

# Corinne TAUNAY

## SANS DOCUMENTS, PAS D'INCOHÉRENTS

### DOCUMENT

(*man* – lat. *documentum* ; de *docere*, enseigner) n. m. Ce qui sert à instruire ; enseignement. (Vieux.) || Renseignement écrit, servant de preuve ou de titre : DOCUMENTS historiques. Les DOCUMENTS sont muets pour qui ne sait pas les animer. (Renan.)

– Fig. Objet quelconque servant de preuve, de témoignage. || *Document humain*, Renseignements pris sur le vif : *Les frères de Goncourt firent la chasse au DOCUMENT HUMAIN et employèrent les premiers cette expression.*

*Nouveau Larousse illustré* (fin XIX<sup>e</sup>- début XX<sup>e</sup>)

Déconditionner les arts plastiques des normes académiques, les libérer de l'enseignement des Beaux-Arts, attaché à tout un corpus de manuels de dessin, telle fut la démarche artistique des Arts Incohérents<sup>1</sup>. Ainsi les œuvres de ce collectif préfigurèrent les formes les plus avant-gardistes de l'art et de mouvements artistiques du XX<sup>e</sup> siècle : ready-made, ready-made aidé, collage, assemblage, monochrome, installation, art brut, eat art, Arte povera, performance, pop art, etc.

Artistes d'un nouveau genre, les Incohérents proclamèrent leur indépendance en interrogeant leurs propres médiums. Parmi toutes les œuvres humoristiques, outre celles qui faisaient appel à l'équipement traditionnel de l'artiste, figuraient surtout les plus subversives par leur appel au réel, par le détournement des éléments traditionnels des beaux-arts au moyen d'objets ou de matériaux véritables que nous nommerons « documents du réel », à une époque où l'art était borné à la représentation du réel. Ces « documents du réel » étaient l'œuvre elle-même ou la complétaient. En voici quelques exemples. Une feuille de bristol blanc fixée au mur : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* de l'auteur humoriste

# Corinne TAUNAY

## SZTUKI NIEZBORNE I PRAKTYKA DOKUMENTU (1882–1893)

tłum. Leszek BROGOWSKI

### DOKUMENT

(z łac. *documentum*; od *docere* – nauczać) rz.m. To, co służy oświacie i nauczaniu. (Przestarz.) || Informacja pisemna, będąca dowodem lub tytułem: DOKUMENTY historyczne. DOKUMENTY milczą wobec tych, którzy nie potrafią ich ożywić. (Renan)

– Przen. Jakikolwiek przedmiot będący dowodem, świadectwem. || *Dokument ludzki*, Informacja zebrana na miejscu: *Bracia Goncourt polowali na DOKUMENTY LUDZKIE i jako pierwsi posłużyli się tym wyrażeniem.*

*Nouveau Larousse illustré* (koniec XIX, pocz. XX wieku)

Uwolnić sztuki plastyczne od norm akademickich i od programów nauczania sztuk pięknych, do których należał cały zestaw podręczników do nauki rysunku – taki był program Sztuk Niezbornych.<sup>1</sup> Dzieła zrealizowane przez artystów należących do tej grupy zapowiadają najbardziej awangardowe formy sztuki i ruchów artystycznych wieku XX: ready made, ready made wspomagany, kolaż, assemblage, monochromy, instalacje, art brut, eat art, arte povera, performance art, pop art itp.

Artyści nowego pokroju, Niezborni, proklamowali swą niezależność, podając w wątpliwość media, którymi się posługiwali. Wśród całości dzieł humorystycznych, pominąwszy te, które odwoływały się do tradycyjnego bagażu artysty, na szczególną uwagę zasługują dzieła najbardziej wywrotowe, odnoszące się do rzeczywistości i sprzeniewierzające się tradycyjnym elementom sztuk pięknych poprzez posługiwanie się rzeczywistymi przedmiotami i materiałami, które nazywać tu będziemy „dokumentami rzeczywistości,” gdy tymczasem sztuka posługiwała się wówczas jedynie jej przedstawieniami. Te „dokumenty rzeczywistości” same stawały się dziełami lub uzupełniały dzieła. Oto kilka przykładów. Przypięta do ściany kartka białego brystolu z podpisem

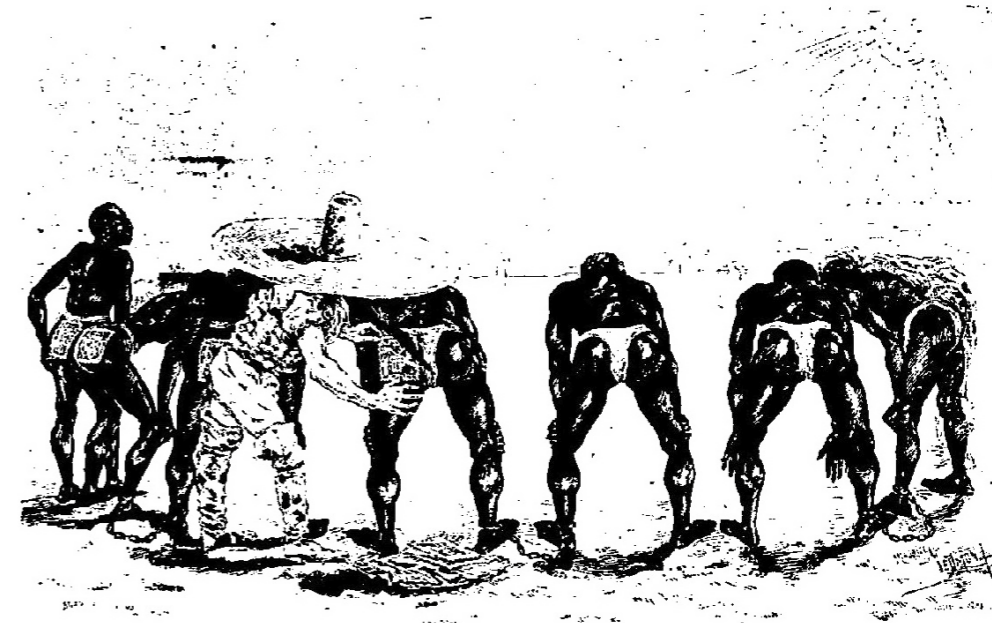


Alphonse Allais (1854-1905). Un tas de pavés d'où émergent des pelles et des pioches : *Paris de nos jours*, dédié à Alphand<sup>2</sup>, urbaniste de Paris, par le duo Paul Bilhaud (1854-1933), monologuiste, et Eugène Lévy-Dorville (1857-1935), peintre animalier. Un véritable morceau de fromage de gruyère sculpté par le dessinateur Henri Gray (1858-1924) : *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, dont la mauvaise odeur éloignait le visiteur. Les jeux de mots et les calembours étaient transcrits plastiquement comme *L'Affranchissement des esclaves* de l'affichiste Maurice Neumont (1868-1930) : de vrais timbres collés sur un tableau représentant un planteur et ses captifs affranchis. Ou encore d'un certain Van Drin une *Vénus de mille eaux*, probablement une copie en plâtre de l'antique déesse de Milo recouverte de véritables étiquettes de bouteilles d'eaux minérales. Dans le titre des œuvres le mot « dessin » devenait par homophonie *des saints* religieux, *des seins* de femme.

Au long de sept expositions à Paris, de 1882 à 1893<sup>3</sup>, plus de 600 artistes – dont la moitié d'entre eux se cachaient derrière des pseudonymes<sup>4</sup> – furent les créateurs de plus d'un millier d'œuvres. En dépit de leur ampleur, excepté la douzaine d'œuvres originales resurgie depuis les années 1990<sup>5</sup>, les Arts Incohérents n'existent aujourd'hui que par la mémoire des archives. Hormis leur qualité de curiosités pour les collectionneurs, de nombreux documents imprimés, journaux, catalogues d'exposition, cartes d'entrée, affiches, etc., servent de pièces d'identité aux œuvres Incohérentes, la grande majorité des originaux ayant à jamais disparue : ils servent aussi de témoins à l'histoire des Incohérents. Ces « documents historiques », que l'on continue toujours à découvrir, revêtent une importance majeure au regard de l'histoire de l'art et des avant-gardes, surtout Dada.

## DOCUMENTS HISTORIQUES

Par « documents historiques » nous désignons donc les documents imprimés qui ont plus d'un siècle et qui constituent les sources originales de la connaissance de la société artistique des Arts Incohérents : les journaux, les « documents d'art » (catalogues d'exposition, cartes d'entrée, affiches, règlements des expositions, etc.). Nous rattachons des « documents historiques périphériques », hors Incohérence, liés à l'art officiel, tels que des traités de dessin. Nous connaissons la nature des œuvres Incohérentes grâce essentiellement aux descriptions des journaux de l'époque et aux reproductions au trait des catalogues d'exposition des Arts Incohérents. Il en va ainsi pour environ un tiers de l'ensemble des productions du collectif, les autres œuvres n'étant connues que par leurs titres. Un seul document connu, *Le Courrier français* du 12 mars 1885, révèle le concept qui présida à cet ensemble.



*Pierwsza komunia bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę* to praca humorysty i poety Alphonse'a Allais (1854–1905). Usypisko brukowców, z którego wystają łopaty i kilofy, zatytułowane *Dzisiejszy Paryż* i dedykowane Alphandowi,<sup>2</sup> paryskiemu urbanście, wystawione zostało przez grupę założoną przez monologistę Paula Bilhauda (1854–1933) i malarza zwierząt Eugène'a Lévy-Dorvilla (1857–1935). Prawdziwy kawałek sera gruyère, wyrzeźbiony przez rysownika Henri Graya (1858–1924), to dzieło *Stopy (Rzeźba z sera)*, którego smród odpychał widzów. Gry słowne i kalambury miały swoją transkrypcję plastyczną, jak w przypadku *Uwolnienia niewolników*<sup>3</sup> autorstwa plakacisty Maurice'a Neumonta (1868–1930), w której to pracy prawdziwe znaczki pocztowe naklejone zostały na obraz przedstawiający właściciela plantacji i jego uwolnionych niewolników; albo jak w przypadku *Vénus de mille eaux*<sup>4</sup> niejakiego Van Drina, gdzie gipsowa kopia starożytnej bogini miłości oklejona została prawdopodobnie prawdziwymi etykietkami wody mineralnej. W tytułach dzieł słowo *dessin*, „rysunek,” mogło stać się przez homonimie *des saints* lub *des seins*.<sup>5</sup>

W serii siedmiu paryskich wystaw, między rokiem 1882 i 1893,<sup>6</sup> ponad sześciuset artystów – spośród których połowa skrywała się pod pseudonimami<sup>7</sup> – stworzyło ponad tysiąc dzieł. Pomimo liczebności grupy Sztuki Niezborne istnieją dziś jedynie dzięki pamięci archiwów, jeśli nie liczyć tuzina dzieł oryginalnych, które odnaleziono w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.<sup>8</sup> Pomijając ich kuriozalną wartość dla kolekcjonerów, liczne źródła drukowane – dzienniki, katalogi wystaw, karty wstępu, plakaty itp. – stały się dokumentami tożsamości dzieł Niezbornych (ponieważ większość oryginałów zaginęła), czyniąc z tych dokumentów prawdziwych świadków historii Niezbornych. Te „dokumenty historyczne,” które ciągle są wzbogacane przez nowe odkrycia, mają decydujące znaczenie dla historii sztuki, a szczególnie dla historii awangard i dadaizmu.

## DOKUMENTY HISTORYCZNE

Będziemy zatem nazywać „dokumentami historycznymi” druki liczące sobie ponad wiek i stanowiące oryginalne źródła wiedzy na temat Towarzystwa Artystycznego Sztuk Niezbornych: dzienniki prasowe i dokumenty sztuki (katalogi, zaproszenia, afisze, regulaminy wystaw itp.). Dorzucimy do nich „dokumenty historyczne peryferyjne,” spoza pola Niezborności, związane ze sztuką oficjalną, na przykład traktaty na temat rysunku. Prace Niezbornych znane są dziś głównie dzięki opisom w dziennikach z tamtych czasów i reprodukcjom w katalogach wystaw. Dotyczy to mniej więcej jednej trzeciej artystycznej produkcji grupy, resztę znamy jedynie z tytułów.



2

Tout avait commencé en 1882. Le jeune écrivain Jules Lévy (1857-1935) avait fondé la société artistique parodique des Arts Incohérents avec ses amis Fumistes, littérateurs, dessinateurs, peintres, sculpteurs, musiciens, acteurs, etc., venus des deux pôles intellectuels de la capitale, notamment les ex-Hydropathes<sup>6</sup> fixés au Quartier latin et les Chatnoiristes à Montmartre.

La première exposition se tint le 2 août. Improvisée dans une kermesse, elle fut un banc d'essai. Seule la presse l'atteste et permet de fixer le jour de la naissance des Arts Incohérents un 2 août, jour de la promulgation de la loi sur l'outrage aux bonnes mœurs, première restriction à la loi de 1881 sur la liberté de la presse. La deuxième exposition se tint le 1<sup>er</sup> octobre dans le studio de Jules Lévy. Deux « documents d'art » le confirment, ancrant cette fois l'Incohérence dans l'histoire de l'édition d'art et de la presse satirique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une carte d'entrée au vernissage fut dessinée par Henri Boutet (1851-1919), un aquafortiste alors réputé. Un catalogue d'exposition, plus exactement une feuille recto-verso non illustrée, fut édité par *Le Chat noir* de Rodolphe Salis (1852-1897), un ancien étudiant aux Beaux-Arts qui tenait également le cabaret éponyme à son journal. Un brin spéculateur, un certain Jean Dies alla jusqu'à conseiller à ses lecteurs, dans *La Ville de Paris* de ce 1<sup>er</sup> octobre 1882, de conserver ce « document drolatique », attentif à certains noms, promis – qui sait ? – à la célébrité. Boutet et Salis étaient alors tous deux exposants. Par la suite, en 1883, les Incohérents publièrent un catalogue non illustré, et en 1884, 1886, 1889 et en 1893, un catalogue non illustré et un autre illustré pour chacune de leurs expositions, ainsi que des cartes d'entrée (au vernissage, des exposants, de la presse, etc.), des affiches, des règlements. Inventaires des noms d'artistes et des titres de leurs œuvres, tous les catalogues étaient cependant incomplets. Des descriptions journalistiques peuvent compléter cette nomenclature, par exemple avec un *Bas relief*, un bas collé sur une toile, exposé en 1882, dont l'auteur n'est cependant pas cité. Au fil de leur existence, les Arts Incohérents firent la une des grands quotidiens et des petits journaux, surtout satiriques. Soulignons que dans la presse à grand tirage, des gazettes artistiques très en vue, *Le Journal des arts* ou *L'Europe artiste*, leurs consacrèrent leurs colonnes ; de fait, ces « documents historiques » consignaient les productions Incohérentes dans le champ officiel de l'art.



