Hussein.



Fig. 93 : *La Colère*, les Arts Incohérent 1883, reconstituée par Panchounette 1988.



Fig. 94: *Untitled* by John LeKay, 1991 à gauche
Balle de Bowling suspendue d'un escabeau art park life, à droite



Un panneau interprétant la colère est présenté à travers une échelle appuyée contre un nez sur laquelle montaient des pots de moutarde. L'œuvre fut reconstituée par Présence Panchounette et cette installation trouve écho dans des œuvres postmodernes, au sens direct utilisant une échelle ou un escabeau à l'exemple de la balle de bowling suspendue à un escabeau, ou l'œuvre de John Lekay où un escabeau porte une chaise d'handicap. *Paris de nos jours* est une œuvre symbolique constituée de vraies pelle et pioche, de vrais pavés et de vrais regards d'égouts, ce qui la rapproche d'une installation *La Joconde dans les escaliers* de Robert Filliou déjà mentionnée. Charles Leroy présenta un cochon en terre cuite avec une légende : *God save the couenne*⁷⁸². L'incohérent Latude présente une sorte d'installation de briques, disposées pour former une fenêtre de prison dont les barreaux sont en fils barbelés.

Les Incohérents présentèrent en 1883 le *Corps de Balai* qui est un balai debout, et où le tutu pendait de la brosse-épaules sur le plancher. Man Ray avait exposé un balai dans une œuvre qu'il intitula *Ballet Français*, similaire à celle des Incohérents. Jeu sur les mots et sur la signification. Pour les Incohérents, le corps de balai est le signifié et le signifiant tout en ayant



Fig. 95 : Charles Leroy, *God save the couenne*, 1884 et la Reconstitution de l'œuvre à droite



Fig.96 : Corps de ballet des Incoherents (1883) reconstituée en 2014 par H. Hussein. A droite, Man Ray *Ballet français*, 1956.

référence à un corps de ballet. Ils ne manquent pas de tact et se trouvent placés dans cette œuvre, au même niveau que celui de Man Ray. L'artiste Annette Messager avait exposé *Les 7 balais* en 2011, sur les manches desquels elle accroche un masque. En 2012, Michel Blazy réalise une installation à base de balais : *Le Jardin de sorgho*. Pour la sorcière ou la ménagère, le balai reste un fragment de la nature pour Blazy qui le rend à la terre ; approche différente mais l'élément utilisé par les Incohérents et qui est le balai, se manifeste encore.

9-7 -Transgression envers le cadre

Parmi les nombreuses œuvres exposées dans les manifestations incohérentes, on trouve aussi, celles qui remettent en question la fonction du cadre limite de l'image. Le cadrage inhabituel est expérimenté, à l'instar d'une œuvre de Georges Moynet, toile de 1, 90 mètres de haut et de 10 cm de large cadre compris, représentant un vers de terre amoureux d'une étoile ; la toile est signée à l'extrême partie supérieure. Son poème n'ayant pas été exposé est composé de quatre quatrains à deux rimes sur un thème où le héros désespéré recourt à la flanelle (faire flanelle signifie aussi un défaut d'érection)⁷⁸³. Quelques œuvres dépassent le cadre, d'autres deviennent œuvres en fonction du cadre lui-même, qui devient un élément essentiel jusqu'à ce que parfois, le cadre devienne l'œuvre. Il nous faut rappeler qu'aujourd'hui aborder le sujet du dépassement du cadre est très habituel, et l'idée semble en quelque sorte usitée mais pas pour le public de la fin du XIXe siècle. Après l'exposition tenue chez Lévy, les préparations de la prochaine sont entreprises. "*Lutèce*" publie un article 6 du règlement où les tableaux et dessins doivent tous être encadrés et que les cadres peuvent être en plâtre, bois étoffe etc.⁷⁸⁴ C'est peut-être de cette invitation que l'imagination de l'esprit incohérent est stimulée expérimentant la transgression envers le cadre.

- **Au-delà de la limite du cadre**

Emile Cohl en 1886, parodie l'œuvre de Puvis de Chavannes, et peint de façon naïve sur un tambourin, *Le pauvre pêcheur dans l'embaras*. La ligne de la canne à pêche sort du tableau se termine à son extrémité par un hareng saur. Le Pauvre Pêcheur :

« M. Emile Cohl vient de reprendre avec succès un motif jadis gâté par M. Puvis de Chavannes. Le pauvre pêcheur de M. E. Cohl est consolant, il vous élève l'âme, quand celui de M. Puvis de Chavannes vous jetait dans une tristesse voisine de la désespérance, car il ne prenait rien, le pauvre homme. Celui de M. E. Cohl vient au moins de saisir une proie, malheureusement engagée dans les branches d'un bec de gaz, placé

fortuitement au bord de la rivière. On admirera chez ce pêcheur, une bonhomie souriante, qui n'exclut ni la grâce ni l'élégance. Quant au paysage, il est d'une finesse et d'une distinction, qui embêteront les paysagistes les plus en renom »⁷⁸⁵.

La canne, en sortant du cadre du tableau, crée une interaction avec l'espace l'entourant. Le pêcheur devient en quelque sorte en partie, dans le même espace occupé par le public. Cette expérience est reprise dans une autre œuvre de Cohl ; jouant sur le jeu de mots, il réalise *Un Général hors cadre*, où le tableau dans lequel est peint le personnage est en décalage avec le cadre. Une autre œuvre de Cohl du même titre *Général hors cadre* représentera aussi un General dont le pied est lamentablement suspendu en dehors du cadre du tableau.



Fig. 97 : E. Cohl, *Le Pauvre pêcheur*, 1884.



Fig. 98 : E. Cohl, *Un General hors cadre*, 1886.

Cette approche se traduira à travers des artistes de la postmodernité dont Valéry Hegarty, qui sort du cadrage de la toile et continue l'effet corrosif en dehors de celle-ci⁷⁸⁶. L'Association culturelle Artis d'Isère en France, lors d'une exposition tenue en 2011 présente un tableau d'un arbre déraciné sortant du cadre



Fig.99 : Artis Association, *Peinture hors cadre* 2011.

Le cadrage est lui aussi muté dans quelques œuvres, comme pour la réalisation du *Char de Vénus* par Japhet qui peint sur un support en demi-disque. Ce format trouve écho dans la postmodernité et en particulier chez Franck Stella.

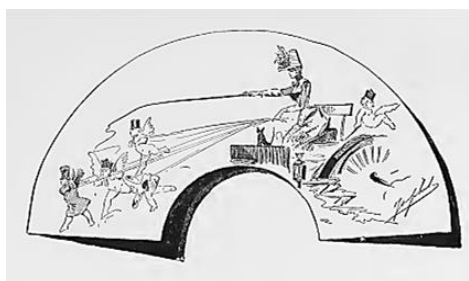


Fig.100 : Japhet, *Le Char de Vénus*, 1884



Fig.101 : F. Stella, *Protractor*, 1968.

- **Le cadre devenant l'œuvre**

La célèbre œuvre de Picabia *Danse de Saint-Guy*, réalisée en 1922, est reconnue être une forte provocation et une subversion Dada envers le conformisme. Picabia propose un “tableau” sans matière, ni toile, ni peinture, constitué seulement du cadre traversé de ficelles et trois étiquettes. Picabia insiste sur le vide de la peinture et de sa transparence. Cadre, ficelles, étiquettes font aussi de cette œuvre un appareillage transportant un tableau inexistant, il y inscrit tableau en voyage et non pas figé dans les murs d'un musée⁷⁸⁷. Cette œuvre n'aurait pas été aussi choquante si l'œuvre de Meysonnier avait été connue, exposée encore une quarantaine d'années auparavant : un cadre tout court, nommé le *Tableau d'à venir*.



Fig.102 : *Danse de Saint-Guy* (Tabac-Rat) 1919 / 1949.

Louis Ghémar avait avant lui en 1870 présenté un tableau de titre proche *Le Tableau de l'avenir*, mais ce dernier était constitué d'un cadre et d'une toile blanche, et prédisait plutôt le monochrome blanc. Cependant l'œuvre de Meysonnier transgresse toutes les normes de l'époque et devance de par sa concision l'œuvre de Picabia qui comporte encore des ficelles et des étiquettes, ajoutons le jeu sur l'expression "d'à venir" comme si le tableau était en voyage et n'était



Fig.103 : Meysonnier, *Tableau d'à venir*, 1883. Reconstitution H. Hussein. 2015.

pas encore arrivé ; en même temps, il prédit comme Ghémar que ce tableau sera pour l'avenir. Une œuvre intitulée *Une fille de brasserie* est exposée en 1884, où seul le cadre est orné d'objets réels comme des sacs de cuir et des cartes de jeu. Evoquant peut-être la tendance du jeune esprit féminin envers l'argent et le loisir. L'œuvre *Parisiana* de 1883, est un cadre sur lequel sont montés des objets réels de toilette. Cette œuvre trouve écho dans celle de Jacques Lizene, où sur le cadre vide sont adjointes de petites sculptures.

Delpy au lieu de la toile peindra sur le cadre cinq compositions différentes⁷⁸⁸ dont *Paysages autour d'un cadre*. Dans le "Charivari" en 1879, un croquis de Cham aborde une nouvelle école. Un amateur s'empare d'un tableau vide, encadré alors : *Ils ont refusé mon tableau ! Un rapin barbu, fume la pipe et répond : M'étonne pas ! Il n'y a rien sur la toile ! Je suis peintre nihiliste réplique l'amateur*⁷⁸⁹.

Breton qualifie Picabia de personne ayant tourné la peinture en dérision par sa désinvolture. Breton présentait souvent les œuvres des artistes :

« Picabia conçoit un tableau composé d'un cadre vide rivé au sol, tendu d'un bord à l'autre de ficelles et auquel est enchaîné un singe vivant. Seules des difficultés de réalisation ont décidé [...] de la substitution d'un singe de peluche à l'animal que nous étions allés, lui et moi, tenter de louer... »⁷⁹⁰.



Fig.104 : Jacques Lizene, 1964, sculpture 1984, petit maître à la fontaine de cheveux, remake 2011.



Fig.105 : Œuvre incohérente *Une fille de brasserie*, 1884. Reconstitution H. Hussein, 2015.

Les Incohérents avaient en quelque sorte résolu cette difficulté de réalisation. Ils avaient représenté un monsieur discutant avec une dame, de sa bouche sortait un cordon retenant un lapin en train de grignoter une carotte dans une cage installée devant le tableau. Félix Fénéon sera attiré par cette œuvre qui devient une installation introduisant un élément vivant. En tant qu'idée, introduire des créatures de la nature, est un acte abordé par Spoerri qui utilisait des animaux morts ou leurs squelettes ; Geste repris plus tard par Joseph Beuys qui voulut que l'art devienne la vie ; un lièvre, un cheval ou un coyote avaient déjà été introduits dans ses performances.



Fig.106 : Henri gray *Parisiana* 1883, Reconstitution 2015 par H. Hussein.



Fig.107 : Delpey, Paysages autour d'un cadre, 1889, reconstitution par H. Hussein 2015.

9-8-Les mots sans mots

Après le cadre vide, l'imagination créative s'attaque au texte, le mute et l'offre aux yeux d'un public varié. Puisque l'image pouvait devenir abstraite pourquoi pas les mots. Dès 1759 Laurence Sterne, encore une fois, devance les artistes du futur à travers son œuvre *La vie et les opinions de Tristram Shandy, Gentlemen*, créant à la page 69, un chapitre XVIII, complètement vide et sans texte. Elbert Hubbard connu sous le nom de Fra Elbertus réalise dans son *Essai sur le silence*, à la page 56, un vide total dans son livre qu'il publie en 1905. Vasilisk Gnedov, crée un *Poème sans titre*, dans *La mort de l'Art* qu'il publie en 1913. *Le cycle de La Mort de l'Art* est composé de 15 pages en poèmes, le dernier nommé le *Poème de la fin*, est sans titre et vide. Une interprétation narrative de l'œuvre de Gnedov fut proposée par Crispin Brooks dans *Le Futurisme de Vasilisk Gnedov* en 2000. Gnedov avait présenté à plusieurs occasions une lecture vivante de son poème vide⁷⁹¹.

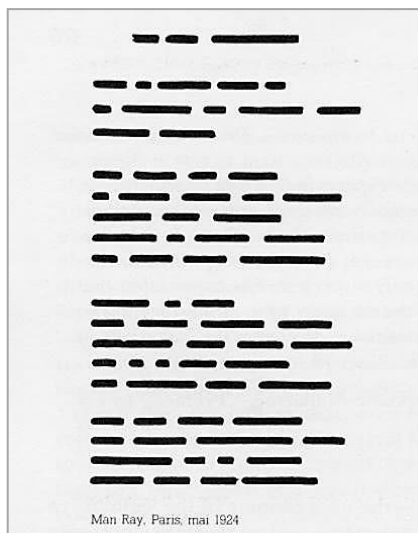


Fig.108: Man Ray, Poem, 1924.

Man Ray, crée *Poème*, texte en barres qu'il réalise en 1924, écrit en rimes, mais barré. En 1954, Yves Klein dans *Yves-peintures* où il avait représenté ses monochromes, la préface réalisée par Pascal Claudel est vide. Herman de Vries réalise en 1961 *Sans titre, blanc en Abondance*. Ce livre publié en 1960 a aujourd'hui plus d'une centaine à son actif. Il est, dans le domaine du livre, un manifeste

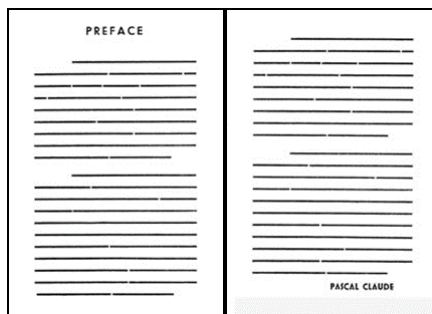


Fig.109 : Pascal Claudel : "Préface.
Yves – Peintures. 1954.

équivalent aux *White Paintings* de Rauschenberg (1951) et à *4'33''* de John Cage (1952)⁷⁹² qui avait lui-même réalisé *Lecture on Nothing* en 1950. En 1961, J. C. Van Schagen fait une introduction vide. Christine Kozlov crée 271 feuilles vides correspondant à 271 Jours de concepts rejetés en 1968. Idries Shah crée le *Livre des livres* en 1969, Jirí Valoch, crée le *Livre de rien du tout* en 1970 qui parut en même temps qu'un autre à Toronto, intitulé *A condensed history of nothing*, Richard Kostelanetz, crée *Tabula Rasa* en 1978 et *Inexistences* la même année. Hans Bossmann publie *Le Journal vide* en 1998, Anne Lydiat crée *Lost for words* en 1999⁷⁹³. En 1963, puis en 1969, Piero Manzoni avait fait éditer *Piero Manzoni : Life and Work* ; livre constitué de 102 pages vierges, seule la couverture imprimée. Un autre spécimen plus récent est *Le Livre Vierge* de Sophie Calle vide, ouvert, maintenu par des barres métalliques. La cancellatura ou rature devient le procédé favori d'Emilio Isgrò où le texte est effacé surtout à l'encre noire⁷⁹⁴. La liste est longue, sachant que plusieurs artistes et écrivains ont expérimenté ce procédé qui fut du côté des Incohérents traduit par une œuvre à forte approche conceptuelle exécutée par Alphonse Allais.

- **La Marche funèbre d'un grand homme sourd**

Plus de soixante années avant *4'33''* de John Cage et les toiles blanches de Robert Rauschenberg. La Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd, est une page de composition vierge, puisque les grandes douleurs sont muettes. Selon Allais cette œuvre apparut pour la première fois dans son album *Primo-Avrilesque*, avec les monochromes. Dans sa préface Allais écrit :

« *L'auteur de cette Marche funèbre s'est inspiré dans sa composition de ce principe, accepté par tout le monde, que les grandes douleurs sont muettes. Les grandes douleurs étant muettes, les exécutants devront uniquement*

s'occuper à compter des mesures au lieu de se livrer à ce tapage indécent qui retire tout caractère auguste aux meilleures obsèques »⁷⁹⁵.

Ainsi chez Allais, le son devient silence, en utilisant le terme de douleurs muettes, il rapproche le son musical supposé être entendu par le son de la douleur, devançant ainsi la majorité d'artistes ayant pratiqué de tels procédés. Sérieux ? Il l'est. Il ajoute de l'humour qui ne gâche en rien la présence grave du sérieux. Pratiquet-il de l'art ? Il n'a rien prétendu d'autre, il suffit qu'il le dise, qu'il le veule et l'œuvre est créée. Dans la préface de l'Album Primo-Avrilesque qui contient cette œuvre, il était certain que son œuvre parlera de lui.



Fig. 110 : Alphonse Allais, Marche funèbre composée pour les Funérailles d'un grand homme sourd. 1884.

9-9-Le "Eat Art"

Courant utilisant les aliments périssables dans la création artistique, activé par Daniel Spoerri et qui apparut dans les années 1960. L'idée avait été déjà évoquée par les futuristes qui, organisant des banquets suggérèrent une théorie nouvelle où l'art est axé sur la nourriture⁷⁹⁶. Spoerri développe les *tableaux-pièges* qui fixent la fin d'un repas et qui seront le point de départ du Eat Art où l'aliment devient prétexte à la création. Dieter Roth (1930-1998) est un sculpteur qui s'est intéressé aux mediums éphémères dans les années 1960, comme le chocolat, les bonbons, le pain et d'autres types de nourriture⁷⁹⁷.

Salvador Dali en 1933 introduit dans son *Buste de femme rétrospectif* en porcelaine, une baguette de pain, un encrier-biblot l'*Angélus* de Millet et deux épis de maïs. André Breton en 1934 se sert d'un œuf pour son assemblage *Je vois, j' imagine*, Beuys dans sa notion relatant la vie à l'art,



Fig.111 : Salvador Dalí, *Buste de Femme Rétrospectif* 1977 edition

utilise de la graisse, un citron, du poisson et des mediums éphémères pour la réalisation de ses projets. Breton introduit un œuf à son œuvre en 1934, pourtant en 1882 un des exposants des Arts Incohérents présenta un œuf sur un plat et donna à l'œuvre le titre de *Portrait de Sarah Bernhardt*. Le *Piano Emmental* de Spoerri vient après l'œuvre *L'Aveugle et le paralytique* (1884) fait avec du fromage emmental, un morceau de brie pour *Récolte de tabac dans la campagne de Bruxelles* (1884). H. Gray *Main de femme* (1882) expose son œuvre, sculpture à base de pâte de fromage placée sous une cloche de verre. L'ivoire le plus pur n'obtient pas de plus beau résultat, c'est ainsi que sera mentionnée cette œuvre dans la presse. Une autre sculpture de marbre de gruyère, suivant l'inscription *Ce que l'on suit et ce que l'on sent ; deux pieds de femme sur un coussin de velours*⁷⁹⁸. Possible œuvre de Gray, *Pieds en marbre de gruyère* [...] réalisée dans du fromage⁷⁹⁹.



Fig.112 : Portrait de Sarah Bernhardt, reconstituée par H. Hussein, 2015.

Man Ray peint la première fois sur un pain en bleu *Pain Peint* et l'expose en 1915, il en fera un autre en 1958 posé sur une balance, l'idée est alors originale et étrangement choquante mais il fut devancé par l'œuvre d'un incohérent *Sainte-Pélagie (peinture sur croûte)* et concernant l'utilisation de ce medium par un incohérent qui expose *L'Affamé* (1884) une sculpture entièrement faite de mie de pain représentant un personnage qui mange un pain, encadré par la croûte. Cette œuvre est profondément conceptuelle, puisqu'elle aborde la faim et est faite par le pain même et la croûte en cadrant l'œuvre que l'affamé va même manger. Lerisel termine son poème par *Faim* homophonie de fin :

*Il n'a pas déjà si faim
Ou du moins j'en doute,*



1884, sculpture en pain.

*Il mangerait c'est certain
 Son beau cadre en croûte
 Peut-être cet indigent
 N'ayant plus d' dents su' l' devant
 Aime mieux la mie
 Ogué
 Aime mieux la mie.
 FAIM⁸⁰⁰.*

La force de l'œuvre est basée sur le fait qu'elle dépasse le pictural, et réside dans sa portée symbolique, l'affamé mange le pain dont il est lui-même composé, en d'autres termes, l'effet de la faim le porte à se manger ; il s'auto-dévore. L'utilisation des baguettes de pain par Erik Dietman en 1957 interposera le mot utilisé avec la réalisation constituée par les lettres PAIN moulées en pain cuit qui, en français désigne la chose dont l'œuvre est faite, tandis qu'en anglais "Pain" signifiera douleur.

Cette œuvre, en même temps que le jeu de langage qu'elle utilise porte un humour conceptuel, qui peut être interprété de sorte que la faim douloureuse est traduite par le mot signifié en anglais. Même approche de *L'Affamé*, où le poème se termine par l'homophonie, et l'œuvre elle-même évoque la douloureuse faim. Ce jeu subtil entre le signifiant et le signifié, est présent et d'une valeur égale dans les deux œuvres comparées ; ce qui les sépare reste seulement la période dans laquelle chacune d'elle fut créée.



Fig. 114 : Panchounette, *L'Affamé*, édition 1988 - 2009 sculpture en pain.



Fig. 115: Man Ray, *Pain peint favorite food for bluebirds*, 1958.

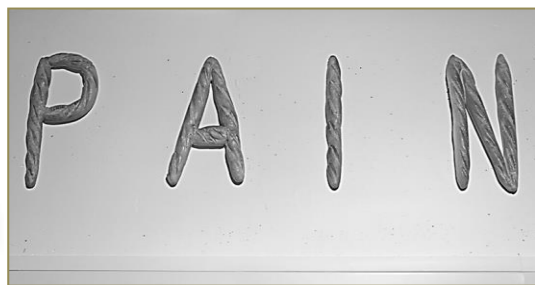


Fig. 116 : Erik Dietman, *Pain*, 1957, (baguettes de pain)

M. Lheureux, présente une *Recherche de paternité* (1883) à travers un chou frais qu'il renouvelle tous les trois jours, œuvre qui n'est pas sans rappeler l'œuvre *Apple* (1966) de Yoko Ono et la *Structure qui se mange* de Giovanni Anselmo, présentée par deux blocs de granit, une laitue fraîche, de la terre et un fil de cuivre. Quant à l'installation *Patate* de

Penone Giuseppe⁸⁰¹, elle fait écho avec l'œuvre d'Allais *Terre cuite (pomme de)* (1884). Une autre œuvre d'Allais *Paysage en ronde bosse d'après et en nature*, est composée de véritables chiques (gomme à mâcher). O. Nair, expose *Le canard aux petits pois* (1889), qui représente un canard en plein vol, constitué de petits pois collés sur le support avec de la poix (matière collante). Henri Gray fera des bonhommes en pain d'épices et des madeleines clouées sur un support pour son œuvre biblique *Les dix fils de la Madeleine* (1883). *Fantasia* sculpture à base de purée de pomme de terre, d'haricots rouges et de petits pois verts avec une mention : « non brevetée du gouvernement »⁸⁰²



Fig. 117 : P. LHeurux, *La Recherche de paternité*, 1884. A droite, reconstitution par H. Hussein, 2015.

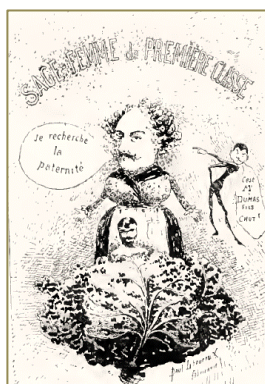


Fig.118 : Anselmo Giovanni (*Structure qui se mange*)1968.

En 1886 un des exposants adjoint à la *Vénus hottentote* un postérieur en chocolat. Une sculpture faite avec des saucisses est même signalée. M. Robert Arthur, colle sur la toile des vrais *Hareng-saurs retenus sur une toile par des liens mystérieux*, jouant ainsi sur l'homophonie du mot. Les artistes ayant utilisé ces mediums avaient une théorie soutenant, justifiant et tentant de rendre leurs actes crédibles. Cependant l'originalité du recours au medium, qui en fait, est la partie la plus choquante de ce procédé est attribuée aux Incohérents qui ont eu aussi un message intellectuel profond et une démarche conceptuelle propre au postmodernisme, mais toujours avec humour. Depuis que les Futuristes ont expérimenté la relation entre l'art et la cuisine, beaucoup d'artistes se sont lancés dans des procédés pareils, à

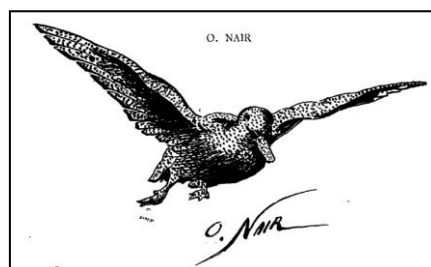


Fig.119 : O. Nair, *Le canard aux petits pois*, 1889.

l'instar de Salvador Dali qui, en 1938 présenta à l'Exposition Internationale du surréalisme, son œuvre *Taxi pluvieux*, voiture avec mannequins, endives, laitues et escargots. Meret Oppenheim, avait présenté à la même exposition une installation : *Festin cannibale*, où un mannequin nu au visage doré s'offrait avec de la garniture pour être dégusté. Dans la seconde moitié du XXe siècle, la nourriture prit une importance considérable : Les artistes du Pop Art américain créent un art populaire reproduisant parmi les éléments de la vie quotidienne élevant le statut d boîte de Coca-Cola ou de soupe.



Fig. 120 : Joseph Beuys, objet du vendredi, une arête d'hareng grillée, 1970.



Fig. 121 : Dieter Roth, Portrait de l'artiste, 1968 .

Sterbak Jana, crée *Robe de chair pour albinos anorexique* en 1987, qui est une robe entièrement conçue à l'aide de tranches de viandes de bœuf crues disposées sur un mannequin métallique. Une autre conception, *Bread bed*, en 1996, est un lit métallique dont le pain prend la place du matelas. Christian Boltanski en 1971 expose 98 sucres taillés fixés sur carton. Tom Wesselmann, dans une nature morte expose des produits de la vie quotidienne avec une pomme⁸⁰³. Daniel Spoerri fait cuire une pâte à pain dans des sandales. Dieter Roth en 1971 sculpte un autoportrait dans du chocolat en écho au postérieur de la Vénus Hottentote des Incohérents. Joseph Beuys exécute un tableau avec la tête et les arêtes de poissons, en écho avec les harengs saurs des Incohérents.

9-10-Le support

Outre les œuvres l'approche et procédés expérimentés par les Incohérents, le support est aussi soumis à leur imagination. La toile n'est plus la seule surface sur laquelle on peut peindre ; choquer et étonner nécessite un élan au-delà de l'habituel. C'est ainsi que Les Incohérents ont peint sur la toile, sur le cadre, sur le manche à balai, sur une planche, sur des cartons mais aussi sur des ustensiles de cuisine, comme l'avait fait Al. Julien en 1884, et Le Mec en 1889, en exécutant des portraits directement sur une marmite.

L'utilisation d'une casserole ne se termine pas avec les Incohérents ; en 1964, Marcel Broodthaers présente *Casserole et moules fermées*, casserole entrouverte par un tas de moules. Une autre œuvre est un seau sur lequel est imprimée le portrait de Piet Mondrian ; ou encore l'utilisation d'un seau à glace par Jeff Koons en 1986. Un portrait de Louis Veuillot atteint de petite vérole, est peint sur une écumoire. Delby peint sur le cadre d'un tableau. Une autre composition est réalisée sur un pot de chambre. Kurt Schwitters avait fait une composition sur main de miroir. L'actrice Léa d'Asco, peint sur une chemise. Une autre composition est exécutée sur un manche à balai. Guillaume Livet ira jusqu'à peindre sur du pain ; Man Ray reprendra la manœuvre dans *Pain Peint*. Les Incohérents peindront sur un cheval vivant le drapeau national.



Fig. 122 : Le Mec, La Marmite de Mr. Alphonse, Portrait sur marmite, 1889. A droite reconstitution H. Hussein 2015.



Fig. 123 : Al. Julien, Céramique pourvoyante, portrait sur marmite, 1884. A droite Reconstitution H. Hussein 2015.

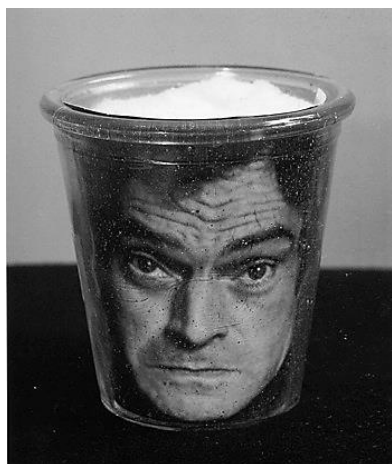


Fig. 124 : Marcel Broodthaers, 'Pot avec photo noir et blanc (autoportrait)' (1967).



Fig. 125: jeff koons, *Ice Bucket*, 1986.



Fig.126 : Dantau Georges, portrait de Tu-Duc sur allumettes, reconstituée par H. Hussein 2016.



Fig. 127 : Hachècé, Portrait de Louis Veuillot 1883, peinture sur écumoire reconstitution H. Hussein. 2016.

9-11-Les œuvres proches de la performance

Dans beaucoup de cas, il est difficile de classer une œuvre dans une catégorie lui étant propre sans qu'elle ne tende vers une autre en même temps. Cependant, l'action entreprise par les exposants nous guide vers quel genre, l'œuvre pourrait appartenir. Les Incohérents ont exécuté leurs œuvres à travers leur esprit, nous essayons de les comprendre à travers nos théories.

Un Happening qui restera audacieux même aujourd'hui est le cheval vivant peint aux couleurs du drapeau national, orné d'une barbe blanche, d'œillets rouges et de binocles bleus accueillant sagement les visiteurs, cet acte performance et cheval peint ou cheval tout court ne s'absentera pas pour toujours de la scène contemporaine. Maurizio Cattelan utilise, bien que taxidermisés, chevaux et autres animaux pour ses installations. Il met une inscription (INRI) sur un de ses chevaux morts, qui est interprétée *Jésus Nazarenus Rex Iudæorum et qui signifie Jésus de Nazareth roi des hébreux*⁸⁰⁴.

Six auteurs collaborent à l'exécution d'un paysage collectiviste représentant une marine de jour, de nuit, un ciel, un paysage qui n'est pas sans rappeler les œuvres collectivistes CoBrA et les cadavres exquis surréalistes. Dans un coin, renversant les rôles, les peintres ont fait des vers, les écrivains ont peint. Les exposants déambulent avec des échelles munies d'une pancarte précisant : je vernis ! En relation avec le vernissage. Rouget de l'Isle, performe un peu plus loin, l'air inspiré, un doigt dans la sauce la composition de la mayonnaise. Ridicule alors, mais après la fameuse expression de Beuys disant qu'éplucher une pomme de terre est un art, composer la mayonnaise est plus complexe et ne peut être plus artistique.

Quand en 1887 la décision de saborder l'Incohérence est prise, sa mort sera en elle-même une performance où les leaders du groupe y figurent en masques pendus à un fil, au-dessus, des consignes comme ; *pas de casquette ni d'habit*. Le même soir, le convoi funèbre est mené par Lévy, Cohl, Gray, Mesplès, Pille, Loir et d'autres tous déguisés, puis Adrien Marie ouvre le bal au son d'une musique funèbre, quatre croques morts portent le cercueil devant lequel marchent des porteurs de cierges. Une manifestation incohérente a lieu à l'hôtel de Ville, à l'occasion du bicentenaire de la mort de Pierre Corneille, Gray ou Mesplès signe *Hercule se désaltérant* qui n'est autre qu'un athlète déposant ses haltères⁸⁰⁵.