3

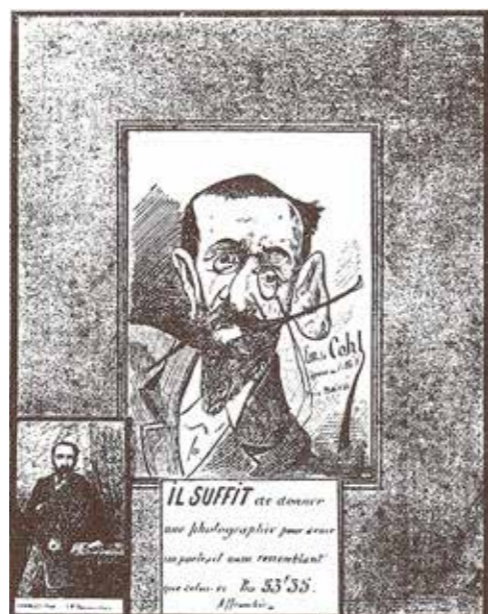
Jeden tylko dokument, *Le Courrier français* (Kurier francuski) z 12 marca 1885, opisuje koncepcję przyświecającą całej tej twórczości.

Wszystko zaczęło się w roku 1882. Młody pisarz Jules Lévy (1857–1935) założył wówczas wraz z grupą przyjaciół: Fumistów,<sup>9</sup> literatów, rysowników, malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, aktorów itp. parodystyczne Towarzystwo Artystyczne Sztuk Niezbornych; jego członkowie wywodzili się z dwóch biegunów intelektualnych stolicy: Hydropatów,<sup>10</sup> niegdyś zainstalowanych w Dzielnicy Łacińskiej, oraz Chatnoirystów<sup>11</sup> z Montmartre'u.

Pierwsza wystawa w roku 1882 odbyła się 2 sierpnia i była rodzajem testu w ramach targów. Dysponujemy jedynie wycinkami prasowymi, które potwierdzają tę datę narodzin Sztuk Niezbornych, w dniu opublikowania prawa na temat obrazy moralności, które było pierwszym ograniczeniem prawa o wolności prasy z 1881 roku. Druga wystawa miała miejsce 1 października w mieszkaniu Jules'a Lévy. Potwierdzają to dwa „dokumenty sztuki,” które – tym razem – wpisują Niezbornych w historię wydawnictw artystycznych i prasy satyrycznej końca XIX wieku. Kartę wstępu na wernisaż narysował Henri Boutet (1851–1919), poważany wówczas specjalista akwaforty. Katalog wystawy, a dokładniej dwie zadrukowane strony, bez ilustracji, opublikowany został przez *Le Chat noir* (Czarny kot) Rodolphe'a Salis (1852–1897), niegdysiejszego studenta Akademii Sztuk Pięknych, którego dziennik nosił nazwę prowadzonego przezeń kabaretu. Spekulant z przymrużeniem oka, nieznany nam bliżej dziennikarz Jean Dies, posunął się aż tak daleko, że doradzał czytelnikom *La Ville de Paris* (Miasto Paryż) z 1 października 1882, aby zachowali ten „krotochwilny dokument,” ponieważ dostrzegł w nim kilka nazwisk, którym pisana była – kto to wie? – przyszła sława. I Boutet, i Salis uczestniczyli w tej wystawie. Później, w roku 1883, Niezborni wydrukowali katalog bez ilustracji, a w 1884, 1886, 1889 i 1893 – katalog bez ilustracji i katalog ilustrowany do każdej z wystaw, a także karty wstępu (na wernisaż, dla wystawiających, dla prasy itd.) oraz plakaty i regulaminy. Choć te katalogi są inwentarzem nazwisk artystów i tytułów dzieł, wszystkie pozostają niestety niekompletne. Dziennikarskie opisy je uzupełniają, tak jest w przypadku *Płaskorzeźby* (*Bas relief*), pończochy (*bas*) przyklejonej do płótna,<sup>12</sup> wystawionej w 1882 roku, której autor nie jest wszak wzmiankowany. Za czasów swojego istnienia Sztuki Niezborne były na pierwszych stronach najpoczytniejszych



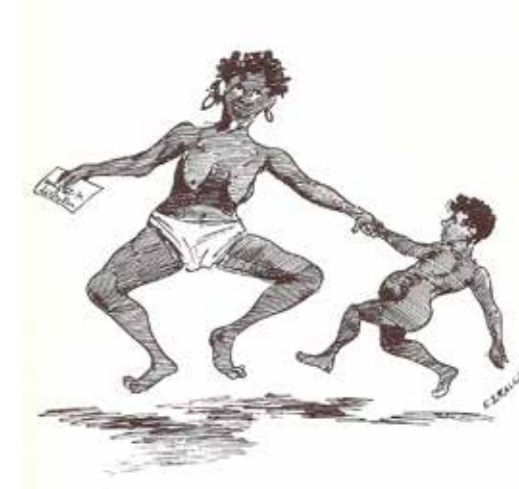
4



5



6



7

Si *Le Chat noir* du 1<sup>er</sup> octobre 1882 avait servi de catalogue d'exposition aux Incohérents, on peut considérer que *Le Courrier français*<sup>7</sup> fut la première et la seule revue artistique et littéraire des Arts Incohérents – elle évoque la revue 291 de Dada. En effet, un groupe d'Incohérents réalisa entièrement le numéro du 12 mars 1885, supposément sous l'égide de Jules Lévy (bientôt à la tête de sa propre maison d'édition), paru à l'occasion du premier bal costumé des Incohérents. *Le Petit Parisien* du 10 mars 1885 annonça « une véritable curiosité comme rédaction bizarre, dessins cocasses et composition typographique fantaisiste » qui « sera très recherch[e] ». Il contient plus de soixante dessins, vingt textes et poésies, deux partitions et le « fac-similé des deux cartes d'invitation du bal des Incohérents » dessinées par Henri Gray. Le directeur du *Courrier français*, Jules Roques, ferma très vite ses colonnes à Jules Lévy, ciblant ses origines juives.

Ce document est d'autant plus important que Lévy y prend enfin la parole avec un manifeste de « L'incohérence – Son origine – Son histoire – Son avenir » où il enregistre le concept qui est à l'origine des Arts Incohérents : « Faire une exposition de *dessins* exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner », les artistes de profession étant contraints de désapprendre à dessiner. En 1885, après quatre expositions, Lévy avait une vue générale des productions Incohérentes, et il ne pouvait que sciemment utiliser le terme « dessin » dans sa déclaration. Féru de jeux de mots, avec une extraordinaire flexibilité, l'écrivain redéfinissait le mot *dessin*, une section des Beaux-Arts devenue sous sa plume celle des Laid-Arts, un nouveau terme générique désignant toutes les œuvres d'humour Incohérentes, y compris celles faisant appel à des « documents du réel ». Ainsi Lévy interrogeait le préjugé du dessin : qu'est-ce que savoir dessiner ? Qui peut en juger ? Qui peut prétendre avoir les compétences du dessinateur ?

Depuis des siècles, le dessin dit classique (dessin de contour, perspective géométrique) était institutionnellement à la base de tous les arts de l'espace (peinture, sculpture, architecture). Remettre en cause le dessin, c'était remettre en cause l'Institution ! – la légitimité de l'Académie, la recevabilité de son enseignement qui va de pair avec tout un corpus de documents (traités, manuels) pour apprendre à dessiner, et qui étaient notamment destinés aux étudiants des Beaux-Arts que, les recrutant dans ses rangs, Lévy débauchait ! À ce titre, il est précieux de signaler que, en vieux français, le mot « document », issu du verbe latin « *docerere* », « enseigner », est synonyme de « enseignement ».

Au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Académie des beaux-arts avait (ré)alimenté la querelle de la primauté du dessin sur la couleur, symbolisée par Ingres contre Delacroix, certes grand coloriste mais qui n'aurait pas su

dzienników, ale także prasy popularnej, a zwłaszcza satyrycznej. Podkreślić należy, że wielkonakładowe gazety, a także modna prasa artystyczna – *Le Journal des arts* (Dziennik sztuk) czy *L'Europe artiste* (Europa artystyczna) – poświęcały im sporo uwagi; te „dokumenty sztuki” wprowadzały *de facto* twórczość Niezbornych na grunt sztuki oficjalnej.

O ile *Le Chat noir* z 1 października 1882 roku posłużył Niezbornym za katalog wystawy, o tyle *Le Courrier français* może być traktowany jako pierwsze i jedyne pismo artystyczno-literackie Niezbornych.<sup>13</sup> Przypominało ono późniejsze pismo dadaistów 291. Grupa Niezbornych zrealizowała na przykład w całości numer z 12 marca 1885 roku, prawdopodobnie pod egidą Jules'a Lévy (który niebawem założyć miał własne wydawnictwo); numer ten ukazał się z okazji balu kostiumowego Niezbornych. *Le Petit Parisien* (Mały paryżanin) z 10 marca 1885 zapowiadała „prawdziwe kuriozum zarówno pod względem redakcyjnym, jak i z powodu zabawnych rysunków i fantazyjnej typografii”, które – jak pisał – „będzie w przyszłości bardzo poszukiwane.” Ów numer zawiera ponad sześćdziesiąt rysunków, dwadzieścia tekstów i wierszy, dwie partytury oraz „faksymile dwóch kart wejściowych na bal Niezbornych,” narysowanych przez Henri Graya. Dyrektor *Le Courrier français* Jules Roques wykluczył wszak niebawem z łamów pisma Jules'a Lévy ze względu na jego żydowskie pochodzenie.

Dokument ten jest tym istotniejszy, że Jules Lévy wreszcie wypowiada się, publikując manifest „Niezborność – jej źródła – jej historia – jej przyszłość,” w którym wyklada regułę, która znalazła się u podstaw Sztuk Niezbornych: „Zrobić wystawę rysunków wykonanych przez ludzi, którzy nie umieją rysować”; zawodowi artyści zmuszeni byli „oduczyć się” rysunku. W roku 1885, po zorganizowaniu czterech wystaw Niezbornych, Lévy miał całokształt spojrzenia na ich twórczość i świadomie posługiwał się w swojej wypowiedzi terminem „rysunek”. Mistrz gier słownych, pisarz o nadzwyczajnej wynalazczości, definiował słowo „rysunek” (Wydział Sztuk Pięknych jako Wydział Sztuk Szpetnych, *Laid-arts*<sup>14</sup>) – homonim zarazem *les arts* („sztuki”), *lézard* („jaszczurka,” ale także „pęknięcie”) i *lèse-art* („zdrada sztuki”), słowo, które stało się nowym ogólnym pojęciem humorystycznych dzieł Niezbornych, łącznie z tymi, które odwoływały się do „dokumentów rzeczywistości.” Lévy poddawał w ten sposób krytyce przesady związane z rysunkiem: co to znaczy „umieć rysować”? Kto ma prawo nazywać się rysownikiem i ze względu na jakiego typu kompetencje?

Od wieków rysunek zwany klasycznym (rysunek konturowy, rysunek perspektywiczny itp.) traktowany był jako instytucjonalna podstawa wszystkich sztuk przestrzennych: malarstwa, rzeźby, architektury itd. Kwestionować rysunek to kwestionować instytucję! – prawomocność Akademii i jej nauczania, które idzie w parze ze zbiorem dokumentów (traktatów, podręczników itp.) służących nauce rysowania i przeznaczonych dla stu-

dessiner. D'un point de vue contemporain, l'Académie et les critiques, qui n'avaient pas davantage compris la démarche artistique des impressionnistes, leur reprochaient viscéralement de ne pas savoir dessiner. Lévy et les Incohérents prirent au pied de la lettre les mécontents jusqu'à opérer une rupture radicale avec le dessin dit classique. D'un trait d'esprit, son concept – « Faire une exposition de *dessins* exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner » – anéantissait le bon goût et l'idéal bourgeois institutionnalisé. Savoir dessiner n'était ainsi plus de mise. Ne pas savoir dessiner poussait à être inventif et à l'avant-garde.

Jules Lévy avait également signé un « règlement de l'exposition des Arts Incohérents » en 1883 et en 1886, deux « documents d'art » primordiaux car Lévy y qualifie d'œuvres d'art même les objets à caractère industriel alors exclus par le règlement officiel du Salon des artistes français. Le mot « dessin » n'y est pas un terme générique attribué à toutes les œuvres Incohérentes comme dans son manifeste de 1885, mais un terme conventionnel qualifiant une section des Beaux-Arts à l'égal de la peinture ou de la sculpture, à ceci près qu'il intègre l'incompétence voulue des Incohérents dans l'art du dessin. Les dessins Incohérents auraient été refusés par le Salon officiel. Coquelin cadet (1848-1909) fait d'ailleurs mention de cet état de fait dans le titre de son œuvre, consigné dans le catalogue Incohérent, une ligne en zig-zag tracée sur une belle feuille de papier : *Souvenir d'Étretat (simple dessin). Refusé au salon Triennal.*

## DOCUMENTS DU RÉEL

Étroitement liée aux romans des Goncourt et de Zola, l'esthétique naturaliste s'était imposée en peinture à la fin des années 1870. Cette esthétique avait pour ambition de retranscrire un monde en pleine mutation technique et sociale, de représenter la réalité contemporaine avec une exactitude scientifique. La documentation (livres, articles, notes, photographies, etc.) y tint aussi une place prépondérante. Se faisant les écotiers de la presse et de l'opinion générale, les Incohérents qui se moquaient de tout, de tous et d'eux-mêmes, raillèrent cette folie documentaire, stigmatisant de leur époque, et alors même que figuraient parmi eux trois petits maîtres naturalistes, les peintres Fernand Gueldry (1858-1945), Jean Geoffroy (1853-1924) et Évariste Carpentier (1845-1922), ce dernier ayant évolué du luminisme (autre qualificatif de l'impressionnisme donné sans succès par la presse) au naturalisme.

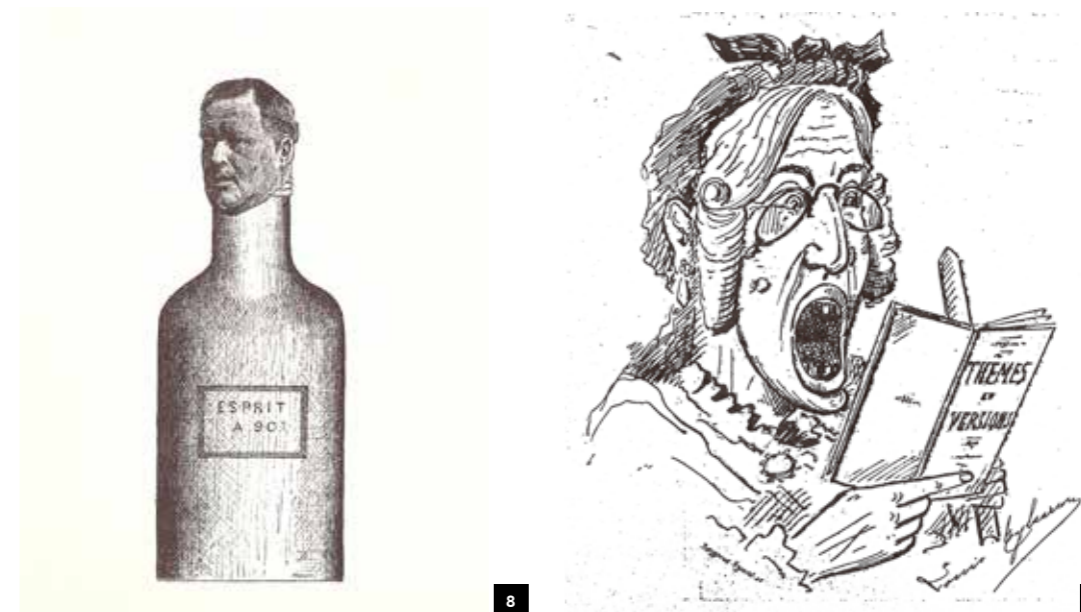
À l'étude des « documents historiques » (catalogues d'exposition Incohérents et journaux) de 1882 à 1893, en croisant leurs données (titres des œuvres, descriptions journalistiques), deux grands courants esthétiques se dégagent donc des expositions Incohérentes :

- Les œuvres qui faisaient appel à l'équipement traditionnel de l'artiste : les dessins, les peintures, les sculptures.
- Les œuvres mixtes et les œuvres-objets qui faisaient appel à des « documents du réel » (pavés, timbres-poste, etc.). C'est cette dernière esthétique qui nous intéresse maintenant.

Contemporains des révolutions des impressionnistes (abandon du dessin contour, de la perspective géométrique, peinture en plein air, etc.), les Incohérents s'étaient, eux aussi, demandé comment parvenir à une représentation capable de traduire la vision réelle de l'artiste, et non plus comment y parvenir selon les règles, quasi immuables, inculquées à l'Académie des beaux-arts.

Le dessin est d'ordinaire une technique de représentation visuelle sur un support plat, réalisé avec des outils traditionnels : mine de plomb, fusain, etc. Se libérant de toutes contraintes, les Incohérents choisirent de dessiner avec des éléments du réel (feuille de bristol, timbre-poste, clef, pelle, pioche, etc.). Ou bien, selon un autre point de vue, ils ne dessinaient rien du tout : « À bas le dessin ! il n'y a plus que l'idée ! » avait résumé un journaliste à l'époque. Quoi qu'il en soit, les Incohérents s'étaient réappropriés la valeur documentaire du dessin. Écoutons ce journaliste, un certain Simplicite dans *La Petite Gironde* du 4 octobre 1882 :

Ce qui paraît faire, en général, le fond du système des artistes incohérents, c'est un réalisme féroce et logique : s'ils veulent représenter un cervelas à l'ail, dit à ce sujet un journal, ils prennent une toile, ils coupent un cervelas à l'ail par le milieu et ils le collent sur la toile, il est très ressemblant et aussi odorant que nature.



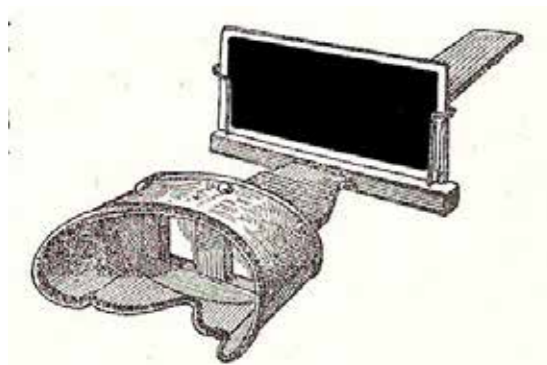
dentów Akademii Sztuk Pięknych. Werbując ich w swe szeregi, Lévy miał zepsucie! Warto zatem przypomnieć, że w języku francuskim słowo „dokument,” pochodzące z łaciny (*docere* znaczy „uczyć”), było niegdyś synonimem „nauczania.”

Na przestrzeni XIX wieku Akademia Sztuk Pięknych podsyciała polemikę na temat wyższości rysunku nad kolorem, której symbolem był Eugène Delacroix, wybitny kolorysta, ale który rzekomo nie umiał rysować. Z dzisiejszego punktu widzenia Akademia i krytycy sztuki, którzy także nie zrozumieli metody artystycznej impresjonistów, instynktownie zarzucali im nieumiejętność rysowania. Lévy i Niezborni w sposób dosłowny odnieśli się do tej krytyki i zerwali radykalnie z tą klasyczną wersją rysunku. „Wystawa rysunków wykonanych przez ludzi, którzy nie potrafią rysować” jednym pociągnięciem unicestwiła „dobry smak” i zinstytucjonalizowany burżuazyjny ideał. Nie trzeba już było umieć rysować, a nieumiejętność rysowania popychała w stronę wynalazczości i awangardowości.

Jules Lévy wydawał również *Regulaminy wystaw Sztuk Niezbornych* w 1883 i 1886 roku, dwa istotne „dokumenty sztuki,” w których nadaje status dzieła sztuki także przedmiotom o charakterze przemysłowym, wykluczonym wówczas przez oficjalne regulaminy salonów artystów francuskich. Słowo „rysunek” nie jest w regulaminach Lévy terminem ogólnym, stosującym się do wszystkich dzieł Niezbornych, jak w manifestie z roku 1885, ale terminem umownym, określającym Wydział Sztuk Pięknych na równi z malarstwem i rzeźbą, tyle tylko, że w jego ramy wpisuje się pożądana niekompetencja Niezbornych w sztuce rysowania. Rysunek w koncepcji Niezbornych nie mieścił się zatem w kategoriach oficjalnego salonu. Coquelin junior (1848–1909) przywołuje zresztą ten stan rzeczy w tytule swego dzieła *Wspomnienie z Étretat*<sup>15</sup> (*zwykły rysunek*). *Odrzucony na Triennale*, zarejestrowanego w katalogu Niezbornych, przedstawiającego zygzakującą linię na pięknym arkuszu papieru.

## DOKUMENTY RZECZYWISTOŚCI

Ścisłe związana z powieściami Goncourtów i Zoli estetyka naturalistyczna znalazła odbicie także w malarstwie pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku. Estetyka ta miała ambicję przetransponowania zmieniającego się pod względem technicznym i społecznym świata i przedstawienia z naukową precyzją współczesnej rzeczywistości. Dokumentacja (książki, artykuły prasowe, notatki, zdjęcia itp.) zajmowała w tym projekcie sztuki naczelną rolę. Mimo że byli prasowymi skrybami i jako tacy odzwierciedlali opinie czytelników, Niezborni naśmiewali się też ze wszystkiego, ze wszystkich i z siebie samych i naigrywali się z tego dokumentalnego szaleństwa, znamię ich epoki, choć było wśród nich trzech drugorzędnych mistrzów naturalistycznych: malarze Fernand



10



11

Simplice décrit peut-être là *Les 4 âges de la vie* « d'un cochon », « peintures philosophiques sur quatre cervelas à l'ail »<sup>8</sup> du caricaturiste Henri de Sta (1846-1920).

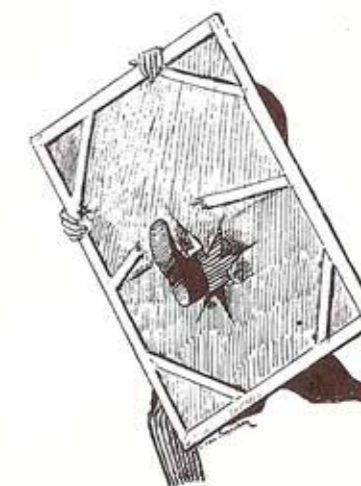
Les Incohérents introduisaient déjà dans l'art des produits de la société de consommation, de l'industrie et de l'agriculture. Par exemple, le célèbre caricaturiste Alfred Le Petit (1841-1909) assembla divers éléments pour figurer Sarah Bernhardt (1844-1923), une brosse à balai pour la chevelure, un parapluie aiguille pour dame pour les jambes, etc. Le mystérieux O. Nair colla des petits pois avec de la poix sur une toile : *Canard aux petits pois*. Les frères Langlois allèrent jusqu'à placer devant leur tableau un lapin vivant relié par une corde à la toile : *Nature non morte destinée à la casserole*.

En 1881, avant la création des Arts Incohérents, l'impressionniste Edgar Degas (1834-1917) avait exposé *La Petite Danseuse de quatorze ans*, une statuette en cire vêtue d'un tutu en véritable tulle. Les Incohérents n'innovaient donc pas tout à fait en la matière. Mais ils popularisèrent le procédé dont ils poussèrent la logique à l'extrême. Le néo-impressionniste Georges Seurat (1859-1891), lui, peindra des centaines d'esquisses sur des couvercles de boîtes à cigares, telle celle de *Dimanche à la Grande Jatte* en 1884. Il exposait au Salon des Indépendants, inauguré la même année, et qui, ouvert à tous, y compris aux artistes naïfs comme le Douanier Rousseau, s'inspiraient de la démarche des Incohérents.

Dès la deuxième exposition des Arts Incohérents en octobre 1882, des journalistes évoquèrent leur « naturalisme ». Ce terme était alors synonyme de « réalisme » et renvoie bien sûr au mouvement littéraire du même nom porté par Zola et les Goncourt. Importance de la documentation et fidélité au réel étaient les maîtres mots du naturalisme (1860-1890). Dans son article sur les Incohérents paru dans *La Réforme* du 2 octobre 1882, le journaliste Partout fit allusion à cette doctrine : « L'art sera incohérent ou il ne sera pas. » La formule était bâtie sur celle de Zola, « la République sera naturaliste ou ne sera pas », extraite de son manifeste *La République et la Littérature* publié en 1879. Zola, qui avait cherché à universaliser sa méthode, entendait la porter sur le terrain politique, puis, dans *Le Roman expérimental* (Paris, G. Charpentier, 1880), il théorisa sa façon de travailler reposant sur les documents. Les années 1880 furent une époque de naturalisme à outrance, de chasse aux documents. Le trop-plein de visibilité de Zola avait entraîné des réactions critiques en chaîne notamment chez les caricaturistes. André Gill (1840-1885), grand ami de l'Incohérent Émile Cohl (1857-1938), fut l'un des premiers à charger Zola et pourtant à avoir illustré ses romans, dont *L'Assommoir*. Dans la préface de sa *Muse à Bibi* (Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881), il parodia l'usage exagéré des naturalistes de leur mot fétiche de « document » et à la fin de l'ouvrage, dans les premiers vers de « Au poète », son narrateur se



12



13

Guedry (1858-1945), Jean Geoffroy (1853-1924) i Évariste Carpentier (1845-1922); ten ostatni migrował od „luminizmu” (nazwa, którą prasa bezskutecznie nadać chciała impresjonizmowi) do naturalizmu.

Studium „dokumentów historycznych” (katalogów wystaw Niezbornych i prasy) z lat 1882-1893 oraz porównanie danych, których są źródłem (tytuły dzieł i opisy dziennikarskie), ujawniają obecność na wystawach Niezbornych dwóch tendencji estetycznych:

- dzieł odwołujących się do tradycyjnego wyposażenia artysty: rysunki, obrazy, rzeźby;
- dzieł odwołujących się do „dokumentów rzeczywistości” (jakimi są brukowce, znaczki pocztowe itp.) i dzieł łączących wszystkie te kategorie oraz dzieł-przedmiotów. To właśnie ta kategoria będzie teraz przedmiotem naszej uwagi.

Współcześni rewolucji impresjonistów (odrzuć rysunek konturowy i perspektywę geometryczną, malarstwo plenerowe...), Niezborni także zadawali sobie pytanie o to, jak osiągnąć przedstawienie, które byłoby w stanie przełożyć rzeczywistą wizję artysty, a nie o to, jak osiągnąć je według niezmiennych reguł Akademii Sztuk Pięknych. Rysunek oznacza zazwyczaj technikę przedstawienia wizualnego na płaskim podłożu, zrealizowaną za pomocą tradycyjnych narzędzi, takich jak grafit, węgiel itp. Uwalniając się od wszystkich tych ograniczeń, Niezborni postanowili rysować, posługując się elementami rzeczywistości (kartką brystolu, znaczkiem pocztowym, kluczem, łopata, kilofem itd.). Z innego punktu widzenia wcale nie rysowali: „Precz z rysunkiem! Istnieją tylko idee,” podsumowywał dziennikarz z tamtej epoki. W każdym razie Niezborni przywiązywali dużą wagę do wartości dokumentalnej rysunku. Niejaki Simplicie, dziennikarz, tak pisał o tym 4 października 1882 roku w *La Gironde* (Żyronda):

To, co stanowi w ogólności podstawę systemu artystów Niezbornych, to bezlitośnie logiczny realizm: jeśli chcą przedstawić kielbasę czosnkową, powiada na ten temat pewna gazeta, to biorą płótno, przecinają na pół kielbasę czosnkową i przyklejają ją do płótna, bo wtedy nie tylko jest bardzo podobna, ale także podobnie pachnie, jak naturalna kielbasa.

Simplice opisuje tu, być może, *4 pory życia* „pewnej świni,” „obraz filozoficzny na kielbasie czosnkowej”<sup>16</sup> karykaturzysty Henri de Sta (1846-1920).

To już Niezborni wprowadzili do sztuki produkty społeczeństwa konsumpcyjnego, przemysłowe i rolnicze. Na przykład, aby przedstawić Sarę Bernhardt (1844-1923), słynny karykaturzysta Alfred Le Petit (1841-1909)

dit « écoeuré de réalisme immonde / Et de naturalisme obscène, d'art brutal<sup>9</sup> ». Albert Robida (1848–1926), qui avait croqué le *Réveillon des artistes incohérents* dans *La Caricature* du 27 avril 1884, dessina dans ce même journal, le 22 avril 1882, *Les Robinsons de la Guyane de Louis Bousсенard ou aventures du romancier Bousсенard à la recherche de documents*.

« Rien que la vérité, toute la vérité » était le slogan du naturalisme supporté par Zola qui avait souhaité fonder scientifiquement le roman, sous l'influence des sciences humaines (psychologie, sociologie, criminologie) qui se développèrent au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que sous l'influence du modèle judiciaire.

Les Incohérents souhaitaient surmonter ces discussions stériles. Le même Partout écrivait toujours dans *La Réforme* du 2 octobre 1882 :

Le niveau de l'art vient d'être élevé de cent coudées ! [...] Classique, romantisme, naturalisme, impressionnisme, vieilles rengaines, vieux mots, vieilles idées – l'erreur. Place à l'incohérence, – la vérité !

Critiques en action, un peu fous comme des artistes dans un laboratoire scientifique des arts plastiques, les Incohérents parodiaient, l'air de rien avec plein d'érudition, l'esthétisation documentaire du roman prônée par les naturalistes. Les journalistes étaient particulièrement attentifs à leurs productions qui faisaient appel à des « documents du réel », les qualifiant péjorativement, mais à juste titre, d'*ultra-naturalistes*. En 1882, lorsque Henri Gray présenta sa *Sculpture sur fromage*, le critique Paul Eudel (1837–1911) consigna son effet odorant dans *Le Journal des arts* du 10 novembre 1882 en évoquant « les dernières pages de *Nana* exhalant une odeur cadavérique ». L'art et la littérature agrémentés du parfum des choses lui paraissaient être une audace documentaire, que Zola n'avait sûrement pas prévue !

## DOCUMENTS À L'ŒUVRE

Le document a servi de matériau pour les artistes Incohérents. Ils l'ont aussi utilisé comme source d'inspiration de leurs œuvres. Ils collectaient comme matériaux des photographies, des images, des timbres-poste, des journaux, des livres, affiches, étiquettes, télégrammes, etc. Le certifie au moins une œuvre originale, un photomontage de Georges Lanquest (?–1913) conservé à la Bibliothèque nationale de France. Environ 300 reproductions au trait recensées dans les catalogues d'exposition illustrés (1884, 1886, 1889 et 1893) permettent de poser des hypothèses sur la présence de documents dans les œuvres, mais seules les descriptions des journalistes permettent de les vérifier. Faisons un bilan fragmentaire selon les types de documents que les Incohérents intégraient dans leurs œuvres ou associaient à leurs œuvres. Ici les descriptions des journalistes complètent notre connaissance des œuvres.