Parmi d'autres actes ayant le caractère d'une performance : l'accueil des invités à la fanfare, les déguisements, l'orchestre formé par des invités qui n'étaient pas musiciens, les soupers autour des tables avec le dessert servi avant le plat principal. Si le service est habituel, au dessert arrive un cavalier annonçant la création de l'ordre des Incohérents : rosettes de toutes les couleurs, décoration qui ne doit jamais être portée. Pour *Peinture sur dos d'homme* de Jules Lévy, c'est un commissaire de police assurant peut-être l'ordre ou commissaire d'exposition avec un dos peint qui se présentera au public, *Le Voltaire* du 9 septembre 1882 fait allusion à un tableau déambulant, dont un placard-annonce sur un dos d'homme qui porte un chapeau haut-de-forme confondu avec l'homme sandwich qui traîne dans les rues pour vanter les mérites d'un produit. Cet acte semble évoquer la difficulté qu'ont les artistes à trouver une cimaise qui puisse accepter leurs œuvres. Dans le catalogue de 1884, une autre gravure montre un rapin exhibant un *Paysage réaliste encadré*, attendant les clients devant un urinoir public, évoquant peut-être le désarroi de cette esthétique. Lévy brouille les pistes, l'œuvre destinée à être accrochée sur un mur est introduite dans la vie⁸⁰⁶.

9-12-Le collage

La technique du collage consiste à créer une œuvre plastique par la composition d'éléments séparés, cartons, papiers, papier peint, extraits de journaux et d'autres éléments. Ce procédé ouvrira la voie aux artistes du dadaïsme et du surréalisme, cependant, bien que le premier collage soit légué à Picasso : *Nature morte à la chaise cannée*, l'invention de ce procédé reste partagée avec Braque. « Les œuvres de collage et de montage mêlent la réalité concrète et le merveilleux, l'ici et l'ailleurs, le non-contemporain et l'actuel, l'identifiable et le bizarre [...] Elles dépaysent, perturbent, déstabilisent et provoquent⁸⁰⁷ ».

Le photomontage est apparu dès la deuxième partie du XIXe siècle mais ce n'est qu'avec les années 1920 que proliférera ce procédé à travers différents mouvements artistiques d'avant-garde. On pense, souvent à tort, que ces artistes ont inventé le

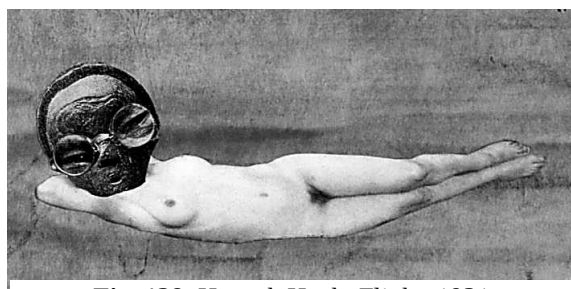


Fig. 128: Hannah Hoch: Flight, 1931.

photomontage alors qu'ils n'ont fait que s'approprier une technique déjà présente depuis les débuts de la photographie. Le photocollage est une composition de fragments photographiques découpés, collés et réorganisés, parfois complétés d'ajouts picturaux ou d'éléments typographiques pour que la photographie soit ainsi utilisée comme l'un des éléments de la composition⁸⁰⁸.

La technique consistant à coller un fragment de papier ou de photo s'était manifestée à plusieurs occasions chez les Incohérents. Les analogies picturales avec les collages incohérents, naïfs, sont à rechercher chez Hannah Höch, son procédé dans plusieurs cas, étant simple. Une de ses œuvres ethnographiques datant de 1929 représente un fond réalisé à l'aquarelle et un corps de femme nue couchée avec une tête de masque africain portant des lunettes.



Fig. 129: Hannah Höch: Flight, photomontage 1931.

Ce qui importe ici, c'est la composition du tableau et l'économie d'éléments qui le constituent : une tête et un corps, recouvrant la surface en largeur. Un autre photocollage de Höch représente deux groupes de figures, un oiseau avec un visage d'homme, l'autre une figure avec une tête mi-singe mi-humaine.

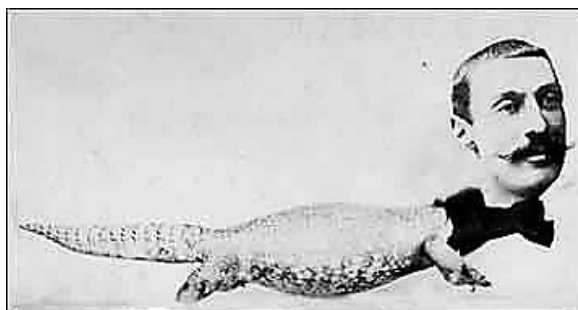


Fig. 130 : G. de Questlan Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents, 1893.

En 1882, Bertol-Graivil avait collé un journal qui cachait entièrement le visage de son *Portrait d'homme* où le journal ne laissait entrevoir que les mains. Le titre *Portrait* ne montrant paradoxalement pas le visage. G. de Questlan personnifie les Arts Incohérents, il réalise en 1893 un photomontage d'un corps de lézard ayant une tête de Lévy. Valtesse de La Bigne avait dans une exposition des Arts Incohérents présenté deux lézards empaillés qu'elle nomme Lézards cohérents, idée qui semble être en rapport avec le futur photomontage de Questlan.

9-13-Parenté entre certaines œuvres

L'œuvre de Marc Sonal *Cruelle Enigme*, dont le titre renvoie au roman de Paul Bourget publié une année auparavant, où un jeune homme de bonne éducation chrétienne ne peut s'empêcher de s'aventurer dans une passion cruelle et énigmatique avec une femme mariée. Le titre de la gravure lui-même cependant invite à une énigme incitant à vouloir dévoiler le visage qui se cache derrière cette féminité séduisante⁸⁰⁹.



Fig.131 : Marc Sonal, cruelle énigme, 1886.



Fig.132 : René Magritte. La Grande guerre, 1964 (détail).

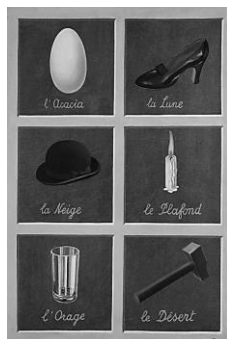


Fig. 133 : Magritte, La clef des songes 1930.

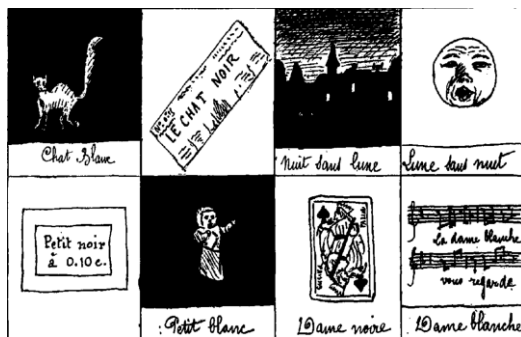


Fig. 134 : Blandin Emmanuel, Contrastes destinés à l'exposition de Blanc et noir, 1889.

Ce détail de la Grande guerre de Magritte est visuellement très proche de l'œuvre de Marc Sonal bien que sa signification soit différente, la similarité picturale est touchante. Loin de supposer que Magritte ait emprunté de Sonal, en regardant ces deux œuvres, le niveau entre les deux artistes, si l'on suppose que Sonal en est un, s'estompe devant la similarité de l'approche. Une autre réalisation de Magritte *La Clef des songes*, célèbre pour sa portée sémiologique présentant les objets avec un autre signifié.

Mayencé Henri, dans une exposition des Incohérents avait présenté une œuvre ayant pour titre *La clef des songes ???*. Toujours chez Magritte, l'homme vu de dos est un thème qui se répète plus d'une fois, comme dans *Le Maître d'école* de 1955. Marc Sonal, dans son œuvre, *Voir son visage et mourir* (1889) nous soumet à une forte envie de découvrir le visage de la femme nous tournant le dos. Blandin réalise *Contrastes destinés à l'exposition de blanc et noir*, une œuvre divisée en huit espaces, presque de forme carrée, sur lesquels sont représentées des images et une légende. Chaque partie est séparée de l'autre mais se relie par des jeux de mots et d'images.

Pour le chat blanc illustré, il y a *Le Chat Noir*, mais un journal qui ramène à la représentation de l'animal. Une nuit sans lune côtoie une lune sans nuit, phénomène impossible de rencontrer, rappelant aussi l'œuvre déjà abordée, *Ciel sans nuage et nuage sans ciel* ; une *dame noire* d'une carte de jeu côtoie une composition de musique de *La Dame blanche vous regarde*. Emile Cohl réalise une œuvre démontable pour les petits appartements de villégiature. Il n'y a pas de mots dans cette œuvre divisée et dont chacune des neuf parties constitue un tout et



Fig. 135 : Marc Sonal, Voir son visage et mourir, 1889.

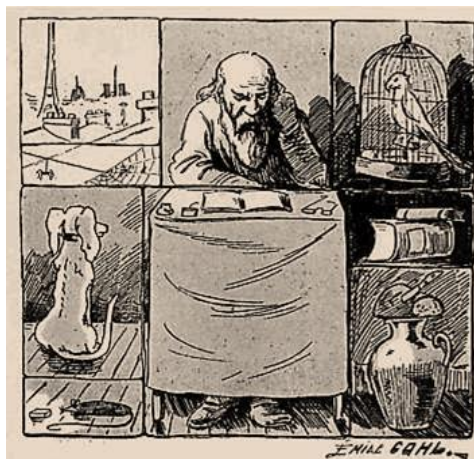


Fig. 136 : Emile Cohl Tableau démontable pour petits appartements ou villégiatures - Exposition des Arts Incohérents 1893.

l'ensemble une scène de genre. Outre *Des aquarelles à l'eau de seltz ou à la salive*⁸¹⁰, les Incohérents utilisaient l'huile pour salade frisée, pour créer une œuvre : *Bas-relief à l'huile pour salade frisée* quand Francis Picabia peint un portrait à l'huile de ricin⁸¹¹. Les œuvres ne se limitent point à celles citées, la production des Incohérents a été détruite et ce n'est que des comptes rendus et des catalogues que nous parvenons à nous faire une idée sur ce qu'elle représentait. Parfois les descriptions sont suffisantes. Si ces œuvres avaient été photographiées, ou si elles étaient restées intactes, nous aurions eu la conviction totale que ces œuvres sont similaires à celles que l'on rencontre dans la modernité et la postmodernité. Cependant plusieurs auteurs ayant abordé la validité des œuvres incohérentes, ne se réfèrent pas à l'aspect de celles-ci mais à l'intention dans laquelle elles furent créées.

Cette confusion entre le fait de trouver, que les œuvres incohérentes sont bien le résultat d'artistes ou celui de prouver que ces artistes furent des clowns de l'art, aurait été justifiée si l'on ne se heurtait pas à des conclusions qui prennent des prétextes mal soutenus. N'arrivant à ce stade qu'après une comparaison où les œuvres et les descriptions ont presque seules parlé d'elles, il est assez difficile de négliger une tentation de prouver déjà que les œuvres incohérentes méritent d'être élevées à un meilleur statut dans l'Histoire de l'art qui pourtant, a tendance à trouver de l'art, parfois là où l'on n'est pas sûr de le trouver.





CHAPITRE X

LES INCOHÉRENTS. OUBLIÉS OU IGNORÉS ?

C'est à la fin du XIX^e siècle que les Incohérents se dissipent de façon dramatique, ayant pourtant donné vie à la ville de Paris tout au long de plus de dix années consécutives. Comme pour tous les phénomènes de la société, il a un moment où tout s'achève et qu'un courant convaincant soit-il ou décevant, prenne sa place parmi les pages de la mémoire de l'humanité. Il y a bien de mouvements jugés décadents ayant triomphé plus tard. Le seul grand problème pour les incohérents fut que cette place ne leur a pas été léguée par l'Histoire de l'art.

Pour ceux qui mettent en cause le fait que les incohérents ne s'étaient eux-mêmes pas trouvés une place parmi les pages des livres d'art, il existe bien de citations et des théories qui prouvent que cette place ne doit pas nécessairement être arrachée de force aux critiques de l'art. Comme il existe bien d'artistes qui n'ont pas été reconnus de leur vie ; cette place recherchée, c'est le futur qui sera apte à l'imposer. Ce ne fut pas le cas pour les Arts Incohérents. Cela prouve-t-il qu'ils ne méritent pas d'être reconnus ? N'y aurait-il pas plusieurs causes ayant abouti à cet oubli ? Ou ont-ils simplement été ignorés ?

C'est le collectif Présence Panchounette qui s'exprime "*Tout est comme avant*". Il recréa en 1988 quelques œuvres incohérentes dont : la *Vénus des mille eaux*, le *Bas-relief*, les *Dix manches gras*, un *tableau en pain*, *Ciel sans nuage* (monochrome bleu), *Nocturne à deux voies* à l'occasion de la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) du Grand Palais. Même en voyant deux dates sur le titre, les visiteurs posèrent peu de questions ; peut-être pour ne pas paraître ignorants, peut-être par manque de curiosité ou simplement pour le fait que l'Incohérence détienne les traits de la modernité. Dans tous les cas, ce n'est pas des visiteurs que l'on attend un jugement dans une contemporanéité où le public ne comprend presque plus rien de l'art, mais des théoriciens et critiques d'art qui ont étrangement, à peine répondu à la question de la modernité des Incohérents. Ce courant avait été très connu et avait savouré plus de gloire qu'il ne pouvait s'imaginer, c'est en ce sens qu'il devient curieux de comprendre les causes ayant mené à ce que ce mouvement perde sa place, et des pages des livres et de la mémoire des artistes.

10-1-Les possibles causes qui puissent avoir poussé à les ignorer

À commencer par le nom que Lévy trouve à son mouvement, la signification directe des Arts Incohérents traduit déjà que le groupe reflète des œuvres manquant d'unité et de logique. Le public avait déjà pris une position envers l'œuvre incohérente qu'il ne pouvait plus mettre au même rang que celui des artistes de cette période, qui d'usage devait être présentée selon un protocole précis et devait être sérieuse. À cause de la portée bienveillante des expositions incohérentes, il fut en sorte que les œuvres incohérentes soient perçues comme un prétexte à une exposition et non pas comme une manifestation esthétique. La rareté de l'œuvre souligne l'originalité et la créativité artistique unique, tandis que le nombre élevé d'exposants et d'œuvres réduit cette originalité. Aux Incohérents, toutes les œuvres sont admises. Si parfois ils ont fait des chefs-d'œuvre, selon Charpin, ils ont parfois fait des choses faciles qui dénotent d'un manque de créativité. Pourtant la présence d'œuvres faciles est une caractéristique de l'œuvre moderne et postmoderne. Traités d'amateurs, les Incohérents avaient pourtant parmi eux, de vrais professionnels tout en considérant le fait que parmi les artistes des courants rebelles, il y avait des exposants qui n'avaient pas une formation artistique.

Le rire et le comique, qui semble-t-il avait aussi pour but d'amortir la censure, avait aussi sûrement affecté la perception du public de l'époque envers les œuvres incohérentes, bien que quelques comptes rendus de la presse de l'époque aient donné à l'incohérence un élan qui rapidement fut étouffé par d'autres critiques. D'un point de vue de leur époque, la caricature eut aussi deux effets paradoxaux, elle semble générer la créativité, mais en même temps elle ôte le sérieux. Les documents sur les arts Incohérents sont disponibles mais leurs œuvres ont totalement disparu, ce qui reste, c'est des descriptions présentes dans la presse de l'époque.

Panchounette n'a pas manqué de signaler que l'utilisation d'objet pour créer une œuvre d'art avait existé avant le dadaïsme et qu'un événement historique aussi étrange et important soit-il peut être passé sous silence pour peu qu'il dérange la conception couramment admise. Pol Bury considérait que les historiens officiels avaient occulté l'Album Primo-Avrilesque d'Allais pour ne pas constater combien les suiveurs se copient⁸¹². Amuser ou distraire ne fut pas le but des dadaïstes, ce qui les différenciait des Incohérents. Cependant le rire des dadaïstes semble avoir été une des causes pour laquelle l'identité de Dada resta oubliée pendant un certain temps⁸¹³. Lévy était juif, ce qui l'exposait à être trop critiqué par la presse de l'époque. Une revue qualifia les œuvres incohérentes de

maçonniques et de libre-penseuses, une autre de vouloir tirer profit de ses expositions en leur donnant un aspect bénévole. Il est vu comme un rival, sachant que dans la presse il y avait déjà écrits et dessins qui ne manquent pas d'hostilité envers les juifs. La critique était hostile à Lévy, il redéfinit l'Incohérence exprimant son mépris aux journaux qui l'ont critiqué. Il ira même jusqu'à se justifier, il prétend ne pas faire de l'art et ne pas en avoir l'intention, puis en colère, s'exprimera : « je m'en fous ».

Découragé sans doute par la presse négative, et voyant son public réduit, il abandonne les Arts Incohérents et se tourne vers l'organisation de spectacles. Connu de son vivant par les hommes de lettres, Lévy n'a pas connu de notoriété posthume. Lorin le considéra précurseur évident des cubistes et des futuristes.

10-2- Possible lien entre Incohérents et artistes des courants rebelles.

Dès 1880 le tableau est remis en question et est désacralisé par tous les délires que se permettaient les incohérents. Même négligeant leur appartenance artistique, il est impossible de comprendre comment les courants après eux semblent ne pas les avoir connus. Avant les déductions logiques, il faudra tracer les passages qui pourraient être en faveur d'une possible rencontre, même indirecte avec des membres de l'incohérence.

Le musicien Eric Satie était l'ami d'Alphonse Allais et fut pianiste au Chat Noir, donc membre des soirées des hydropathes et des incohérents, donc en lien direct avec eux. Erik Satie en 1887, fréquente les artistes bohèmes, se lie au poète Contamine de Latour et s'engage au cabaret le Chat Noir jusqu'en 1891 année où il rencontre le musicien Claude Debussy et intègre l'univers ésotérique de Joséphine Péladan en intégrant l'Ordre de la Rose-Croix⁸¹⁴. Le ballet *Relâche* de 1924 est conçu par Picabia pour les Ballets suédois, la musique composée par Erik Satie⁸¹⁵. Satie, avait en 1919 rencontré Tristan Tzara qui le présenta à Picabia, André Derain, Marcel Duchamp et Man Ray ; ensemble ils fabriqueront leurs premiers ready-mades dès leurs premières rencontres⁸¹⁶.

Quelles sont les possibilités que Satie soit resté muet quand il discerna quelques ressemblances avec les œuvres, idées ou activités dadaïstes ? Picabia était un ami de Satie et avait rencontré Duchamp, parmi leurs soirées et rencontres, n'y aurait-il pas plusieurs fois des passages mentionnant l'humour ou les farces des Incohérents ? Mais lorsque Dada Surgit en 1916 personne ne se souvenait des Incohérents ce qui est fort

étrange car Jules Lévy est mort en 1935 contemporain du surréalisme et du dadaïsme. En 1903, Alphonse Allais venait de mourir quand l'année suivante, Marcel Duchamp s'installe à Montmartre chez son frère Jacques Villon où il y fréquente des cabarets humoristiques, même milieu de rapins et de désargentés fréquenté par Allais et les Incohérents avant lui. Duchamp tente de proposer des caricatures satiriques à des journaux comme *Le Rire* et *Le Courrier français* où quelques dessins y seront publiés. Il expose aussi cinq dessins au salon des artistes humoristes en 1907⁸¹⁷. En 1909 on lui présente Francis Picabia avec qui, en compagnie de son frère, il fréquentera une communauté d'artistes et de poètes dont Albert Gleizes, Fernand Leger, Jean Metzinger et Guillaume Apollinaire. Il se trouvera un travail dans la bibliothèque du quartier latin⁸¹⁸.

Les ready-mades de Duchamp dérivent d'un sens d'humour et d'un manque de sérieux que lui-même ne nie pas. *La Roue de bicyclette* pour Duchamp était une distraction qui en tournant l'apaisait et le réconfortait. Il affirme avoir aimé l'idée de l'avoir dans son atelier, et qu'il aimait la voir tourner comme on regarde le mouvement d'un feu de cheminée. Toute cette passion pour l'humour ne pouvait pas laisser Duchamp indifférent à toutes les manifestations humoristiques, non seulement des quelques années passées mais du siècle passé sachant qu'il vivait et travaillait dans une bibliothèque du même quartier fréquenté quelques années auparavant par les Incohérents. Pris, selon ses mots, au sérieux par l'Amérique, il s'installa en 1915 à New York. À sa mort son épouse signala avoir trouvé parmi ses possessions un livre d'Alphonse Allais⁸¹⁹. Une autre source prétend que l'épouse de Duchamp signala avoir trouvé dans les mains de son mari un livre d'Alphonse Allais, ce qui n'est pas étrange sachant que ce dernier était très connu et ses œuvres répandues à l'époque. Il est attribué à Duchamp l'originalité de l'œuvre *Air de Paris*, qu'il créa en 1919. Dans un entretien avec Pierre Cabanne, il déclare que l'idée fut amusante⁸²⁰. André Breton fit remarquer un jour que cette œuvre rappelait un texte écrit par Alphonse Allais, membre des Incohérents. Duchamp assura par la suite que ce texte lui était inconnu et que

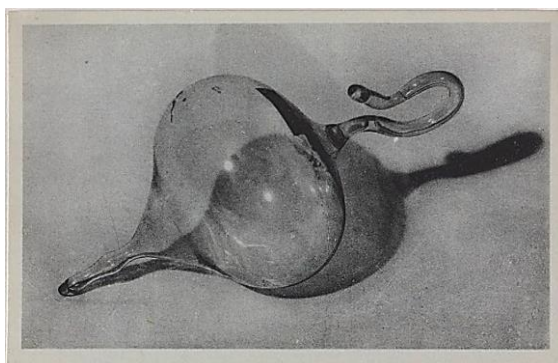


Fig. 137 : Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1937.

c'était une coïncidence. Breton faisait allusion à une chronique parue en 1900, le recueil d'Allais s'intitulait *Ne nous frappons pas* : « L'excellet M. Fish [...] eut l'idée, avant son départ pour l'Europe de faire capter [...] quelques mètres cubes d'air de chaque état des états unis [...] en de mignons ovules d'acier, un peu d'atmosphère [...] d'emmener avec soi, dans sa valise, l'air de son pays... »⁸²¹. Peut-être une même idée qui ait surgi par hasard entre Duchamp et Allais, sauf que François Caradec rappelle que Rose Sélavy fut déjà évoqué avant Duchamp par Alphonse Allais⁸²². N'oublions cependant pas, que même s'il fallait supposer que Duchamp n'ait jamais connu les Incohérents, la similarité est présente et remet en question l'unicité de l'œuvre duchampienne.

10-3-Le sérieux, le comique et l'Incohérence

L'humour est une : « Forme d'esprit qui s'attache à souligner le caractère comique, ridicule, absurde ou insolite de certains aspects de la réalité [...] dans un discours, un texte, un dessin [...] caractère d'une situation, d'un événement qui, bien que comportant un inconvénient, peut prêter à rire⁸²³ ». Ainsi, le rire et l'humour ne peuvent être séparés ; le rire étant provoqué par l'humour. Ce n'est pas le cas de rire inconditionné qui intéresse cette étude mais plutôt le rire que l'humour provoque. Tout art novateur doit réinventer les règles du jeu à la recherche de nouvelles solutions plastiques où l'humour joue un rôle important du fait que ce dernier est mieux placé pour dépasser les tabous⁸²⁴. Contrairement aux naturalistes qui n'admettent que l'analyse, la science et l'exactitude, les humoristes disent ce que nul autre ne peut dire, voient des choses que nul autre ne voit et la transgression semble être leur norme. La plupart des réinventeurs de la poésie ou de l'art au XXe siècle, avaient de l'humour, et par l'absurde pouvaient montrer les limites de la science. L'humour inquiète quand il s'attaque aux choses sérieuses⁸²⁵.

Il existe des multitudes de cas dans l'art où l'on pourrait déceler des traces vives d'humour, mais ceux étudiées dans cet essai seront ceux qui semblent rapprocher une similitude entre les œuvres Incohérentes et celles qui les suivront.

Au sein de l'Exposition universelle de 1889, une exposition pour l'Ecole des Beaux-arts de Paris est présentée. Cet événement intitulé *Maîtres de la caricature française (1888)* fait écho auprès du public et de la presse dont un article s'exprime : « profanation ! ». Cette manifestation sera suivie d'autres et il est possible d'en déduire que ce fut à l'époque le premier, bien que faible, rapprochement entre l'art et le rire. C'est à travers

l'essai *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* que l'on déduit que Baudelaire fut l'un des premiers critiques à envisager l'existence d'œuvres plastiques comiques. Intéressé au rire, il avait étudié quelques caricaturistes français comme Daumier et d'autres étrangers. Selon lui, il est possible d'allier les aspirations du grand art⁸²⁶.

Evidemment la liste de groupes ayant introduit l'humour ou le jeu de mots à leur œuvre est considérable. Les voies insolites de Pol Bury depuis 1957, Présence Panchounette, François Morellet, grand admirateur d'Alphonse Allais et membre du Groupe de Recherche d'Art visuel (1960-1968) se définit lui-même comme un rigoureux rigolard⁸²⁷. L'artiste français Jacques Halbert réalise dans les années 1970, son œuvre à travers une blague, "*L'art doit me faire rire*"⁸²⁸, est son slogan, mais Paris n'avait pas accepté son rire gigantesque, il part pour l'Amérique et y devient cuisinier. Ses œuvres sont des cerises qu'il réalise de plusieurs formes et types⁸²⁹. Sa radicalité, est ironique⁸³⁰. Dans un programme sur l'humour et l'art, Emilie Yaouang Tamby, professeur de lettres, aborde l'humour dans l'œuvre d'Alphonse Allais qui s'inscrit dans le prolongement du symbolisme, et qui annonce les décalages et l'absurdité surréalistes⁸³¹. Le nouveau réaliste Martial Raysse, pour pratiquer une hygiène de la vision en 1961, qui doit libérer l'art, le quitte et part pour le drugstore et en ressort avec un balai, des éponges des serviettes prenant le mot "hygiène" à la lettre⁸³².

En 1920 Duchamp ne se suffisait plus à lui-même en tant qu'homme, à la manière d'un ready-made aidé et se transforme en Rose Selavy : une autre personnalité de Duchamp. Ce nom que Duchamp se trouve, est un jeu de mots très connu aujourd'hui, où Rose Selavy n'est autre que l'expression "Eros c'est la vie". La plupart des admirateurs de Duchamp sont des théoriciens du langage : Brisset, Roussel, Jarry et d'autres. Duchamp tendait vers un nominalisme pictural en mêlant le calembour à la recherche du langage comme par exemple : *Le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent*⁸³³. Une des spécialités de Duchamp est en effet le jeu de mots, qui se manifestera à plusieurs reprises dans sa trajectoire.

En 1921, Jean Crotti, beau-frère de Duchamp expose une composition non figurative *Immense éclat de rire* où il y est inscrit *Vérité*. Plus tard Hans Richter évoque le rire Dada dans un ouvrage consacré à ce mouvement en ces mots :

« Ainsi avons-nous détruit, brusqué, raillé...et ri. Nous avons ri de tout : de nous-mêmes, comme du Kaiser, du Roi et de la Patrie, des panses à

*bière, des sucettes. Nous prenions le rire au sérieux. Ce n'est que le rire qui garantissait le sérieux avec lequel nous exercions notre anti-art sur le chemin de la découverte de nous-mêmes. Mais les éclats de rires n'étaient que l'expression de la nouvelle expérience et non pas son contenu ni son but*⁸³⁴. »

Les explications justifiant et théorisant l'utilisation du langage chez Duchamp sont nombreuses. Duchamp utilisait le jeu de mots, les tournures de phrases, les jeux sur le signifiant et d'autres possibilités linguistiques qui en fin de compte avaient un but humoristique et intellectuel.

Encore ici, beaucoup d'autres artistes utiliseront le jeu de mots et le calembour dans plusieurs œuvres. Christian Zeimert exécute *La Petite fille vouée au bleu* qui n'est pas sans rappeler *La porteuse de pain* de l'année 1889, *Le Garage à Paulo* de 1986, Zeimert le lie à la fusée Apollo, l'image ici en relation avec l'histoire et le temps. Comme l'œuvre *La Panne à moi* le fut pour la crise au Panama en 1889. Raymond Hains se dit aussi amateur de calembours : un cheval de bois emballé dans une toile blanche par Christo et cela devient *Néo-Dada emballé*. *La Tour de Babil* et *Le Poids de la culture* de Présence Panchounette. L'humour noir est aussi présent comme dans les œuvres incohérentes quand Adrien Marie ouvre le bal dans un cercueil en 1887, ou le corbillard de Charles le Roy. Topor illustre d'images *Crues et cruelles* son livre, de recettes de Cuisine cannibales en 1970 ; Zeimert met en scène un concours de suicide, Panchounette deux cercueils en lit⁸³⁵. Zeimert s'est même fait appeler "peintre calembourgeois", exposant une fois dix slips pour son œuvre *Jésus et ses dix slips*. Quatre décennies après les Incohérents, le jeu de mots accompagnant l'image est utilisé chez Dada, mais cible mieux l'effet du calembour et lui colle une théorie qui semble lui rendre une crédibilité temporaire.

Si l'œuvre *Ballet français*, qui représente un balai planté la tête en haut⁸³⁶, n'est pas connue par le lecteur, il lui sera certainement difficile de lui attribuer son temps ; est-ce une œuvre des Incohérents ou des modernistes ? Elle détient un calembour facile et reprend visuellement l'homophonie du mot balai, avec ballet. Le balai semble alors prendre la posture de danse. Cette œuvre de Man Ray datant de 1956 est un exemple parmi tant d'autres où, l'œuvre se distingue avec celle des œuvres incohérentes, seulement par leur attribution à l'auteur et au musée qui les abrite. *Le Pain peint* (1927) est un pain réel peint en bleu, économisant ainsi le maximum de mots pour plus de sens⁸³⁷.

L'humour incohérent est si évident qu'il devient inutile de prouver son existence ; D'ailleurs les Incohérents sont accusés de n'avoir que voulu faire rire. En reprenant les mots de Duchamp où l'humour est une chose profonde détenant une révolte puis une libération. Le rire provoqué par le mot d'esprit conscient ou pas, désarme la critique et c'est en ce sens que l'humour devient une arme transgressive. L'humour incohérent ne se limite pas à un genre précis, il aborde plutôt tous les genres : le mot et tous les jeux qui en dérivent ; le visuel et toutes les combinaisons possibles toujours associé à l'humour, bien qu'il existe des œuvres incohérentes porteuses d'humour mais ne générant pas obligatoirement le rire. Le rire, conditionné est le produit de l'humour, plus l'on est prédisposé et apte à comprendre le message véhiculé, plus le rire est de cœur. Le rire ne nie pas l'esprit humoristique, ou d'humour au sens profond comme le déclare Duchamp dans une de ses interviews, le rire est un résultat, le reflet d'une émotion et en aucun cas ne peut rabaisser l'activité créatrice. Si le rire est faible, c'est que l'idée est faible ou la personne réceptrice est mal prédisposée, en d'autres mots, n'a pas le sens de l'humour.