Dans le photomontage de Lanquest, *Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents (Acheté par l'État pour le Musée du Louvre)*, deux documents collés sur un support papier forment l'œuvre : une image représentant un lézard (symbolique des Arts Incohérents : entendons les arts, Laidis arts, lèse art) surmonté d'une photographie figurant la tête de Lévy. Émile Cohl a glissé deux sortes de documents dans le cadre de son *Portrait flatté d'après photographie*, à moins qu'il ne les ait collés sur le cadre : un portrait photographique et un cartel où est inscrit le sous-titre de l'œuvre, « Il suffit de donner une photographie pour avoir un portrait aussi ressemblant que celui-ci. Prix : 53 fr. 35 c. ». Son *Portrait flatté* est en fait une caricature du modèle photographié. Maurice Neumont, on l'a vu, encolla de vrais timbres sur sa toile. L'écrivain Eugène-Édouard Bertol-Graivil (1857–1910) colla sur son tableau une gazette qui en occupe quasiment tout l'espace : *Portrait en genoux de mon ami Jules de Marthold*. Deux livres ainsi qu'un verre d'eau avec une cuillère étaient posés sur la tablette attenante au tableau d'Henri Langlois (?–?) et de Saint-Edme Langlois (1861–?) intitulé *Portrait de M. H. de L.*, dédié à Henri de Lapommeraye (1839–1891), d'une très grande popularité pour ses conférences publiques. D'autres « documents du réel » complétaient ce portrait, de vrais cheveux et un lorgnon ornant la tête du critique.

Le document collé, ou collage, était une pratique courante chez les Incohérents. Voici maintenant quelques exemples où la connaissance des œuvres s'appuie sur des reproductions au trait, malheureusement non validées par des descriptions de journalistes. *Jean Rameau-lit trois fois* représente trois fois l'auteur Jean Rameau (1858–

połączyl ze sobą rozmaite elementy: szczotkę do zamiatania jako włosy, damską parasolkę jako nogi itd. Enigmatyczny O. Nair przykleił groch smołą do płótna: *Canard aux petits pois* (Kaczka na grochu).<sup>17</sup> Bracia Langois posunęli się jeszcze dalej, przywiązując sznurkiem do płótna żywego królika: *Martwa natura przeznaczona do garnka*.

W roku 1881, przed powstaniem Sztuk Niezbornych, impresjonista Edgar Degas (1834–1917) wystawił *Czternastoletnią tancerkę*, woskową statuetkę w spódniczce z prawdziwego tiulu. Niezborni nie wymyślili zatem tej metody, ale ją rozpowszechnili, doprowadzając jej logikę do granicy. Neoimpresjonista Georges Seurat (1859–1891) malował setki szkiców na przykrywkach pudełek na cygara, jak choćby te, które przygotowywały *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* z 1884 roku. Wystawiał on na Salonie Niezależnych, otwartym w tym samym roku i dostępnym dla wszystkich, łącznie z artystami nawiętnymi, którzy, jak Celnik Rousseau, inspirowali się metodą Niezbornych.

Począwszy od drugiej wystawy Sztuk Niezbornych w październiku 1882 roku, dziennikarze wspominali o ich „naturalizmie.” Termin ten był wówczas synonimem „realizmu” i odnosił się oczywiście do ruchu literackiego o tej samej nazwie, reprezentowanego przez Zolę i braci de Goncourt. Znaczenie dokumentacji i wierność rzeczywistości były kluczowymi słowami naturalizmu (1860–1890). W artykule na temat Niezbornych, który ukazał się 2 października 1882 roku w *La Réforme* (Reforma), dziennikarz o nazwisku Partout tak pisał o ich doktrynie: „Sztuka będzie niezborna albo jej nie będzie.” Ta formuła posługuje się retoryką Zoli: „Republika będzie naturalistyczna albo jej nie będzie,” pochodzącą z manifestu „Republika i literatura,” opublikowanego w roku 1879. Chcąc upowszechnić swoją metodę, Zola przeniósł ją na teren polityczny, a potem, w *Powieści eksperymentalnej* (Paryż, 1880), przedstawił teorię swojej pracy, opierającej się na dokumentach. Lata osiemdziesiąte XIX wieku były epoką przesadnego naturalizmu i polowania na dokumenty. Duża popularność Zoli pociągnęła za sobą serię reakcji krytycznych, zwłaszcza u karykaturzystów. André Gill (1840–1885), wielki przyjaciel artysty Niezbornego Émile'a Cohla (1857–1938), był jednym z pierwszych, którzy go karykutowali, a także – paradoksalnie – jednym z pierwszych ilustratorów jego powieści *W matni (L'Assommoir)*. W przedmowie do powieści swojego autorstwa *Muse à Bibi* (Paryż, 1879) parodiował nadużycia przez naturalistów ich słowa fetyszu „dokument;” na końcu książki, w pierwszych wersach *Dla poety*, narrator wyznaje, że jest znudzony „obrzydliwym realizmem / I bezwstydnym naturalizmem, brutalną sztuką.”<sup>18</sup> Albert Robida (1848–1926), który w *La Caricature* przedstawił *Nowy rok artystów niezbornych*, narysował także w tym samym dzienniku z 22 kwietnia 1882 roku *Robinsonów z Gujany Louisa Bousсенarda, czyli Przygody powieściopisarza Bousсенarda poszukującego dokumentów*. „Tylko prawda, cała prawda” to był slogan naturalizmu popieranego przez Zolę, którego celem było naukowe ufundowanie powieści, pod przewodnictwem nauk humanistycznych (psychologii, socjologii, kryminologii), które rozwijają się w XIX wieku, a także pod wpływem modelu prawniczego.

Niezborni chcieli przewyciężyć te jałowe dyskusje. Ten sam Partout pisał w *La Réforme* z 2 października 1882 roku:

Poziom sztuki podniósł się o sto łokci. (...) Klasycyzm, romantyzm, naturalizm, impresjonizm, stare wyświechtane frazesy, przestarzałe słowa, przestarzałe idee – błąd. Czas na niespójność – na prawdę!

Trochę szaleńcy, jak artyści w naukowym laboratorium sztuk plastycznych, ale krytyczni w działaniu, z ukrytą erudycją, Niezborni parodiowali dokumentalną estetyzację powieści popieraną przez naturalistów. Dziennikarze z uwagą śledzili ich dzieła odwołujące się do „dokumentów rzeczywistości,” słusznie nazywając je ultranaturalizmem, choć określenie to miało charakter pejoratywny. Kiedy Henri Gray wystawił wspomnianą rzeźbę z sera, krytyk sztuki Paul Eudel (1837–1911) wspominał o wrażeniach węchowych w *Le Journal des arts* z 10 listopada 1882 roku, przypominając „końcowe strony *Nany*, z których wydzielał się zapach nieboszczyka.” Sztuka i literatura przyozdobione zapachami rzeczy wydały mu się dokumentalną zuchwałością, której Zola z pewnością nie miał na myśli.



1952) dans une même et seule image, chaque scène étant intitulée. *Jean rame au lit* : Jean Rameau est en train de payer dans son lit devenu une barque. *Jean ramollit* : entièrement dévêtu, Jean Rameau est avachi, assis au bord de son lit. Enfin, *Jean Rameau lit* : l'écrivain en pyjama et bonnet de nuit allongé dans son lit est en train de lire un livre intitulé *Contes à dormir debout*. On peut imaginer que le livre était réel, incrusté dans le tableau. Puis citons pêle-mêle : *La Libération de la mère noire*, une femme noire tient un « certificat de libération », ce document nous renvoyant à l'actualité, une conférence internationale ayant décidé en 1884 l'abolissement de l'esclavage en Afrique. Dans *Tentations !* une colonne Morris est tapissée d'affiches de spectacles grivois tel *Les Cent Vierges* ; voilà des documents qui nous informent des spectacles en cours sur les Boulevards. Et voici une bouteille avec une étiquette qui porte l'inscription « Esprit à 90° », intitulée *Un litre d'esprit de la Comédie-Française : Est-il rond ? (E. Thiron)*. Une statue recouverte d'étiquettes d'eaux minérales titrée *Vénus de mille eaux*, déjà citée. Dans une autre reproduction au trait, *Aspice Pierrot pendu*, on voit Pierrot suspendu à une corde avec une pancarte accrochée au cou, portant l'inscription « Voleur, gourmand, menteur ». Dans un autre dessin, une banderole-pancarte couvre le derrière d'un homme vu de dos, y est noté le titre même de l'œuvre, *Puisqu'il est défendu d'en parler ? Supprimons-le ! Terminons avec un télégramme percé de trous : Dépêches de Montreuil après la grêle*, qui est reproduit au trait non pas dans le catalogue d'exposition mais dans un journal.

Divers documents imprimés avaient également servi de sources d'inspiration aux Incohérents. D'un point de vue général, les Incohérents s'inspiraient largement des salons caricaturaux dessinés et diffusés dans la presse au XIX<sup>e</sup> siècle. Ils en reprenaient les astuces graphiques et les gags, tels que les « monochromes pour rire », qu'ils sortaient de l'espace du journal pour les exposer sur des cimaises, dans des « galeries ». Le catalogue d'exposition de 1884 était illustré de reproductions au trait systématiquement mises en regard avec des textes plutôt humoristiques et non signés : des documents précieux lorsqu'ils nous aident à interpréter les dessins qu'ils accompagnent. Citons *L'Affamé*, à la fois titre de l'œuvre (exécutée en mie de pain) et du texte en vers : « Il n'a déjà pas si faim / Ou du moins j'en doute / Il mangerait c'est certain / Son beau cadre en croûte. »

Les Incohérents s'inspiraient également de romans, de pièces de théâtre, de recueils de poésie, en les pastichant, les détournant ou les manipulant. *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti (1850-1923) devint

## DOKUMENTY W DZIELE I W DZIAŁANIU

Dokument służył artystom Niezbornym za materiał, ale używali go także jako źródła inspiracji. Jako materiał wykorzystywali fotografie, obrazki, znaczki, gazety, książki, afisze, etykiety, telegramy itp. Zachował się jeden tylko oryginał tego typu dzieła, a mianowicie fotomontaż Georges'a Lanquesta (?–1913). Mniej więcej trzysta reprodukcji kreskowych w katalogach z lat 1884, 1886, 1889 i 1893 pozwala postawić hipotezę o obecności dokumentów w dziełach, ale jedynie opisy dziennikarskie umożliwiają jej zweryfikowanie. Dokonajmy pobieżnego i fragmentarycznego przeglądu według typu dokumentów wklejanych w dzieła lub kojarzonych z dziełami. Przedstawmy najpierw kilka opisów dziennikarskich, które uzupełniły naszą wiedzę o dziełach.

W fotomontażu Lanquesta, zachowanym w Bibliothèque nationale de France, *Jules Lévy ucieleśniający Sztuki Niezborne (zakup państwa dla muzeum Luwr)* do podłoża papierowego przyklejone są dwa dokumenty: ilustracja przedstawiająca jaszczurkę (symbolika dzieł Niezbornych), nad którą dominuje fotograficzny portret Lévy. Do *Pochlebliwego portretu według fotografii* Émile Cohl wprowadził dwa dokumenty: portret fotograficzny i tabliczkę, na której widniał podtytuł dzieła: *wystarczy dać zdjęcie, aby otrzymać portret tak podobny, jak ten. Cena 53 franki 35 centymów*. Opis dziennikarski nie pozwala określić, czy te dwa elementy były przyklejone do ramy, czy do podłoża; w każdym razie dzieło to jest karykaturą sfotografowanego modela. Maurice Neumont, jak widzieliśmy, przykleił do płótna znaczki pocztowe, a pisarz Eugène-Edouard Bertol-Graivil (1857–1910) na swoim obrazie *Portret od kolan mojego przyjaciela Jules'a Martholda* przykleił gazetę, która zajmuje niemal całą przestrzeń. Dwie książki, a także inne „dokumenty rzeczywistości” (szklanka wody, włosy, monokl itp.) położyli Henri Langlois (?–?) i jego brat Saint-Edme Langlois (1861–?) na stoliku obok obrazu zatytułowanego *M.H. de L.*, dedykowanego Henri de Lapommeraye, niezwykle wówczas popularnemu ze względu na swe konferencje publiczne.

Wklejony dokument, kolaż, to codzienna praktyka Niezbornych. Oto kilka przykładów ich prac, o których wiedzę czerpiemy tylko z reprodukcji kreskowych, ponieważ, niestety, nie uzupełniają ich opisy prasowe. *Jean Rameau-trois fois* (Jean Rameau trzy razy) przedstawia po trzykroć na jednym i tym samym obrazku autora Jeana Rameau (1858–1952), a kolejne sceny to: *Jean rame au lit*, gdzie widać Jeana Rameau, jak wiosłuje na łóżku, które stało się łodzią;<sup>19</sup> *Jean ramoli*, gdzie Jean Rameau jest rozebrany i siedzi całkowicie zwiotczony na skraju łóżka;<sup>20</sup> *Jean Rameau lit*, gdzie pisarz, w piżamie i czepku na głowie, leży wyciągnięty na łóżku, czytając książkę zatytułowaną *Opowieści do spania na stojąco*.<sup>21</sup> Można sądzić, że okładka książki wkomponowana była w dzieło. Niezborni posługiwali się certyfikatami, plakatami, etykietkami, sloganami z manifestacji i strajków, telegramami itp. Oto „zaświadczenie o uwolnieniu” w ręce czarnej kobiety – *La libération de la mer Noire*,<sup>22</sup> dokument odnoszący się do aktualności: w roku 1884 międzynarodowa konferencja podjęła decyzję o zniesieniu niewolnictwa w Afryce. W *Pokusie!* słup ogłoszeniowy oblepiony jest afiszami sprośnych spektakli z tamtych czasów, jak na przykład *Sto dziewic*. Tak dokumenty informują nas o ówczesnych programach kabaretów i teatrów bulwarowych. A oto reprodukcja butelki, z etykietką noszącą napis *Esprit à 90°*, w pracy zatytułowanej *Un litre d'esprit de la Comédie-Française : est-il rond?*,<sup>23</sup> czy też wzmiankowana wcześniej rzeźba *Wenus z Milo* oklejona etykietkami. Na innej reprodukcji widać dyndającego Pierrota z zawieszoną na szyi tabliczką: „Złodziej, łakomczuch, kłamca;” tytuł: *Aspice Pierrot pendu* (Patrzę na wiszącego Pierrota). W innej pracy: *Ponieważ zabronione jest o niej mówić? Skasujmy ją!* banderola, na której znajduje się tytuł dzieła, przykrywa część ciała poniżej pleców mężczyzny. A wreszcie perforowany telegram: *Depesza z Montreuil po gradobiciu*, dzieło znane nam z reprodukcji kreskowej w gazecie, a nie w katalogu wystawy.