Ce qui donne à Duchamp une place au-dessus de beaucoup d'autres artistes sera le fait de sa formation précoce et le milieu qu'il fréquentait en particulier celui des écotiers, des humoristes et des ouvriers d'art de la capitale plutôt que les peintres mondains⁸³⁸. Pour le sérieux de l'idée, qui, selon de nombreux critiques, rend l'œuvre d'art sérieuse, Duchamp semble dans beaucoup de cas ne pas avoir pris compte de cette notion, ni quand il crée la roue de bicyclette ni quand, au cours de son entretien avec Guy Viau à la Radiotélévision canadienne. Quand Viau lui demande d'expliquer ce que c'est un ready-made, à trois reprises, il explique et se met à rire, on a l'impression que même en 1960, après toute cette trajectoire artistique vécue, il ne prend pas ces explications au sérieux, il suffit de voir le texte de cet entretien pour le comprendre. Quand Pierre Cabanne dit à Duchamp qu'on a l'impression que chaque fois que ce dernier s'engage à prendre une position, il l'atténue par l'ironie ou le sarcasme, Duchamp répond que c'est le cas parce qu'il n'y croit pas et qu'il ne croit à rien d'ailleurs⁸³⁹. Ce qui est aussi digne d'intérêt c'est la réponse de Duchamp qu'il donne à Guy Viau, sur l'humour qu'il déclare avoir découvert son introduction dans l'art : « L'humour était une sorte de sauvetage pour ainsi dire, car jusque-là l'art était une chose tellement sérieuse [...] que j'étais très heureux quand j'ai découvert que je pouvais y introduire l'humour [...] La découverte de l'humour a été une libération [...] Et c'est seulement par l'humour que vous pouvez en sortir, que vous vous libérez »⁸⁴⁰. Bien qu'ayant souvent

fréquenté le milieu des peintres, Duchamp prend le parti du rire quand il affirme devant Pierre Cabanne ses années d'initiations : « [...] je ne vivais pas du tout dans un milieu de peintres, mais dans un milieu d'humoristes »⁸⁴¹. Duchamp utilise le mot certes de façon ingénieuse et le mêle à l'humour profond, cependant cet humour peut provoquer ou ne pas provoquer le rire, cela dépend de la personne qui reçoit ce jeu de mots. Mais Duchamp n'a certainement pas découvert avant d'autres artistes l'introduction du mot dans les arts plastiques. Les Incohérents, s'ils s'avèrent être des artistes, l'auraient devancé de plusieurs pas. Mais le sont-ils ? Eh bien à suivre l'idéologie artistique des courants rebelles, il suffit qu'ils le prétendent pour le devenir.

Les artistes du XXe siècle ont abondamment utilisé le comique dans l'art. Les historiens de l'art situent l'art contemporain au début des années soixante, mais dès les débuts des années 1950 Dada ressurgit après avoir été longtemps éclipsé par le surréalisme, et ceci avec l'émergence des recherches sur les avant-gardistes qui s'intensifièrent dès les années 1950, Duchamp devient une référence et inspirera les audacieux de l'art contemporain. Etant tout d'abord considéré comme élément disqualifiant l'œuvre, le rire prend l'autre camp⁸⁴². Ces recherches se seraient peut-être intensifiées pour des cause politiques.

Le Ready-made semble ne pas détenir d'humour, il est uni à ce dernier par le plaisir du jeu qu'il contient. Arthur Danto, philosophe et critique, dans son œuvre *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1989) reproduit dans la couverture une photographie de la *Roue de bicyclette* de Duchamp⁸⁴³. Duchamp aura compris la force de l'humour allié à l'art. Dès la fin de la Première guerre mondiale, une sorte de retour à l'ordre ne laisse pas de place au rire envisagé par des mouvements tels que Dada. *L'Anthologie de l'humour noir* de Breton est vite interdite par la censure juste après sa parution en 1940. Jusqu'au début des années 1960, Dada et surréalisme formaient un tout aux yeux des conservateurs des musées, et des historiens. Avec le dadaïsme, une certaine forme de rire trouva une certaine légitimité dans le domaine artistique. Dès les années 1960, l'art pouvait être sérieux en conservant une part drôle, sans oublier que le régime soviétique était contre toute modernité esthétique, tout comme l'était le régime nazi qui comptait que l'ensemble de la modernité artistique manifestait une dégénérescence.

Les tableaux étaient confisqués dans les musées allemands ou accompagnés d'explications avilissantes. L'exposition de l'Art dégénéré dura quatre années et devant la frivolité de ces œuvres, beaucoup rirent d'un rire mauvais resté dans la mémoire. Après la Seconde guerre mondiale, le rire pénètre l'œuvre artistique comme un équivalent de la comédie⁸⁴⁴. Eric Dietman panse ses réalisations avec des bandes médicales : *Une Scie malade* (1963) est soignée par un pansement autour de sa lame ; un pigeon empaillé sur un tas de défécation, le tout sur une chaise donne *Au sommet après en avoir tant chié* (1992).

Bien que ces œuvres détiennent de l'humour, elles sont commentées par leurs créateurs de façon sérieuse, et cette ironie reflétée, n'est plus évoquée. Pourtant Yves Klein avait écrit en 1957 : « Je suis peintre, eh bien je ferais quelque chose qui doit être de la peinture aux yeux de tous et aussi plein d'humour, pourquoi pas ? S'il n'y a pas d'humour, tant pis pour ceux qui ne le voient pas⁸⁴⁵ ». Quand il présente son exposition à la galerie Iris Clert, où aucun tableau n'y est exposé, il est sérieux mais cet acte l'est-il ? La légèreté dissimulée dans le rire, porte une dimension critique selon Présence Panchounette dont l'humour et l'esprit qu'ils prônent répondent à leur proclamation de penser mieux que les peintres et peindre plus mal que des cochons. Le solex en or et la constatation que le carré de la base de la liberté est égal à la somme des carrés de l'esclavage ont tout pour être drôle et sérieux en même temps. Le collectif affichait son refus d'être traité en tant qu'artiste, de se prendre au sérieux ou de prendre une quelconque proposition artistique au sérieux. L'urinoir de Duchamp était pris pour une plaisanterie quand il fut présenté au jury confus. L'humour ne semble pas incompatible à l'art et d'ailleurs aucune théorie du XXe siècle ne mentionne que pour créer une œuvre d'art il faut nécessairement être sérieux. Plusieurs mouvements ont eux-mêmes prôné le fait de pas être sérieux, ont présenté des manifestes qui décrivaient une trajectoire que ses artistes n'ont pas réellement suivi, ce qui souligne encore un manque de sérieux.

Jean Cocteau, dans *La Difficulté d'être*, souligne qu'il faut bien comprendre que l'art n'existe que s'il prolonge un cri, un rire ou une plainte⁸⁴⁶. L'œuvre des Incohérents souligne certes le rire, mais aussi une plainte. Mais même limités au rire, Constantin Brancusi dira : « Ce qui a vraiment un sens dans l'art, c'est la joie. Vous n'avez pas besoin de comprendre. Ce que vous voyez vous rend heureux ? Tout est là⁸⁴⁷ ».

10-4- Les Arts Incohérents : Art ou pas art ?

Partant du fait que tous les artistes de Dada à nos jours n'ont nul besoin d'avoir à se justifier sur leur statut artistique, il sera nécessaire d'aller chercher un équivalent de leur position envers l'art dans celui des Incohérents. Il existe une tendance à assumer que les Incohérents ne s'inscrivent pas dans la lignée des arts parce qu'ils n'auraient pas assumé leur position envers les œuvres qu'ils ont créées, donc d'une façon générale par manque de manifeste ou de théories qui puissent soutenir leur position. Il leur fallait trouver une justification aux actions qu'ils allaient entreprendre à l'époque. C'est ce que les dadaïstes, surréalistes ou tous ceux qui sont venus après ont très bien compris. Et c'est ce que les Incohérents n'avaient pas encore compris, l'avant-garde ayant surgi après eux et ils n'avaient pas pris en considération le fait de théoriser une œuvre, ce qui semble donner à l'œuvre un statut artistique.

Cependant c'est dans la modernité, ses œuvres, ses critiques et ses artistes que l'on pourrait trouver une réponse. Le manifeste est une proclamation écrite par un groupe qui souhaite exposer un programme. Bien qu'il y ait eu un manifeste du symbolisme en 1886, c'est au XX^e siècle que son usage dans le domaine de l'art, avec le *Manifeste du futurisme* de Marinetti qu'il devient célèbre⁸⁴⁸. Il fut suffisant à Courbet de déclarer que faire de l'art vivant est un but pour que cette phrase soit considérée comme manifeste. On en déduit que plusieurs courants artistiques avant cette date n'avaient pas nécessairement présenté de manifeste ; ce qui exclut que les Incohérents ne soient pas reconnus faute de manifeste. Pourtant, dans l'avant-propos du catalogue de 1884, Jules Lévy expose un programme éclaircissant l'idéologie des Incohérents. C'est deux aveugles qui sont chargés de donner une opinion sur l'œuvre que Lévy nomme "œuvre d'art". Les Incohérents se moquent de la couleur et du dessin ; ils ne sont ni intentionnistes, ni essayistes, ni voyistes, ni impressionnistes, ni barbouillistes, ni quoique-ce-soitistes, mais d'après Lévy ils appartiennent à l'art, par une de ses branches. L'ennui est l'ennemi de l'incohérence hostile aux artistes commerçants qui se sont fait une spécialité de l'art sous le prétexte d'archéologie ou philosophie. Puis Lévy répond à ceux qui prétendent que les Incohérents n'étaient capables d'autre chose que de mauvaises plaisanteries, qu'il y avait parmi eux de véritables artistes. Allais, en parlant de l'exposition de Lévy qui lui avait selon lui offert son hospitalité pour exposer son œuvre monochrome qualifie cet acte de belle indépendance artistique et semble tout à fait sérieux quand il s'exprime que

son œuvre parlera pour lui. Quand Felix Fénéon parle d'eux comme ayant réussi en matière de peinture et de sculpture. Quant au manque de théories justifiant leurs œuvres, c'est chez les artistes ayant suivi ou pas, une approche semblable aux incohérents et chez des critiques que l'on trouve quelques réponses. Pour les questions de mauvais goût pouvant être présentes dans les œuvres de l'Incohérence, Duchamp répond que le grand ennemi de l'art, c'est le bon goût⁸⁴⁹, et qu'un mauvais art est quand même de l'art, comme une mauvaise émotion est quand même une émotion. Arthur Cravan, sera plus radical dans la question de goût, selon lui, c'est les abrutis seulement qui ne voient le beau que dans les belles choses⁸⁵⁰. Lévy affirme que le public est le seul juge dont les Incohérents se réclament, Duchamp précise que c'est les regardeurs qui font les tableaux. Cette hypothèse est soutenue par le critique et historien d'art grec Nicos Hadjinicolaou : « Une œuvre d'art existe en tant que telle à partir du moment où elle est regardée ⁸⁵¹ ». Ben Vautier résume d'ailleurs cette question sur la position de leur œuvre en affirmant que : « L'art c'est n'importe quoi encadré...signé...daté... »⁸⁵².

Concernant les intentions des artistes de l'Incohérence, selon Pierre Soulages, les intentions d'un artiste, comme les explications du spectateur sont toujours de fausses clés, n'abordant qu'un côté d'une œuvre, elles n'entament pas l'énigme qu'elle est. Sur toute œuvre, viennent se faire et se défaire le sens qu'on lui prête. Quant à l'avis de Georges Baselitz, l'artiste n'a de responsabilité envers personne. Son rôle social est asocial. Sa seule responsabilité réside dans sa position face au travail qu'il accomplit. Allan Kaprow trouve que tout art d'avant-garde est plutôt une investigation philosophique, une recherche de vérités qu'une activité purement esthétique⁸⁵³. Les Incohérents dans leurs œuvres avaient toujours quelques choses à dire, leurs idées dissimulées ou criardes abordaient d'une manière ou d'une autre des questions graves de la vie sociale, à travers une apparente légèreté.

La perception de Pierre Francastel, envers l'œuvre d'art repose non pas sur un processus de reconnaissance mais de compréhension. L'œuvre d'art est le possible et le probable, elle n'est jamais le certain⁸⁵⁴. Pour le choix des médias utilisés par les artistes de l'Incohérence tels que les journaux et autres objets, c'est Guillaume Apollinaire qui en déclarera plus tard l'utilisation. Mais l'utilisation d'idées et d'objets variés place l'incohérence selon Grojnowski et Riout, dans une cadre d'absence de contrôle, de logique et de coordination, par le désordre des formes, de la

pensée ou d'imagination⁸⁵⁵. Il y avait une surcharge de styles dans les activités des Incohérents, peut-être par le manque d'organisation, ou par le nombre élevé de participants. Si nous avions leurs œuvres parmi nous, nous aurions pu sans peine les regrouper et les classer selon leur approche et leur aspect. Les œuvres incohérentes dans les expositions, ressembleraient un peu à une exposition aujourd'hui avec des centaines d'artistes de différents pays présentant des œuvres à leur guise. L'organisation de l'exposition aura échoué. Mais les œuvres resteront des œuvres d'art.

Pour ce qui en est de la provocation, ce n'est pas ce qui manque aux Incohérents. Pour un XXe siècle qui trouve que l'impressionnisme transgresse déjà les conventions académiques. Quand Jules Lévy et ses amis ouvrent les portes de leur Salon, la critique dont une part voit dans les œuvres exposées une révolte, un outrage et un attentat à l'art, d'autres se demandent s'ils doivent voir en ce genre de manifestation une branche de l'art officiel⁸⁵⁶. Goudeau qualifiera les Incohérents auxquels il donne le nom de mouvement, de tremblement de terre de l'esprit, Gérôme les définit comme étant les anarchistes de l'art ou une explosion de dynamite. Pour d'autres critiques, les Incohérents sont des anarchistes, fumistes, parodistes, intransigeants et innéistes de l'art ; l'incohérence est éclectique et insolente⁸⁵⁷. Selon Cravan, courir dans les champs prouve le génie, et tout grand artiste a le sens de la provocation.

Georges Braque assume que si la science rassure, l'art lui, est fait pour troubler⁸⁵⁸. Les Incohérents non seulement avaient le sens de la provocation, mais ne furent pas sans réponse à une critique qui prit une position hostile envers eux, bien que plus tard Lévy se trouva en train de se justifier. Marcel Duchamp cependant, affirmait que plus la critique est hostile, plus l'artiste devrait se sentir encouragé⁸⁵⁹.

Pour l'innovation dans l'art, il faudrait avant de chercher une quelconque recherche de nouveauté, la considérer avant tout dans les arts rebelles. Il n'y a pas de doute que les artistes de la modernité et de la postmodernité ont sans cesse essayé de chercher le nouveau qui puisse changer le monde. Pour certains critiques, l'art du XXe siècle est une série d'innovations sans répit, tandis que pour d'autres, cet art ne fait que se manifester sans cesse avec un nouveau titre et une nouvelle parure. Ces deux positions sont étrangement perçues devant les revendications d'artistes ayant eux-mêmes, soi-disant innové dans l'art du XXe siècle. Soit la citation célèbre de Francis Picabia : « Le nouveau, toujours le nouveau, mais c'est vieux comme le monde », tandis qu'en s'exprimant qu'il y avait Fluxus avant cage et Duchamp⁸⁶⁰, Eric Anderson ramène le Fluxus, qui est

dans la même lignée du dadaïsme, à la période qui précède ce dernier. Ben s'interroge dans une de ses expressions : « Où est le nouveau ? L'art c'est du vol⁸⁶¹. Ben avait même dans son œuvre *Tas d'esprit*, décrit que « Parmi les grands-pères, Picabia, Duchamp, Arthur Cravan, Erik Satie, les Incohérents, avec pour point commun d'avoir tous dit un jour « non » à l'art et de s'être posé des questions sur les limites de l'art⁸⁶²», plaçant les Incohérents au même niveau que celui de tous les artistes s'étant révoltés contre l'art conventionnel.

10-5- Le syndrome Boronali et la confusion dans l'art

Il n'est pas rare de rencontrer parmi les blagues concernant l'art, une question souvent posée avec un sourire sarcastique, par des gens qui ne suivent pas l'onde du domaine artistique : « Est-ce vrai, qu'une fois un artiste a fait peindre un âne avec sa queue ? L'histoire de l'âne qui peint avec sa queue jouit en effet d'une renommée mondiale.

En 1910, illustrant les grandes mystifications de l'histoire de l'art, un scandale occupe l'avant-scène de l'actualité parisienne. Un tableau, *Le coucher du soleil*, est une des pièces remarquées dans une exposition "*Le Faux dans l'art et dans l'histoire*" qui eut lieu au grand Palais en 1955⁸⁶³.

L'œuvre est signée et attribuée à un peintre italien



Fig. 138 : Joachim-Raphaël Boronali, *Coucher du soleil sur l'Adriatique*, huile sur toile 60 x 81 cm.

J. R. Boronali (Joachim-Raphaël). Un certain Roland Dorgelès, Montmartrois de l'école des Beaux-Arts, décide de mystifier les organisateurs et le public des Artistes indépendants, en compagnie de deux amis, il avait attaché un pinceau à la queue de Lolo, l'âne de Frédéric Gérard, dit le père Fédé tenancier du cabaret "*Le Lapin agile*". Pour une carotte, celui-ci remuait frénétiquement la queue appliquant ainsi la peinture sur la toile qui se vendit 400 francs. « Boronali » n'est autre que l'anagramme d'Aliboron, le nom donné à l'âne par Jean de La Fontaine⁸⁶⁴.

Des comptes rendus paraissent dans la presse “*Fantasio*” qui publie des documents relatant la préparation du canular. Deux photographies accompagnent l’article. Boronali aurait exposé dans la 22^e salle du Salon des Indépendants, réservée aux peintres humoristiques⁸⁶⁵, mais Dorgelès a voulu tourner en ridicule les artistes sans talent et démontrer que le premier venu peut exposer au Salon des Indépendants : « Pour exposer un tableau il suffit de savoir placer dans un cadre, de préférence doré, une toile enduite de couleurs variées, il se trouvera toujours un public pour l’admirer et des critiques pour en discuter les mérites⁸⁶⁶ ».



Fig. 139 : L’âne Aliboron, Lolo en appliquant la peinture sur la toile, 2 avril, 1910.

En effet cette question d’art crédible renforce le doute envers certaines œuvres d’art. Cette histoire longtemps répétée, met en évidence le fait que cette farce est évoquée par le public non initié pour souligner que l’art contemporain admet des œuvres aussi banales que le fait d’être peintes par un âne. D’autres situations évoquent aussi cette confusion de l’art moderne et l’absence de critères le concernant. Cette question de crédibilité, devient plus complexe dans ce cas cité chez Kuntzler : une éponge de ménage oubliée dans une salle d’art à Nîmes, suscite l’attention des conservateurs, étant prise pour une œuvre d’art. Parfois il est difficile de distinguer de simples déchets d’une authentique œuvre artistique. Dans un musée d’art moderne en Italie, les restes d’une soirée, éparpillés sur le sol

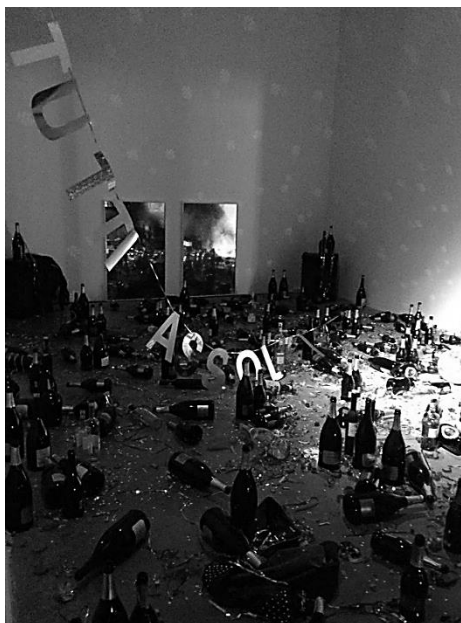


Fig.140 : Goldschmied & Chirari, Où allons-nous danser ce soir, 1980.

(des bouteilles vides, des confettis, des mégots de cigarettes et des chaussures) est confondue par une équipe de nettoyage qui balaya la pièce sans se douter qu'il s'agissait d'une installation tout juste inaugurée et intitulée *Où allons-nous danser ce soir ?* visant à illustrer la crise politique traversée par l'Italie dans les années 80⁸⁶⁷. Installée par Goldschmied & Chirari l'œuvre reflétait une période caractérisée par le consumérisme et l'hédonisme des politiciens socialistes et leurs soirées sans fin⁸⁶⁸. L'exposition de Coppenhague, *L'Épicerie* proposait des produits vendus au même prix que dans une épicerie ordinaire mais avec une étiquette : « Attention œuvre d'art » ne manque pas d'ironie, mais remet en question la nature du ready-made néo dada⁸⁶⁹. Des visiteurs au San Francisco Museum of Modern Art, en mai 2016 sont leurrés par une paire de lunettes posée au sol qu'ils trouvent intéressante avant de découvrir que ce ne fut qu'une farce d'un adolescent⁸⁷⁰. En 1964, le critique d'art du "New Yorker" Calvin Tomkins eut l'occasion d'interviewer Duchamp qui admit qu'à l'époque un jeune qui n'a pas de prédisposition particulière pour quelque chose s'essaie dans l'art, ce qui sur le plan esthétique est très dommageable, la production abondante ne pouvant générer que médiocrité. Duchamp déclare que ses *ready-mades* furent un geste pour démontrer qu'il était possible de faire quelque chose, sans l'arrière-pensée d'en tirer de l'argent et que les collectionneurs ne sont pas intelligents et achètent juste pour le snobisme. L'artiste ne produit rien tant celui qui regarde n'a pas dit le dernier mot, et pour terminer Duchamp ne croit pas à l'art mais à l'artiste⁸⁷¹. Mais quel artiste quand Fluxus tend à affirmer le statut non-professionnel de ce dernier qui peut faire tout ce qu'il veut en traitant des choses insignifiantes et ce sera de l'art.

10-6-Les Arts Incohérents après l'oubli

À croire le slogan de Panchounette "*Tout est comme avant*", ce serait la première manifestation évoquant la présence du groupe des Incohérents. Après l'exposition à la FIAC, les Incohérents furent l'objet d'une journée de colloque au Musée d'art moderne et contemporain (Mamco) de Genève, ce fut aussi l'occasion d'un débat concernant leur réfutée modernité. Pour la première fois reconnus comme dignes d'une exposition dans un lieu de consécration, les œuvres de Jules Lévy et ses amis sont accueillies du 25 février au 31 mai 1992 dans le musée d'Orsay. Cependant très peu d'œuvres y furent exposées la plupart n'ayant pas été conservées. C'est quelques reconstitutions qui complétèrent l'exposition⁸⁷². Catherine Charpin publie en 1990 un livre sur les Arts Incohérents,

cependant le groupe reste peu connu. En 2009 Présence Panchounette expose des reconstitutions de leurs œuvres au Mamco de Genève sous le titre de *L'Avant-garde est la doyenne de l'humanité*⁸⁷³. Une enquête est publiée dans Le Monde en 2011 "Les Arts Incohérents, sérieux s'abstenir"⁸⁷⁴. Les Incohérents restent néanmoins inconnus du public.

Les reconstitutions exécutées par Présence Panchounette connurent une apothéose muséale au Musée d'Art Moderne et Contemporain à Genève, ce qui fait qu'après Fluxus et Dada avant eux, les Incohérents triomphaient. Ce succès tardif montre que tout n'est pas possible en tout temps et que l'inimaginable en 1880 devint envisageable un siècle plus tard⁸⁷⁵. Grojnowski et Riout avaient en 2015 publié leur livre *Les Arts Incohérents et le rire dans les arts plastiques*, qui souligne l'appartenance des incohérents au comique. Or le rire semble dans la plupart des cas n'occuper qu'une partie des œuvres et tend à être le prétexte pour accepter les œuvres des Incohérents par la critique ou le public. Cependant cette seule phrase triomphale signalée ne suffirait pas à en déduire un hommage rendu aux Incohérents. Depuis 1988, il n'y eut qu'un nombre limité, voire négligeable d'œuvres concernant ces derniers. Pour une découverte aussi choquante qui remet en question l'originalité de l'œuvre contemporaine, on devait s'attendre à une multitude d'œuvres qui reprennent et étudient celles des Incohérents.

« Ils optent pour le hasard, ils préfèrent le jeu et l'enfance, le chaos à l'ordre, les déchets, les mots sans suite, le silence, les actions publiques non répétables ». Nous aurions cru parler des Incohérents si ce n'était pas les dadaïstes qui avaient écrit ces mots. Dada se qualifie lui-même de dégoût, de je m'en foutisme et de merde voulant chier en couleurs. Affirmant que Dada ne signifie rien, et qu'ils voulaient avec ce rien changer le monde de l'art à travers un non-art qui pour Nathalie Heinich ne s'agit pas de ne pas faire de l'art mais en faire avec ce qui n'est pas habituellement considéré comme tel. Ce que font les Incohérents à merveille. Une des théories sur le comportement artistique admet que c'est le choix délibéré de l'artiste qui change la destination première des objets et lui donne une vocation nouvelle, ce qui pourrait transformer un produit manufacturé en un autre et en sculpture en même temps. C'est le cas de l'*Urinoir* et du *Porte bouteilles* de Duchamp. L'œuvre des Incohérents n'est pas plus facile que beaucoup d'œuvres que l'on peut rencontrer depuis le dadaïsme qui désacralise le concept d'œuvre.

L'art est remis en question, sans aucun doute. Involontairement ou pas, il faudra en juger le résultat, et non pas les intentions. Les Incohérents ont expérimenté divers procédés techniques. John Cage propose une esthétique ouverte où il est possible de voir n'importe quoi survenir. Erwin Panofsky explique que l'histoire de l'art relève de lire objectivement les œuvres, et non de la faculté de juger. Aux yeux de leurs contemporains, ce sont des gens d'esprit. Ne serait-il pas suffisant de voir les œuvres des Incohérents sans s'acharner à les juger ou classer ? Selon Breton, les cadavres exquis furent au début un divertissement, le reste vint après. L'idée de départ ne semble pas affecter l'intérêt qui surgira pour cette pratique. Guy Debord dans une ébauche de son manifeste, refuse l'obéissance et veut maintenir le désordre qu'il affirme être son seul amusement essayant de transposer l'art vers une vie libre. Les Incohérents veulent la transposer vers une vie libre et heureuse. Selon Charpin, la multiformité de l'art des Incohérents le rend adepte au confus et par la suite leur œuvre devient inclassable et peut être attribuée à plusieurs genres à la fois, mais n'est-ce pas là le cas de quelques œuvres de la contemporanéité ? Si les Incohérents prétendent ne pas avoir touché les questions graves de l'art, mais ils ont quand même touché l'art. Le critique Charles Leroy a bien écrit que les Incohérents ont couvé l'œuf d'où jaillira la charge moderne. Dans *La Comédie humaine* (1886), l'Art Incohérent est jugé être un art des siècles futurs. Emile Goudeau savait aussi que *l'avenir appartiendra à d'autres*. Si tout s'était arrêté au XIXe siècle sans l'émergence de courants à idéologie dadaïste, les Incohérents se seraient effacés de la mémoire de l'histoire. Ce qui les ramène aujourd'hui, c'est cette même approche dadaïste qui semble les ignorer en même temps. Si les incohérents ont été de célèbres fumistes qui n'ont rien à voir avec l'art, c'est grâce au XIXe siècle. Quant au XXe siècle, c'est de là qu'ils puisent une certaine légitimité. Après une époque de succès spectaculaire, ils ont été oubliés voire ignorés dans un siècle où Picabia attestera que :

« *Le succès de l'insuccès est un succès*⁸⁷⁶ ».





CONCLUSION

L'homme, tout juste libéré, ne saura se contrôler dans tous les domaines dans lesquels il tend à créer une différence. L'art où les critères sont moins évidents que ceux de la science exacte, se présente en un terrain favorable à l'expérimentation de la nécessité de s'exprimer, à la recherche d'une innovation qui puisse changer le monde ou élever l'art à un plus haut niveau. La modernité devint le terrain où l'évolution présumée de l'art s'enchaînera dans une France considérée comme étant un pôle artistique important, mais où les crises économiques et sociales pesaient encore à la fin du XIXe siècle.

L'Anti-art prend vie avec le dadaïsme, s'étend au surréalisme et s'oppose radicalement à l'art lui-même tout en revêtant parfois sa forme. Du futurisme, il se distingue par sa visée anti politique et devient un défoulement social, permettant à ceux qui veulent s'exprimer de le faire, et ceux qui ne le peuvent, de l'accepter. L'Amérique devenue le pôle de l'art contemporain de l'époque invite les jeunes talents à éclore de nouvelles vagues artistiques affirmés par les médias et les nécessités économiques et politiques discrètes. Avec Duchamp, Picabia, Rauschenberg, Rothko, De Kooning, Breton, Pollock, Warhol, Beuys et d'autres encore, l'art prend un élan transgressif pour se manifester ; pour ne pas se heurter à d'obstacles il prend une posture préventive en théorisant ses actes. Chaque activité doit être justifiée, l'art se voit tendre vers la réflexion philosophique non par hasard, c'est là où il est impossible de contredire de façon catégorique une quelconque hypothèse. Cela ne veut pas dire que l'art moderne ne détienne pas d'œuvres impliquant la puissance de la raison.

Quand les limites entre les arts de la modernité et de la postmodernité deviennent confuses, l'Anti-art quant à lui, garde certains critères que l'on découvre à travers ses adeptes : scandale, provocation, dérision, folie, humour, table rase de la culture bourgeoise qui remet en cause les valeurs de l'art et tend à le réduire à une vulgaire banalité du quotidien jusqu'à ce que surgissent d'autres artistes pour prétendre démontrer la fin de l'art ou sa mort, à travers monochromes, cadres vides et non objectivité etc.

Les circonstances ayant abouti à l'éclosion du dadaïsme ressemblent à celles dans lesquelles ont vu le jour les Arts Incohérents présidés par Jules Lévy sous l'influence de Goudeau, réunis au chat Noir où ils récitaient leurs écrits après avoirs de temps en temps organisé des expositions à travers plus de dix années. Aucune source ne doute du succès des expositions des

Incohérents. Mais même avec un tel succès ils ont disparu de la scène parisienne et des pages de l'Histoire de l'art. Les Incohérents s'étaient présentés en tant qu'amuseurs public après avoir réalisé que leur posture artistique prônée au début, bien que de façon dérisoire, ne pouvait avoir d'avenir à une époque où il n'existait aucun critère permettant d'accepter leurs œuvres sous l'aile de l'Anti art. Mais comment être accepté par une notion qui n'avait pas encore germé ? L'Anti-art n'existait pas encore. Si c'est à travers eux qu'il devait prendre vie, les circonstances ne le permettaient pas à une époque qui refusait encore le tableau impressionniste dans les institutions officielles. Les Incohérents devaient alors faire un grand pas, et ils l'ont fait sans en réaliser l'envergure, mais la société n'était pas apte à le percevoir.

Ils sont provocateurs comme les Futuristes et les Dadaïstes, ils ont propagé leur esprit à travers des revues qu'ils ont eux-mêmes soutenues, tout comme l'ont fait les artistes de plusieurs courants rebelles, participant ainsi à leur propre propagande. Motivés par l'humour hérité des Hydropathes, ils se sont pris au snobisme bourgeois, ont défié les normes et les conventions établies et se sont présentés appartenant à l'art par une de ses branches tout en tournant en dérision les œuvres des artistes et les institutions artistiques de l'époque. C'est ainsi que Lévy se serait d'ailleurs présenté, en tant qu'organisateur d'expositions de dessins, par des artistes qui ne savent pas dessiner. C'est ainsi que cela commença or plus tard ce n'était plus de dessin qu'il s'agissait, les œuvres incohérentes touchèrent des genres dépassant et de loin le simple dessin graphique.

Chez les Futuristes l'écho des Incohérents se manifeste dans moins, mais c'est avec l'idéologie Dadaïste qu'ils se trouvent en harmonie. Le manifeste dadaïste semble jaillir de la bouche des Incohérents qui ont agi en dadaïstes sans l'avoir dit. Le terme Dada, bien que disputé entre Tzara et ses amis, s'avère avoir été utilisé bien avant par les Incohérents. Plusieurs œuvres et jeux de mots de Francis Picabia ressemblent de par leur approche à celle des Incohérents. Les Monochromes et la Marche funèbre de l'Album Primo-Avrilesque avec l'air d'Amérique emprisonné dans une capsule d'Alphonse Allais trouvent un parfait écho chez les "Yves-Peintures" de Klein et l'Air de Paris de Duchamp. Plusieurs œuvres coïncident de par leur approche avec celles de Man Ray, et la liste est bien plus. Les œuvres des Incohérents trouvent écho sans complications dans la modernité et la postmodernité. Trente-quatre années avant le dadaïsme, héritiers eux-mêmes des rassemblements humoristiques de l'époque et de l'esprit de la

caricature. Grâce au rire, ils ont osé transgresser les lois et ont réussi à être acceptés à une époque où la liberté de l'expression était encore immature. D'ailleurs c'est par le rire que s'épanouit la créativité. Ils ont emprunté le jeu de mots de leurs descendants littéraires les Hydropathes mais ont su transformer l'œuvre caricaturale deux dimensionnelle en une tridimensionnelle qui a abouti à de nouveaux genres esthétiques. Ils ont expérimenté, pas sans le savoir, mais sans le nommer : le collage, l'assemblage, la performance, le happening, l'événement, le conceptuel, le poème-objet, l'éphémère, le Eat-art, la peinture non-objective, l'abstrait, le monochrome et d'autres genres peut être. L'impact que les œuvres des incohérents présentent provient des descriptions des comptes rendus de la presse de l'époque. Ce qui manque vraiment, c'est de les voir.