Liczne dokumenty drukowane posłużyły również Niezbornym jako źródła inspiracji. Z ogólnego punktu widzenia Niezborni często inspirowali się salonami karykatur publikowanych w dziewiętnastowiecznej prasie. Czerpali stamtąd rozwiązania graficzne i gagi, a wśród nich „monochromy do śmiechu,” które wyprowadzali z ich pierwotnej przestrzeni gazetowej po to, by wystawić je na ścianach „galerii.” Katalog z roku 1884 ilustrowany był reprodukcjami kreskowymi, którym systematycznie towarzyszyły humorystyczne, anonimowe teksty; rysunki te służyły tu autorom jako źródła inspiracji dla tekstów, które są zresztą cennymi dokumentami, pomagającymi nam w interpretacji rysunków. Przykładem może być *Wyglodzony* – dzieło wykonane z miąższu chlebowego, ale także rymowany tekst: „Il n'a déjà pas si faim / Ou du moins j'en doute / Il mangerait c'est certain / Son beau cadre en croûte.”<sup>24</sup>





15



16

*Madame Criesonthème* avec l'Incohérent anonyme Tybeau. *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche (1815-1888) inspira un certain Bézodis pour *Un chapeau de pâtes d'Italie*, vraisemblablement un chapeau confectionné avec de véritables pâtes alimentaires. L'homme de lettres Eugène Godin (1856-1942) détourna le titre de son propre recueil *La Populace. Poésies satiriques par un républicain* en *La Populace. Essai de distillation comparée*, titre de son œuvre Incohérente reproduite au trait dans le catalogue.

Les monochromistes Incohérents, tel l'érudit Alphonse Allais, s'étaient très certainement aussi inspirés de *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, un roman de Laurence Sterne, publié en neuf volumes parus en France dès 1776. À plusieurs endroits, Sterne introduit dans son roman des aplats noirs (vol. I, chap. XII), des pages vierges (vol. VI, chap. XXXVIII, précédé de : « faites simplement comme cela vous chante et pour ne complaire qu'à votre imagination »), voire des chapitres entièrement vides (vol. IX, chap. XVIII et XIX)<sup>10</sup>.

### ARRÊTEZ-VOUS, IL N'Y A RIEN À VOIR

Nous savons qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, dans les Salons officiels ou dans les musées le visiteur devait acheter le catalogue qui lui servait de guide pour s'informer du nom de l'artiste, du titre de l'œuvre, etc. Le cartel commença à s'imposer lentement au milieu du siècle sous la forme de plaque ou d'étiquette fixée sur l'encadrement du tableau ou sur le socle de la sculpture.

« Le jonglage objet-cartel est le mouvement de va-et-vient qu'un visiteur exécute plusieurs fois entre l'observation d'un objet et la lecture de son cartel<sup>11</sup>. » Des Incohérents ont joué avec ce type d'interaction comme par exemple Henri Gray avec *Les Pieds (Sculpture sur fromage)* (1882) ainsi décrits par Paul Eudel dans *Le Journal des arts* du 10 novembre 1882 :

Deux mignons petits pieds de femme, fort bien modelés, déposés sur un carreau de velours rouge, avaient reçu cette grosse inscription dédaigneuse de la glaise : « Sculpture en marbre de gruyère ». On s'approchait pour lire le sous-titre : « Ce que l'on sent et ce que l'on suit », et, par l'odeur effrayé, on s'empressait de se rejeter brusquement à l'arrière.

Eudel ne dit pas si le titre, *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, en plus de figurer dans le catalogue de 1882, figurait sur un cartel fixé sur un socle selon l'usage du Salon officiel. Il semble cependant qu'il ait modifié la partie du titre entre parenthèses par l'inscription « Sculpture en marbre de gruyère ». Sa description étant trop



17



18

Niezborni inspirowali się również powieściami, sztukami teatralnymi, tomikami poezji; pastiszowali je, manipulowali nimi, przekreślali je. W pracy anonimowego artysty Tybeau *Madame Chrysanthème* Pierre'a Loti staje się *Criesonthème*.<sup>25</sup> *Włoski słonkowy kapelusz* Eugène'a Labiche'a (1815-1888) zainspirował pracę niejakiego Bézodisa pod tytułem *Włoski kluskowy kapelusz*,<sup>26</sup> prawdopodobnie kapelusz wykonany z prawdziwego makaronu. Człowiek pióra Eugène Godin (1856-1942) przekreślił tytuł własnego zbioru poezji *Pospółstwo. Poezje satyryczne napisane przez republikanina* i uczynił go tytułem dzieła Niezbornego: *Pospółstwo. Esej o destylacji porównawczej*, znanego nam właśnie z reprodukcji kreskowej w katalogu.

Niezborni monochromiści, jak wielki erudyta Alphonse Allais, z całą pewnością zainspirowali się także *Życiem i myślami JW Pana Tristama Shandy*, powieścią Laurence'a Sterne'a, opublikowaną w dziewięciu tomach, które ukazywały się we Francji, począwszy od roku 1776. W swojej powieści Sterne wprowadza zadrukowane na czarno strony (część I, rozdz. XII), strony puste (część VI, rozdz. XXXVIII), a nawet całe puste rozdziały (część IX, rozdz. XVIII i XIX).<sup>27</sup>

### PROSZĘ SIĘ ZATRZYMAĆ, NIE MA NA CO PATRZEĆ<sup>28</sup>

Jak już dziś wiadomo, w XIX wieku na oficjalnych salonach lub w muzeach zwiedzający musiał kupić katalog, który był jego przewodnikiem i dostarczał mu informacji o tym, jak nazywa się artysta i jaki jest tytuł dzieła itd. Tabliczki z tytułami upowszechniały się powoli w połowie wieku w postaci etykietek przymocowanych do ramy obrazu lub do cokołu rzeźby. „Żonglowanie przedmiotem i etykietką pociąga za sobą ruch widza, który na przemian, wielokrotnie obserwuje przedmiot i czyta tabliczkę,” pisze Anne-Sophie Grassin. Niezborni bawili się tą interakcją, jak na przykład we wzmiankowanych już *Stopach* Henri Graya, które tak opisuje Paul Eudel na stronach *Le Journal des arts* z 10 listopada 1882:

Dwie wdzięczne i kształtne damskie stopy, pięknie wycyzelowane, postawione na pokrytej czerwonym sukniem płycie, przyozdobione były tym okazałym napisem, który pogardzał gliną: „Rzeźba z marmuru serowego.” Widz zbliża się, aby przeczytać podtytuł: *To, co wączamy i czemu się przyglądamy*, i przerażony smrodem, pospiesznie odsuwa się do tyłu.

Eudel nie mówi, czy tytuł *Stopy (Rzeźba z sera)*, który figuruje w katalogu z roku 1882, znajdował się również na tabliczce przyklepionej, zgodnie z obyczajami oficjalnych salonów, do cokołu rzeźby.

EDEN-THEÂTRE RUE BOUDREAU

EXPOSITION

IN des ARTS  
COHEN  
PRESENT

AU PROFIT  
Œuvres de Protection de l'Enfance

TOUS LES JOURS DE 1<sup>h</sup> DU SOIR À MINUIT  
DU

18 Octobre au 19 Décembre 1886

LES DIMANCHES 24 & 31 OCTOBRE À PARTIR DE 10 H. DU MATIN  
LES AUTRES DIMANCHES À PARTIR DE 6 H. DU SOIR

PRIX D'ENTRÉE

Dimanche	0 fr 65
Semaine	1 fr 05
Vendredi (jour réservé)	1 fr 95

N.B. - Le Port de la Barbe est Facultatif

En semaine, à partir de 8 heures, les Spectateurs de l'EDEN peuvent seuls visiter l'Exposition.  
Le Dimanche, une entrée spéciale est réservée au Public.

19

Wydaje się jednak, że Eudel zmienił część tytułu w nawiasie, zastępując ją słowami: „Rzeźba z marmuru serowego.” Opis jego jest dość nieprecyzyjny, więc nie możemy stwierdzić, czy słowa te zostały wycięte w samej rzeźbie, czy też figurowały na tabliczce przyklepionej do cokołu. Podtytuł, który Eudel podaje, także nie figuruje w katalogu wystawy Niezbornych.

Jak wspominaliśmy, dwie główne tendencje estetyczne rysowały się w całości humorystycznych dzieł stworzonych przez Niezbornych. W kategorii dzieł odwołujących się do „dokumentów rzeczywistości” monochromia była rodzajem samym w sobie, ale nie znajdujemy jej śladów w ilustrowanych katalogach Niezbornych. Na wystawę Sztuk Niezbornych w roku 1883 – przypomnijmy, że jej katalog, tak jak w roku 1882, nie był ilustrowany – wielu artystów dało odpowiednik czarnego monochromu Paula Bilhauda, czyli czarnej kartki papieru w ramie, zatytułowanej *Walka Murzynów w nocy*, z roku 1882. Pomijając *Pierwszą komunię bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę* Alphonse’a Allais, był wśród nich *Efekt śniegowy, w okolicach Irsuka* [Irkucka?] (*Syberia*). *Ciekawy efekt plenerowy* Émile’a Cohla, także przedstawiony za pomocą zwykłej, białej kartki papieru. Zwiedzający zatrzymywał się przed wieloma „obrazami w białym stylu,” na których nie było absolutnie niczego do oglądania. Później Niezborni wystawili jeszcze inne monochromy. Wspomnijmy małego Paula Amilleta (1877–1963), wówczas dwunastoletniego chłopca, który zaprezentował w 1889 roku czarny „obraz,” tak jak jego wujek Paul Bilhaud, a także *Niebo bez chmurki*, monochrom niebieski, aktora Coquelina juniora (1848–1909). Fabrykant tektury Ernst Bérard (?–?) przeliczył wszystkich w tej kategorii, transponując *Historyczną noc* z malarstwa na rzeźbę; nadto oglądający jego rzeźbę byli zarazem jej aktorami, gdyż w autentycznym stereoskopie oglądali najczarniejszą noc, czyli czarny monochrom. Była także biała książka, zatytułowana *Uwaga na oczy!!! autorstwa Francisca Sarcelles*, wydawcy Auguste’a Ghio (?–?). Prowokując wybuchy śmiechu, tytuły „wyjaśniały” tu sens „obrazów,” wyzwalając potencjalnie w wyobraźni widza rzeczywiste sceny i tematy. „Współpraca” widza była zatem czynnikiem decydującym. Ale na jakich dokumentach zapisane były tytuły monochromów? Na tabliczkach przyklepionych do ram? A jeśli dzieła nie były oprawione w ramy? W przypadku *Pierwszej komunii*... Alphonse’a Allais tabliczka była prawdopodobnie położona obok dzieła. Czy tytuły figurowały jedynie w katalogach wystaw? Brakuje nam wielu informacji na ten temat, i to w przypadku większości dzieł Niezbornych. Pod nieobecność tabliczek katalog wystawy zastępował ich funkcję dokumentalną w stosunku do widza. Ale wyobraźmy sobie przez chwilę, że tabliczki te naprawdę istniały. Widoczna na tym samym planie, co dzieło, tabliczka mogła być potraktowana jako „dokument artysty,” jako nośnik informacji o tytule, niezbędny zatem dla samego zaistnienia dzieła w momencie wystawienia go przez artystę. Tabliczka byłby zatem substytutem dzieła, jego namiastką, jako nośnik jego tytułu, a zatem i sensu.

Wspomnijmy na koniec o nowatorskiej praktyce Niezbornych na wystawie z roku 1883, gdzie widzowie musieli się zatrzymywać także po to, aby nie móc nic zobaczyć. Aby obejść prawo z 2 sierpnia 1882 roku o obrazie moralności, Niezborni prezentowali swe dzieła zakryte w części tablicami z napisem „zakryte z powodu moralności.” Ciekawski widz, który usiłował zobaczyć to, co zostało zasłonięte, musiał zerwać tablicę skrywającą rzekomo niemoralną scenę i stawał się tym sposobem aktorem dzieła. Nie wiemy, czy wszystkie te tablice były identyczne. Czy były integralną częścią dzieła? Chyba tak, ponieważ były wszak częścią scenografii wystawienniczej dzieł zabronionych spojrzeniom. Tablice te także traktować można jako „dokumenty artystów,” gdyż były one nieodłączne od systemu prezentacji każdego dzieła.

#### PRZYPADK ALPHONSE’A ALLAIS

Niezaprzecalnie osobowość najbardziej pasjonująca Sztuk Niezbornych i ich postać najważniejsza, tym bardziej że kontynuował tę przygodę poza krótkim okresem istnienia grupy, Alphonse Allais i jego twórczość wyjaśniają miejsce dokumentu drukowanego i reprodukowanego w historii ruchu i jego recepcji. Ostatnia wystawa Niezbornych miała miejsce w roku 1893. W *Albumie primaaprilisowym* z roku 1897, retrospektywnie i po raz pierwszy, Allais reprodukuje dzieła, które wcześniej wystawiał na salonach Sztuk Niezbornych. *Album*... jest zatem dla archeologii Sztuk Niezbornych dokumentem pierwszorzędnej wagi, gdyż nadał monochromom nową popularność i nową wiarygodność. W pierwszej przedmowie, po której następuje seria reprodukcji malarskich monochromów, Allais pisze:

imprécise, nous ignorons si cette mention était gravée sur la sculpture ou si elle était notée sur un cartel chevillé à un socle. Par ailleurs, le sous-titre noté par Eudel est absent du catalogue d'exposition Incohérent.

Deux grands courants esthétiques se dégagent de l'ensemble des œuvres d'humour créées par les Incohérents, on l'a vu. Concernant les œuvres faisant appel à des « documents du réel », la monochromie fut un genre à part entière, dont pourtant il n'y a pas de traces de reproduction dans les catalogues illustrés des Incohérents. À l'exposition des Arts Incohérents de 1883 – rappelons que le catalogue comme en 1882 n'était pas illustré –, maints artistes avaient donné la contrepartie au « monochrome » noir de Paul Bilhaud, une feuille de papier noir dans un cadre, intitulé *Combat de nègres pendant la nuit* et créé en 1882. Outre la *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* par Allais, il y avait un *Effet de neige, environ d'Irsouk (Sibérie)*, curieux effet de plein air par Émile Cohl, également figuré par une simple feuille de papier blanc. Le visiteur s'était alors arrêté devant plusieurs « tableaux à la manière blanche » où il n'y avait absolument rien à voir. Par la suite, les Incohérents présentèrent d'autres « monochromes ». Évoquons le petit Paul Amillet (1877-1963), âgé de douze ans, qui présenta en 1889 un « tableau » noir, comme son oncle Paul Bilhaud, puis de l'acteur Coquelin cadet un *Ciel sans nuage*, un « monochrome » bleu. Le cartonnier Ernest Bérard (?-?), lui, marquait une surenchère dans le genre puisque, avec *La Nuit historique*, il le transposait de la peinture à la sculpture ; de plus, le regardeur était acteur de son œuvre, car dans un véritable stéréoscope, il regardait la nuit la plus noire ou un « monochrome » noir. Il y avait aussi un livre blanc, intitulé *Prenez garde à vos yeux !!!* par Francis Sarcelles, de l'éditeur Auguste Ghio (?-?). Provoquant le rire, ce sont les titres qui « expliquaient » ces « tableaux ». Les titres rendaient la présence d'une scène ou d'un sujet effectif dans l'esprit du spectateur, virtuellement. Le concours de ce dernier était primordial. Dans le cas précis des « monochromes », sur quels documents leurs titres étaient-ils inscrits ? Sur des cartels fixés sur le cadre ? Et si l'œuvre n'était pas encadrée, comme vraisemblablement *Première communion* d'Allais, le cartel se trouvait-il placés à ses côtés ? Les titres figuraient-ils uniquement dans les catalogues d'exposition ? Des informations nous manquent à ce sujet, et cela vaut pour l'ensemble des productions Incohérentes. À défaut des cartels, le catalogue Incohérent remplaçait leur fonction documentaire auprès du visiteur. Mais supposons un instant que ces cartels aient vraiment existé. Visible sur le même plan que l'œuvre, le cartel aurait pu être placé à ses côtés, ou fixé sur son cadre. En l'espèce, on pourrait donc le qualifier de « document d'artiste », puisque, porteur de l'intitulé de l'œuvre, il aurait été indispensable à son existence au moment de son exposition par l'artiste. Ce cartel aurait été en quelque sorte un ersatz de l'œuvre, car porteur de son titre, et par conséquent de son sens.