Concernant l'œuvre et l'attitude transgressive de l'art, elles mettent en valeur les facteurs qui favorisent le fait que la production incohérente puisse être introduite parmi celle des œuvres de l'Anti-art, du moment que le goût, l'objet, la notion de l'œuvre d'art sont soumis à la confusion, le doute, et la contradiction.

Le manque de manifeste ne peut en aucun cas être la cause ne permettant pas aux Incohérents de s'imposer, ce qui compte c'est l'acte. Cependant l'avant-propos de Lévy peut être considéré comme le manifeste des Arts Incohérents. S'il ne rime pas avec leur démarche, les manifestes des courants rebelles rimaient-ils avec la démarche de ces derniers ?

Le futurisme dans son manifeste tend agressif à démolir les musées, Dada rabaisant l'art invite à décomposer le monde des concepts bourgeois et à se libérer des exigences de l'époque contre la supercherie artistique expressionniste, prônant la folie agressive indomptable et le je m'en foutisme.

Fluxus nomme sa démarche art-jeu et veut établir le statut non-professionnel de l'artiste démontrant que tout est art et que tout le monde peut en faire, exigeant que l'art soit simple, amusant, sans prétention et traitant des choses insignifiantes ne demandant ni habilité ni entraînement n'ayant aucune valeur marchande, produit en masse, produit par tous et à la portée de tous, tout en étant la fusion entre le gag et le jeu d'enfant. L'internationale Panchounette aspire dans son manifeste à l'idiotie totale. Les Incohérents s'en prennent à l'institution bourgeoise, se moquent des institutions et des artistes de l'époque. Ils se libèrent des conventions et des exigences de l'époque, contre la supercherie artistique des artistes commerçants qui se sont fait une spécialité de l'art sous prétexte de

philosophie. Ils agissent comme des fous et sont je m'en foutistes, leurs actions le prouve et d'ailleurs Lévy exprimera son opinion contre la critique en quatre mots : « je m'en fous ».

L'art des Incohérents passe obligatoirement par le jeu, ils s'amuse sans prétention et veulent amuser tout en ébranlant le statut de l'art. Ils abordent différents procédés puisque tout le monde chez les Incohérents peut expérimenter tout ce qui lui passe par la tête, traitant souvent des choses insignifiantes pour la plupart des critiques ou du public. Leur art est simple et ne demande aucune habilité, le nombre des exposants en fait un art produit en masse, et est certes la fusion du jeu et du gag. Ce que les Incohérents ont fait, les courants rebelles l'ont présenté en manifeste. La ressemblance entre les deux approches tend à être identique.

Le manque de théorie ne peut être une cause valable permettant de les déconsidérer, puisque les théories de la modernité sont elles-mêmes sujettes à des critiques perçantes et sont souvent considérées comme étant un prétexte justifiant tel ou tel acte. L'art contemporain subit de toute façon une remise en question de crédibilité, surtout quand il s'avère que quelques courants de la modernité furent initiés à l'art par une organisation politique, comme ce fut le cas pour l'expressionnisme abstrait et Fluxus, ce qui reste encore à développer. L'Amérique est souvent accusée d'avoir détourné l'art européen en favorisant le milieu d'une liberté absente dans d'autres pays. De plus, ce mouvement est français, et est en un sens, précurseur de l'art moderne, titre que s'attribue amplement l'Amérique. La concurrence pour la polarité artistique ne semble pas s'être éteinte.

L'humour génère le rire, ne s'oppose d'aucune façon à la créativité, bien au contraire elle est un composant essentiel de l'art rebelle et par la suite, ni le rire, ni le jeu ne doivent avoir nui à l'hypothèse que les incohérents aient par la branche de la révolte créative, abouti à l'art rebelle. Plusieurs des œuvres incohérentes portent un message social et critique dont l'humour est le support. L'absence des œuvres rend leur évidence douteuse, et ce n'est que par une comparaison visuelle que l'on arrive à en déduire la portée anticipatrice. La reconstitution bien que d'après des descriptions n'est pas une tâche impossible, quelle que soit la marge de la différence d'exécution entre l'œuvre originale et celle reconstituée, cette dernière garde en majeure partie son esprit. Il est logique de supposer que les incohérents, au moment de leur disparition normale, comme tous les courants artistiques se soient progressivement effacés de la mémoire d'un public qui avait au début de ce siècle beaucoup d'autres choses à découvrir. C'est à la critique qu'il est possible de reprocher un certain oubli. Quelles

pourraient être les conséquences d'une possible réanimation des Arts Incohérents ? Réanimation dans le sens où l'on suppose que la conscience de l'Histoire de l'Art s'éveille et veuille à tout prix rendre aux Incohérents la gloire qu'ils n'ont su imposer, non seulement par leur impuissance mais par faute d'une manifestation précoce.

Il n'est pas question de prouver que des artistes de la vague rebelle du XXe siècle ait exploité ou volé des Arts Incohérents leurs idées, bien que Ben s'interroge sur ce sujet dans ses expressions : « Où est le nouveau ? L'art c'est du vol ». Laissons de côté l'Art rebelle, n'y touchons pas. Ce qui est une de mes préoccupations essentielles, ce n'est pas rabaisser l'art rebelle, mais élever les Arts Incohérents à leur rang.

Cette réanimation suggérée de l'art rebelle incohérent peut conduire à une nouvelle perception de l'art rebelle tout court. Inutile de s'entêter à affirmer que le *Ballet français* de Man Ray, la *Vénus enchaînée* de Clive Barker ou le *Portrait d'un imbécile* de Philippe Soupault seront perçus de la même manière après avoir vu le *Corps de ballet français*, la *Vénus des Mille-eaux* de G. Van Drin et le miroir *Quelques Spécimens des animaux embarqués par Noé dans son arche*. Quelque chose concernant l'unicité et l'originalité de l'œuvre est remise en question. L'œuvre rebelle connue, perd de son aura.

Pour un possible lien entre l'incohérence et le milieu rebelle des années qui suivirent la disparition du groupe fondé par Levy. : après l'amitié établie entre Picabia et Satie, Allais et Satie, Picabia et Duchamp, et la fréquentation du même lieu et le même domaine qui est la caricature, ou l'acquisition d'un livre d'Allais par Duchamp, il est inimaginable de supposer que ce dernier n'ait jamais entendu parler des Hydropathes ou des Incohérents. Connaître Allais et Satie, c'est bien connaître les Incohérents. Selon Caradec, le titre *Rose Selavy* fut utilisé la première fois par Allais. *L'Air de Paris* coïncide avec l'histoire d'Allais. Malgré tout, supposons que Duchamp ne les eusse pas connus, cela n'affecte en rien la vision anticipatrice des Incohérents, ni l'impact des œuvres comparées.

Sur l'hypothèse d'une quelconque ignorance intentionnelle. Dans un domaine où l'on arrive à intentionnellement créer pour des causes politiques toute une gamme de courants artistiques en faveur d'une guerre froide, ignorer un courant, et l'empêcher de se manifester même à titre posthume est simple, surtout quand la réapparition de ce courant peut nuire

à la valeur marchande des œuvres pouvant d'une façon ou d'une autre être assimilées aux œuvres incohérentes.

L'Art contemporain est là. Mécanisé soit-il ou sans esthétique comme l'affirme Walter Benjamin ; nul selon Baudrillard ; ennuyeux ou création du marché selon Domecq ; symptôme d'un temps épuisé ou sans contenu. Il est toujours là. Malgré toutes les critiques, il résiste toujours et se trouve un terrain assurant sa survie. Ce que cherche cet ouvrage, c'est une place Aux Incohérents dans les pages de l'Histoire de l'Art et obligatoirement, une place parmi les pages des livres universitaires, il n'est plus question de toucher au dadaïsme sans aborder le phénomène des incohérents. Tantôt traité d'art sans l'intention de l'être, tantôt de bouffonnerie sans valeur. Quoi qu'il en soit, il est de l'art, si l'art moderne est de l'art. Ce sont les conventions de l'art rebelle qui l'affirment. Reste à clarifier les vraies causes de cette ignorance préméditée soit elle ou pas. C'est de cette fenêtre que s'ouvre une probable future recherche. Lévy n'a pas connu de notoriété posthume bien que considéré par Lorin de précurseur, il avait subi l'hostilité de la presse à une époque où retentissait l'expression : « que le juif nous rende ce qu'il nous a pris ». Aujourd'hui à nous de rendre à César ce qui est à César. Comment reste-il difficile à accepter le fait que les Incohérents puissent aussi appartenir à l'art, sachant que suivant la fameuse conception d'Arthur Cravan, bientôt on aura toutes les peines du monde à découvrir un homme qui ne soit pas un artiste.



Bibliographie

Sources en langue française :

- 1-L'art du Surréalisme, Coll. Génie de l'art, Ed Place des Victoires, Paris 2014
- 2-BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est elle finie ?* Gallimard, France, 2007, (1989)
- 3-CASTERAN, Dominique, DANESI, Fabien, FABRE, Éric [et al.], *P. Panchounette*, les presses du reel, CAPC Musée d'Art Contemporain Bordeaux, 2011
- 4-CAUQUELIN, Anne, *Les théories de l'art*, PUF, Paris, 2010 (1998)
- 5-CHALUMEAU, Jean Luc, *La lecture de l'art*, Klincksieck, Paris, 2002
- 6-CHARPIN, Catherine, *Les Arts Incohérents*, Syros Alternatives, Paris, 1990
- 7- COLOMBET, Marie J. A., *L'Humour objectif, Roussel, Duchamp " sous le capot "*, *l'Objectivation du surréalisme*, EPU, Paris, 2008
- 8-DACHY, Marc, *Dada la révolte dans l'art*, Gallimard/Découvertes, France, 2005
- 9-DESHARNES, Robert, Gilles Néret, *Dali*, Taschen 2001
- 10-DUROZOI, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, Édition Hazan, Paris, 2005
- 11-DUROZOI, Gérard, *L'Histoire de l'Art de l'an mille à nos jours. Le 20e siècle*. Hazan, Paris, 2004
- 12-FAUCHEREAU, Serge, *Malevitch*, Ars Mundi France, 1992
- 13-FERRY, Luc, *Le sens du beau, aux origines de la culture contemporaine*, Biblio, Paris, 2008(2001)
- 14- FISCHER, Hervé, *L'Histoire de l'art est terminée*, Paris, 1981
- 15- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne*, Librairie José Corti, Paris, 1997
- 16- GROJNOWSKI Daniel, Denys Riout, *Les Arts Incohérents et le rire dans les Arts plastiques*, 2015
- 17-HERSZKOWICZ, Sophie, *Les Arts incohérents*, Les éditions de la nuit, Arles 2010
- 18- JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, France, 2005
- 19-, Jean, *La philosophie de l'art*, Paris, PUF, 2008, (1981)
- 20- LACOSTE, André, *Chronologie universelle*, Libro, Flammarion, Paris 2006.
- 21-LARANE, André, *Chronologie universelle*, Libro 773, Flammarion, Paris, 2006
- 22-LEMOINE, Serge, *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2007
- 23-VAN LENNEP, Jacques, *Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914 : l'art zwanzig-une manifestation pré-dadaïste ?* Bulletin, Musees royaux des beaux arts de Belgique, 19e année, 1970/1.
- 24-MEURIS, Jacques, *Magritte*, Taschen, Cologne, 2007
- 25-MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Quadrige\PUF, Paris 2006 (1996)
- 26-MULLER, Joseph-Emile, *La fin de la peinture*, Gallimard, France 1982
- 27-PELTRE Christine, le XIXe siècle, *Histoire de l'Art de l'an mille à nos jours*, Dir. Alain Merot, Hazan, Paris
- 28-PAQUET, Marcel, *Magritte*, Taschen, Cologne, 2006, 96 p.
- 29-PERRIN, Denis, WEISS, Isabel, « *La croyance : dissertation sur le doute* », Ellipses, Paris, 2003
- 30-RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne*, Gallimard, France, 2000
- 31- SEARLE, Ronald, ROY, Claude, BORNEMANN, Bernd, *La Caricature, art et manifeste du XVIe siècle à nos jours*, Ed. Art Albert Skira, Genève, droits de reproduction réservés Paris, 1974.
- 32-WEBER, Patrick, *Histoire de l'art et des styles*, Libro, Flammarion, France, 2005

Sources en langue anglaise:

- 1-The Art book, Phaidon, 2001(1994)
- 2-ADES, Dawn, *Dada and surrealism. Concepts of modern art from Fauvism to postmodernism*, no 2 Thames and Hudson, London, 2006
- 3-DIETMAR, Elger, *Dadaism*, edition Taschen, 2006

- 4-GAMBONI, Dario, *The destruction of art, Iconoclasm and vandalism since the French revolution*, Reaktion books U.K., 1997
- 5-GETLEIN, Mark, *Living with art*, Gilbert's, New York, 2005 (1985)
- 6-GOMBRICH, Ernst, *The story of art*, Phaidon, London, 2002
- 7-HONNEF, Klaus, *Pop Art*, Taschen, 2006
- 8-MARTIN, Sylvia, *Futurism*, U. Grosenick, Germany, 2006
- 9-RAGON, Michel, *Les Maitres du dessin satirique en France de 1830 à nos jours*, Ed. Pierre Horay, 1972.
- 10-SWINGLEHURST, Edmond, *The Art of the Post Impressionists*, Parragon 1995.

Encyclopédies:

- 1-Ils ont fait l'histoire du monde, « *De la révolution à la belle époque de 1789 à 1914* », Larousse, Paris, 2001, 328 p.
- 2-Ils ont fait l'histoire du monde, « *De la Renaissance au siècle des Lumières* ». Larousse, Paris, 2001, 328 p.
- 3-L'Histoire du monde de 1789 à 1918, « Afrique, Amérique, Europe, Extrême orient, Océanie ». Larousse, France, 2004
- 4-Dictionnaire encyclopédique, Larousse. Édition première, Vol. II, Paris, 1994.

Enregistrements vidéo :

- 1-COLLIN, Philippe, « Marcel Duchamp », enregistrement vidéo de Mezzo. Corporation : La cinquième, La réunion des Musées Internationaux, Lapsus. Son. Coul. VHS. 27 min.
- 2-HOSSMANN, Gisela, « Dada », enregistrement vidéo, production Sunline International, VHS. CCA, institut Goëthe Beyrouth.
- 3-KRUGER, Werner, « Jeder Mensch ist ein kunstler, Joseph Beuys », enregistrement vidéo, production Internaziones, Prisma, Kultur magazin.VHS. CCA, institut Goëthe Beyrouth.

Périodiques en langue russe :

- 1-Velike khoudojniki (Les grands artistes), Futurizm, Eaglemoss international ltd, Ukraine, 2005, N. 116. 95. 97.

Catalogues d'exposition :

- Catalogue d'exposition, Musée Sursock, 30e p. 16.
 Catalogue illustré de l'Exposition des arts incohérents, 1889
 Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incohérents de 1884, Ed. E. Bernard et Cie, Paris.

CD ROM:

- 1-Encyclopedia Britannica, Ultimate Reference Suite, Chicago, CD ROM, 2010.
- 2-Encyclopédie Encarta. CD ROM, 2003.

Colloque

- Alphonse Allais règle ses contes à la Sorbonne Mardi 24 mars 2009 20h Lecture et Humour Soirée dédiée à Alphonse Allais, Amphithéâtre Guizot, 17 rue de la Sorbonne 75005 Paris, agenda-culturel@paris-sorbonne.fr

Documents électroniques :

- BEBIE-Valerian, Sandra, « Joseph Beuys, l'art pour tous », conférence organisée par Oudeis en novembre 2008.
 Disponible sur : <http://www.oudeis.fr/wp-content/uploads/2009/01/jbeuys.pdf>
- CARFANTAN Serge « Philosophie et spiritualité », 2002, leçon 68 Disponible sur : Disponible sur : <http://sergecar.perso.neuf.fr/cours/art3.htm> (diverses dates de consultation).

- CANH-GRUYER, France, « CÉNACLES ROMANTIQUES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 18 juillet 2015. URL : Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cenacles-romantiques/>
- CLAIRE PRODHON, Françoise, Forever Young, Interview publiée dans le numéro 6 de Be Contemporary. Site officiel de Frédéric Roux. Disponible sur : <http://red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-permanence.html> (Consulté le 04/09/2015)
- CONIO, Gérard, L'art contre les masses : esthétiques et idéologies de la moderne, l'Age d'homme, p. 138. Disponible sur : https://books.google.com.lb/books?id=ZqwKehzYU4YC&printsec=frontcover&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- CHEROUX, Clément, « Les créations photographiques », Études photographiques, 5 | Novembre 1998, [En ligne], mis en ligne le 05 février 2005. Disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/167>.
- CORNEVIN, Etienne, Humour paria, la dimension exclue. Disponible sur : http://www.nimes.fr/fileadmin/directions/ecole_beaux_arts/HR04.pdf. (Consulté le 8/30/2015)
- DAGEN, Philippe | Le Monde | 28 mars 2015. Disponible sur : http://www.jose-corti.fr/titreslesessais/Arts_incoherents.html
- DANESI, Fabien « Les pieds dans le tapis : Présence Panchounette et le ridicule de la modernité. Disponible sur : http://hicsa.univparis1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Satire_%20Danesi.pdf. (Dernière consultation le 02/04/2016)
- DEMETS Mikhaïl, « Le futurisme Mouvement maudit » brochure d'exposition, Paris, Pompidou (15 oct. 2008 au 26 jan). 2009. Disponible sur : www.evene.fr/culture/agenda/le-futurisme-a-paris
- DIEL, Paul, article, introduction à la psychologie de la motivation. [En ligne]. <Disponible sur : <http://www.psychomotivation.net> (Consulté le 14/5/2011)
- DORÉ, Gustave, La Sainte Russie, Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1044804x/f101.image.r=.langFR>
- DONNIER Annette, VULLIOUD Manon, « L'art remis en question ». Mémoire, Dir. RODUIT, Guillaume, HEP Lausanne, Janvier 2008 [en ligne] Disponible sur : <http://www.tacite.ch/doc/Histoire> (Consulté le 15/06/2011).
- FAUVEL, Aude, « Punition, dégénérescence ou malheur ? », Revue d'histoire du XIXe siècle [En ligne], 26/27 | 2003, mis en ligne le 19 février 2008. Disponible sur : <http://rh19.revues.org/751> ; DOI : 10.4000/rh19.751 (Consulté le 22 août 2015)
- GADEN, Élodie (juillet 2006). Disponible sur : <http://www.lettres-et-arts.net/maurice-rollinat/joyeuse-morbidite/rire-homme-mort-vision-fumiste/boheme-fumisme-ironie+262>, (Consulté le 19/07/2015)
- GOUDEAU, Émile, Dix ans de bohème, Mémoires d'Émile Goudeau 1888, p.255 [Livres en ligne]. Disponible sur : <https://books.google.com.lb/books>.
- GORDON RAE Beth. Le Caf conc' et l'hystérie. In : Romantisme, 1989, n°64. pp. 53-67.doi : 10.3406/roman.1989.5586, Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048_8593_1989_num_19_64_5586 (Consulté le 24/7/2015)
- HALBERT, Jaques. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Halbert, (Consulté le 30/08/2015)
- HEGARTY, Valery, Shipwreck, Lisbon, 2010. Disponible sur : http://valeriehegarty.com/artwork/1897116_Shipwreck_site_specific_for_Arte.html
- HIGGINS, Dick, August 3, 1966, [En ligne] Frankfurt - Something Else Press, New York, July 1967. Disponible sur : <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> (Consulté le 8/2011).
- JOURNET Nicolas, Article de la rubrique « Les grandes questions de la philosophie ». L'art est il décevant ? Dossiers n° 10 - mars avril mai 2008. Disponible sur : <http://www.scienceshumaines.com>

- KINTZLER, Catherine, Art, transgression, permissivité (Sur le triple jeu de l'art contemporain de N. Heinich) [En ligne] Blog créé le 1 janvier 2006, Disponible sur : <http://www.mezetulle.net/article-1506709.html> (Consulté le 12/05/2011)
- LA FARGE, Paul , colors/black, issue 36, Friendship winter 2009/10 cabinet magazine. Disponible sur : <http://www.cabinetmagazine.org/issues/36/lafarge.php> (Consulté 08/09/2015)
- LACHAUD, Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XXe siècle », Socio-anthropologie [En ligne], 8 | 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003. Disponible sur : <http://socio-anthropologie.revues.org/120> (consulté le 17 /9/ 2015)
- LEFEBVRE, Thierry, Un ready made pharmaceutique de Marcel Duchamp, p.55-60. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pharm_0035-2349_2006_num_94_349_5943/ (Consulté le 29/8/2015)
- LUSSAC, Olivier, Actuel Marx 2002- 2 (n° 32) page 169 à 183 [En ligne] < Partouche, Bohèmes et avant-gardes... : du groupisme, Inter : art actuel, n° 99, 2008, p. 2-10. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/45523ac> visitée 18/07/2015 article en pdf en ligne (Consulté le 7/2011)
- LYKKEBERG, Toke, On the Avant-garde as Rearguard November 14th, 2013 Disponible sur : <http://dismagazine.com/blog/54396/the-history-of-non-art-part-1> (Consulté le 28/8/2015)
- MARINONE, Isabelle, « Émile Cohl et la bohème », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010. Disponible sur : <http://1895.revues.org/2283>. (Consulté le 22 août 2015).
- MAYGRIER, Raymond, le Dernier Bohème, Paris, Flammarion, 1895, p. 93 repris dans Georges Vidal, « Le Club artistique des Hydropathes », Paris, le Libéraire, 25 février 1924, p. 3. Disponible sur : <http://1895.revues.org/2283> (Consulté le 2/4/2016)
- MEAKIN, Anne, Le chat noir, Historic Montmartre cabaret. Disponible sur : <http://www.bonjourparis.com/story/chat-noir-montmartre-cabaret/>
- MURGER, Henri, Scènes de la vie de bohème, EBook : Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/18446/pg18446.txt> (Consulté le 28/07/2015)
- PARTOUCHE, Marc, Bohèmes et avant-gardes... : du groupisme, Inter : art actuel, n° 99, 2008, p. 2-10. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/45523ac> (Consulté 18/07/2015)
- PRESENCE Panchounette, L'Avant-garde est la doyenne de l'humanité, Disponible sur : http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/P/presence_panchounette.html (Consulté le 08/09/2015)
- PUJAS, Sophie | art press | avril 2015 //. Disponible sur : http://www.josecorti.fr/titreslesessais/Arts_incoherents.html
- PERROTIN, Galerie. Disponible sur : https://www.perrotin.com/Maurizio_Cattelan-works-oeuvres-19610-2.html
- PIERRE, José, André Breton et la peinture, p. 61. Disponible sur : <https://books.google.com.lb/books>, (Consulté le 15/09/2015)
- PICABIA, Francis. Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, D. Ottinger (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2003. Caoutchouc, Arnaud Pierre Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cyj5RgbrdBA6p>
- ROUX, Frédéric, Présence Panchounette, Archives. Disponible sur : <http://red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-archives.html>, Site créé le 31/12/2006, Mis à jour le 13/08/2015 (Consulté le 8/24/2015)
- RIOUT Denys, « Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010. Disponible sur : <http://1895.revues.org/2533> (Consulté le 15/9/2015)
- RIOUT, Denys. Remarques sur les "Arts incohérents" et les "avant-gardes". In : Actes de la recherche en sciences sociales. Vol.40, novembre 1981. pp. 87-88. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1981_num_40_1_2135
- ROUX Frédéric Site officiel de. Cet entretien avec Pierre Malachin devait paraître dans le dernier numéro de Particules. Disponible sur : <http://red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-permanence.html> (Consulté le 4/09/3015)

- SCARUFFI, Pierro, La Mounte Young [En ligne] Page créée en 1999, Disponible sur : [\Users\user\Desktop\Avantgarde Music_ LaMonte Young biography, discography, reviews, links.mht](#), (Consulté en mars 2011)
- SPETTEL, Elisabeth, « Présence Panchounette ou la subversion par l'humour », juin 2013. Disponible sur : <http://dda-aquitaine.org/en/etudes-et-recherches/elisabeth-spettel-pr%C3%A9sence-panchounette-ou-la-subversion-par-l-humour-juin-2013.html>
- STONOR SAUNDERS, France , Modern art was CIA 'weapon' Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War Sunday 22 October 1995, Disponible sur: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (Consulté en mars 2016)
- TILLIER, Bertrand, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Tillier.pdf, page visitée le 18/7/2015
- TREZENIK, Léo, Les hirsutes / Léo (1855-1902) 1884 Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k640961/f6.image.p.2>
- VAUTIER, Ben, Le Tas d'esprits, les limites de l'art ? Disponible sur : http://www.ben-vautier.com/fluxus/catalogue_tas.pdf, Cet ouvrage a été imprimé en 2006 par JNF Productions, sur les presses de l'Imprimerie. France p.66.
- VAN UYTVANCK, Margaux, L'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938 Disponible sur : <http://www.koregos.org/fr/auteurs/margaux-van-uytvanc/> (Consulté le 24/02/2016)
- WAGNEUR, Jean-Didier, Hydropathes et Buveurs d'eau 12 mars 2014 dernière mise à jour. Disponible sur : http://www.liberation.fr/livres/2014/03/12/hydropathes-et-buveurs-d-eau_986530 (Consulté le 18/7/2015)
- WEIL, Robert, Nathalie Heinich : Le triple jeu de l'art contemporain, [En ligne] France, Université de Rouen. Disponible sur : http://www.univrouen.fr/arobase/v2_n2/heinich.html
- WILLEMS, Philippe, « Rhétorique texte/image, minimalisme et jeux de perspective : l'héritage de Cham », Comicalités [Online], Histoire et bande dessinée : territoires et récits, Online since 18 April 2014. Disponible sur : <http://comicalites.revues.org/1964> ; DOI : 10.4000/comicalites.1964 (Consulté le 08/9/2015)
- ZACARIAS, Gabriel Ferreira, « lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde », trans- [en ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 24 février 2013, Disponible sur : <http://trans.revues.org/776> .(Consulté le 22/8/2015)
- L'aventure surréaliste, petit traité du dadaïsme et du surréalisme à travers la peinture et la poésie. <http://surrealisme.skynetblogs.be/10-techniques-surrealistes/> (Consulté le 02/09/2015)
- ALLAIS, Alphonse, Album Primo-Avrilesque, p.3. Disponible sur : http://www.monoskop.org/images/e/e9/Allais_Alphone_Album_Primo-Avrilesque_French.pdf (Consulté le 8/9/2015)
- Artplastoc. Disponible sur : <http://artplastoc.blogspot.fr/2013/08/148-marcel-duchamp-1887-1968-deuxieme.html> (Consulté le 24/2/2016)
- Artplastoc. Disponible sur : <http://artplastoc.blogspot.fr/2013/11/173-la-nourriture-dans-l-art.html> (Consulté le 23/2/2016)
- Un peu d'histoire <http://reflexionsdactualite.unblog.fr/2012/02/04/une-declaration-damour/>
- Autour du chat noir http://www.tpc86.info/chat_noir.htm (Consulté le 22/07/2015)
- Communiqué de presse, Jacques Halbert, Bleu cerise Disponible sur : <http://www.paris-art.com/exposition-art-contemporain/bleu-cerise/halbert-jacques/11511.html> (Consulté le le 30/08/2015)
- Interview, vol.2, issue 4, janvier2002. Interview de Marcel Duchamp à la Radio Télévision canadienne, le 17 juillet 1960. Disponible sur : http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html (Consulté le 05/09/2015)
- Manifeste du futurisme paru en première page du Figaro le 20 février 1909. [En ligne] < <http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/14/03004-20081014artfig00463-le-manifeste-a-la-une-du-figaro-.php> > mise à jour15/10/2008.
www.wikipedia.org, [En ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Vautier

- La Joconde maltraitée par les artistes. Disponible sur : <http://fluctuat.premiere.fr/Diaporamas/La-Joconde-maltraitee-par-les-artistes-3277790> (Consulté 10/09/2015)
- <http://evene.lefigaro.fr/citation/art-fait-troubler-science-rassure-1145.php>,
- <http://evene.lefigaro.fr/citation/critique-hostile-artiste-devrait-etre-encourage-75761.php>
- <http://evene.lefigaro.fr/citation/lachete-applaudir-toutes-idioties-montre-pretexte-modernite-79021.php>
- <http://www.hundertmark-gallery.com/artist-ay-o.0.html>
- http://cavb.doisneau.prod.core-techs.fr/sites/default/files/dossier_enseignant_maison_doisneau_-_le_photomontage.pdf
- http://colleges.acrouen.fr/guillaume/spip1/IMG/pdf/programme_humour_de_l'art-2.pdf
- <http://lesmotsdeben.skyrock.com/565641463-Presentation.html>
- <http://masmoulin.blog.lemonde.fr/2012/05/15/techniques-surrealistes-de-creation-dessin-automatique-collage-frottage-grattage-fumage-decalcomanie-et-cadavre-esquis/> (Consulté le 14/2/2016)
- <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/ens-dada.htm>
- <http://philosophie.initiation.cours.over-blog.com/article-freud-et-la-psychanalyse-refusent-le-surrealisme-d-andre-breton-41625783.html>
- <http://radicalart.info/nothing/text/index.html> (Consulté le 16/09/2015)
- <http://sebastienrongier.net/spip.php?article226> (Consulté le 10/09/2015)
- <http://www.accademiasantagiulia.it/uploads/avvisi/Black-%20Celine%20-%20Parmeggiani%20-%20Tx.pdf>. (Consulté le 16/09/2015)
- http://www.appl-lachaise.net/appl/article.php?id_article=2636 (Consulté le 20/07/2015)
- http://www.artsincoherents.info/filiation_pages_dada.html (Consulté le 18/09/2015)
- <http://www.aventdudomainepublic.org/marinetti> (Consulté le 12/09/2015)
- <http://www.ben-vautier.com/divers/citations.php3> (Consulté le 29/02/2016)
- <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/richter/richter.htm>
- http://www.dicocitations.com/auteur/1458/Marcel_Duchamp.php#ZS8fgKL1k21jb28Z.99
- <http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/john-cage/> (Consulté le 18/2/2016)
- <http://www.etudes-litteraires.com/breton.php> (Consulté le 14/02/2016)
- <http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2010/05/200-CITATIONS.pdf>
- <http://www.harvardartmuseums.org/art/174434>
- <http://www.hervedavid.fr/francais/montmartre/montmartre1900/Hydropathes.htm> (Consulté le 20/7/2015)
- <http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball/gazing-ball-standing-woman>
- <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/10/27/03015-20151027ARTFIG00284-une-oeuvre-d-art-contemporain-jetee-a-la-poubelle-par-erreur.php>
- <http://www.lemondedesarts.com/ArticleInternationaleSituationniste.html> L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (1957 - 1972) Communiqué de Presse du Musée Tinguely à propos de l'exposition " L'Internationale Situationniste : 1957 -1972" de Juin à Août 2007.
- <http://www.lemondedesarts.com/Citations.htm>
- http://www.letemps.ch/Page/Uuid/e739023a-1737-11e4-9c88-1cf3650bdf92/Piet_Mondrian_au_point_ultime_de_labstraction
- http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting.html. (Consulté le 08/09/2015)
- <http://www.olats.org/pionniers/pp/cage/penseeCage.php> (Consulté le 18/2/2016)
- <http://www.poetes.com/cros/, Jacques Lemaire, 1999-2011> (Consulté le 18/07/2015)
- <http://www.revuenanga.com/mac-nab/> (Consulté le 28/08/2015)
- <http://www.robertflorczak.com/media/why-modern-art-so-bad>. (Consulté le 14/03/2016)
- http://www.salve-regina.com/salve/Le_beau_et_l'art_moderne_:_Boronali
- <http://www.sautcreatif.com/fr/interview-marcel-duchamp-calvin-tomkins-1964/> Consulté le 6/3/2016)
- <http://www.tourisme93.com/deux-geants-de-l-art-contemporain-s-installent-en-seine-saint-denis.html>. (Consulté le 18/2/2016)

- http://www.tpc86.info/chat_noir.htm. (Consulté le 05/03/2016)
- <https://fr.sputniknews.com/culture/201510291019177739-musee-art-contemporain-nettoyage/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Goudeau, This page was last modified on 23 June 2015. (Consulté le 20/7/2015)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Arts_Incoh%C3%A9rents, Dernière modification de cette page le 16 février 2015 à 12 :53. (Consulté le 20/07/2015)
- <http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/14/03004-20081014ARTFIG00463-le-manifeste-a-la-une-du-figaro-.php> > mise à jour 15/10/2008.
- http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Silhouette
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chat_noir
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Calembour>. (Consulté le 30/7/2015)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie. (Consulté le 30/8/2015)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Francisque_Sarcey. (Consulté le 13/8/15)
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Goguette>. (Consulté le 20/07/2015)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Johannes_Baader
- https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Cage. (Consulté le 18/2/2016)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_L%C3%A9vy
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Hareng_saur,
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Hydropathes. (Consulté le 19/7/2015)
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Manifeste>. (Consulté le 2/29/2016)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp /(Consulté le 30/08/2015)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Donnay. (Consulté le 20/07/2015)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Nina_de_Callias .(Consulté le 18/7/2015)
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Parnasse_\(po%C3%A9sie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parnasse_(po%C3%A9sie)) (Consulté en 7/2015)
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Rose_S%C3%A9lavy#cite_note-1
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668> (Consulté le 05/09/2015)
- http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mot_desprit/183413 (Consulté le 01/08/2015)
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coh%C3%A9rence/17013>, (Consulté le 1/8/2015)
- <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Fluxus/152186> (Consulté le 18/2/2016)
- <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/186014>, écrit en 14/10/2008, (Consulté le 02/03/2015)
- <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/186014>
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267> (Consulté 20/7/2015)
- https://kristenwishon.files.wordpress.com/2011/04/rau_coca-cola-plan-1958.jpg.
- <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4773>
- <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4r9zjj/rne74n>. (Consulté le 18/02/2016)
- https://www.nyu.edu/greyart/exhibits/counter/html/body_incohere.html (Consulté le 8/18/2015)
- Le cabaret du chat noir, http://www.tpc86.info/chat_noir.htm. (Consulté le 22/07/2015)
- Les petits meurtres de Niki de Saint-Phalle. Disponible sur : <http://imago.blog.lemonde.fr/2013/11/14/>
- Cruelle Enigme, Livre en ligne. Disponible sur : <http://covers.feedbooks.net/book/5757.pdf?t=1425661341&filename=Paul+Bourget++-+Cruelle+Enigme>. (Consulté le 24/2/2016)
- www.ac-grenoble.fr/lycee/vincent.indy/IMG/doc_Fluxus.doc
- www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/vyuka/.../kontext_symbolismu.rtf (Consulté le 18/7/2015)
- <http://www.memoireetactualite.org/presse/73PATRIOTESA/PDF/1883/73PATRIOTESA-18831014-P-0001.pdf> (Consulté le 8/8/2015)

Glossaire

A

Anthropométrie : technique qui concerne la mesure des particularités dimensionnelles d'un homme. Elle est particulièrement utilisée en ergonomie. En art elle est reliée aux pinces vivants de Klein qui contribuait à utiliser le corps humain pour former des empreintes.

Anthroposophie : l'anthroposophie est un courant de pensée et de spiritualité créé au début du XX^e siècle par Rudolf Steiner. Selon lui il s'agit d'une « science de l'esprit », une tentative d'étudier, d'éprouver et de décrire des phénomènes spirituels avec la même précision et clarté avec lesquelles la science étudie et décrit le monde physique. Cette démarche n'est toutefois pas reconnue comme une science.

Arrière-garde : groupe d'unités destiné à se déplacer après l'armée pour contenir un ennemi lors du repli de l'armée le temps qu'elle se mette en sécurité ou contenir un ennemi ayant contourné l'armée le temps qu'elle puisse intervenir en ordre de bataille. Maciunas utilise le terme pour contredire la notion avant-gardiste artistique.

C

Cicéron : Cicéron fut un orateur remarquable, dont la production est considérée comme un modèle de l'expression latine classique.

Cingalais : (sinhala) est une langue parlée au Sri Lanka, par environ 70 % de la population du pays, notamment les Cingalais.

Chimère Dans la mythologie grecque, la chimère est une créature fantastique malfaisante généralement décrite avec un corps de lion avec une tête de chèvre sur le dos d'un lion, une queue de serpent.

Clysopompe : Instrument composé d'un clysoir et d'une pompe foulante, utilisé pour administrer des lavements. Ces derniers sont des solutions aqueuses à but thérapeutique ou nutritionnel.

Cythère : la terre Cythérée connue aussi sous le nom de Cérigo, est une île grecque, située entre le Péloponnèse et la Crète.

D

Détrompe-l'œil : nom d'une œuvre-concept qui consiste par exemple en « un paysage alpin romantique représenté par une vallée à travers laquelle coule un ruisseau vers le spectateur, modifié par l'ajout d'un véritable robinet ou d'une douche ».

G

Goguette : pratique festive généralement oubliée consistant à se réunir en petit groupe de moins de 20 personnes pour passer un bon moment et chanter. Puis cette pratique devient la base de sociétés festives et carnavalesques constituées.

Gonfalonnier (ou **gonfalonier**) est la personne chargée de porter le gonfalon qui est un morceau d'étoffe quadrangulaire ou terminé par des pointes. Il était attaché à la hampe ou au fer d'une lance et pouvait y être enroulé.

H

Hareng saur : Appellation communément donnée par l'industrie alimentaire au hareng salé et fumé, à l'odeur puissante.

Huis : porte d'entrée principale d'une maison.

I

Iphigénie : Dans mythologie grecque, Iphigénéia, composé de l'adverbe (avec courage ou avec force), et de (naissance, origine)], ou Iphianassa chez Homère (Iphiánassa), est la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, et la sœur d'Oreste, d'Électre et de Chrysothémis, donc soumise au joug de la malédiction des Atrides. Selon une autre légende, elle serait la fille de Thésée et d'Hélène confiée par sa mère à Clytemnestre pour paraître vierge à son mari, Ménélas.

K

Kitsch : ou kitch mot d'origine allemande devenu international, qualifie l'accumulation et l'usage hétéroclite, dans un produit culturel, de traits considérés comme triviaux, démodés ou populaires. Son emploi implique donc nécessairement un jugement de valeur et la norme qui le conditionne.

M

Misogynie : trait de caractère qui se manifeste par un sentiment de mépris, éventuellement d'hostilité, à l'égard des femmes.

Multiple : un multiple est une œuvre d'art produite à dessein en plusieurs exemplaires.

O

Onomatopée (du grec ancien (onomatopoiía), « création de mots » est une catégorie d'interjections émise pour simuler un bruit particulier associé à un être, un animal ou un objet, par l'imitation des sons que ceux-ci produisent. Certaines onomatopées sont improvisées de manière spontanée, d'autres sont conventionnelles. Elles sont, dans certains cas, reconnues comme un mot.

P

Paillard : (mot vieilli) se disait des moines qui menaient une vie dissolue, qui s'adonne à la luxure et à la joie.

Paroxystique : en parlant d'une chose qui atteint un degré extrême, voisin de l'excès.

Parnasse, Le : est un mouvement littéraire français de la seconde moitié du XIXe siècle.

Pataphysique : parodie de la théorie et des méthodes de la science moderne. Ses propos sont souvent proches du non-sens ou sont démontrés par l'absurde. Le terme et le concept ont été créés par l'écrivain Alfred Jarry qui définit la pataphysique comme une science des solutions imaginaires.

Permissivité : Inspiré par la vogue de la *parental permissiveness* aux États-Unis, le néologisme « permissivité » caractérise une attitude parentale qui tolère et encourage une grande liberté dans l'activité et le comportement de l'enfant, ainsi que dans le choix de ses valeurs. La thèse fondamentale en la matière est que l'enfant a plus de chance de s'épanouir lorsque l'approche expérimentale du monde est laissée à son initiative que dans la tradition de l'enseignement autoritaire.

Petit-cénacle, Le : est un groupe de bohèmes des années 1830, dont Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Philothée O'Neddy, Joseph Bouchardy et Charles Lassailly, qui se réunissait dans un cabaret et dans l'atelier de Jehan Duseigneur.

Phalanstériens : Groupe de personnes vivant en communauté et ayant des activités et un but communs ; un phalanstère est le lieu où vit ce groupe.

Puritanisme : courant calviniste qui désirait « purifier » l'Église d'Angleterre du catholicisme, qui s'est développée en Angleterre à partir de 1559 et en Nouvelle Angleterre à partir de 1630. Il est souvent utilisé par extension comme l'antonyme de l'hédonisme.

Q

Quidam : est une personne inconnue, quelqu'un que l'on est incapable de nommer.

S

Seltz, eau de : couramment une eau gazeuse faite d'eau pure, chargée d'acide carbonique sous forte pression. Elle est conservée dans une bouteille spécifique, appelée « siphon », généralement métallique, munie d'une valve, qui permet de servir l'eau en jet, grâce à la pression intérieure.

Simulacrum : sorte d'idée ou une représentation de la réalité, ce qui fait que rien ne devient vraiment original. Toutes nos idées et pensées dirigées par l'inconscience qui se nourrit de choses vues.

V

Vaudeville : comédie sans intentions psychologiques ni morales, fondée sur un comique de situations. C'était, à l'origine, un genre de composition dramatique ou de poésie légère, généralement une comédie, entrecoupée de chansons ou de ballets.

Z

Zaoum : type de poésie des futuristes russes (notamment Vélimir Khlebnikov et Alexeï Kroutchenykh) qui vise principalement l'organisation des sons pour eux-mêmes : tout le poème est tourné vers le côté phonique du discours.

Index de noms propres

A

- **Adhémar, Jean** (1908-1987) est un conservateur, universitaire et historien de l'art français.
- **Angrand, Charles Théophile** (1854-1926) est un peintre néo-impressionniste de l'École de Rouen. P. 77, 109, 112, 269, 381.
- **Avril, Jane** (1868-1943) sous le pseudonyme de Jeanne Louise Beaudon, elle fut une des danseuses les plus célèbres du Moulin Rouge où elle était surnommée « Jane la Folle » ou « La Mélinite ».

B

- **Babinski, Joseph Jules François Félix** (1857-1932) est un médecin neurologue français d'ascendance polonaise.
- **Bakounine, Mikhaïl Aleksandrovitch** (1814-1876) francisé en Michel Bakounine est un révolutionnaire, théoricien de l'anarchisme et philosophe qui a particulièrement écrit sur le rôle de l'État. Il pose dans ses écrits les fondements du socialisme libertaire.
- **Barr, Alfred Hamilton** (1902-1981) est un historien d'art américain qui fut le premier directeur du Museum of Modern Art à New York. À la tête de l'établissement, il fut l'un des artisans de la reconnaissance du public pour l'art moderne.
- **Barrès, Maurice** (1862-1923) est un écrivain et homme politique français, figure de proue du nationalisme français.
- **Bergson, Henri** (1859-1941) philosophe français. Son œuvre est étudiée dans différentes disciplines : cinéma, littérature, philosophie, neuropsychologie.
- **Bérard, Léon** (1876-1960) est un avocat et homme politique français.
- **Bilhaud, Paul** écrivain humoriste français, né en 1854 à Allichamps.
- **Bloy, Léon** (1846-1917) est un romancier et essayiste français.
- **Bossuet, Jacques-Bénigne** (1627-1704) était un homme d'Église, évêque de Meaux, prédicateur et écrivain français.
- **Bouchor, Maurice** (1855-1929) est un poète et auteur dramatique français.
- **Bougnoux, Daniel** (1943) est un philosophe spécialiste de Louis Aragon, auquel il a consacré de nombreux essais. Il crée la revue littéraire Silex.
- **Bourget, Paul** (1852 – 1935) est un écrivain et essayiste catholique français. De ses premiers romans, *Cruelle énigme* (1885), *Un crime d'amour* (1886) et *Mensonges* (1887).
- **Bourliouk, David** (1882 –1967) était un artiste d'avant-garde ukrainien (futuriste, néo primitiviste), illustrateur, et écrivain.
- **Blémont, Émile** (1839-1927) est un poète et auteur dramatique français.
- **Bracquemond, Auguste Joseph** (1833-1914) est un peintre, graveur et décorateur d'objets d'art français.
- **Braden, Thomas Wardell** (1917-2009) était un journaliste américain et un ancien responsable de la CIA.
- **Bruant, Aristide** (1851-1925) est un chansonnier et écrivain français. Ses chansons populaires, sa présence en scène, sa voix rauque et puissante et sa carrure ont fait de lui un monument de la chanson française réaliste.
- **Buffet, Gabrièle** (1881-1985) souvent orthographié Gabrielle Buffet-Picabia, est une personnalité liée au mouvement Dada.
- **Buñuel, Luis** (1900-1983) est un réalisateur et scénariste d'origine espagnole, naturalisé mexicain.

C

- **Cabaner, Ernest** de son véritable nom **Jean de Cabanes** (1833-1881) est un compositeur, pianiste et poète français.
- **Caradec, François** (1924-2008) est un écrivain français, biographe et auteur de pastiches.
- **Carjat, Étienne** (1828-1906) est un photographe, journaliste, caricaturiste et poète français.
- **Castoriadis, Cornélius** (1922-1997), philosophe français, dont la pensée ne peut se comprendre en dehors de son engagement politique.

- **Cèna, Olivier** est un journaliste à Telerama depuis de nombreuses années, est l'un des piliers du magazine. Spécialiste de l'art du XXème siècle, il couvre l'actualité de l'art contemporain.
- **Champsaur, Félicien** (1858-1934) est un écrivain et journaliste français.
- **Chaumont** (1871-1929) dont le vrai nom est Segundo Víctor Aurelio Chomón y Ruiz est un opérateur et réalisateur espagnol pionnier du cinéma d'animation.
- **Clair, Jean** (1940) pseudonyme de Gérard Régnier est un conservateur général du patrimoine, écrivain, essayiste volontiers polémiste et historien de l'art français.
- **Coppée, François** (1842-1908) est un poète, dramaturge et romancier français.
- **Chalumeau, Jean-Luc** est un historien de l'art et un critique d'art français, auteur de nombreux ouvrages sur l'Art contemporain.
- **Claudé, Paul** (1868-1955) est un dramaturge, poète, essayiste et diplomate français membre de l'Académie française, frère de la sculptrice Camille Claudé.
- **Courteline, Georges** (1858-1929) est un romancier et dramaturge français.
- **Cravan, Arthur**, de son vrai nom **Fabian Avenarius Lloyd** (1887 et disparu en 1918), est un poète et boxeur britannique de langue française. Il est le neveu d'Oscar Wilde.
- **Cros, Henry** (1840-1907) est un artiste-peintre, sculpteur et maître verrier français, frère du poète Charles Cros.

D

- **Danto, Arthur Coleman** est un philosophe et critique d'art américain principalement connu pour ses travaux en esthétique. Sa vision de l'évolution de l'art est profondément inspirée de l'historicisme édicté par Hegel. Il est également critique d'art pour le magazine The Nation.
- **Darwin, Charles Robert** (1809-1882) est un naturaliste anglais dont les travaux sur l'évolution des espèces vivantes ont révolutionné la biologie avec son ouvrage De l'origine des espèces paru en 1859.
- **Debussy, Claude** est un compositeur français, né le 22 août 1862 à Saint-Germain-en-Laye et mort le 25 mars 1918 à Paris.
- **Degand, Léon** critique majeur en un temps où l'art abstrait était vivement combattu.
- **De La Bigne, Valtessé** (1848-1910) Émilie-Louise Delabigne. Fille d'un père violent et d'une prostituée, elle est violée à 13 ans dans la rue par un vieil homme. Elle pose pour le peintre Corot et commence à se prostituer très jeune.
- **Dessaigues, Georges Ribemont** (1884-1974) écrivain, poète, dramaturge et peintre français étant avec Marcel Duchamp et Francis Picabia, l'un des précurseurs à Paris de l'esprit Dada. Il rompt dès 1929 avec André Breton.
- **Depaquit, Jules** (1869 -1924) est un illustrateur français.
- **Diel, Paul** (1893-1972) est un psychothérapeute français d'origine autrichienne, philosophe de formation. Notamment connu pour avoir fondé la psychologie de la motivation.
- **Dickens, Charles John Huffam** (1812 -1870) est considéré comme le plus grand romancier de l'époque victorienne.
- **Domecq, Jean-Philippe** romancier et essayiste français, né en 1949, romancier, il fait la critique de la critique, en alliant analyse des théories et description des attitudes que celles-ci révèlent.
- **Donnay, Charles Maurice** (1859-1945) est un auteur dramatique et un poète français.
- **Doré, Gustave** (1832- 1883) est un illustrateur, graveur, peintre et sculpteur français.
- **Drumont, Édouard** (1844-1917) est un journaliste, écrivain, polémiste et homme politique français, fondateur du journal La Libre Parole, antidreyfusard, nationaliste et antisémite. Il est également le créateur de la Ligue nationale antisémitique de France.
- **Ducasse, Isidore Lucien** (1846-1870) est un poète français également connu sous le pseudonyme de comte de Lautréamont.
- **Duran, Carolus** dont le vrai nom est Charles Émile Auguste Durand (1837-1917) est un artiste peintre français.
- **Duranty, Louis Edmond** (1833-1880) est un romancier et critique d'art.
- **Duval, Georges** (1847-1919) est un journaliste et un dramaturge français, chroniqueur au journal *Le Gaulois* sous les pseudonymes de Claude Rieux et de Tabartin.

E

- **Edison, Thomas Alva** (1847-1931) est un inventeur, un scientifique et un industriel américain. Fondateur de la General Electric, l'une des premières puissances industrielles mondiales.
- **Éluard, Paul** (1895-1952) dont le vrai nom est Eugène Émile Paul Grindel, est un poète français dit Paul Éluard.

F

- **Fénéon, Félix** (1861-1944) est un critique d'art, journaliste et directeur de revues français.
- **Ferry, Jules** (1832-1893) est un homme politique français.
- **Forestier, Louis** (1892-1954) était un directeur de la photographie français du cinéma russe puis soviétique qui passa toute sa vie en Russie.
- **Flaubert, Gustave** (1821-1880) est un écrivain français.
- **Flammarion, Nicolas Camille** (1842-1925) est un astronome français.
- **Floupette, Adoré** (1860-1919) pseudonyme de Henri Eugene Amadée Beauclair, poète, romancier et journaliste français.
- **Francastel, Pierre** (1900-1970) est un historien et critique d'art français, figure majeure de l'histoire de l'art au XXe siècle, considéré comme un des fondateurs de la sociologie de l'art.
- **France, Anatole** (1844 -1924) est un écrivain français, considéré comme l'un des plus grands de l'époque de la Troisième République, dont il a également été un des plus importants critiques littéraires.
- **Freud, Sigmund** (1856-1939) est un médecin neurologue autrichien, pionnier de la psychanalyse.
- **Fuller, Peter Michael** (1947-1990) est un critique d'art et éditeur britannique.
- **Fuller, Mary Louise**, dite Loïe Fuller (1862-1928), est une danseuse américaine, pionnière de la danse moderne; elle est célèbre pour les voiles qu'elle faisait tourner dans ses chorégraphies.
- **Fumaroli, Marc** (1932) est un professeur des universités, historien, essayiste et académicien français spécialiste du XVIIe siècle.
- **Fursy, Henri** (1866-1929) de son vrai nom Henri Dreyfus est un chansonnier de Montmartre. Il dirigea aussi plusieurs cabarets, comme gérant ou propriétaire, dont le célèbre Chat noir, qu'il racheta après la mort de Rodolphe Salis et rebaptisa par la suite « La Boîte à Fursy ».

G

- **Galipaux** (1860-1931) est un dramaturge, romancier, comédien, humoriste et violoniste français.
- **Gaillard, Françoise** (1936) est une philosophe, une critique littéraire française et une traductrice, spécialisée sur Flaubert ainsi que sur la littérature française, l'esthétisme et l'art de Fin de siècle.
- **Gandara, Antonio de La** (1861- 1917) est un peintre, graveur, lithographe, dessinateur et pastelliste français.
- **Ghémar, Louis-Joseph** (1819-1873) est un lithographe, peintre et photographe belge..
- **Gautier, Théophile** (1811-1872) est un poète, romancier et critique d'art français.
- **Gédéon, Tallemant des Réaux** (1619-1692) est un écrivain, gazetier et poète français connu pour ses Historiettes, un recueil de courtes biographies de ses contemporains.
- **Giraud, Albert** (1860-1929) est un poète symboliste belge d'expression française.
- **Gnedov, Vasily Ivanovich** connu par Vasilisk Gnedov (1890-1978) fut un poète futuriste russe.
- **Goëthe, Johann Wolfgang Von** (1749-1832) est un romancier, dramaturge, poète, théoricien de l'art et homme d'État allemand, passionné par les sciences, notamment l'optique, la géologie et la botanique.
- **Grenet-Dancourt, Ernest** est un acteur auteur dramatique français, acteur, auteur de monologues, dont un certain nombre a été réuni sous les titres de *Monologues comiques et dramatiques*.
- **Goudezki, Jean** (1866-1934) est un poète et chansonnier français.
- **Goncourt, Les frères** sont deux écrivains français.
- **Grand-Carteret, John** (1850-1927) est un journaliste français, historien de l'art et de la mode, considéré comme pionnier dans le domaine de l'iconologie.
- **Grosclaude, Étienne** (1858-1932) était un célèbre humoriste, auteur de nombreux ouvrages dont la plupart reprenaient ses chroniques parues dans différents journaux et magazines.

- **Guggenheim, Peggy** (1898-1979) est une mécène américaine, collectionneuse d'art moderne et galeriste.
- **Guilbaut, Serge** professeur de l'histoire de l'art en Californie.
- **Gungl, Joseph** (1809-1889) est un compositeur et chef d'orchestre autrichien.

H

- **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** (1770-1831), philosophe idéaliste allemand, auteur de la Phénoménologie de l'esprit, qui fut l'un des penseurs les plus influents du XIX^e siècle.
- **Heinich, Nathalie** née en 1955 est une sociologue française, spécialiste de l'art, notamment de l'art contemporain.
- **Hennings, Emmy** (1885-1948) artiste allemande du mouvement dada, danseuse, poétesse et écrivain. Dès 1913, elle fut la compagne puis l'épouse d'Hugo Ball, célèbre artiste dadaïste. Elle participa en 1915 à la fondation du Cabaret Voltaire à Zurich qui fut le berceau du dadaïsme.
- **Hobbes, Thomas** (1588-1679) est un philosophe anglais.
- **Hubbard, Elbert Green** (1856-1915) est un artiste, écrivain et philosophe américain mais aussi un vendeur de savon, entrepreneur, artiste vaudeville, bohème, bigame, cavalier, humoriste, imprimeur, romancier, moraliste, agriculteur, égoïste, menteur, plagiaire.
- **Huret, Jules**, né à Boulogne-sur-Mer le 8 avril 1863 et mort à Paris le 14 février 1915, est un journaliste français, connu surtout pour ses interviews d'écrivains.
- **Huysmans, Joris-Karl** (1848-1907) est un écrivain et critique d'art français. P. 67.

J

- **Jal, Auguste** (1795-1873) est un écrivain, archiviste et historien français. Son œuvre est en grande partie tournée vers la Marine : il avait ainsi choisi comme emblème une croix formée d'une ancre et d'une plume.
- **Jarry, Alfred** (1873-1907) est un poète, romancier, écrivain et dramaturge français. Il fut aussi dessinateur et graveur.
- **Joliet, Charles** (1832-1910) est un littérateur et auteur dramatique, auteur de nombreux ouvrages. En 1867, il publie un intéressant ouvrage Les Pseudonymes du jour où il révèle le véritable nom de beaucoup d'écrivains célèbres.

K

- **Kafka, Franz** est un écrivain pragois de langue allemande et de religion juive, (1883-1924) considéré comme l'un des écrivains majeurs du XX^e siècle.
- **Knyff, Alfred de** (1819-1885) est un artiste peintre belge, spécialiste de la peinture de paysages.
- **Krasnopolski, Michal**, designer graphique et directeur artistique polonaise.
- **Kruchenykh, Aleksei Eliseevich** (1886-1968) poète russe, un des plus radicaux membre du Futurisme russe, considère avec Velimir Khlebnikov et Kruchenykh l'inventeur du zaoum.

L

- **Laforgue, Jules** (1860-1887) est un poète français. Connu pour être un des inventeurs du vers libre, il mêle, en une vision pessimiste du monde, mélancolie, humour et familiarité du style parlé.
- **Lascault, Gilbert** (1934) est un romancier, essayiste, critique d'art français.
- **Léandre, Charles Lucien** (1862-1934) est un illustrateur, lithographe, caricaturiste, dessinateur et peintre français.
- **Lorrain, Jean** est un écrivain français (1855-1906).
- **Leconte de Lisle** est un poète français (1818-1894).
- **Livet, Charles Guillaume** (1856 - 1919) est un auteur dramatique, journaliste, médecin et romancier français.
- **Lehmbruck, Wilhelm**: Sculpteur pionnier de la sculpture allemande du 20^e siècle.

M

- **Maistre, Joseph de** (1753-1821) est un homme politique, philosophe, magistrat, historien et écrivain. Il est l'un des pères de la philosophie contre-révolutionnaire, membre éminent de la franc-maçonnerie, et incliné vers l'ésotérisme.
- **Mallarmé, Étienne dit Stéphane** (1842-1898) est un poète français.
- **Marcuse, Herbert** (1898-1979) est un philosophe, sociologue, marxiste, américain d'origine allemande, membre de l'École de Francfort avec Theodore Adorno.

- **Marey, Étienne-Jules** (1830-1904) est un physiologiste français. Considéré à son époque comme un touche-à-tout atypique, il est un pionnier de la photographie et un précurseur du cinéma.
- **Marthold, Jules de** (1847-1927) auteur dramatique, journaliste. Collaborations : Le Gil Blas ; La Réforme ; Le Matin.
- **Maupassant, Guy de** (1850-1893), écrivain français, auteur de romans et de nouvelles situés entre réalisme et fantastique, où il met en scène la méchanceté et l'horreur ordinaires.
- **Mérat, Albert** (1840-1909) est un poète français.
- **Mérimée, Prosper** (1803-1870) est un écrivain français appartenant à la génération romantique connu surtout pour ses thèmes fantastiques.
- **Mension, Jean-Michel** (1934-2006) est un journaliste et écrivain français jeune révolté éternel, il participe à l'internationale lettriste avec Guy Debord.
- **Monnier, Henry** (1799-1877) est un, caricaturiste, illustrateur, dramaturge et acteur français.
- **Moréas, Jean** dont le vrai nom est **Ioánnis A. Papadiamantópoulos** (1856-1910) est un poète symboliste grec d'expression française.
- **Murger, Henry** est un écrivain français (1822-1861).
- **Muybridge, Eadweard** (1830-1904) est un photographe américain d'origine britannique, célèbre pour ses décompositions photographiques du mouvement, et son célèbre cliché « le galop de Daisy ».

N

- **Nadar, Félix** ou **Gaspard-Félix Tournachon** (1820-1910) fut un photographe, caricaturiste et journaliste français.
- **Naville, Pierre** (1904-1993) était un écrivain, homme politique et sociologue français. Surréaliste de 1924 à 1926, membre du Parti communiste français jusqu'en 1928, puis trotskiste avant de rejoindre le PSU, il a mené en parallèle de son engagement politique une carrière de sociologue du travail.
- **Nietzsche, Friedrich Wilhelm** (1844-1900), philosophe allemand, qui formula une critique radicale de la pensée occidentale et de la morale chrétienne.
- **Nouveau, Germain** (1851-1920) est un poète français.

O

Jacques, Offenbach (1819-1880) est un compositeur et violoncelliste français d'origine allemande.

P

- **Panofsky, Erwin** (1892-1968), historien et critique d'art allemand naturalisé américain.
- **Pelletan, Charles Camille** (1846-1915) fils d'Eugène Pelletan (1813-1884) et frère d'André Pelletan (1848-1909) est un journaliste et homme politique français.
- **Peruggia, Vincenzo** (1881-1925) est peintre en bâtiment et vitrier. Il a notamment volé La Joconde.
- **Pissarro, Lucien** est peintre français (1863-1944).
- **Pomerand, Gabriel** (1925-1972) est un poète et peintre lettriste. Premier compagnon d'Isidore Isou, avec qui il constitue en 1945 le groupe lettriste, il organise avec lui la Première Manifestation Lettriste, le 8 janvier 1946.
- **Ponchon, Raoul**, né le 30 décembre 1848 à Napoléon-Vendée (aujourd'hui La Roche-sur-Yon), mort à Paris le 3 décembre 1937 (à 88 ans), est un écrivain français.
- **Pavlov, Ivan Petrovitch** (1849-1936) est un médecin et un physiologiste russe, lauréat du prix Nobel de physiologie ou médecine de 1904.
- **Péret, Benjamin** (1899 -1959) est un écrivain surréaliste.
- **Planque, Jean** (1910-1998) Amateur d'art, proche de Jean Dubuffet.
- **Platon** (v. 428-347 av. J.-C.), philosophe grec, à l'origine de la pensée philosophique occidentale.
- **Plotin** (205 - 270 après J.-C.) était un philosophe romain de l'Antiquité tardive. Il fut le fondateur d'un courant philosophique appelé néoplatonisme.
- **Poe, Edgar Allan** (1809-1849) est un poète, romancier, nouvelliste, critique littéraire, dramaturge et éditeur américain.
- **Pradelle, Gustave** ou **Gustave Ringal** (1839-1891) est un préfet, poète et auteur dramatique français.

● **Prévert, Jacques** (1900-1977) est un poète et scénariste français qui devint poète populaire grâce à son langage familier et à ses jeux sur les mots.

● **Proudhon, Pierre-Joseph** (1809-1865) est un polémiste, journaliste, économiste, philosophe et sociologue français. Précurseur de l'anarchisme, il est le seul théoricien révolutionnaire du XIXe siècle à être issu du milieu ouvrier.

R

● **Rabelais, François** était un médecin et écrivain humaniste français de la Renaissance, né entre 1483 et 1494, et mort à Paris le 9 avril 1553.

● **Radin, Paul** (1883-1959) est un anthropologue américain. Il est le co-auteur du Fripon divin : un mythe indien, qui comprend des textes de Karl Kerényi, précurseur de l'étude de la mythologie grecque, et des analyses du psychanalyste Carl Gustav Jung.

● **Ratisbonne, Louis Gustave Fortuné** (1827-1900) est un homme de lettres français.

● **Rey, Louis Étienne Ernest**, dit Ernest Reyer (1823-1909) est un compositeur français.

● **Restany, Pierre** est un critique d'art français (1930-2003). Il fut le critique le plus important de l'après-guerre en France.

● **Richepin, Jean** (1849-1926) est un poète, romancier et auteur dramatique français.

● **Rimbaud, Jean Nicolas Arthur** poète français, (1854-1891) qui écrivit ses premiers poèmes à quinze ans et demi. Ses derniers à vingt ans.

● **Rivet, Gustave** (1848 1936) est un poète, dramaturge et homme politique français.

● **Rochelle, Pierre Drieu la** (1893-1945) est un écrivain français.

● **Rollinat, Joseph Auguste Maurice** (1846-1903) est un poète français.

● **Rubin, William Stanley** (1927-2006) à New York, était un historien d'art, un essayiste et un conservateur de musée américain.

S

● **Sarcey, Francisque** (1827-1899) est un critique dramatique et journaliste français.