Pour terminer, signalons une pratique innovante des Incohérents à l'exposition de 1883, car le spectateur devait s'arrêter, là aussi, pour ne rien voir. Ainsi, pour contourner la loi du 2 août 1882 sur l'outrage aux bonnes mœurs, des Incohérents présentèrent leurs œuvres couvertes en partie par des pancartes où il était écrit : « Caché pour cause de moralité. » Le visiteur curieux qui devait forcément tenter de voir, d'arracher les pancartes qui dissimulaient des scènes prétendument immorales, était là aussi acteur de l'œuvre. Est-ce que ces pancartes étaient toutes identiques ? Nous l'ignorons. Faisaient-elles partie intégrante des œuvres ? Nous pouvons l'affirmer quant au moment de leur exposition, puisqu'elles faisaient partie de la mise en scène des œuvres interdites au regard. On peut considérer ces pancartes comme des « documents d'artiste » car elles sont indissociables du dispositif de chaque œuvre.

### LE « CAS ALLAIS »

Indéniablement, Alphonse Allais est la personnalité la plus passionnante des Arts Incohérents, leur figure la plus importante, d'autant plus qu'il poursuivit l'aventure au-delà de la courte période de l'existence du collectif. Allais et son œuvre permettent de comprendre la place du document, imprimé, reproductible, et de sa réception. La dernière exposition des Arts Incohérents eut lieu en 1893. Dans son *Album primo-avrilésque*, en 1897, rétrospectivement et pour la première fois Allais reproduit les œuvres qu'il avait exposées auparavant au Salon des Arts Incohérents. Pour l'archéologie des Arts Incohérents, l'*Album* est donc un document essentiel parce qu'il leur a accordé une nouvelle visibilité, une crédibilité. Dans la première préface, dans laquelle est reproduite une série de « monochromes » picturaux, Allais écrit :



20



21



22

je pus 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.

L'*Album* se clôt sur un « monochrome musical », *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd*, une partition vierge de notes, précédée d'une seconde préface. Au fil des pages, on compte sept « monochromes » picturaux qui, encadrés et titrés, se déclinent en noir, bleu, vert, jaune, rouge, gris et blanc, le dernier étant la *Première communion*. Le catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1883 complète nos données sur ce « monochrome » blanc, tandis que le catalogue de 1884 nous renseigne sur les autres œuvres Incohérentes d'Allais :

1883. N° 3. *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Acquis par l'État.  
- L'État c'est moi.  
1884. N° 3. *Récolte de la tomate, sur le bord de la mer rouge par des cardinaux apoplectiques*. (Effet d'aurore boréale). Offert à S. S. Léon XIII, comme denier de Saint-Pierre.  
N° 4. *Terre cuite. (Pomme de)* Acquis par le ministère de l'Angleterre.  
N° 5. *Les grandes douleurs sont muettes*. - Marche funèbre incohérente.<sup>12</sup>

Comme nous le constatons, la *Terre cuite. (Pomme de)* est absente de l'*Album*. Quant au « monochrome » noir, qui ouvre la série, intitulé *Combat de nègres...*, il est attribué à un maître dont Allais tait le nom. Comme on l'a vu, il se référait au *Combat de nègres...* du monologuiste Paul Bilhaud, exposé en 1882 aux Arts Incohérents. Allais assumait donc sa vocation de peintre à la différence de Bilhaud qui abandonnera cette voie après avoir toutefois initié la monochromie aux Arts Incohérents et même dans les arts plastiques<sup>13</sup>. Le mérite d'Allais était d'avoir pressenti que son œuvre « monochrome » était vouée à un bel et multiple avenir. Par le tirage de ses « monochromes » en multiples, il critique l'idée d'un chef-d'œuvre unique, « faisant appel aux techniques modernes des industries graphiques de son temps pour imprimer les aplats de couleur directement sur le papier<sup>14</sup> ».

Rétroactivement, en 1904, dans un article signé Ésope fils paru dans *Le Sourire*, Allais revient encore sur le « monochrome » noir de Bilhaud. Un demi-siècle avant Yves Klein (1928-1962), il y valide le terme « monochrome » pour désigner des œuvres d'une seule et même couleur. En effet, en 1954, Yves Klein prendra lui aussi soin de publier ses premiers monochromes dans *Yves-Peintures*, album sensiblement distinct de celui d'Allais – pas de titres, pas d'encadrements, uniquement des « collages » de papiers colorés sur des feuilles libres, etc. À partir de ce document d'art de 1904, dont la pertinence passa inaperçue, se rejoue l'histoire de la généalogie du monochrome. Ce document est d'une importance capitale au regard de l'histoire de l'art, car c'est précisément ici que le terme de monochrome remplace le terme « monochroïdal » qui permettait aux historiens de l'art de valider l'énorme différence entre les « monochromes pour rire » des Incohérents et les « monochromes sérieux » du XX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>.

#### « DOCUMENTS HUMAINS<sup>16</sup> »

Alors que l'administration s'organisa... au XIX<sup>e</sup> siècle, nous l'avons vu, les Incohérents défiaient tout étiquetage, tout formatage, tout classement, réservés justement aux documents bureaucratiques. Plusieurs Incohérents furent d'ailleurs employés dans diverses administrations. Et si justement ces artistes voulaient dire, tout simplement, que l'art n'est point administrable, mais qu'il est la vie, et donc incohérent, faillible, changeant comme le temps, qu'il est pétri de sensations, autrement dit de « documents humains », d'« un peu de cette histoire individuelle qui, dans l'Histoire, n'a pas d'historien » ? Déconstructeurs du langage, les Incohérents prirent au pied de la lettre l'étymologie de « sensation », si cher aux impressionnistes : une impression produite par les objets sur les sens. Outre le fait de provoquer le scandale dans l'opinion – en 1883 l'Institut de France s'était scandalisé de leurs productions<sup>17</sup> –, il s'agissait de faire sensation, de créer un effet de surprise sur le

Mogłem wreszcie wystawić moje pierwsze dzieło: *Pierwszą komunię bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę*. Jedną tylko wystawą ofiarowała mi swą gościnność, a mianowicie Sztuki Niezborne, zorganizowana przez Jules'a Lévy, dla którego za ten piękny akt artystycznej niezależności oraz za jego niezawisłość wobec wszelkich koterii żywię niemal dozgonną wdzięczność. (*Album...* s. 5)

*Album...* kończy się monochromem muzycznym *Wielkie cierpienia są nieme* – partyturą bez jednej nuty, poprzedzoną drugą przedmową. Na kolejnych stronach zreprodukowanych jest siedem monochromów malarskich, w ramkach i z tytułami, w kolorach: czarnym, niebieskim, zielonym, żółtym, czerwonym, szarym i białym. Ostatni to właśnie *Pierwsza komunია...* Katalog wystawy *Sztuk Niezbornych* z roku 1883 uzupełnia naszą wiedzę na temat tego białego monochromu, katalog z roku następnego zaś przynosi informacje o innych dziełach Niezbornych Alphonse'a Allais.

- 1883, n°3: *Pierwsza komunია bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę*. Zakupione przez państwo.  
– Państwo to ja.  
1884, n°3: *Zbiór pomidorów nad brzegiem Morza Czerwonego przez apoplektycznych kardynałów. (Efekt zorzy polarnej)*. Ofiarowany Jego Świątobliwości Leonowi XIII jako denar świętego Piotra.  
1884, n°4: *Terre cuite (Pomme de)*.<sup>29</sup> Zakupione przez ministerstwo Anglii.  
1884, n°5: *Wielkie cierpienia są nieme*. – Niezborny marsz żałobny.

Jak widzimy, *Terre cuite (Pomme de)* nieobecna jest w *Albumie...*, *Walka Murzynów...* zaś, która otwiera serię monochromów, przypisana jest mistrzowi, którego nazwisko Allais przemilcza. Jak widzieliśmy, odnosi się do *Walki Murzynów...* monologisty Paula Bilhauda, zaprezentowanej w roku 1882 na wystawie *Sztuk Niezbornych*. Allais identyfikował wszelako się ze swoim powołaniem malarskim, w odróżnieniu od Bilhauda, który drogę tę porzucił, ale to on wszak zainicjował monochromię w Sztukach Niezbornych, a nawet ogólnie: w sztukach plastycznych.<sup>30</sup> Zaslugą Allais było zaś przeczucie, że „monochrom” miał przed sobą wielką i wieloraką przyszłość. Drukując „monochromy” w istotnym nakładzie, krytykował on koncepcję unikalnego arcydzieła, „posługując się nowoczesną techniką przemysłu graficznego tamtej epoki i drukując bezpośrednio na papierze kolorowe aple.”<sup>31</sup>

Retrospektywnie, w roku 1904, w artykule podpisanym Ezop syn, który ukazał się w *Le Sourire* (Uśmiech<sup>32</sup>), Allais powraca jeszcze raz do „monochromu” Bilhauda. Pół wieku przed Yves'em Kleinem (1928–1962) uświęca w nim termin „monochrom” jako dzieło jednokolorowe. W istocie Klein zadba o to, by w roku 1954 opublikować swoje pierwsze monochromy w albumie *Yves-Peintures*, bardzo zresztą niepodobnym do *Albumu...* Allais, bo niezawierającym ani tytułów, ani obramowań, ale jedynie kolaże z kolorowego papieru przyklejonego do niepołączonych kartek. Poczynając od tego właśnie dokumentu sztuki z roku 1904, którego znaczenia nie dostrzeżono, rozgrywa się genealogia monochromu. A artykuł ten ma decydujące znaczenie dla historii sztuki, gdyż to tutaj właśnie termin „monochrom” zastępuje „monochroid,” używany jeszcze w *Albumie...*, który pozwalał historykom podkreślać wielką różnicę między „monochromami do śmiechu” malarzy Niezbornych i „monochromami na poważnie” wieku XX.<sup>33</sup>

#### DOKUMENTY LUDZKIE<sup>34</sup>

Administracja jest wynalazkiem XIX wieku. Widzieliśmy, jak artyści Niezborni krytykowali wszelkie formy etykietowania, formatowania, klasyfikowania itp., które były właśnie prerogatywą dokumentów papierowych. Wielu spośród nich zatrudnionych zresztą było w administracji. Być może Niezborni chcieli właśnie powiedzieć, że sztuką nie da się administrować, ponieważ jest ona samym życiem, i że sztuka jest zatem niezborna, omylna, zmienna jak czas, i że jest mieszaniną wrażeń i sensacji zwanych „ludzkimi dokumentami,” czyli „kawałkami historii indywidualnych, które w Historii nie mają swoich historyków.” Niezborni jako dekonstrukcyjniści języka, w sensie dosłownym odnosili się do etymologii słowa „sensacja,” tak drogiego impresjonistom, czyli znaczenia „wrażenie,”<sup>35</sup> jakie na zmysłach odciska postrzegany przedmiot. Pomijając sam fakt

51 Mars 1886

★

**SOUVENIR**  
DU  
**Bal des Incohérents**  
SALLE VIVIENNE

**PROGRAMME**

<b>Estudiantina</b>	<i>Polka</i>	O. Métra
<b>Volapuk</b>	<i>Mazurka</i>	Alder
<b>Le Roi de Carreau</b>	<i>Quadrille</i>	O. Métra
<b>Les Volontaires</b>		O. Métra
<i>Entrée du Théâtre des Menus-Plaisirs. Fanfare des Beni-Bouffe-Toujours et orchestre</i>		
<b>Pour Toujours</b>	<i>Valse</i>	Marietti
<b>La Cour d'Amour</b>		
<i>Grande Marche exécutée par l'orchestre, les trompettes et la fanfare de l'Eden-Théâtre, sous la direction de l'auteur.</i>		
<b>Tout pour les Dames</b>	<i>Quadrille</i>	L. de Wenzel
<b>Roses de Mai</b>	<i>Valse</i>	Deransart
<b>Lézards incohérents</b>	<i>Polka</i>	E. Bourgeois
<b>Bamboula</b>	<i>Quadrille</i>	Désormes
<b>Polka Marche Parisienne.</b>		O. Métra
<b>Valse chinoise</b>		Ganne
<b>La Néva</b>	<i>Mazurka</i>	Thomé
<b>Le Jour et la Nuit</b>	<i>Quadrille</i>	O. Métra
<b>Le Mois d'Amour</b>	<i>Valse</i>	O. Métra
<b>Polka des Gras</b>		J. Perronnet
<b>La Nuit aux Baisers</b>	<i>Valse</i>	Fraipont
<b>Diabla rose</b>	<i>Quadrille</i>	L. de Wenzel
<b>Fleur de Pêché</b>	<i>Polka</i>	O. Métra
<b>Les Faunes</b>	<i>Valse</i>	Baron Ramond
<b>Polka des Puces</b>		O. Métra
<b>Singe Vert</b>	<i>Quadrille</i>	Pilinski
<b>Verse</b>	<i>Valse</i>	O. Métra
<b>Pomponnette</b>	<i>Polka</i>	Baron
		Walter

*Les réclamations doivent être adressées à M. Jules Lévy, 4, rue Antoine-Dubois*

23

sprovokowania skandalu w oczach opinii publicznej (zresztą sam Institut de France obruszył się na Sztuki Niezborne<sup>36</sup>), szło także o to, by wywołać sensację, silne wrażenie, otrzymać efekt zaskoczenia, stworzyć dzieła sensacyjne. Gdyż artysta Niezborny grał na emocjach zwiedzających. Jak widzieliśmy, rzeźba z sera Graya mobilizowała ciało oglądającego; monochromiści odwoływali się do jego wyobraźni, ponieważ każdy monochrom był obrazem intymnym, osobistym ze względu na własne przeżycia odbiorcy i na jego stan ducha.

Artyści Niezborni wciągali także w swą grę krytyków sztuki, postaci nieodzowne dla zaistnienia dzieła. Starali się zbijać ich z tropu i zaskakiwać. Krytykom sztuki niełatwo było zaklasyfikować dzieła Niezborne, gdyż nie przystawały one do żadnej kategorii sztuk pięknych. Z braku lepszego rozwiązania pisali o nich jako o karykaturach, podczas gdy sami artyści odrzucali ten termin, zachowując go dla dobrze znanego proceduru rysunków „z dużą głową i małym ciałem.” Adolphe Wilette (1857–1926), który także wystawiał z Niezbornymi, proponował wyrażenie „rysunek humorystyczny,” wolne od stereotypów i otwarte na „dokumenty ludzkie.” Tak na przykład jego Pierrot hochsztapler, którego przygody publikował dziennik *Le Chat noir*, jest niezdamnym w miłości melancholikiem, pochodzącym ze zubożonej klasy społecznej. Wielu Niezbornych wystawiało dzieła naznaczone duchem poezji: Georges Lorin (1850–1927), autor *Komety*, czy Georges Monet (1849–1908), autor *Robaka zakochanego w gwiazdzie*.