● **Sarrazin, Bernard** (1933) agrégé de lettres classiques, professeur de littérature française et a publié, en collaboration avec Daniel Grosnowski, une anthologie de « L'Esprit fumiste et les rires fin-de-siècle » (José Corti, 1990) et un essai sur « Le rire et le sacré » (Desclée de Brouwer, 1992).

● **Satie, Éric-Alfred-Leslie** dit Erik Satie (1866-1925) est un compositeur et pianiste français.

● **Schad, Christian** (1894-1982) peintre un photographe allemand.

● **Schönberg, Arnold** (1874-1951) est un compositeur, peintre et théoricien autrichien. Deux siècles après Jean-Sébastien Bach et Jean-Philippe Rameau, qui avaient posé les fondements de la musique tonale, il émancipa la musique de la tonalité et inventa le dodécaphonisme, qui aura une influence marquante sur la musique du XXe siècle.

● **Scholl, Aurélien** (1833-1902) est un journaliste, auteur dramatique, chroniqueur et romancier français.

● **Schopenhauer, Arthur** (1788-1860) est un philosophe allemand.

● **Sivry, Louis Charles Erhard de** (1848-1900) est un compositeur, chef d'orchestre et pianiste français. Sivry abandonna les chiffres pour la musique. Il prit la succession de Métra comme chef d'orchestre au bal Robert, puis dirigea une troupe de musiciens hongrois à la brasserie Fanta (1867). Il fit de nombreuses tournées avec Salis et succéda à Tinchant comme pianiste au Chat-Noir.

● **Stevens, Alfred** (1823-1906) est un peintre belge. Élève d'Ingres, sa carrière a connu une ascension fulgurante tant en Belgique qu'en France, ami d'Édouard Manet, Berthe Morisot, tandis que son frère, Arthur Stevens, marchand d'art installé à Paris et à Bruxelles, œuvrait pour faire connaître les peintres français.

● **Socrate** (v. 470-v. 399 av. J.-C.) philosophe grec qui marqua profondément la philosophie occidentale par son influence sur Platon.

● **Soupault, Philippe** (1897-1990) est un poète français, cofondateur du Surréalisme.

● **Steiner, Rudolf** est un philosophe, occultiste et penseur social de nationalité autrichienne, fondateur de l'anthroposophie.

● **Stieglitz, Alfred** (1864-1946) est un photographe.

T

- **Taraboukine, Nikolai Mikhaïlovitch** (1899-1956) est un historien de l'art russe, spécialiste notamment du constructivisme russe.
- **Tchakhotine, Sergei Stepanovich** (1883-1973) microbiologiste et sociologue d'origine russe.
- **Thomson, Charles** (1953) est un artiste, peintre, poète et photographe britannique, il nomme et cofonde le mouvement artistique stuckiste avec Billy Childish. Il dirige des événements stuckistes, organise des manifestations contre le Prix Turner et tient une galerie d'Art. Il est fréquemment cité dans les médias britanniques comme l'opposant de référence à l'art conceptuel. P. 157.
- **Tiret-Bognet Georges** (1855-1935) est un dessinateur, peintre et illustrateur français.
- **Topor, Roland** (1938-1997) est un illustrateur, dessinateur, peintre, écrivain, poète, metteur en scène, chansonnier, acteur et cinéaste français.
- **Trézenik** dont le vrai nom est Léon-Pierre-Marie Épinette (1855-1902) est un poète, romancier et journaliste français. Il utilisa également les signatures de L.-G. Mostrailles (pseudonyme collectif), Jacques Trémora ou encore Pierre Infernal.
- **Tristram Shandy** : Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, en abrégé Tristram Shandy est un roman de Laurence Sterne, publié en neuf volumes, les deux premiers à York en 1759 sous la date de 1760, les sept autres dans les dix années suivantes.

U V

- **Unik, Pierre** (1909-1945) est un écrivain, poète et journaliste français.
- **Valade, Léon** dont le vrai nom est Paul-Valmir-Léon Valade-Gabel (1841-1883) est un poète et auteur dramatique français.
- **Valéry, Paul** (1871-1945) est un écrivain, poète et philosophe français.
- **Von Bismarck, Otto Eduard Leopold** (1815-1898) est un homme politique prussien puis allemand premier chancelier du nouvel Empire allemand en 1871. Il joue un rôle déterminant dans l'unification allemande.
- **Veblen, Thorstein Bunde** (1857-1929) est un économiste et sociologue américain. Il était membre de l'Alliance technique fondée en 1918-19 par Howard Scott, qui donna naissance au mouvement technocratique.
- **Vénus hottentote**, Saartjie Baartman, de son vrai nom Sawtche, née en Afrique du Sud elle meurt à Paris en 1815. Elle symbolise la nouvelle attitude revendicative des peuples autochtones quant à la restitution des biens culturels et symboliques ainsi que des restes humains qui figurent dans les musées du monde entier.
- **Verne, Jules** ou Jules-Gabriel Verne sous son nom de naissance (1828-1905) est un écrivain français dont l'œuvre est, pour la plus grande partie, constituée de romans d'aventures et de science-fiction (ou d'anticipation).
- **Verlaine, Paul** (1844-1896) est un poète français.
- **Veuillot, Louis** (1813-1883) est un journaliste et homme de lettres français.

W

- **Wagner, Wilhelm Richard** (1813 – 1883) est un compositeur, directeur de théâtre, polémiste et chef d'orchestre allemand de la période romantique, particulièrement connu pour ses quatorze opéras et drames lyriques. Il est aussi auteur de plus d'une vingtaine d'ouvrages philosophiques et théoriques.
- **Weber, Eugene** (1925-2007) était un historien américain.
- **Whitney, John Hay** (aussi appelé « Jock » Whitney), né le 17 août 1904 et mort le 8 février 1982, était Ambassadeur des États-Unis au Royaume-Uni, éditeur du New York Herald Tribune, et président du Museum of Modern Art.
- **Willm, Joseph** (1790-1853) est un pédagogue, philosophe et traducteur alsacien protestant. À travers ses écrits et ses traductions, il fit connaître en France la littérature et la philosophie allemandes modernes.
- **Wolff, Albert** (1835-1891) est un écrivain, auteur dramatique, journaliste et critique d'art français d'origine allemande. Il fut journaliste au Charivari et au Figaro.

Z

- **Zola, Émile** (1840-1902) est un écrivain et journaliste français considéré comme le chef de file du naturalisme.

Table des illustrations

Fig. 1 : Rodolphe Salis, Emile Goudeau, Emile Cohl, Alphonse Allais, Sapeck, Jules Lévy. http://www.allposters.com/-sp/Rodolphe-Salis-French-Artist-1897-Posters_i13359525_.htm http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/mini_bios/photos/g/goudeau.jpg https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emile_Cohl_portrait.jpg https://www.youtube.com/watch?v=qqPdpA7oUK4&html5=1 http://livrenblog.blogspot.com/2009/11/pirouette-coquelin-cadet-et-sapeck.html http://www.artsincoherents.info/histoire_de.html	35
Fig. 2 : Les Hydropathes vers 1880, Lévy est couché par terre au premier plan http://www.artsincoherents.info/les_incoherents.html	43
Fig. 3 : Les Incohérents lors d'une promenade à Clamart, C. Charpin, les arts Incohérents, p. 20.	56
Fig. 4 : Carton d'invitation au vernissage et affiche de l'exposition, H. Gray, 1883 Charpin p. 16. Gray http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90079366.r=	60
Fig. 5 : Emile Cohl, Un Leader parlementaire. C. Charpin p. 69	70
Fig. 6 : Maurice Mac-Nab https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Mac-Nab	83
Fig. 7 : Charles Paul dit Bilhaud http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Bilhaud%20Paul.html	83
Fig. 8 : Fortunato Depero, Construction d'une petite fille, 1917 Sylvia Martin, Futurism, p. 72.	129
Fig. 9: Anonyme, acquisition par André Breton, objets divers 1929. G. Durozoi, Dada et les arts rebelles, p. 65	138
Fig. 10 : John Heartfield 2004 (reconstitution de l'œuvre originale perdue en 1920. http://lewebpedagogique.com/penhouet/tag/anciens-combattants	141
Fig. 11 : André Breton, Poème-objet, 1948. https://charlesarden.wordpress.com/ poesie/	150
Fig. 12 : Salvador Dali, Téléphone – homard, 1936. http://ed-feld.fr/ani-mots-valises/	151
Fig. 13 : Magritte, Vénus, http://byleon.fr/sculpture/venus-23-2	151
Fig. 14: John Cage, 4'33" 1952. http://i.imgur.com/xQeWEnB.png	158
Fig. 15: Joseph Beuys, Capri- Battery. http://www.ntticc.or.jp/Archive/2008/Light_InSight/Works/capribattery.html	161
Fig. 16: George Brecht, Form is void void is form. https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/868-1/89-george-brecht.html	161
Fig. 17: Yoko Ono « Touch Poem #5" 1960, http://www.zebulemagazine.com/yoko-ono/	162
Fig. 18: Yoko Ono « Apple », 1966, http://www.zebulemagazine.com/yoko-ono	163
Fig. 19: Daniel Spoerri, La douche 1961. https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4r9zjj/rne74n	163
Fig. 20: Allan Kaprow, taking a Shoe for a Walk, 1989. http://x-traonline.org/article/francis-alys-politics-of-rehearsal/	164
Fig. 21 : Ben Vautier. http://henrikaufman.typepad.com/.a/6a00d83451e05069e2016300356a83970d-popup	164
Fig. 22: Dick Higgins. Ballet plein air. http://www.omnispace.org/2006/08/performance_art.html	166
Fig. 23 : PP, Molotov ininflammable, 1973-2008. Dominique Castéran, Fabien Danesi, Éric Fabre [et al.], p. 63	173
Fig. 24 : PP, La Pression des rêves, 1974. http://red-dog.pagesperso-orange.fr/	173
Fig. 25 : PP, Ceci n'est pas une fellation, 1979. D. Castéran, F. Danesi, É. Fabre [et al.], p.174 .	174
Fig. 26 : PP, Le poids des mots, 1982. http://altriviera.fr/post/73717280880/arson-en-forme	174
Fig. 27 : Ko-Sin-Hus. Le Venus demi-lot ou le mari de la Vénus de Milo. 1886.	180
Catalogue p.61, exposée en 1889 aussi.	180
Fig. 28 : G. Van Drin, La Vénus de Mille-eaux, statue en plâtre et collages d'étiquettes sur la partie inférieure. http://www.caricaturesetcaricature.com/article-18304554.html	181

Fig. 29 : La Vénus de Mille-eaux, 2015. Statue en résine, 80 cm. Reconstituée par H. Hussein	181
Fig. 30 : René Magritte, Menottes de cuivre, 1934, http://www.arretetonchar.fr/relectures-de-la-v%C3%A9nus-de-milo/	181
Fig. 31 : Clive Barker, La Venus enchainée, 1971 https://artcheologie.wordpress.com/2015/07/12/dali-et-la-venus-de-milo/	182
Fig. 32 : Eugène Bataille, Mona Lisa fumant une pipe 1883-1887 https://www.nyu.edu/greyart/exhibits/counter/html/body_incohere.html	183
Fig. 33 : Marcel Duchamp, Joconde aux moustaches, 1919, http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919	183
Fig. 34 : Détails de la Joconde aux moustaches et de la Joconde fumant la pipe	184
Fig. 35 : Miss Ella, Niche à saints, catalogue de l'exposition de 1886. A droite, photo d'un corset.....	186
Fig. 36: Robert Fludd's 1617 Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica, atque Technica Historia, and Utriusque Cosmi, 1617-1621, http://thehumans.tumblr.com/post/34086174964	188
Fig. 37: Laurence Sterne. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. 1759. http://users.clas.ufl.edu/burt/Bibliomania!/sched.html	189
Fig. 38 : Cham. Histoire de Mr. Lajaunisse, 1840, p. 6 [sic. p. 8]. Yale Université http://brbl.library.yale.edu/yufind/Record/3584197	190
Fig. 39 : Bertal, Vue de la Hougue, effet de nuit, Le Salon de 1843 dans Les Omnibus, n ° 7, 1843, p.95.	191
Fig. 40 : Raimond Pelez, Première impression du Salon de 1843, in Le Charivari, 19. März http://books.openedition.org/pupo/2208	191
Fig. 41 : Un tableau mal éclairé, parodie 206 du Diable au salon, Bruxelles 1851, Bulletin.	191
Fig. 42 : Gustave Doré, La Sainte Russie,1854 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1044804x/f101.image.r=.langFR	192
Fig. 43 : Francis Picabia, La Sainte Vierge, encre, 1921.	192
Fig. 44 : L. Ghémar, La peinture de l'avenir, Jacques Van Lennep, Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914 1970/1, p. 129.....	192
Fig. 45 : Paul Bilhaud, combat de negres dans une cave pendant la nuit.1882-1883. S. Herszkowicz. Les Arts Incohérents, p. 26.....	193
Fig. 46 : A. Allais, Première Communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige.1883 http://en.wikipedia.org/wiki/File:Allais_Alphonse_1883_Carre_albi.jpg	193
Fig. 47 : A. Allais, Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer rouge. http://www.monoskop.org/images/e/e9/Allais_Alphone_Album_Primo-Avrilesque_French.pdf	194
Fig. 48 : A. Allais, Album Primo- Avrilesque, 1897. http://www.monoskop.org/images/e/e9/Allais_Alphone_Album_Primo-Avrilesque_French.pdf	196
Fig. 49 : Y. Klein, Album Yves Peintures 1954. https://www.tumblr.com/search/yves%20peinture	196
Fig. 50 : C. Malevitch, Carré noir sur fond blanc, 1913. A droite: Ad Reinhardt, Abstract painting, 1913, petersbourg. http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Malevich.black-square.jp http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3698	198
Fig. 51 : Eugene Mesplés, L'honnête femme et l'autre, 1884 Catalogue de l'expositions des Incohérents 1889, p. 154.....	199
Fig. 52 : Piet Mondrian (1872-1944), Composition avec deux lignes, 1931 http://www.letemps.ch/Page/Uuid/e739023a-1737-11e4-9c88	200
Fig. 53: Elsworth Kelly, Horizontal line, 1951, http://www.wikiart.org/en/ellsworth-kelly/horizontal-line-1951	200
Fig. 54 : Barnett Newman, sans titre 1, Etching ,1969 http://www.wikiart.org/en/barnett-newman/untitled-etching-1-1969	200
Fig. 55 : Nocturne à deux voies, reconstituée par H. Hussein en 2015	201

Fig. 56 : Francis Picabia, Volucelle http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/N09/N09035/208N09035_74CG6_comp.jpg.thumb.319.319.png	201
Fig. 57 : Coquelin Cadet, Ciel sans Nuages et nuages sans ciel 1889, boules de coton, et monochrome bleu ciel sur toiles, chacune 50 x 70 cm, reconstituée par H. Hussein en 2015.....	202
Fig. 58 : Portrait de Sarah Bernhardt fil tendu sur planche. Reconstitution. H. Hussein 2013	203
Fig. 59 : K. Rabin, La Conscience d'un homme politique 1889, Elastique sur planche, reconstituée par H. Hussein 2015.....	203
Fig. 60: Picabia, chapeau de paille 1921 http://www.dadart.com/dadaisme/dada/011-dada-francis-	204
Fig. 61 : Une Hache de l'âge de Pierre (1882) reconstituée en 2015, H. Hussein.	204
Fig. 62 : Charles Angrand, Les Cinghalais 1886, Reconstitution par H. Hussein en 2015.	204
Fig. 63 : Duchamp, 3 fils-étalons 1913. http://artplastoc.blogspot.com/2013/08/148-marcel-duchamp-1887-1968-deuxieme.html	204
Fig.64 : A droite, Raynaud Jules, Dessin à la mouchure de nez. A gauche, reconstituée par H. Hussein d'après la représentation du catalogue de 1883.	205
Fig. 65 : Jules Levy, illustration du Carnaval, Confettis sur support, 1893. C. Charpin, Les Arts Incohérents, p.74.....	205
Fig.66 : Confettis collés sur toile, reconstituée par Hussein Hussein.....	205
Fig.67 : Le Facteur rural, soulier collé sur support, 2015, Reconstituée par H. Hussein.	206
Fig. 68 : L. Bonnaire, le Passage de la Manche, 1886. A droite reconstitution par H. Hussein 2015	206
Fig. 69 : M. Lebrun, Les Dix manches gras 1889. Charpin, Les Arts Incohérents, p.65.	207
Fig. 70 : M. Lebrun, Les Dix Manches gras, bande, masques sur support, reconstitution de l'œuvre de 1889. H. Hussein. A droite, Bas Relief , anonyme ayant exposé avec les Incohérents en 1882 Reconstitution de P. Panchounette. http://dismagazine.com/blog/54396/the-history-of-non-art-part-1	207
Fig. 71 : Choubrac, Vue de Tulle, le soir, Catalogue de l'exposition de 1889, p. 65. reconstituée par H. Hussein.....	208
Fig. 72 : Barbotin, Le plus grand homme de l'exposition. Bretelles sur support, 1889. Catalogue de l'exposition de 1889, p. 80. A droite reconstitution par H. Hussein, 2015.	208
Fig. 73 : N. Nair, La Nymphe, 1884. La Nymphe, 2015 reconstituée par H. Hussein	209
Fig. 74 : Henri et Saint Edme Langlois, Portrait de Mr. De la Pommeraye, 1883. Catherine Charpin, Les Arts Incohérents, p.77.Reconstituée par H. Hussein, 2015.	210
Fig. 75 : D'après Matra, Henri IV à la bataille d'Ivry, reconstitution, H. Hussein, 2015.	210
Fig. 76 : D'après Karlotin, Les économies budgétaires, bouts de chandelles, reconstitution, H. Hussein, 2015.....	210
Fig. 77 : Panchounette, Trompette sous un crabe (Musée de l'objet, Blois) http://red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-archives.html	211
Fig. 78 : J. Tom. M. Trompette sous un crabe, 1884. Catalogue de l'exposition de 1884, p. 71	211
Fig. 79 : André Breton, Rêve-objet, Je vois J'imagine, Poème-objet d'André Breton, 1935 https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbqkj9p/rBAEoXq	211
Fig. 80 : La Vallée des lettres réalisée en 1883. Reconstitution, 2015, H. Hussein	212
Fig. 81 : Man Ray, De quoi écrire un poème, 1923 https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c7pGdeX/r4GLkp	212
Fig. 82: George Grosz & John Heartfield, (Electro-Mechanical Sculpture), 1988 (of 1920 original) https://dadarockt.wordpress.com/2013/03/	212
Fig. 83 : Emile Cohl, L'abus de métaphores, 1886. C. Charpin, Les Arts Incohérents, p. 70....	213
Fig. 84 : Ramollot, L'oreille de Paladine, sculpture, 1883. Catalogue de l'exposition de 1884, p. x dans les souvenirs rétrospectifs A droite, reconstitution, platre sur bois, H. Hussein, 2015.....	213
Fig.85 : Le Rêve, reconstitution H. Hussein, 2015.....	214

Fig.86: Robert Rauschenberg, Coca Cola Plan", 1958 https://kristenwishon.files.wordpress.com/2011/04/rau_coca-cola-plan-1958.jpg	214
Fig. 87 : Portrait de tout le monde , bille nette Reconstitution, H. Hussein 2015.	214
15Fig. 88 : Philippe Soupault, Portrait d'un imbécile , 1921. https://www.tumblr.com/search/portrait%20d'un%20imbecile	215
Fig. 89 : Miroir. Quelques spécimens des animaux embarqués par Noé dans son arche. Œuvre incohérente reconstituée. H. Hussein	215
Fig. 90 : Lézards Cohérents, 1883. D'après Valtesse de La Bigne, reconstitution H. Hussein 2015.	215
Fig. 91 : Picabia, Portrait de Cézanne , Rembrandt et Renoir,1920, Singe empaillé, http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/12/19/picabia-tohu-bohu_4336856_3260.html	215
Fig. 92 : D'après Valtesse de la Bigne , Ceci Tuera Cela, reconstituée. H. Hussein.....	216
Fig. 93 : La Colère , les Arts Incohérent 1883, reconstituée par Présence Panchounette 1988 http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/P/presence_panchounette.html	216
Fig. 94: Untitled by John LeKay, 1991 à gauche https://en.wikipedia.org/wiki/John_LeKay#/media/File:Lekay Balle de Bowling suspendue d'un escabeau art park life, à droite http://www.artbusiness.com/1open/052209.html	216
Fig. 95 : Charles Leroy, God save the couenne , 1884 catalogue illustré des Arts Incohérents de 1884, p. 89. Reconstitution en terre cuite à droite H. Hussein, 2015.....	217
Fig. 96 : Corps de ballet des Incohérents (1883) reconstituée en 2014 par H. Hussein. A droite, Man Ray Ballet français , 1956. http://www.mutualart.com/Artwork/French-Ballet--Ballet-Français-/138C9B79ED7EA92C	217
Fig. 97 : E. Cohl, Le Pauvre pêcheur , 1884. Catalogue de l'exposition de 1884, p.125.	219
Fig. 98 : E. Cohl, Un General hors cadre , 1886, http://www.artsincoherents.info/magasin.html	219
Fig.99 : Artist Association, Peinture hors cadre 2011. http://www.artisbarraux.com/evenements/evenements-2011/3eme-expo-2011/	219
Fig. 100 : Japhet, Le Char de Vénus , 1884. Catalogue de l'exposition de 1884, p.137.....	220
Fig. 101: F. Stella, Protractor , 1968 http://www.gallerydirectart.com/telle744.html#.VfdHkDgVjIU	220
Fig. 102 : Danse de Saint-Guy (Tabac-Rat)) 1919 / 1949 https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cgjXK4y/rMdeJXq	220
Fig.103 : Meysonnier, Tableau d'à venir , 1883. Reconstitution H. Hussein. 2015.	221
Fig.104 : Jacques Lizene , 1964, sculpture 1984, cimier ekoi croisé petit maître à la fontaine de cheveux, remake 2011. http://www.nadjavilienne.com/wordpress/?m=201111&paged=2	222
Fig. 105 : Œuvre incohérente Une fille de brasserie, 1884. Reconstitution H. Hussein, 2015. ..	222
Fig. 106: Henri gray Parisiana 1883 , Reconstitution 2015 par H. Hussein.....	222
Fig. 107 : Delpy, Paysages autour d'un cadre , 1889, reconstitution par H. Hussein 2015.....	223
Fig. 108: Man Ray, Poem , 1924 https://hamlethamster.wordpress.com/tag/poem/	223
Fig. 109: Pascal Claudel: Préface. Yves – Peintures. 1954. http://radicalart.info/nothing/text/index.html	224
Fig. 110 : A. Allais, Marche funèbre pour les Funérailles d'un grand homme sourd. 1884. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263801/f29.image	225
Fig. 111 : Salvador Dalí, Buste de Femme Rétrospectif 1977 édition 1933, https://whitecubediaries.wordpress.com/2013/02/21/the-uncanny-where-psychology-meets-art/	225
Fig.112 : Portrait de Sarah Bernhardt , reconstituée par H. Hussein, 2015.....	226
Fig. 113 : Lerisel, L'Affamé , 1884 -1988 -2009 sculpture en pain, Catalogue de l'exposition des Incohérents 1884, p.165.....	226

Fig. 114 : Panchounette, L’Affamé , édition 1988 -2009 sculpture en pain, http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/P/presence_panchounette.html	227
Fig.115: Man Ray, Pain peint favorite food for bluebirds, 1958. http://nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=33078	227
Fig.116 : Erik Dietman, Pain , 1957, (baguettes de pain) http://www.i-lyon9.com/assos-38-date-2006-01-17-billet-3487.html	227
Fig. 117 : P. LHeureux, La Recherche de paternité , 1884. Catalogue illustré 1884, p. 12. A droite, reconstitution par H. Hussein, 2015.....	228
Fig. 118 : Anselmo Giovanni (Structure qui se mange), 1968 http://artplastoc.blogspot.com/2013/11/172lanourrituredanslart.html	228
Fig.119 : O. Nair , Le canard aux petits pois, 1889. Catalogue de l’exposition de 1889, p. 52	228
Fig. 120: Joseph Beuys, objet du vendredi , une arête d'hareng grillée, 1970 http://www.lifeproof.fr/mon_weblog/2010/03/eat-art-by-stefania.html	229
Fig. 121: Dieter Roth, Portrait de l’artiste , 1968 . http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/expert_eye/moma_curator_sarah_suzuki_dieter_roth_interview-51366	229
Fig. 122 : Le Mec, La Marmite de Mr. Alphonse , Portrait sur marmite, 1889. Catalogue de l’exposition de 1889, p.95. A droite reconstitution H. Hussein 2015.....	230
Fig. 123 : Al. Julien, Céramique pourvoyante , portrait sur marmite, 1884. Catalogue de l’exposition de 1884, p. 75. A droite Reconstitution H. Hussein 2015.	230
Fig. 124 : Marcel Broodthaers , ‘Pot avec photo noir et blanc (autoportrait)’ (1967). http://pietmondriaan.com/tag/marcel-broodthaers/	231
Fig. 125: Jeff koons, Ice Bucket , 1986, http://www.jeffkoons.com/artwork/luxury-degradation/ice-bucket	231
Fig.126 : Dantau Georges, portrait de Tu-Duc sur allumettes, reconstituée par H. Hussein 2016.....	231
Fig. 127 : Hachècé, Portrait de Louis Veuillot 1883, peinture sur écumoire reconstitution H. Hussein. 2016.....	231
Fig. 128 : Hannah Hoch, Œuvre d’un musée ethnographique , 1929 https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-history-test-2/deck/1403245	233
Fig. 129: Hannah Hoch: Flight , 1931 http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/jan/09/hannah-hoch-cutting-edge-art-whitechapel	234
Fig. 130 : G. de Questlan Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents . (Exposition des Arts Incohérents 1893), C. Charpin, Les Arts Incohérents, p.17.....	234
Fig.131 : Marc Sonal, cruelle énigme , 1886. Couverture du livre de Charpin, Les Arts Incohérents.....	235
Fig.132 : René Magritte. La Grande guerre , 1964 (détail) Marcel Paquet, Taschen, p. 13.....	235
Fig. 133 : Magritte, La clef des songes , Taschen, 2007, p.129.....	235
Fig. 134 : Blandin Emmanuel , Contrastes destinés à l’exposition de Blanc et noir,1889 Catalogue de l’exposition des Arts Incohérents de 1889, p.62.	235
Fig. 135 : Marc Sonal, Voir son visage et mourir ,1889. Catalogue de l’exposition de 1889, p. 72.	236
Fig. 136 : Emile Cohl, Tableau démontable pour petits appartement ou villégiatures - Exposition des Arts Incohérents 1893.....	236
Fig. 137 : M. Duchamp, Air de Paris , 1937. http://www.harvardartmuseums.org/art/342704 ...	241
Fig. 138 : Joachim-Raphaël Boronali , Coucher du soleil sur l’Adriatique, huile sur toile 60 x 81 cm.	251
Fig. 139 : L’âne Aliboron , Lolo en appliquant la peinture sur la toile, 2 avril, 1910. Daniel Grojnowski, Aux commencements du rire moderne, p. 286	252
Fig. 140 : Goldschmied & Chirari , Où allons-nous danser ce soir, 1980 https://fr.sputniknews.com/cu	252

Références

- ¹ Larané, André, *Chronologie universelle*, Libro 773, Flammarion, Paris, 2006, p. 76.
- ² *Ibid.*, p. 79.
- ³ « *Ils ont fait l'Histoire du Monde : De la Révolution à la belle Époque, de 1789 à 1914* », Larousse, Paris, 2001, p. 261.
- ⁴ *Ibid.*, p. 285.
- ⁵ « *L'Histoire du Monde de 1789 à 1918*, Afrique, Amérique, Europe, Extrême orient, Océanie ». Larousse, France, 2004, p. 245.
- ⁶ Marc Partouche, Bohèmes et avant-gardes... : du groupisme, *Inter : art actuel*, n° 99, 2008, p. 2-10. <http://id.erudit.org/iderudit/45523ac>, [article pdf en ligne] consulté le 18/07/2015
- ⁷ « *L'Histoire du monde de 1789 à 1918* », *op. cit.*, p. 252-253.
- ⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *Les Arts Incohérents et le rire dans les Arts plastiques*, ed. Corti, 2015, p. 32.
- ⁹ *Ibid.*, p. 33.
- ¹⁰ « *Ils ont fait l'Histoire du Monde De la Révolution à la belle Époque* », *op. cit.*, p. 300.
- ¹¹ Peltre, Christine, le XIXe siècle, *Histoire de l'Art de l'an mille à nos jours*, Dir. Alain Merot, Hazan, Paris, p.378.
- ¹² Ronald Searle, Claude Roy, Bernd Bornemann, *La Caricature, art et manifeste du XVIe siècle à nos jours*, Ed. Art Albert Skira, Genève, droits de reproduction réservé Paris, 1974, p. 37-38.
- ¹³ Ragon, Michel, *Les Maîtres du dessin satirique en France de 1830 à nos jours*, Ed. Pierre Horay, 1972. p. 5.
- ¹⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Silhouette
- ¹⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 34-35.
- ¹⁶ Bertrand TILLIER, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Tillier.pdf, consulté le 18/7/2015.
- ¹⁷ Aude Fauvel, « Punition, dégénérescence ou malheur ? », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 26/27/2003, mis en ligne le 19 février 2008, consulté le 22 août 2015. URL : <http://rh19.revues.org/751> ; DOI : 10.4000/rh19.751
- ¹⁸ Peltre, Christine, *op. cit.*, p.383.
- ¹⁹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 281.
- ²⁰ Ronald Searle, Claude Roy, Bernd Bornemann, *op. cit.*, p. 10.
- ²¹ Grojnowski, Daniel : Aux commencements du rire moderne, José Corti, Paris, 1997, p. 63.
- ²² Le site des Éditions Larousse http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mot_desprit/183413, consulté le 01/08/2015.
- ²³ France CANH-GRUYER, « CÉNACLES ROMANTIQUES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18/7/2015. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cenacles-romantiques/>
- ²⁴ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 40.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 32-33.
- ²⁶ Marc Partouche, Bohèmes et avant-gardes..., *op. cit.*, p. 2-10.
- ²⁷ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Parnasse_\(po%C3%A9sie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parnasse_(po%C3%A9sie)), consulté le 18/7/2015.
- ²⁸ Marc Partouche, Bohèmes et avant-gardes, *op. cit.*, p. 2-10.
- ²⁹ *Ibid.*
- ³⁰ www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/vyuka/.../kontext_symbolismu.rtf. Consulté le 18/7/2015.
- ³¹ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>. Consulté le 24/07/2015.
- ³² Henri Murger, Scènes de la vie de bohème, EBook : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/18446/pg18446.txt>, consulté le 28/07/2015.
- ³³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 46-49.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 51.
- ³⁵ Élodie Gaden (juillet 2006) <http://www.lettres-et-arts.net/maurice-rollinat/joyeuse-morbidite/rire-homme-mort-vision-fumiste/boheme-fumisme-ironie+262>, consulté le 19/07/2015.
- ³⁶ Un peu d'histoire <http://reflexionsdactualite.unblog.fr/2012/02/04/une-declaration-damour/>
- ³⁷ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 51.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 56.
- ³⁹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267>, consulté le 20/7/2015.
- ⁴⁰ Grojnowski, Daniel *op. cit.*, p. 109.
- ⁴¹ Marie J. A. Colombet, L'humour objectif ; Roussel, Duchamp sous le capot, l'objectivation du surréalisme, Ed. Publibook, Paris, 2008, p. 40-42.
- ⁴² Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 111.
- ⁴³ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 145.