Trzeba też podkreślić, że artykuły prasowe na temat Niezbornych są sprawozdaniami pisanymi najczęściej na żywo, w niejednym przypadku nawet przed wernisażem wystawy. Tego typu „dokumenty ludzkie” są siłą rzeczy subiektywne. Wizyta Édouarda Maneta (1841–1883), któremu towarzyszyli Auguste Renoir (1841–1919) i Camille Pissarro (1830–1903), na drugiej wystawie Sztuk Niezbornych w mieszkaniu Jules’a Lévy 1 października 1882 dostrzeżona została – z tego, co wiemy – przez jednego tylko dziennikarza w *Le Panurge* (Panurg<sup>37</sup>) z 8 października, w sposób anegdotyczny i bez żadnej innej analizy ani informacji. Niezrozumiany, odrzucony z oficjalnych salonów, Manet zbliżył się do artystów o nowatorskich praktykach, najpierw do impresjonistów, którzy traktowali go jako swojego przewodnika, a którzy to po Komunie Paryskiej i wojnie domowej z lat 1870–1871 spotykali się w kawiarni Guerbois na Batiniolach. Później, na krótko przed śmiercią, zbliżył się do Niezbornych, do których zaliczali się jego przyjaciele. W mieszkaniu Lévy wystawiali na przykład pisarz Charles Monselet (1825–1888), gorący zwolennik twórczości Maneta, oraz specjalista od akwaforty Henri Somm (1844–1907), bywalec kawiarni Guerbois, który uczestniczył również w wystawie impresjonistów w 1879 roku. Mimo że sam był przedmiotem ataków na salonach karykatur, niekoniecznie dlatego, że twórczość jego była tam osądzana krytycznie, w młodości Manet próbował swych sił w karykaturze właśnie, choć niewiele na ten temat wiemy, co nie jest być może bez związku z rewolucją, jakiej dokonał w malarstwie. Tak więc jeden tylko dziennikarz odnotował wizytę Maneta na wystawie Niezbornych. A przecież można sądzić, że Manet był najstosowniejszą osobą, aby ocenić specyficzną awangardowość Sztuk Niezbornych.<sup>38</sup> Wyobraźmy sobie te ramy bez obrazów, pejzaże morskie bez wody, malarstwo na wszelkiego rodzaju podłożach... Chory i mocno osłabiony Manet chciał zatem koniecznie zobaczyć arcydzieła Niezbornych. Widzimy go, jak zasięga informacji o numerach i tytułach dzieł, o biografii artystów, tak jak na oficjalnych salonach, i jak śmieje się do rozpuku. Na samym początku listy artystów figuruje Niezborny, który nie podaje swego nazwiska i przedstawia się jako „Anonim (bez imienia), próżniak, mniej niż zero,<sup>39</sup> uczeń publiczności, kariery amerykańskiej.”

Krytycy nie brali na ogół na poważnie sukcesu skandali Sztuk Niezbornych. Następujące po sobie w tamtych czasach awangardy nie ułatwiły im zadania: nie potrafili wyciągnąć konsekwencji z *tabula rasa* Niezbornych, z ducha transgresji, który pukał już do drzwi Akademii i Instytutu. A przecież było kilku dziennikarzy, jak H.E.C. Langlois, którzy przyznali Sztukom Niezbornym należne „im miejsce w historii sztuki współczesnej” i którzy zrozumieli, że Niezborni eksperymentowali „sztukę nadchodzących wieków.”<sup>40</sup> Niewielu tylko spośród nich zastanawiało się nad statusem dzieł Niezbornych, choć liczne dokumenty potwierdzają wolę „uartyściźnienia” tej twórczości przez samych Niezbornych i nie ma większego znaczenia, że była ona przeznaczona „do śmiechu.” Usytuowana między sztuką i niesztuką, już sama nazwa Niezbornych ucieleśniała filozoficzny i egzystencjalny paradoks sztuki. Co to jest sztuka? Czy mogą w niej zamieszkiwać, tak jak w życiu, sprzeczne ze sobą rzeczywistości? Czy powinna przeciwstawiać zadziwienie konformizmowi? To pytania, które zapowiadają dwudziestowieczne postawy dadaizmu. Słowo „dokument” miało dla nich przede wszystkim znaczenie ludzkie.

spectateur, de faire des œuvres à sensation. L'artiste Incohérent jouait avec les émotions du visiteur. Avec *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, Gray impliqua le corps du regardeur, on l'a vu ; les monochromistes sollicitèrent l'imagination des regardeurs. Chaque monochrome était alors un tableau intime, personnel, perçu selon son propre vécu, son humeur.

L'artiste Incohérent entraînait dans son jeu également le critique d'art, figure indispensable à l'existence de l'œuvre. Les Incohérents prenaient au dépourvu les critiques. Ces derniers peinant à classer les œuvres Incohérentes, qui n'entraient alors dans aucune catégorie des Beaux-Arts. Faute de mieux, ils en parlaient comme des caricatures alors même que ce terme était réfuté par les artistes eux-mêmes qui le réservaient à proprement parler au procédé connu du dessin avec « une grosse tête et un petit corps ». Adolphe Willette (1857-1926), lui-même exposant Incohérent, y préférait l'expression « dessin d'humour », loin des stéréotypes, ouverte à la large palette des « documents humains ». Ainsi, son Pierrot fumiste, dont il publia les aventures dans *Le Chat noir*, est un rêveur, un mélancolique, un maladroit en amour... d'une classe sociale défavorisée. Maints Incohérents exposèrent des œuvres aussi teintées de poésie, Georges Lorin (1850-1927), auteur de *La Comète*, ou Georges Moynet (1849-1908), auteur du *Ver de terre amoureux d'une étoile*.

Enfin, les articles de journaux sur les Arts Incohérents sont des comptes rendus pris sur le vif, généralement avant le vernissage des expositions. Ces « documents humains » sont forcément subjectifs. La visite d'Édouard Manet (1832-1883) accompagné d'Auguste Renoir (1841-1919) et Camille Pissarro (1830-1903) à la deuxième exposition des Arts Incohérents qui se déroula chez Jules Lévy le 1<sup>er</sup> octobre 1882, fut relevée, à notre connaissance, par un seul journaliste, dans *Le Panurge* du 8 octobre 1882, et de manière anecdotique. Incompris, exclu par les officiels, Manet s'était rapproché des artistes novateurs, des impressionnistes, dont il fut considéré comme le chef de file, qui après la Commune et la guerre civile de 1870-1871 se rencontraient au café Guerbois des Batignolles. Peu avant de mourir, il alla voir ses propres amis qui exposaient chez Jules Lévy : l'écrivain Charles Monselet (1825-1888), défenseur de son œuvre, ou encore l'aquafortiste Henri Somm (1844-1907), un habitué du café Guerbois, qui avait participé à l'exposition impressionniste de 1879. Lui-même objet de moqueries dans les salons caricaturaux dessinés (pas forcément pour juger négativement son œuvre), Manet s'était essayé, dans sa jeunesse, à la caricature, ce qui n'est sans doute pas sans incidence sur la révolution qu'il mena en peinture. Ainsi, un seul journaliste grava dans le marbre, ou plutôt dans *Le Panurge*, la visite de Manet aux Arts Incohérents, et pourtant on peut penser qu'Édouard Manet était le plus à même de juger leur avant-gardisme singulier<sup>18</sup>. Figurez-vous des cadres sans toiles, des marines sans eau... des peintures sur toutes choses... On imagine un Édouard Manet affaibli, très malade, qui avait tenu à voir les chefs-d'œuvre de l'Incohérence. On l'imagine s'informant des numéros et des titres des œuvres, de la biographie des artistes, comme au Salon officiel, et puis rire aux éclats. En tête de liste, un Incohérent, qui ne dit pas son nom, se présente en tant qu'« Anonyme (pas de prénoms), fainéant, né ant, élève du public, carrières d'Amérique ».

Dans l'ensemble, les critiques ne prirent pas au sérieux le succès à scandale des Arts Incohérents. Étant donné le contexte artistique de l'époque, les avant-gardes se succédant, ils ne surent pas tirer les conséquences de la *tabula rasa* des Incohérents, l'esprit de transgression étant désormais à la porte de l'Académie, à la porte de l'Institution. Cependant, quelques journalistes, comme H.E.C. Langlois, donnèrent aux Arts Incohérents « leur place dans l'histoire artistique contemporaine », comprenant que les artistes Incohérents étaient en train d'expérimenter l'« art des futurs siècles<sup>19</sup> ». Par ailleurs, peu de journalistes s'interrogèrent sur le statut d'œuvre d'art des productions Incohérentes, alors que divers documents actent une tentative d'artification de ces productions par les artistes Incohérents eux-mêmes, et peu importait que ce fût pour rire ; entre non-art et art, leur appellation, Les Arts Incohérents ou Arts Incohérents, incarnait à elle seule un paradoxe philosophique, existentiel de l'art : peut-il être habité, comme la vie, de réalités contraires ? Doit-il être un étonnement luttant contre le conformisme ? Autant de questionnements qui annoncent notamment l'attitude Dada au siècle suivant. Avec eux le propre du mot « document » est avant tout d'être humain.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

24

## DOCUMENTS À LA PLACE DES ŒUVRES

La pratique de l'art éphémère a nécessairement entraîné la dématérialisation des œuvres Incohérentes. Quelques œuvres originales ont été heureusement préservées, telles que le photomontage de Lanquest, le portrait de Sarah Bernhardt par Alfred Le Petit, que nous avons déjà évoqués.

Ce n'est que dans les années 1960, lorsque la farce envahit le champ culturel, que les Arts Incohérents intéressèrent quelques historiens, notamment le pataphysicien François Caradec (1924-2008), les pratiques artistiques des Incohérents faisant alors écho aux pratiques artistiques contemporaines et à celles, redécouvertes, des dadaïstes. Mais la découverte de Dada occulta les Arts Incohérents qui, malgré les efforts d'un Caradec, furent plongés dans l'oubli. Pendant plusieurs décennies régna un silence complet sur les Incohérents, notamment en tant que précurseurs des dadaïstes.

Ce n'est qu'en 1992 que put être aménagée une rétrospective des Arts Incohérents. Ayant suffisamment de matières ou sources primaires amassées auprès des collectionneurs, Catherine Charpin – auteur, en 1990, du premier ouvrage consacré aux Arts Incohérents – coorganisa avec Luce Abélès une exposition historique au musée d'Orsay, accompagnée d'un catalogue. Excepté neuf œuvres originales, elle se composait d'environ deux cents documents de l'époque des Incohérents (catalogues d'exposition, cartes d'entrée, affiches, tracts, photographies, livres, etc.). S'y ajoutaient une dizaine de reconstitutions des œuvres Incohérentes, qui se référaient aux reproductions au trait des livrets d'exposition Incohérents, et/ou aux descriptions journalistiques de l'époque. Elles avaient été réalisées par le collectif d'artistes anonymes Présence Pantchounette<sup>20</sup>, en 1988, et, pour l'occasion par Orsay, en 1992.

J'envisage de renouveler l'expérience, en m'appuyant notamment sur mon *Catalogue raisonné des Arts Incohérents – Un attentat à l'art*, document préparatoire à cette exposition. Le lieu et l'institution restent à trouver ! Faire une exposition sur les Arts Incohérents reviendrait donc à exhiber des œuvres originales, dont la liste a sensiblement augmenté ; en effet, trois originaux recensés dans mon *Catalogue raisonné* s'ajoutent aux neuf œuvres originales montrées à Orsay en 1992. Il s'agirait de faire une exposition composée en majorité de documents : des « documents historiques » imprimés du XIX<sup>e</sup> siècle, si possible les reconstitutions du XX<sup>e</sup> et de nouvelles reconstitutions créées au XXI<sup>e</sup>. Il s'agirait de rendre un nouvel hommage aux artistes Incohérents, en tant que pionniers de l'art du XX<sup>e</sup> siècle.

## DOKUMENTY W MIEJSCE DZIEŁ

Efemeryczna praktyka sztuki nieuchronnie prowadziła do dematerializacji dzieł Niezbornych. Na całe szczęście zachowało się kilka dzieł oryginalnych, jak wspomniany wcześniej portret Sary Bernhardt autorstwa Alfreda Le Petit.

Dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy farsa zalewa pole kulturalne, Sztuki Niezborne zaczynają przyciągać uwagę kilku historyków, a w szczególności „patafizyka” François Caradeca (1924–2008), ponieważ praktyki artystyczne Niezbornych odbijały się echem w praktykach sztuki lat 1960–1980, a także w odkrywanych na nowo praktykach dadaistów. Ale sukces dadaistów przyćmił Sztuki Niezborne, które zatopiły się w niepamięci pomimo wysiłków Caradeca. Przez wiele dziesięcioleci zaplanowała całkowita cisza na temat Niezbornych, zwłaszcza jako prekursorów dadaizmu.

Retrospektywa Sztuk Niezbornych stała się możliwa dopiero w roku 1992. Zgromadziwszy wystarczającą ilość materiałów i źródeł będących w posiadaniu kolekcjonerów, Catherine Charpin, autorka pierwszej publikacji książkowej poświęconej Sztukom Niezbornym z roku 1990, zorganizowała wraz z Luce Abélès wystawę historyczną w Muzeum Orsay, której towarzyszył katalog. Poza dziewięćdziesiąt oryginalnymi dziełami na wystawę składało się około dwustu „dokumentów sztuki” z epoki Niezbornych (katalogi wystaw, karty wstępu, afisze, ulotki, fotografie, książki itp.). Uzupełniało ją dziesięć rekonstrukcji dzieł Niezbornych, które odpowiadały reprodukcjom kreskowym w broszurach wystaw Niezbornych albo dziennikarskim opisom z epoki. Zostały one zrealizowane przez anonimową grupę artystów Présence Panchounette<sup>41</sup> w roku 1988 oraz przy okazji wystawy w Muzeum Orsay w roku 1992.

Mam w planach ponowienie tego doświadczenia i zorganizowanie wystawy w oparciu o mój *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l'art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę), który byłby przesłanką dla nowej wystawy. Pozostaje znaleźć miejsce i instytucję! Nowa wystawa na temat Sztuk Niezbornych powinna przedstawić dzieła oryginalne, których lista znacznie się powiększyła; w istocie trzy oryginały opisane w moim *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l'art* powiększają listę znanych nam oryginalnych dzieł Niezbornych. Wystawa prezentowałaby głównie dokumenty: dziewiętnastowieczne druki, a także – w miarę możliwości – dwudziestowieczne rekonstrukcje oraz nowe, dwudziestopiętnastowieczne odtwórcze rekonstrukcje. Byłby to nowy hołd oddany artystom Niezbornym jako pionierom sztuki XX wieku.

## ILUSTRACJE

### 0.

Jules Lévy et les Incohérents à Clamart, photographie, coll. BnF.

Jules Lévy i Niezborni w Clamart, pod Paryżem, zbiory BnF.

### 1.

Maurice Neumont, *L’Affranchissement des esclaves*, 1889, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 85.