- ⁴⁴ « Vous me connaissez mal : la même ardeur me brûle / Et le désir s'accroît quand l'effet se recule » : et le désir s'accroît, quand les fesses reculent - Corneille, Polyeucte
- ⁴⁵ « Je viens chercher du bouillon pour ma mère qui est malade dans un petit pot. » peut être considérée comme un janotisme.
- ⁴⁶ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Calembour>, Mise à jour le 16/7/2015, consulté le 30/7/2015.
- ⁴⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 269.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 269.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 272.
- ⁵⁰ « Non, il n'est rien que Nanine n'honore » Voltaire, *Nanine*, III, 8 (valeur intentionnelle à visée esthétique)
- ⁵¹ <http://www.poetes.com/cros/>, Jacques Lemaire, 1999-2011 consulté 18/07/2015.
- ⁵² Marc Partouche, Bohèmes et avant-gardes, *op. cit.*, p. 2-10.
- ⁵³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Hareng_saur,
- ⁵⁴ Marc Partouche, Bohèmes et avant-gardes, *op. cit.*, p. 2-10.
- ⁵⁵ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Goguette>, consulté le 20/07/2015.
- ⁵⁶ Marc Partouche, Bohèmes et avant-gardes, *op. cit.*, p. 2-10.
- ⁵⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/Nina_de_Callias, consulté le 18/7/2015.
- ⁵⁸ Marc Partouche, Bohèmes et avant-garde, *op. cit.*, p. 2-10.
- ⁵⁹ *Ibid.*
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 41.
- ⁶² Van Lennep, Jacques, *Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914 : l'art zwanzig- une manifestation pré-dadaïste ?* Bulletin, Musees royaux des beaux arts de Belgique, 19^e année, 1970/1, p. 127.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 128.
- ⁶⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 41.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.
- ⁶⁶ Van Lennep, Jacques, *op. cit.*, p. 129.
- ⁶⁷ *Ibid.*, p. 130-131.
- ⁶⁸ Partouche, Bohèmes et avant-gardes, *op. cit.*, p. 2-10.
- ⁶⁹ *Ibid.*
- ⁷⁰ Jean-Didier Wagneur, Hydopathes et Buveurs d'eau, http://www.liberation.fr/livres/2014/03/12/hydopathes-et-buveurs-d-eau_986530, consulté le 18/7/2015.
- ⁷¹ Partouche, Bohèmes et avant-gardes, *op. cit.*, p. 2-10.
- ⁷² *Ibid.*
- ⁷³ *Ibid.*
- ⁷⁴ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 43.
- ⁷⁵ Partouche, Bohèmes et avant-gardes, *op. cit.*, p. 2-10.
- ⁷⁶ *Ibid.*
- ⁷⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 32
- ⁷⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 44.
- ⁷⁹ Van Lennep, Jacques, *op. cit.*, p. 132-135.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 136-137.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 138-144.
- ⁸² Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 45-46.
- ⁸³ Charpin, Catherine, Les Arts Incohérents 1882-1893, Syros Alternatives, Paris, 1990, p. 79.
- ⁸⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 44.
- ⁸⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 79.
- ⁸⁶ Beth Gordon Rae. Le Caf conc' et l'hystérie. In : *Romantisme*, 1989, n°64, pp. 53-67.
- ⁸⁷ [10.3406/roman.1989.5586](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1989_num_19_64_5586), http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1989_num_19_64_5586
- ⁸⁸ http://www.tpc86.info/chat_noir.htm, consulté le 05/03/2016
- ⁸⁹ Léo Trézenik, Les hirsutes / Léo (1855-1902) 1884 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k640961/f6.image> p.2
- ⁹⁰ *Ibid.*, p. 6.
- ⁹¹ *Ibid.*, p. 42.
- ⁹² *Ibid.*, p. 45.
- ⁹³ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 46.
- ⁹⁴ <http://www.hervedavid.fr/francais/montmartre/montmartre1900/Hydopathes.htm>, consulté le 20/7/2015.
- ⁹⁵ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>
- ⁹⁶ <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4773>
- ⁹⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 43.
- ⁹⁸ Marc Partouche, Bohèmes et avant-gardes, *op. cit.*, p. 2-10.

- ⁹⁸ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 49.
- ⁹⁹ Ronald Searle, Claude Roy, Bernd Bornemann, *op. cit.*, p. 205.
- ¹⁰⁰ <http://www.hervedavid.fr/francais/montmartre/montmartre1900/Hydropathes.htm> consulté le 20/7/2015.
- ¹⁰¹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 117.
- ¹⁰² Autour du chat noir http://www.tpc86.info/chat_noir.htm, consulté le 22/07/2015.
- ¹⁰³ Emile Goudeau, Dix ans de bohème, Livre en ligne <https://books.google.com.lb/books>. p.255.
- ¹⁰⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Donnay, consulté le 20/07/2015.
- ¹⁰⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Goudeau, consulté le 20/7/2015.
- ¹⁰⁶ Le cabaret du chat noir, http://www.tpc86.info/chat_noir.htm, consulté le 22/07/2015.
- ¹⁰⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Goudeau, consulté le 20/7/2015.
- ¹⁰⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 89.
- ¹⁰⁹ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>,
- ¹¹⁰ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 90-92.
- ¹¹¹ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>
- ¹¹² Alphonse Allais règle ses contes à la Sorbonne Mardi 24 mars 2009 20h Lecture et Humour Soirée dédiée à Alphonse Allais, Amphithéâtre Guizot, 17 rue de la Sorbonne 75005 Paris, agenda-culturel@paris-sorbonne.fr Avec le soutien du Service Culturel des Étudiants de Paris-Sorbonne.
- ¹¹³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 69-70.
- ¹¹⁴ Beth Gordon Rae. Le Caf conc' et l'hystérie. Dans : *Romantisme*, 1989, n°64. pp. 53-67.doi : 10.3406/roman.1989.5586, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_64_5586, consulté le 24/07/12.
- ¹¹⁵ Emile Goudeau, Dix ans de bohème, mémoires d'Emile Goudeau 1888, <https://books.google.com.lb/books>. p.255
- ¹¹⁶ Autour du chat noir http://www.tpc86.info/chat_noir.htm, consulté le 22/07/2015.
- ¹¹⁷ *Ibid.*
- ¹¹⁸ *Ibid.*
- ¹¹⁹ Anne Meakin, Le chat noir, Historic Montmartre cabaret <http://www.bonjourparis.com/story/chat-noir-montmartre-cabaret/>
- ¹²⁰ Autour du chat noir http://www.tpc86.info/chat_noir.htm
- ¹²¹ *Ibid.*
- ¹²² http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chat_noir
- ¹²³ Emile Goudeau, Dix ans de Bohème, 1888, <https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Goudeau>, p. 256.
- ¹²⁴ *Ibid.*, p. 256-257.
- ¹²⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chat_noir
- ¹²⁶ Emile Goudeau, Dix ans de Bohème, 1888, *op. cit.*, p. 257-258.
- ¹²⁷ http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chat_noir
- ¹²⁸ Anne Meakin, Le chat noir, Historic Montmartre cabaret <http://www.bonjourparis.com/story/chat-noir-montmartre-cabaret/>
- ¹²⁹ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 41.
- ¹³⁰ *Ibid.*, p. 44.
- ¹³¹ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>
- ¹³² Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 44.
- ¹³³ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>
- ¹³⁴ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 44.
- ¹³⁵ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>
- ¹³⁶ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 41.
- ¹³⁷ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 188.
- ¹³⁸ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>
- ¹³⁹ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 88-89.
- ¹⁴⁰ Beth Gordon Rae. Le Caf conc' et l'hystérie. Dans : *Romantisme*, 1989, n°64. pp. 53-67.doi : 10.3406/roman.1989.5586, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_64_5586
- ¹⁴¹ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>
- ¹⁴² Beth Gordon Rae. Le Caf conc' et l'hystérie. Dans : *Romantisme*, 1989, n°64. pp. 53-67.doi : 10.3406/roman.1989.5586, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_64_5586
- ¹⁴³ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 53.
- ¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.
- ¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

-
- ¹⁴⁶ Clément Chéroux, « Les récréations photographiques », *Études photographiques*, 5 | Novembre 1998, [En ligne], mis en ligne le 05 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/167>. Consulté le 02/12/2014.
- ¹⁴⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 42-43.
- ¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.
- ¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.
- ¹⁵⁰ <http://www.hervedavid.fr/francais/montmartre/montmartre1900/Hydropathes.htm>, consulté le 20/7/2015
- ¹⁵¹ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 47.
- ¹⁵² Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 63-64.
- ¹⁵³ Raymond Maygrier, *le Dernier Bohème*, Paris, Flammarion, 1895, p. 93 repris dans Georges Vidal, « Le Club artistique des Hydropathes », Paris, *le Libertaire*, 25 février 1924, p. 3.
- ¹⁵⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 65-67.
- ¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 75-76.
- ¹⁵⁶ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 48.
- ¹⁵⁷ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 71-72
- ¹⁵⁸ Ronald Searle, Claude Roy, Bernd Bornemann, *op. cit.*, p. 205-206.
- ¹⁵⁹ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>
- ¹⁶⁰ *Ibid.*
- ¹⁶¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Hydropathes, mise à jour, le 13 juin 2015, consulté le 19/7/2015.
- ¹⁶² http://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id_article=2636, consulté le 20/07/2015.
- ¹⁶³ Isabelle Marinone, Émile Cohl et la bohème, <http://1895.revues.org/2283>, consulté le 24/7/2015.
- ¹⁶⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Hydropathes, mise à jour, le 13 juin 2015 consulté le 19/7/2015.
- ¹⁶⁵ *Ibid.*
- ¹⁶⁶ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.
- ¹⁶⁸ Catalogue illustré de l'Exposition des arts incohérents, 1889, préface, p. 4.
- ¹⁶⁹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 19.
- ¹⁷⁰ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 48.
- ¹⁷¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_L%C3%A9vy
- ¹⁷² Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 257.
- ¹⁷³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 54.
- ¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 288.
- ¹⁷⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p.15.
- ¹⁷⁶ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 53.
- ¹⁷⁷ Le site des Éditions Larousse www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coh%C3%A9rence/17013, consulté le 1/8/2015.
- ¹⁷⁸ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p.15.
- ¹⁷⁹ *Ibid.*, p.16.
- ¹⁸⁰ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 53.
- ¹⁸¹ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 256-258.
- ¹⁸² Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 57.
- ¹⁸³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 121.
- ¹⁸⁴ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 267.
- ¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 267.
- ¹⁸⁶ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 56.
- ¹⁸⁷ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 19.
- ¹⁸⁸ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 260.
- ¹⁸⁹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 24.
- ¹⁹⁰ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 101.
- ¹⁹¹ *Ibid.*, p. 149.
- ¹⁹² Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 16.
- ¹⁹³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 96.
- ¹⁹⁴ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 16.
- ¹⁹⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 97.
- ¹⁹⁶ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 18.
- ¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.
- ¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 17-18.
- ¹⁹⁹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 99.
- ²⁰⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 18.
- ²⁰¹ Sophie Herszkowicz, *Les Arts incohérents, les éditions de la nuit*, Arles 2010, p.17.

-
- ²⁰² Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 258.
- ²⁰³ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 18. La citation originale de Rabelais est en ligne écrite de cette façon : « Mieux est de ris que de larmes écrire - Pour ce que rire est de propre de l'homme ».
- ²⁰⁴ *Ibid.*
- ²⁰⁵ *Ibid.*
- ²⁰⁶ *Ibid.*
- ²⁰⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 258.
- ²⁰⁸ Sophie Herszkowicz, *op. cit.*, p.16.
- ²⁰⁹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 63.
- ²¹⁰ *Ibid.*, p. 68.
- ²¹¹ *Ibid.*, p. 72.
- ²¹² *Ibid.*, p. 74.
- ²¹³ Matière à base de gomme laque et de térébenthine, colorée, utilisée pour sceller les lettres et papiers.
- ²¹⁴ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 76.
- ²¹⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 97.
- ²¹⁶ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 52.
- ²¹⁷ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 405.
- ²¹⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p.158.
- ²¹⁹ https://www.nyu.edu/greyart/exhibits/counter/html/body_incohere.html, consulté le 8/18/2015.
- ²²⁰ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 258.
- ²²¹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 18-19.
- ²²² Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 60.
- ²²³ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 19.
- ²²⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 97.
- ²²⁵ *Ibid.*, p. 99.
- ²²⁶ *Ibid.*, p. 101-102.
- ²²⁷ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 20-21.
- ²²⁸ Sophie Herszkowicz, *op. cit.*, p.17.
- ²²⁹ *Ibid.*, p.17.
- ²³⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 22.
- ²³¹ *Ibid.*, p. 78.
- ²³² Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 259
- ²³³ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 60.
- ²³⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 104.
- ²³⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 69-70.
- ²³⁶ *Ibid.*, p. 71-72.
- ²³⁷ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 77.
- ²³⁸ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 76.
- ²³⁹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 104.
- ²⁴⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 78.
- ²⁴¹ *Ibid.*, p. 56.
- ²⁴² Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 404.
- ²⁴³ La Joconde maltraitée par les artistes, <http://fluctuat.premiere.fr/Diaporamas/La-Joconde-maltraitee-par-les-artistes-3277790>, consulté le 10/09/2015.
- ²⁴⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 103.
- ²⁴⁵ *Ibid.*, p. 105.
- ²⁴⁶ Catalogue illustré des Arts Incohérents de 1883, p. 10.
- ²⁴⁷ Meeting organisé par les anarchistes à Paris dans le but de protester contre la démission du général Thibaudin, l'article fut publié par le journal patriote savoisien, le dimanche 14 octobre 1883 dans le numéro 123, <http://www.memoireetactualite.org/presse/73PATRIOTESA/PDF/1883/73PATRIOTESA-18831014-P-0001.pdf>, consulté le 8/8/2015.
- ²⁴⁸ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 23.
- ²⁴⁹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 104.
- ²⁵⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 22.
- ²⁵¹ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 258.
- ²⁵² Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 103.
- ²⁵³ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 259.
- ²⁵⁴ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 26-27.
- ²⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.
- ²⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

-
- ²⁵⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 259.
- ²⁵⁸ Isabelle Marinone, « Émile Cohl et la bohème », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 24 juillet 2015. URL : <http://1895.revues.org/2283>
- ²⁵⁹ Sophie Herszkowicz, *op. cit.*, p.23.
- ²⁶⁰ Riout, Denys, « *Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 15 septembre 2015. URL: <http://1895.revues.org/2533>
- ²⁶¹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 5.
- ²⁶² *Ibid.*, p. 74.
- ²⁶³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 269.
- ²⁶⁴ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 259.
- ²⁶⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 60-61.
- ²⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.
- ²⁶⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 264.
- ²⁶⁸ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 63. *Selon Sophie Herszkowicz, Georges Moynet aurait en 1882 exposé cette toile. Elle le signale dans la page 16 de son livre.*
- ²⁶⁹ *Ibid.*, p. 59.
- ²⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.
- ²⁷¹ *Ibid.*, p.71.
- ²⁷² Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 264.
- ²⁷³ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 72.
- ²⁷⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 108.
- ²⁷⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 76.
- ²⁷⁶ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 107.
- ²⁷⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 259.
- ²⁷⁸ Ferdinand Marie, vicomte de Lesseps (1805-1894) est un diplomate et entrepreneur français connu pour avoir fait construire le canal de Suez et pour être à l'origine du scandale de Panama pour lequel il a été condamné.
- ²⁷⁹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 78.
- ²⁸⁰ *Ibid.*, p. 56.
- ²⁸¹ Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incohérents de 1884, Ed. E. Bernard et Cie, Paris. p.133.
- ²⁸² Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 264.
- ²⁸³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 157.
- ²⁸⁴ *Ibid.*, p. 107.
- ²⁸⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 26-27.
- ²⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.
- ²⁸⁷ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 260.
- ²⁸⁸ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 28.
- ²⁸⁹ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p.260
- ²⁹⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 28.
- ²⁹¹ *Ibid.*, p. 30.
- ²⁹² Sophie Herszkowicz, *op. cit.*, p. 21.
- ²⁹³ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 260.
- ²⁹⁴ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 30.
- ²⁹⁵ Sophie Herszkowicz, *op. cit.*, p.21.
- ²⁹⁶ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 31.
- ²⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.
- ²⁹⁸ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 260.
- ²⁹⁹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 34.
- ³⁰⁰ *Ibid.*, p. 60.
- ³⁰¹ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 405.
- ³⁰² Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 68.
- ³⁰³ *Ibid.*, p. 90.
- ³⁰⁴ *Ibid.*, p. 65.
- ³⁰⁵ *Ibid.*, p. 69-70.
- ³⁰⁶ *Ibid.*, p. 71.
- ³⁰⁷ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 139.
- ³⁰⁸ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 245.
- ³⁰⁹ *Ibid.*, p. 264.
- ³¹⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 78.
- ³¹¹ *Ibid.*, p. 52.

-
- ³¹² *Ibid.*, p. 56.
³¹³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 108.
³¹⁴ *Ibid.*, p. 142.
³¹⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 33.
³¹⁶ *Ibid.*, p. 36.
³¹⁷ *Ibid.*, p. 34.
³¹⁸ *Ibid.*, p. 36.
³¹⁹ *Ibid.*, p. 37.
³²⁰ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 260.
³²¹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 37-38.
³²² *Ibid.*, p. 45.
³²³ *Ibid.*, p.39.
³²⁴ *Ibid.*, p.39.
³²⁵ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 260.
³²⁶ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p.40.
³²⁷ *Ibid.*, p. 40-41.
³²⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p.109.
³²⁹ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 261.
³³⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 60.
³³¹ *Ibid.*, p. 65.
³³² Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 405.
³³³ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 65-66.
³³⁴ *Ibid.*, p. 68.
³³⁵ *Ibid.*, p. 76.
³³⁶ *Ibid.*, p. 71.
³³⁷ *Ibid.*, p. 74.
³³⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p.77.
³³⁹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 76.
³⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.
³⁴¹ *Ibid.*, p. 56.
³⁴² *Ibid.*, p. 50.
³⁴³ *Ibid.*, p.40-41.
³⁴⁴ *Ibid.*, p.44.
³⁴⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 109.
³⁴⁶ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p.45.
³⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.
³⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.
³⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.
³⁵⁰ *Ibid.*, p. 44.
³⁵¹ *Ibid.*, p. 41-43.
³⁵² *Ibid.*, p. 45.
³⁵³ *Ibid.*, p. 43.
³⁵⁴ *Ibid.*
³⁵⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 180
³⁵⁶ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 45.
³⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.
³⁵⁸ *Ibid.*, p. 43-44.
³⁵⁹ *Ibid.*, p.71-72.
³⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.
³⁶¹ *Ibid.*, p. 45.
³⁶² Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 111.
³⁶³ *Ibid.*, p. 180.
³⁶⁴ *Ibid.*, p. 175.
³⁶⁵ *Ibid.*, p. 171-172.
³⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.
³⁶⁷ *Ibid.*, p. 173-175.
³⁶⁸ *Ibid.*, p. 177-178.
³⁶⁹ *Ibid.*, p. 179.
³⁷⁰ *Ibid.*, p. 180.
³⁷¹ *Ibid.*, p. 188-190.

-
- ³⁷² https://fr.wikipedia.org/wiki/Arts_Incoh%C3%A9rents, consulté le 20/07/2015.
- ³⁷³ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 199-200.
- ³⁷⁴ *Ibid.*, p. 201.
- ³⁷⁵ *Ibid.*, p. 137-139.
- ³⁷⁶ <http://www.revuenanga.com/mac-nab/>, consulté le 28/08/2015.
- ³⁷⁷ *Ibid.*
- ³⁷⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 72-74.
- ³⁷⁹ <http://www.revuenanga.com/mac-nab/>, consulté le 28/08/2015.
- ³⁸⁰ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 159.
- ³⁸¹ Ronald Searle, Claude Roy, Bernd Bornemann, *op. cit.*, p. 206.
- ³⁸² Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p.79-80.
- ³⁸³ *Ibid.*, p.80-84.
- ³⁸⁴ *Ibid.*, p. 87-88.
- ³⁸⁵ *Ibid.*, p.84-85.
- ³⁸⁶ *Ibid.*, p. 87.
- ³⁸⁷ *Ibid.*, p. 89.
- ³⁸⁸ *Ibid.*, p. 113-114.
- ³⁸⁹ *Ibid.*, p. 115-116
- ³⁹⁰ *Ibid.*, p. 117-118
- ³⁹¹ *Ibid.*, p. 120.
- ³⁹² Riout Denys. Remarques sur les "Arts incohérents" et les "avant-gardes". Dans : Actes de la recherche en sciences sociales. Vol.40, novembre 1981. pp. 87-88.doi : 10.3406/arss.1981.2135
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1981_num_40_1_2135
- ³⁹³ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p.95.
- ³⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.
- ³⁹⁵ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 261.
- ³⁹⁶ *Ibid.*, p. 264.
- ³⁹⁷ *Ibid.*, p. 266.
- ³⁹⁸ *Ibid.*, p. 268.
- ³⁹⁹ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 406.
- ⁴⁰⁰ Riout Denys. Remarques sur les "Arts incohérents" et les "avant-gardes". *Op. cit.*, p. 87-88.
- ⁴⁰¹ Frédéric Roux, Présence Panchounette, Archives, <http://red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-archives.html>, Site créé le 31/12/2006, Mis à jour le 13/08/2015 consulté le 8/24/2015.
- ⁴⁰² Riout Denys. Remarques sur les "Arts incohérents" et les "avant-gardes". *Op. cit.*, pp. 87-88.
- ⁴⁰³ *Ibid.*
- ⁴⁰⁴ *Ibid.*
- ⁴⁰⁵ Frédéric Roux, Présence Panchounette, Archives, <http://red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-archives.html>
- ⁴⁰⁶ *Ibid.*
- ⁴⁰⁷ *Ibid.*
- ⁴⁰⁸ *Ibid.*
- ⁴⁰⁹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 118-119.
- ⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 130-131.
- ⁴¹¹ *Ibid.*, p. 132.
- ⁴¹² *Ibid.*, p. 166-167.
- ⁴¹³ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 48.
- ⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 49.
- ⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 48-49.
- ⁴¹⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Francisque_Sarcey, Dernière modification 26 mai 2015, consulté le 13/8/15.
- ⁴¹⁷ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 50.
- ⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 51-54.
- ⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 55.
- ⁴²⁰ *Ibid.*, p. 55-57.
- ⁴²¹ *Ibid.*, p. 57.
- ⁴²² *Ibid.*, p. 58.
- ⁴²³ *Ibid.*, p. 59.
- ⁴²⁴ Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incoherents de 1884, Avant propos, Ed. E. Bernard et Cie, Paris
- ⁴²⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 59.
- ⁴²⁶ *Ibid.*
- ⁴²⁷ Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incoherents de 1884, Ed. E. Bernard et Cie, Paris. p.2.
- ⁴²⁸ Catalogue illustré de l'exposition de 1884, Ed. E. Bernard et Cie, Paris. Notices biographiques

-
- ⁴²⁹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 60.
- ⁴³⁰ *Ibid.*, p. 64.
- ⁴³¹ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 277.
- ⁴³² Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 66.
- ⁴³³ *Ibid.*, p. 68.
- ⁴³⁴ *Ibid.*, p. 68-69.
- ⁴³⁵ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 280.
- ⁴³⁶ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 152-153.
- ⁴³⁷ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 71-74.
- ⁴³⁸ *Ibid.*, p. 75-78.
- ⁴³⁹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 157.
- ⁴⁴⁰ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 404.
- ⁴⁴¹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 75-78.
- ⁴⁴² Annette Donnier, Manon Vullioud, « *L'art remis en question* ». Mémoire, sous dir. Roduit Guillaume, HEP Lausanne, Janvier 2008 [en ligne] visitée le 15/06/2011 < <http://www.tacite.ch/doc/Histoire> >
- ⁴⁴³ Muller, Joseph-Emile, *La fin de la peinture*, Gallimard, France 1982, p. 99.
- ⁴⁴⁴ Lacoste, Jean, *La philosophie de l'art*, Paris, PUF, 2008, (1981), p. 5- 7.
- ⁴⁴⁵ Lacoste, Jean, *op. cit.*, p.12.
- ⁴⁴⁶ Cauquelin, Anne, *Les Théories de l'art*, PUF, Paris, 2010 (1998), p. 19.
- ⁴⁴⁷ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 276-277.
- ⁴⁴⁸ Lacoste, Jean, *op. cit.*, p. 18. Cité dans : “La Sociologie de l’Art”, de David Engels et John Hugson, ‘Aalam Al Ma’rifa, Koweit, 2007, Trad. Layla Al Mousawi, N. 341, p. 68.
- ⁵¹² Serge Carfantan « *Philosophie et spiritualité* », 2002, leçon 68. [Http://sergecar.perso.neuf.fr/cours/art3.htm](http://sergecar.perso.neuf.fr/cours/art3.htm)
- ⁴⁵⁰ Chalumeau, Jean-Luc, *La lecture de l'art*, Klincksieck, Paris, 2002, p. 60.
- ⁴⁵¹ Lacoste, Jean, *op. cit.*, p. 2.
- ⁴⁵² Cauquelin, Anne, *op. cit.*, p. 52.
- ⁴⁵³ Lacoste, Jean, *op. cit.*, p. 27.
- ⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.
- ⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.
- ⁴⁵⁶ Cauquelin, Anne, *op. cit.*, p. 54.
- ⁴⁵⁷ Lacoste, Jean, *op. cit.*, p. 33.
- ⁴⁵⁸ Fischer, Hervé, *L'Histoire de l'Art est terminée*, 1981, p. 108.
- ⁴⁵⁹ <http://www.robertflorczak.com/media/why-modern-art-so-bad>, consulté le 14/03/2016.
- ⁴⁶⁰ Lemoine, Serge, *L'Art Moderne et Contemporain*, Paris, Larousse, 2007, p. 200.
- ⁴⁶¹ Fischer, Hervé, *op. cit.*, p. 16.
- ⁴⁶² *Ibid.*, p. 23.
- ⁴⁶³ *Ibid.*, p. 26-27.
- ⁴⁶⁴ Engels, David et Hugson John, “La Sociologie de l’Art”, de, ‘Aalam Al Ma’rifa, Koweit, 2007, Trad. Layla Al Mousawi, N. 341, p. 67.
- ⁴⁶⁵ Michaud, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Quadrige\PUF, Paris 2006 (1996), p. 154-155.
- ⁴⁶⁶ Serge Carfantan « *Philosophie et spiritualité* », *op. cit.*
- ⁴⁶⁷ Mikhaïl Demets, « le futurisme Mouvement maudit » brochure d’exposition, Paris, Pompidou (15 oct. 2008 au 26 jan). 2009, < [www.evene.fr/culture/agenda/le-futurisme à Paris](http://www.evene.fr/culture/agenda/le-futurisme-a-paris)>
- ⁴⁶⁸ Serge Carfantan « *Philosophie et spiritualité* », *op. cit.*
- ⁴⁶⁹ Fischer, Hervé, *op. cit.*, p. 32.
- ⁴⁷⁰ Perrin, Denis et Weiss, Isabel, « *La croyance : dissertation sur le doute* », Ellipses, Paris, 2003, p. 69.
- ⁴⁷¹ Nasr, Amal, *Comment percevons-nous l'Art Contemporain*, “Al Founoun”, Koweit, 2005, N. 52, p. 6-7.
- ⁴⁷² Perrin, Denis et Weiss, Isabel, *op. cit.*, pp. 67, 71.
- ⁴⁷³ Cauquelin, Anne, *op. cit.*, p. 104.
- ⁴⁷⁴ Nicolas Jourmet, « *Les grandes questions de la philosophie* ». L’art est il décevant ? *Op. cit.*
- ⁵³⁹ Sophie Herszkowicz, *op. cit.*, p. 26.
- ⁴⁷⁶ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 244.
- ⁴⁷⁷ Fischer, Hervé, *op. cit.*, p. 31.
- ⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 73-74.
- ⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 78-79.
- ⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 116.
- ⁴⁸¹ Muller, Joseph-Emile, *op. cit.*, p. 96- 97.
- ⁴⁸² Michaud, Yves, *op. cit.*, p. 64-67.
- ⁴⁸³ Nasr, Amal, *op. cit.* p. 6-7.

- ⁴⁸⁴ Gabriel Ferreira Zacarias, « Lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde », *TRANS-* [En ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 24 février 2013, consulté le 22 août 2015. URL : <http://trans.revues.org/776>
- ⁴⁸⁵ Fabien Danesi « *Les pieds dans le tapis : Présence Panchounette et le ridicule de la modernité* » http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Satire_%20Danesi.pdf, visitée 8/22/2015
- ⁴⁸⁶ Paul Diel, article, *introduction A la psychologie de la motivation*. [En ligne] consulté le 14/5/2011. <http://www.psychomotivation.net>
- ⁴⁸⁷ Michaud, Yves, *op. cit.*, p. 24.
- ⁴⁸⁸ Raymond Williams, *Les Chemins de la modernité*, Trad. Farouk Abdel Kader, 'Aalam Al Ma'rifa, Koweït, 1999, N. 246, p. 52.
- ⁴⁸⁹ Michaud, Yves, *op. cit.*, p. 30.
- ⁴⁹⁰ Gérard Durozoi, *Dada et les arts rebelles*, Édition Hazan, Paris, 2005, p. 8.
- ⁴⁹¹ Catherine Kintzler, Art, transgression, permissivité (Sur le triple jeu de l'art contemporain de N. Heinrich) [En ligne] Blog créé le 1 janvier 2006, consulté le 12/05/2011 <<http://www.mezetulle.net/article-1506709.html>>
- ⁴⁹² Dari Gamboni, *The destruction of Art, Iconoclasm and vandalism since the French revolution*, Reaktion books U.K., 1997, P. 38.
- ⁴⁹³ *Ibid.*, p. 255-256.
- ⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 40.
- ⁴⁹⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 20.
- ⁴⁹⁶ Belting, Hans, *L'Histoire de l'Art est elle finie ?* Gallimard, France, 2007, (1989), p. 36.
- ⁴⁹⁷ Ferry, Luc, *le sens du beau, aux origines de la culture contemporaine*, Biblio, Paris, 2008 (2001), p. 200.
- ⁴⁹⁸ Fischer, Hervé, *op. cit.*, p. 9.
- ⁴⁹⁹ Fauchereau, Serge, *Malevitch*, Ars Mundi France, 1992, p.17.
- ⁵⁰⁰ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, couverture.
- ⁵⁰¹ Fischer, Hervé, *op. cit.*, p. 84-85.
- ⁵⁰² *Ibid.*, p. 98.
- ⁵⁰³ *Ibid.*, p.15.
- ⁵⁰⁴ Ferry Luc, *op. cit.*, p. 205.
- ⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.12-13.
- ⁵⁰⁶ Michaud, Yves, *op. cit.*, p. 51.
- ⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 10.
- ⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 8.
- ⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.
- ⁵¹⁰ Ferry, Luc, *op. cit.*, p. 297.
- ⁵¹¹ *Ibid.*, p. 298.
- ⁵¹² Fischer, Hervé, *op. cit.*, p. 111.
- ⁵¹³ Larané, André, *op. cit.*, p. 6.
- ⁵¹⁴ Catherine Kintzler, Art, transgression, permissivité (Sur le triple jeu de l'art contemporain de N. Heinrich), *op. cit.*
- ⁵¹⁵ Robert Weil, Nathalie Heinrich : *Le triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*
- ⁵¹⁶ Ferry, Luc, *op. cit.*, p. 297.
- ⁵¹⁷ Harvey, David, *L'Etat postmoderniste*, Trad. Mohammad Chayya. Markaz Derasat Al Wehda Al 'Arabiyya, Beyrouth, 2005, p. 13.
- ⁵¹⁸ Michaud, Yves, *op. cit.*, p. 39-40.
- ⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 121.
- ⁵²⁰ *Ibid.*, p. 123.
- ⁵²¹ Olivier Lussac, *Actuel Marx* 2002- 2 (n° 32) page 169 à 183 [En ligne] consulté le 07/2011, http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/AMX_032_0169.pdf.
- ⁵²² Michaud, Yves, *op. cit.*, p. 136.
- ⁵²³ Ferry, Luc, *op. cit.*, p. 299.
- ⁵²⁴ Frances Stonor Saunders, Modern art was CIA 'weapon' Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War Sunday 22 October 1995, <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>
- ⁵²⁵ https://fr.wikipedia.org/wiki/Expressionnisme_abstrait
- ⁵²⁶ Fischer, Hervé, *op. cit.*, p. 71-72.
- ⁵²⁷ *Ibid.*, p. 42.
- ⁵²⁸ *Ibid.*, p. 73.
- ⁵²⁹ *Ibid.*, p. 76.
- ⁵³⁰ Michaud, Yves, *op. cit.*, p. 55.
- ⁵³¹ *Ibid.*, p.79.

- ⁵³² *Ibid.*, p. 83, 84.
- ⁵³³ *Ibid.*, p. 87.
- ⁵³⁴ Ferry, Luc, *op. cit.*, p.200.
- ⁵³⁵ Stuckisme, [en ligne] Page visitée le 23/07/2011 <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Stuckisme>>
- ⁵³⁶ Swinglehurst, Edmond, *The Art of the Post Impressionists*, Parragon 1995, p. 5.
- ⁵³⁷ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p. 44.
- ⁵³⁸ Manifeste du futurisme paru en première page du Figaro le 20 février 1909. [En ligne]
< [Http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/14/03004-20081014ARTFIG00463-le-manifeste-a-la-une-du-figaro-.php](http://www.lefigaro.fr/culture/2008/10/14/03004-20081014ARTFIG00463-le-manifeste-a-la-une-du-figaro-.php) > mise à jour 15/10/2008.
- ⁵³⁹ Weber, Patrick, *Histoire de l'art et des styles*, Librio, Flammarion, France 2005, p. 78.
- ⁵⁴⁰ Fauchereau, Serge, *op. cit.*, p.17.
- ⁵⁴¹ Gerard Conio, L'art contre les masses : esthétiques et idéologies de la modernité, l'Age d'homme, p. 138, https://books.google.com.lb/books?id=ZqwKehzYU4YC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&ad=0#v=onepage&q&f=false
- ⁵⁴² Annette Donnier, Manon Vullioud, « *L'art remis en question* ». *op. cit.*
- ⁵⁴³ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p.147.
- ⁵⁴⁴ Dietmar, Elger, *Dadaism*, Taschen, 2006, p.36.
- ⁵⁴⁵ Mahfouz, Issam, *Les poètes du XXe siècle*, Dar Al 'Elm lil Malayin, Beyrouth, 2000, p. 11.
- ⁵⁴⁶ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p.72.
- ⁵⁴⁷ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 182.
- ⁵⁴⁸ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p.150.
- ⁵⁴⁹ Velikie khoudojniki, *Dadaizm*, Eaglemoss international ltd, Ukraine 2005, N. 97, p.3.
- ⁵⁵⁰ *Ibid.*, p.4.
- ⁵⁵¹ Dietmar, Elger, *op. cit.*, p.10, 11.
- ⁵⁵² *Ibid.*, p. 17.
- ⁵⁵³ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 206.
- ⁵⁵⁴ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p.155.
- ⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.156.
- ⁵⁵⁶ Dietmar, Elger, *op. cit.*, p. 6.
- ⁵⁵⁷ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 186.
- ⁵⁵⁸ Durozoi, Gérard, L'Histoire de l'Art de l'an mille à nos jours. Le 20e siècle. Hazan, Paris, 2004, p. 457.
- ⁵⁵⁹ Ades, Dawn, *Dada and surrealism, Concepts of modern art from Fauvism to postmodernism*, no 2 Thames and Hudson, London, 2006, p.114.
- ⁵⁶⁰ Dietmar, Elger, *op. cit.*, p. 12.
- ⁵⁶¹ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p. 79.
- ⁵⁶² Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p.161.
- ⁵⁶³ *Ibid.*, p. 362.
- ⁵⁶⁴ Velikie khoudojniki, *Dadaizm*, N. 97, *op. cit.*, p. 8.
- ⁵⁶⁵ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 340.
- ⁵⁶⁶ Francis Picabia. Collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, D. Ottinger (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2003. Caoutchouc, Arnauld Pierre
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cyj5Rgb/rdBA6p>
- ⁵⁶⁷ Velikie khoudojniki, N. 97, *op. cit.* p. 9. Cité dans : Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *Ibid.*, p.306.
- ⁵⁶⁸ *Ibid.*
- ⁵⁶⁹ Dietmar, Elger, *op. cit.*, p.74.
- ⁵⁷⁰ Jimenez, Marc, *op. cit.*, p. 99.
- ⁵⁷¹ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p.305.
- ⁵⁷² Marcel Duchamp, Le processus créatif de Duchamp. CD ROM, Encyclopédie Encarta 2003.
- ⁵⁷³ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p.110.
- ⁵⁷⁴ Collin, Philippe, « Marcel Duchamp », enregistrement vidéo de Mezzo. Corporation : La cinquième, La réunion des Musées Internationaux, Lapsus. Son. Coul. VHS. 27 min.
- ⁵⁷⁵ Gamboni, Dario, *op. cit.*, p. 125.
- ⁵⁷⁶ Interview, vol.2, issue 4, janvier 2002. Interview de Marcel Duchamp la Radio Télévision canadienne, le 17 juillet 1960. http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.htm, consulté le 05/09/2015.
- ⁵⁷⁷ Dachy, Marc, *Dada. La révolte dans l'art*, Gallimard, Découvertes, 2005, p.70-71.
- ⁵⁷⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 216.
- ⁵⁷⁹ Dachy, Marc, *op. cit.*, p.59-61.
- ⁵⁸⁰ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p.352.
- ⁵⁸¹ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p.76.

- ⁵⁸² Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p.65.
- ⁵⁸³ *Ibid.*, p. 284.
- ⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 183.
- ⁵⁸⁵ Marie J. A. Colombet, op. cit., p. 411.
- ⁵⁸⁶ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 31.
- ⁵⁸⁷ Marie J. A. Colombet, op. cit., p. 412.
- ⁵⁸⁸ Man Ray, Encyclopaedia Britannica, CD ROM, 2010.
- ⁵⁸⁹ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 318.
- ⁵⁹⁰ Marie J. A. Colombet, op. cit., p. 409-410.
- ⁵⁹¹ Dietmar, Elger, op. cit., p. 48.
- ⁵⁹² Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 310.
- ⁵⁹³ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 316.
- ⁵⁹⁴ Dachy, Marc, op. cit., p. 59-61.
- ⁵⁹⁵ Annette Donnier, Manon Vullioud, « L'art remis en question ». op. cit.
- ⁵⁹⁶ Ades, Dawn, op. cit., p.116.
- ⁵⁹⁷ *Ibid.*, p.114.
- ⁵⁹⁸ Dietmar, Elger, op. cit., p.78.
- ⁵⁹⁹ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 288.
- ⁶⁰⁰ *Ibid.* p.300.
- ⁶⁰¹ <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/richter/richter.htm>
- ⁶⁰² Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 286.
- ⁶⁰³ Dietmar, Elger, op. cit., p. 56.
- ⁶⁰⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Johannes_Baader
- ⁶⁰⁵ Gombrich, Ernst, *The Story of art*, Phaidon, London, 2002 (1950), p. 601.
- ⁶⁰⁶ Gérard Durozoi, *L'Histoire de l'Art ...*, op. cit., p. 458-459.
- ⁶⁰⁷ Lemoine, Serge, op. cit., p. 61.
- ⁶⁰⁸ Klaus Honnef, *Pop Art*, Taschen, 2006, p. 12.
- ⁶⁰⁹ Gisela Hossmann, *Dada*, enregistrement vidéo, production Sunline international, VHS. CCA, institut Goethe Beyrouth.
- ⁶⁰⁹ Ades, Dawn, op. cit., p. 110.
- ⁶¹⁰ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 274.
- ⁶¹¹ Ades, Dawn, op. cit., p.121-122.
- ⁶¹² Lemoine, Serge, op. cit., p.116.
- ⁶¹³ Ades, Dawn, op. cit., p.125.
- ⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 123.
- ⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 124-125.
- ⁶¹⁶ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 270.
- ⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 276.
- ⁶¹⁸ Lemoine, Serge, op. cit., p. 116.
- ⁶¹⁹ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 278.
- ⁶²⁰ *Ibid.*, p. 24.
- ⁶²¹ L'Aventure surréaliste, petit traité du dadaïsme et du surréalisme a travers la peinture et la poésie.
<http://surrealisme.skynetblogs.be/10-techniques-surrealistes/> consulté le 02/09/2015.
- ⁶²² Le site des Éditions Larousse<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/186014>, écrit en 14/10/2008, consulté le 02/03/2015.
- ⁶²³ Ades, Dawn, op. cit., p. 127.
- ⁶²⁴ Descharmes, Robert et Nérét, Gilles, *Dali*, Taschen 2001, p. 217.
- ⁶²⁵ Le site des Éditions Larousse<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/186014>, écrit en 11/10/2008, consulté le 02/03/2015.
- ⁶²⁶ *Ibid.*
- ⁶²⁷ Ades, Dawn, op. cit., p. 183-184.
- ⁶²⁸ Le site Larousse, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/surr%C3%A9alisme/186014>, op. cit.
- ⁶²⁹ <http://masmoulin.blog.lemonde.fr/2012/05/15/techniques-surrealistes-de-creation-dessin-automatique-collage-frottage-grattage-fumage-decalcomanie-et-cadavre-esquis/> consulté le 14/2/2016.
- ⁶³⁰ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 32.
- ⁶³¹ *L'Art du Surréalisme*, Collection Génie de l'art, Editions place des Victoires, p.295.
- ⁶³² *Ibid.*, p.294.
- ⁶³³ <http://www.etudes-litteraires.com/breton.php>, consulté le 14/02/2016.
- ⁶³⁴ <http://philosophie.initiation.cours.over-blog.com/article-freud-et-la-psychanalyse-refusent-le-surrealisme-d-andre-breton-41625783.html>

- ⁶³⁵ L'Art du Surréalisme, *op. cit.*, p.310.
- ⁶³⁶ Descharnes, Robert et Gilles Néret, *op. cit.*, p.216-219.
- ⁶³⁷ Meuris, Jacques, Magritte, Taschen, 2007, p. 210-213.
- ⁶³⁸ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 413.
- ⁶³⁹ *Ibid.*, p. 414.
- ⁶⁴⁰ Ades, Dawn, *op. cit.*, p. 125.
- ⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 127.
- ⁶⁴² Lemoine, Serge, *op. cit.*, p. 147-148.
- ⁶⁴³ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 447.
- ⁶⁴⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 243-244.
- ⁶⁴⁵ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p. 189.
- ⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.
- ⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.
- ⁶⁴⁸ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p. 212.
- ⁶⁴⁹ Le site des Éditions Larousse Larousse-edu.fr. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Fluxus/152186>, *op. cit.*
- ⁶⁵⁰ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 253.
- ⁶⁵¹ Le site des Éditions Larousse Larousse-edu.fr. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Fluxus/152186>, *op. cit.*
- ⁶⁵² Lemoine, Serge, *op. cit.*, p. 210.
- ⁶⁵³ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 220-221.
- ⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 210.
- ⁶⁵⁵ Durozoi, Gérard, *Histoire de l'art de l'Art...*, *op. cit.*, p. 494.
- ⁶⁵⁶ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p.212.
- ⁶⁵⁷ Amhaz, Mahmoud, *L'art Contemporain : La Peinture*, Dar El Mouthalath, Beyrouth, 1981, p. 294.
- ⁶⁵⁸ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 330.
- ⁶⁵⁹ <http://www.hundertmark-gallery.com/artist-ay-o.0.html>
- ⁶⁶⁰ Le site des Éditions Larousse Larousse-edu.fr. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Fluxus/152186>, *op. cit.*
- ⁶⁶¹ <http://www.olats.org/pionniers/pp/cage/penseeCage.php>, consulté le 18/2/2016.
- ⁶⁶² <http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/john-cage/>, consulté le 18/2/2016.
- ⁶⁶³ https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Cage, consulté le 18/2/2016.
- ⁶⁶⁴ Lemoine, Serge, *op. cit.*, p. 213.
- ⁶⁶⁵ Dictionnaire encyclopédique, Larousse. Édition première, Vol. 2, Paris, 1994, p. 1181.
- ⁶⁶⁶ Werner Kruger, *Jeder Mensch ist ein kunstler, Joseph Beuys*, Enregistrement vidéo, Production Internaziones, Prisma, Kultur magazin.VHS. CCA, institut Goethe Beyrouth.
- ⁶⁶⁷ Durozoi, Gérard, *L'Histoire de l'art...*, *op.cit.*, p. 495.
- ⁶⁶⁸ The Art book, Phaidon, 2001(1994), p. 43.
- ⁶⁶⁹ Getlein Mark, *op. cit.*, p. 47.
- ⁶⁷⁰ Werner Kruger, *Joseph Beuys*, Enregistrement video, *op. cit.*
- ⁶⁷¹ BEBIE- VALERIAN, Sandra, « Joseph Beuys, l'art pour tous », conférence organisée par Oudeis en novembre 2008, site <http://www.oudeis.fr/wp-content/uploads/2009/01/jbeuys.pdf>
- ⁶⁷² Werner Kruger, *Joseph Beuys*, Enregistrement video, *op. cit.*
- ⁶⁷³ <http://www.tourisme93.com/deux-geants-de-l-art-contemporain-s-installent-en-seine-saint-denis.html>, consulté le 18/2/2016.
- ⁶⁷⁴ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 292.
- ⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 308.
- ⁶⁷⁶ Gerard Durozoi, *Dada et les arts rebelles*, p. 308
- ⁶⁷⁷ *Ibid.*, p.336.
- ⁶⁷⁸ *Ibid.*, p.356.
- ⁶⁷⁹ <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4r9zjj/me74n>, consulté le 18/02/2016.
- ⁶⁸⁰ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 326.
- ⁶⁸¹ Encyclopædia Britannica, *Fluxus, Ultimate Reference Suite*, Chicago, [CD ROM] (2010).
- ⁶⁸² www.wikipedia.org, [En ligne] < http://fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Vautier>
- ⁶⁸³ Durozoi, Dada et les arts rebelles, p. 291
- ⁶⁸⁴ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p. 216-217.
- ⁶⁸⁵ Piero Scaruffi, La Mounte Young [En ligne] Page créée en 1999, consulté en mars 2011.
- ⁶⁸⁶ C:\Users\user\Desktop\Avantgarde Music_ LaMonte Young biography, discography, reviews, links.mht
- ⁶⁸⁶ Dick Higgins, August 3, 1966, [En ligne] Frankfurt - Something Else Press, New York, July 1967 consulté en Aout 2011. <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.htm>

- ⁶⁸⁷ Olivier Lussac, Actuel Marx 2002- 2 (n° 32) page 169 à 183 [En ligne] Page visitée en juillet 2011.
http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/AMX_032_0169.pdf.
- ⁶⁸⁸ www.ac-grenoble.fr/lycee/vincent.indy/IMG/doc_Fluxus.doc
- ⁶⁸⁹ Présence Panchounette, L'Avant-garde est la doyenne de l'humanité,
http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/P/presence_panchounette.html, consulté le 22/8/2015.
- ⁶⁹⁰ Gabriel Ferreira Zacarias, « Lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde », *TRANS-* [En ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 24 février 2013, consulté le 22 août 2015. URL : <http://trans.revues.org/776>
- ⁶⁹¹ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p.242.
- ⁶⁹² Roland sabatier positions du lettrisme texte publié dans *Le tas d'esprits les limites de l'art ? pourquoi l'art ? où va l'art ?*, jnf productions, 2006.
- ⁶⁹³ Gabriel Ferreira Zacarias, « Lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde », *TRANS-* [En ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 24 février 2013, consulté le 22 août 2015. URL : <http://trans.revues.org/776>
- ⁶⁹⁴ Roland Sabatier positions du lettrisme texte publié dans *le tas d'esprits les limites de l'art ? pourquoi l'art ? où va l'art ?*, jnf productions, 2006.
- ⁶⁹⁵ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p.242.
- ⁶⁹⁶ Gabriel Ferreira Zacarias, « lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde », *trans-* [en ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 24 février 2013, consulté le 22 août 2015. Url : <http://trans.revues.org/776>
- ⁶⁹⁷ <http://www.lemondedesarts.com/ArticleInternationaleSituationniste.html> L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (1957 - 1972) Communiqué de Presse du Musée Tinguely à propos de l'exposition " L'Internationale Situationniste : 1957 -1972" de Juin à Août 2007.
- ⁶⁹⁸ Dominique Castéran, Fabien Danesi, Éric Fabre [et al.], *Présence Panchounette*, les presses du reel, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 2011, p.11.
- ⁶⁹⁹ Fabien Danesi « Les pieds dans le tapis : Présence Panchounette et le ridicule de la modernité » http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Satire_%20Danesi.pdf, consulté le 8/22/2015.
- ⁷⁰⁰ Dominique Castéran, Fabien Danesi, Éric Fabre [et al.], op. cit., p. 9.
- ⁷⁰¹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, op. cit., p. 267.
- ⁷⁰² Fabien Danesi « Les pieds dans le tapis, op. cit.
- ⁷⁰³ Dominique Castéran, Fabien Danesi, Éric Fabre [et al.], op. cit., p. 205.
- ⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 201-203.
- ⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 9.
- ⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 205-207.
- ⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 209.
- ⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 211-213.
- ⁷⁰⁹ <http://dda-aquitaine.org/en/etudes-et-recherches/elisabeth-spettel-pr%C3%A9sence-panchounette-ou-la-subversion-par-l-humour-juin-2013.html>, consulté le 20/2/2016.
- ⁷¹⁰ Dominique Castéran, Fabien Danesi, Éric Fabre [et al.], op. cit., p. 213-215.
- ⁷¹¹ *Ibid.*, p. 213-215.
- ⁷¹² *Ibid.*, p. 15.
- ⁷¹³ *Ibid.*, p. 16.
- ⁷¹⁴ Elisabeth Spettel, « Présence Panchounette ou la subversion par l'humour », juin 2013 Texte réalisé dans le cadre de son Doctorat en Théorie et Science de l'art Double jeu de la subversion entre dadaïsme, surréalisme et art contemporain, sous la direction de Pierre Sauvanet (Bordeaux 3) et Miguel Egana (Paris I) Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3
- ⁷¹⁵ Dominique Castéran, Fabien Danesi, Éric Fabre [et al.], op. cit., p. 18.
- ⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 20.
- ⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 21-23.
- ⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 26.
- ⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 27.
- ⁷²⁰ *Ibid.*, p.33
- ⁷²¹ Site officiel de Frédéric Roux. Cet entretien avec Pierre Malachin devait paraître dans le dernier numéro de Particules. <http://red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-permanence.html>, consulté le 04/09/2015.
- ⁷²² Forever Young, Françoise Claire Prodron Interview publiée dans le numéro 6 de *Be Contemporany*. Site officiel de Frédéric Roux. <http://red-dog.pagesperso-orange.fr/pp-permanence.html>, consulté le 04/09/2015
- ⁷²³ *Ibid.*
- ⁷²⁴ http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/P/presence_panchounette.html, consulté le 20/2/2016.
- ⁷²⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, op. cit., p. 262-263.
- ⁷²⁶ *Ibid.*, p.265.
- ⁷²⁷ Philippe Dagen | Le Monde | 28 mars 2015, http://www.jose-corti.fr/titreslesessais/Arts_incoherents.html
- ⁷²⁸ Margaux Van Uytvanck, L'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938.
<http://www.koregos.org/fr/auteurs/margaux-van-uytvanck/> site consulté le 24/02/2016.

- ⁷²⁹ Catalogue illustré des arts Incohérents, 1889, p. 17.
- ⁷³⁰ *Ibid.*, p.29.
- ⁷³¹ Les Petits meurtres de Niki de Saint-Phalle <http://imago.blog.lemonde.fr/2013/11/14/>
- ⁷³² Catalogue d'Exposition, Musée Sursock, 30^e p. 16.
- ⁷³³ <http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball/gazing-ball-standing-woman>
- ⁷³⁴ <http://sebastienrongier.net/spip.php?article226>, consulté le 10/09/2015.
- ⁷³⁵ Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incohérents, 1884, p. 2.
- ⁷³⁶ *Ibid.*, p. 8.
- ⁷³⁷ *Ibid.*, p. 20.
- ⁷³⁸ Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incohérents, 1889, p. 20.
- ⁷³⁹ *Ibid.*, p. 26.
- ⁷⁴⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 84.
- ⁷⁴¹ <http://sebastienrongier.net/spip.php?article226>, visitée 10/09/2015
- ⁷⁴² *Ibid.*
- ⁷⁴³ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 68.
- ⁷⁴⁴ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'Art moderne*, Gallimard, 2000, p. 30-31.
- ⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.
- ⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 43-45.
- ⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.
- ⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 54-55.
- ⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 57.
- ⁷⁵⁰ Gérard Durozoi, *L'Histoire de l'art...*, *op. cit.*, p. 452.
- ⁷⁵¹ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'Art moderne*, *op. cit.*, p. 78-79.
- ⁷⁵² *Ibid.*, p. 115-116.
- ⁷⁵³ Paul la Farge, colors/black, issue 36, Friendship winter 2009/10 cabinet magazine, <http://www.cabinetmagazine.org/issues/36/lafarge.php>, consulté le 08/09/2015.
- ⁷⁵⁴ Philippe Willems, « Rhétorique texte/image, minimalisme et jeux de perspective : l'héritage de Cham », *Comicalités* [Online], Histoire et bande dessinée : territoires et récits, Online since 18 April 2014, connection on 08 September 2015. URL : <http://comicalites.revues.org/1964> ; DOI : 10.4000/comicalites.1964.
- ⁷⁵⁵ *Ibid.*
- ⁷⁵⁶ Van Lennep, Jacques, *op. cit.*, p. 144.
- ⁷⁵⁷ Alamblog, <http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/index.php/post/2007/02/09/241-monochrome-la-quete>, consulté le 08/09/2015.
- ⁷⁵⁸ Van Lennep, Jacques, *op. cit.*, p. 142.
- ⁷⁵⁹ Gustave Doré, La Sainte Russie, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1044804x/f101.image.r=.langFR> Consulté le 08/09/2015.
- ⁷⁶⁰ José Pierre, André Breton et la peinture, p. 61. Livre en ligne : <https://books.google.com.lb/>
- ⁷⁶¹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 225.
- ⁷⁶² Denys Riout, « *Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 15 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/2533>
- ⁷⁶³ Preface de l'Album Primo-Avrilesque, Alphonse Allais, p.3. <http://www.monoskop.org.pdf>, consulté le 8/9/2015.
- ⁷⁶⁴ *Ibid.*, p.5.
- ⁷⁶⁵ http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting.html, consulté le 08/09/2015.
- ⁷⁶⁶ Herszkowicz, Sophie, *op. cit.*, p.24.
- ⁷⁶⁷ Riout, Denys, Qu'est ce que l'Art moderne, *op. cit.*, p. 117.
- ⁷⁶⁸ Denys Riout, « *Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 15 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/2533>
- ⁷⁶⁹ *Ibid.*
- ⁷⁷⁰ Sophie Pujas | art press | avril 2015 // http://www.jose-corti.fr/titreslesessais/Arts_incoherents.html
- ⁷⁷¹ Catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents, 1889, p. 22.
- ⁷⁷² http://www.letemps.ch/Page/Uuid/e739023a-1737-11e4-9c881cf3650bdf92/Piet_Mondrian_au_point_ultime_de_labstraction
- ⁷⁷³ Durozoi, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*, p.18.
- ⁷⁷⁴ <http://artplastoc.blogspot.fr/2013/08/148-marcel-duchamp-1887-1968-deuxieme.html>, consulté le 24/2/2016.
- ⁷⁷⁵ Catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents 1884, p.114.
- ⁷⁷⁶ *Ibid.*, p.70.

- ⁷⁷⁷ https://kristenwishon.files.wordpress.com/2011/04/rau_coca-cola-plan-1958.jpg.
- ⁷⁷⁸ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 72.
- ⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 90.
- ⁷⁸⁰ http://www.artsincoherents.info/filiation_pages_dada.html, consulté le 18/09/2015.
- ⁷⁸¹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 121.
- ⁷⁸² *Ibid.*, p. 128.
- ⁷⁸³ *Ibid.*, p. 143.
- ⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 158.
- ⁷⁸⁵ Catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents, 1884, p. 124.
- ⁷⁸⁶ Valéry Hegarty, Shipwreck, Lisbon, 2010,
http://valeriehegarty.com/artwork/1897116_Shipwreck_site_specific_for_Arte.html
- ⁷⁸⁷ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/ens-dada.htm>
- ⁷⁸⁸ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 62.
- ⁷⁸⁹ Denys Riout, « *Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 15 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/2533>
- ⁷⁹⁰ José Pierre, André Breton et la peinture, p. 61. <https://books.google.com.lb/books>, consulté le 15/09/2015.
- ⁷⁹¹ <http://radicalart.info/nothing/text/index.html>, consulté le 16/09/2015.
- ⁷⁹² <http://www.accademiasantagiulia.it/uploads/avvisi/Black-%20Celine%20-%20Parmeggiani%20-%20Tx.pdf>, consulté le 16/09/2015.
- ⁷⁹³ <http://radicalart.info/nothing/text/index.html>, consulté le 16/09/2015.
- ⁷⁹⁴ <http://www.accademiasantagiulia.it/uploads/avvisi/Black-%20Celine%20-%20Parmeggiani%20-%20Tx.pdf>, consulté le 16/09/2015.
- ⁷⁹⁵ Alphonse Allais, Album Primo-Avrilesque, Préface de la Marche funèbre, p. 23.
- ⁷⁹⁶ <http://www.aventudomainepublic.org/marinetti>, consulté le 12/09/2015.
- ⁷⁹⁷ <http://www.harvardartmuseums.org/art/174434>
- ⁷⁹⁸ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 129.
- ⁷⁹⁹ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 76.
- ⁸⁰⁰ Catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents, 1884, p. 163.
- ⁸⁰¹ <http://artplastoc.blogspot.fr/2013/11/173-la-nourriture-dans-lart.html>, consulté le 23/2/2016.
- ⁸⁰² Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 76.
- ⁸⁰³ <http://artplastoc.blogspot.fr/2013/11/173-la-nourriture-dans-lart.html>, consulté le 23/2/2016.
- ⁸⁰⁴ Galerie Perrotin https://www.perrotin.com/Maurizio_Cattelan-works-oeuvres-19610-2.html
- ⁸⁰⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 122.
- ⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 136-137.
- ⁸⁰⁷ Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *Socio-anthropologie* [En ligne], 8 | 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 17 septembre 2015. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/120>
- ⁸⁰⁸ http://cavb.doisneau.prod.core-techs.fr/sites/default/files/dossier_enseignant_maison_doisneau_-_le_photomontage.pdf
- ⁸⁰⁹ Livre en ligne, <http://covers.feedbooks.net/book/5757.pdf?t=1425661341&filename=Paul+Bourget+++Cruelle+Enigme>, consulté le 24/2/2016.
- ⁸¹⁰ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 62.
- ⁸¹¹ *Ibid.*, p. 89.
- ⁸¹² Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 279.
- ⁸¹³ *Ibid.*, p. 235.
- ⁸¹⁴ Olivier Bernard, camion blanc : anthologie de l'ambient d'Éric Satie à Moby, <https://books.google.com.lb>, consulté le 02/08/2015.
- ⁸¹⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 234.
- ⁸¹⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie, consulté le 30/8/2015.
- ⁸¹⁷ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 2012.
- ⁸¹⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp / consulté le 30/8/2015.
- ⁸¹⁹ Toke Lykkeberg, *On the Avant-garde as Rearguard* November 14th, 2013
<http://dismagazine.com/blog/54396/the-history-of-non-art-part-1/28/8/2015>
- ⁸²⁰ Un ready made pharmaceutique de Marcel Duchamp par Thierry Lefebvre http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pharm_0035-2349_2006_num_94_349_5943/p.55-60, consulté le 29/8/2015.
- ⁸²¹ *Ibid.*
- ⁸²² https://fr.wikipedia.org/wiki/Rose_S%C3%A9lavy#cite_note-1
- ⁸²³ Le site des Éditions Larousse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668>

-
- ⁸²⁴ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p.94.
- ⁸²⁵ Etienne Cornevin, Humour paria, la dimension exclue, http://www.nimes.fr/fileadmin/directions/ecole_beaux_arts/HR04.pdf, consulté le 8/30/2015.
- ⁸²⁶ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 205-206.
- ⁸²⁷ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p.95.
- ⁸²⁸ Ben Vautier, Le Tas d'esprits, les limites de l'art ? http://www.ben-vautier.com/fluxus/catalogue_tas.pdf, Cet ouvrage a été imprimé en 2006 par JNF Productions, sur les presses de l'Imprimerie. France p.66.
- ⁸²⁹ Jaques Halbert, https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Halbert, consulté le 30/08/2015.
- ⁸³⁰ Communiqué de presse, Jacques Halbert, *Bleu cerise* <http://www.paris-art.com/exposition-art-contemporain/bleu-cerise/halbert-jacques/11511.html/30/08/2015>.
- ⁸³¹ http://colleges.acrouen.fr/guillaume/spip1/IMG/pdf/programme_humour_de_l'art-2.pdf
- ⁸³² Fischer, Hervé, *op. cit.*, p. 86.
- ⁸³³ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p. 354-355.
- ⁸³⁴ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 235.
- ⁸³⁵ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 96-97
- ⁸³⁶ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 280.
- ⁸³⁷ *Ibid.*, p. 281.
- ⁸³⁸ Marie J. A. Colombet, *op. cit.*, p.392.
- ⁸³⁹ *Ibid.*, p. 390.
- ⁸⁴⁰ Interview, vol.2, issue 4, janvier2002. Interview de Marcel Duchamp à la Radiotélévision canadienne, le 17 juillet 1960. http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html, consulté le 05/09/2015.
- ⁸⁴¹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 211.
- ⁸⁴² *Ibid.*, p. 208.
- ⁸⁴³ *Ibid.*, p. 213-214.
- ⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 240-242.
- ⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 248.
- ⁸⁴⁶ <http://www.ben-vautier.com/divers/citations.php3>, consulté le 2/29/2016.
- ⁸⁴⁷ <http://www.lemondedesarts.com/Citations.htm>
- ⁸⁴⁸ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Manifeste>, consulté le 2/29/2016.
- ⁸⁴⁹ http://www.dicocitations.com/auteur/1458/Marcel_Duchamp.php#ZS8fgKL1k21jb28Z.99,
- ⁸⁵⁰ <http://www.ben-vautier.com/divers/citations.php3>, consulté le 2/29/2016.
- ⁸⁵¹ <http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2010/05/200-CITATIONS.pdf>
- ⁸⁵² <http://lesmotsdeben.skyrock.com/565641463-Presentation.html>
- ⁸⁵³ <http://www.ben-vautier.com/divers/citations.php3>, consulté le 2/29/2016.
- ⁸⁵⁴ <http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2010/05/200-CITATIONS.pdf>
- ⁸⁵⁵ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 53
- ⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 115-116
- ⁸⁵⁷ Charpin, Catherine, *op. cit.*, p. 78-79
- ⁸⁵⁸ <http://evene.lefigaro.fr/citation/art-fait-troubler-science-rassure-1145.php>
- ⁸⁵⁹ <http://evene.lefigaro.fr/citation/critique-hostile-artiste-devrait-etre-encourage-75761.php>
- ⁸⁶⁰ <http://www.ben-vautier.com/divers/citations.php3>
- ⁸⁶¹ <http://lesmotsdeben.skyrock.com/565641463-Presentation.html>
- ⁸⁶² Ben Vautier, Le Tas d'esprits, les limites de l'art ? *Op. cit.*, p. 9.
- ⁸⁶³ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 283.
- ⁸⁶⁴ http://www.salve-regina.com/salve/Le_beau_et_l'art_moderne:_Boronal
- ⁸⁶⁵ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 284-285.
- ⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 290.
- ⁸⁶⁷ <https://fr.sputniknews.com/culture/201510291019177739-musee-art-contemporain-nettoyage/>
- ⁸⁶⁸ <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/10/27/03015-20151027ARTFIG00284-une-oeuvre-d-art-contemporain-jetee-a-la-poubelle-par-erreur.php>
- ⁸⁶⁹ Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 245.
- ⁸⁷⁰ www.independant.co.uk.
- ⁸⁷¹ <http://www.sautcreatif.com/fr/interview-marcel-duchamp-calvin-tomkins-1964/> 6/3/2016.
- ⁸⁷² Grojnowski, Daniel et Riout, Denys, *op. cit.*, p. 127.
- ⁸⁷³ *Ibid.*, p. 130.
- ⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 129.
- ⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 270.
- ⁸⁷⁶ <http://evene.lefigaro.fr/citation/lachete-applaudir-toutes-idioties-montre-pretexte-modernite-79021.php>