Maurice Neumont, *Uwolnienie niewolników*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 85. Zob. przypis 3.

„Reprodukcją kreskową” nazywali polscy drukarze trawienie płyty cynkowej bez rastra, jedynie pełna czerní lub pełna biel. Przeciwnieństwem jest reprodukcja rastrowa. Reprodukcja kreskowa w XIX wieku, to staloryt przerysowywany z natury albo ze zdjęcia. (przyp. tłumacza)

### 2.

Van Drin, *La Vénus de mille eaux. (Sculpture)*, 1889, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 56.

Van Drin, *Wenus z tysiąca wód*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 56. Zob. przypis 4.

### 3.

Ernest O. Nair, *Canard aux petits pois*, 1889, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 52.

Ernest O. Nair, *Kaczka na grochu*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 52. Zob. przypis 17.

### 4.

Georges Lanquest, *Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents. (Acheté par l’État pour le Musée du Louvre)*, 1893, photomontage, 20,5 x 23,5 cm, coll. BnF.

Georges Lanquest, *Jules Lévy ucieleśniający Sztuki Niezborne (zakup państwa dla muzeum Luwru)*, 1893, fotomontaż, 20,5 x 23,5 cm, zbiory BnF.

### 5.

Émile Cohl, *Portrait flatté d’après photographie. Il suffit de donner une photographie pour avoir un portrait aussi ressemblant que celui-ci. Prix: 53 fr. 35 c.*, 1883, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1884, p. XIV.

Émile Cohl, *Pochlebający portret według fotografii. Wystarczy dać zdjęcie, aby otrzymać portret tak podobny, jak ten. Cena 53 franki 35 centymów*, 1883, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. XIV.

### 6.

Henri Langlois et Saint-Edme (1861- ?), *Portrait de M. H. de L. (Dédié à M. H. de Lapommeraye)*, 1883, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1884, p. IX.

Henri Langlois et Saint-Edme (1861- ?), *Portret M. H. de L. (Dedykowany panu H. de Lapommeraye)*, 1883, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. IX.

### 7.

E. J. N. Allard, *La Libération de la mère noire*, 1886, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 93.

E. J. N. Allard, *Uwolnienie czarnej matki*, 1886, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 93. Zob. przypis 22.

### 8.

Amédée Marandet, *Un litre d’esprit de la Comédie-Française : Est-il rond?* (*E. Thiron*), 1886, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 99.

Amédée Marandet, *Czy litr spirytualistów z Comédie-Française jest okrągły, jak bania?* (*E. Thiron*), 1886, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 99. Zob. przypis 23.

### 9.

Louis Tybeau, *Madame Criesonthème*, 1893, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1893, p. 51.

Louis Tybeau, *Pani Chryzantema*, 1893, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1893, s. 51. Zob. przypis 25.

### 10.

Bérard, *La Nuit historique*, 1889, reconstitution (dessin au trait du *Nouveau Larousse Illustré* retouché numériquement par Corinne Taunay, 2010).

Bérard, *Historyczna noc*, 1889, rekonstrukcja (reprodukcja kreskowa z *Nouveau Larousse illustré*, w opracowaniu cyfrowym Corinne Taunay, 2010).

### 11.

Auguste Ghio, *Prenez garde à vos yeux !!! par Francis Sarcelles*, 1884, reconstitution (livre blanc photographié par Corinne Taunay, 2010).

Auguste Ghio, *Uwaga na oczy!!!, autorstwa Francisa Sarcelles*, 1884, rekonstrukcja (biała książka sfotografowana przez Corinne Taunay, 2010).

### 12.

Alphonse Allais, *Terre cuite. (Pomme de)*. Acquis par le ministre de l’Angleterre, 1884, reconstitution (pomme de terre photographiée par Christine Taunay, 2019).

Alphonse Allais, *Ziemiak ze gotowanej gliny. Zakupiony przez ministerstwo Anglii*, 1884, rekonstrukcja (ziemiak sfotografowany przez Corinne Taunay, 2019). Zob. przypis 29.

### 13.

Vanfin Schen, *Les Sept péchés capitaux, vus par les pieds*, 1886, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 128.

Vanfin Schen, *Siedem grzechów głównych, widzianych od strony stóp*, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 128.

### 14.

François Carabin, *Conscience d’un homme politique*, 1889, reconstitution (élastique photographié par Corinne Taunay, 2009).

François Carabin, *Świadomość męża stanu*, rekonstrukcja (gumka do majtek sfotografowana przez Corinne Taunay, 2009).

### 15.

Eugène Habert, *La levrette en pal’tot*, 1884, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1884, p. 87.

Eugène Habert, *Na pieska, ale w płaszczyku,\** 1884, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. 87.

### 16.

Eugène Habert, „La Cigale – Y’a-t-il rien qui vous agace comme une Levrette en panetot!” *Le Courrier français*, 29 novembre 1885, p. 8.

Eugène Habert, „La Cigale. Czy nic bardziej nie drażni [twych zmysłów?], niż na pieska w płaszczyku!” *Le Courrier français*, 29 listopada 1885, s. 8.

„Levrette,” to „charcica,” czyli „samica charta;” w podtekście erotyczna gra słów: „levrette,” to także, w języku potocznym już w XIX wieku, pozycja miłosna „na pieska” (dosłownie: „na charta”). Trudno nie dostrzec, że młode dziewczę wiatr roznegliża, gdy tymczasem piesek pozostaje w zimowym ubranku. Na tych dwóch ilustracjach, trzy różne pisownie „płaszczka:” „paletot” (jedyna poprawna), „pal’tot” i panetot; być może by przyciągnąć uwagę na wyrażenie „tomber sur le paletot de quelqu’un,” które może oznaczać „dopaść kogoś.” Rozwiązaniem tego wizualnego rebusu może więc być także domysłny tytuł: *Dopaść na czworaka, ale w paltociku*. Wydrukowana w *Le Courrier français* prawie ta sama ilustracja nosi tytuł LA CIGALE. Po francusku „cigale” to konik polny, antyczny symbol muz i muzyki; ale La Cigale, to nazwa paryskiej sali kawiarniano-koncertowej w dzielnicy Pigalle, znanej ze swych erotycznych rewii... tyle, że sala ta skonstruowana została dopiero w roku 1887, trzy lata po publikacji tych rysunków. Może jesteśmy u źródeł nazwy La Cigale? Na obu rysunkach, ręcznie i z błędami, podtytuł wydrukowany pod ilustracją: „Czy nic bardziej nie drażni [twych zmysłów?], niż na pieska w płaszczyku.” Albo: „... niż z konikiem polnym w paltociku.” (przyp. tłumacza)

### 17.

Charles Angrand, *Paysage financier ; fragment*, 1884, reproduction au trait du catalogue d’exposition des Arts Incohérents de 1884, p. 93.

Charles Angrand, *Pejzaż finansowy. Fragment*, 1884, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. 93.

### 18.

Jules de Marthold, *Carton d’un vitrail laïque pour un hôtel de la rue Sainte-Beuve. Rome 1880*, 1883, reproduction au trait dans : *Raphaël et Gambrinus* de John Grand-Carteret (Paris : Louis Westhausser, 1886), 162.

Jules de Marthold, *Projekt na podłożu kartonowym dla hotelu z ulicy Sainte-Beuve. Rzym 1880,\** 1883, reprodukcja kreskowa z: John Grand-Carteret, *Raphaël et Gambrinus* (Paryż: Louis Westhausser, 1886), 162.

Transkrypcja: „*Carton d’un vitrail laïque pour une chapelle Sainte-Beuve [sic !]*. / Le poème du cochon. Drame en cinq actes. / I. L’heureux cochon flânait, / II. Un bruit, soudain l’émeut ; lui de fleurir le vent / III. Sentant qu’on le poursuit, il retourne la tête, IV. Un couteau luit dans l’air, il devine, il s’enfuit. / V. Mais le sort est le sort, et la Bête a vu Dieu ! / Médaille 1<sup>er</sup> classe / Arts Incohérents / Jules de Marthold / *Roma 1882.*” – „*Projekt na podłożu kartonowym do laickiego witraża dla kaplicy Sainte-Beuve [sic ! – zmiana w tytule w stosunku do katalogu]*. / Poemat o śwince. Dramat w pięciu aktach. / I. Przechadzała się szczęśliwa świnka, / II. Nagle wzburzył nią hałas; zaczęła węszyć na wietrze / III. Czując, że ją gonią, odwraca głowę, / IV. Nóg zabłysnął w powietrzu, świnka zrozumiała i ucieka. / V. Ale los, to los, i świnka stanęła przed Bogiem! / Medal 1-szej klasy / Sztuki Niezborne / *Rzym 1882*” (przyp. tłumacza)

### 19.

Jules Chéret, affiche de l’exposition des Arts Incohérents à l’Eden-Théâtre, 1886, lithographie en couleurs, imprimerie Chaix, 123,6 x 86 cm.

Jules Chéret, afisz wystawy Sztuk Niezbornych w teatrze Eden, 1886, barwna litografia, drukarnia w Chaix, 123,6 x 86 cm.

### 20.

Henri Boutet, carte d’invitation au vernissage de l’exposition des Arts Incohérents le 1<sup>er</sup> octobre 1882, 13 x 16 cm.

Henri Boutet, zaproszenie na wernisaż wystawy Sztuk Niezbornych 1 października 1882, 13 x 16 cm.

### 21.

Ferdinandus, carte d’exposant pour l’exposition des Arts Incohérents du 11 octobre au 15 novembre 1883, 11,8 x 15,7 cm.

Ferdinandus, karta wstępu dla uczestników wystawy Sztuk Niezbornych od 11 października do 15 listopada 1883, 11,8 x 15,7 cm.

### 22.

Émile Cohl, carte d’exposant pour l’exposition des Arts Incohérents du 17 octobre au 19 décembre 1886, 10,9 x 14,1 cm.

Émile Cohl, karta dla uczestników wystawy Sztuk Niezbornych od 17 października do 19 grudnia 1886 roku, 10,9 x 14,1 cm.

### 23.

Ferdinandus, carte programme du bal des Incohérents du 31 mars 1886, 8,5 x 11 cm.

Ferdinandus, program balu Niezbornych 31 marca 1886, 8,5 x 11 cm.

### 24.

Émile Cohl, „Aux Arts Incohérents,” *La Nouvelle Lune*, 1<sup>er</sup> novembre 1884, 1.

Émile Cohl, „Za Sztuki Niezborne,„ *La Nouvelle Lune* (księżyc w nowiu), 1 listopada 1884, 1.



## Notes

<sup>1</sup> Le lecteur qui souhaite s’informer sur le mouvement des Arts Incohérents pourra prochainement consulter mon *Catalogue raisonné des Arts Incohérents – Un attentat à l’art*, à paraître aux Éditions du Sandre. Plusieurs sujets de cet article y sont développés.

<sup>2</sup> Jean-Charles Adolphe Alphand (1817–1891), ingénieur des Ponts et Chaussées français, mena des travaux urbains de grande ampleur pour la transformation de Paris, sous la direction du baron Haussmann, sous le Second Empire, puis sous la III<sup>e</sup> République. Les Incohérents raillent un Paris qui n’en finit pas d’être en travaux.

<sup>3</sup> Il y eut deux Salons des Arts Incohérents en 1882, qui durèrent une journée, le 2 août et le 1<sup>er</sup> octobre. Puis chaque Salon Incohérent dura un mois ou plus, en 1883, 1884, 1886, 1889 et en 1893. En plus de ces manifestations artistiques, les Incohérents organisèrent des banquets, donnèrent des bals costumés et des revues jusqu’en 1896.

<sup>4</sup> Nous en avons identifié une partie, les autres demeurent anonymes.

<sup>5</sup> Des œuvres originales Incohérentes furent montrées au public à l’occasion de la rétrospective sur les Arts Incohérents au musée d’Orsay, en 1992. Nous y reviendrons.

<sup>6</sup> Fondé par l’écrivain Emile Goudeau (1849-1906), le club des Hydropathes (1878-1880 ; 1884) était une sorte de laboratoire de recherche littéraire et musicale formé par de jeunes créateurs qui s’autoproduisaient publiquement, dans des cafés de la rive Gauche à Paris.

<sup>7</sup> Le premier numéro du *Chat noir* est paru en janvier 1882, deux mois après l’ouverture de son cabaret fin novembre 1881 ; le premier numéro du *Courrier français* en novembre 1884.

<sup>8</sup> Cf. Pierre Verrare, *Gil Blas*, 1<sup>er</sup> octobre 1882, p. 2.

<sup>9</sup> Le lecteur peut consulter ce poème sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201371c/f97.image.

<sup>10</sup> Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Guy Jouvét, Auch, Tristam, 2012, respectivement, p. 61-62, 653 et 871-872.

<sup>11</sup> Anne-Sophie Grassin, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l’OCIM*, n<sup>o</sup> 110, 2007, p. 4. http://doc.ocim.fr/LO/LO110/LO.110(1)pp.04-12.pdf.

<sup>12</sup> « Les grandes douleurs sont muettes » deviendra une citation dans la seconde préface de l’*Album*.

<sup>13</sup> Corinne Taunay, « Alphonse Allais e le Arti Incohérenti » (traduzione di Sara Ricci), *Quaderno del Collage de ‘Pataphysique / direttrice Tania Sofia Lorandì*, n<sup>o</sup> 14, Sovere (Italia), Domenica 22 Merdra anno 146 dell’Era Patafisica, giugno 2019 (volgare), p. 38-42.

<sup>14</sup> François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Fayard, 1997, p. 432.

<sup>15</sup> Cf. Corinne Taunay, « La généalogie du monochrome. Des Arts Incohérents à Yves Klein », *Papiers nickelés*, n<sup>o</sup> 27, 4<sup>e</sup> trimestre 2010, p. 16-17.

<sup>16</sup> Nous empruntons cette locution à Edmond de Goncourt qui l’utilisa très certainement pour la première fois en août 1876, date de la préface de *Quelques créatures de ce temps*, livre coécrit avec son frère, Jules : « Ce volume complète l’Œuvre d’imagination des deux frères. Il montre, lors de notre début littéraire, la tendance de nos esprits à déjà introduire dans l’invention la réalité du document humain, à faire entrer dans le roman un peu de cette histoire individuelle, qui dans l’Histoire, n’a pas d’historien. » Puis Edmond de Goncourt nous donne des précisions à propos de cette locution dans la préface de son roman *La Faustine* (1882), « un roman bâti sur des *documents humains* », ajoutant en note : « Cette expression très blaguée dans le moment, j’en réclame la paternité, la regardant, cette expression, comme la formule définissant le mieux et le plus significativement le mode nouveau de travail de l’école qui a succédé au romantisme : l’école du *document humain*. » Voir, respectivement, *Quelques créatures de ce temps* [originellement publié en 1856 sous le titre *Une voiture de masques*], Paris, G. Charpentier, 1878, préface, n. p., et *La Faustine*, Paris, G. Charpentier, 1882, préface, p. II.

<sup>17</sup> La rumeur selon laquelle les Arts Incohérents étaient un « attentat à l’art » se répandait dans la presse. Voir par exemple l’article de Pierre Decourcelle, « Les Arts Incohérents. L’Institut entre en guerre » paru dans *Le Gaulois* du 15 octobre 1883, p. 1-2.

<sup>18</sup> Voir Corinne Taunay, « Les Incohérents », *Impressionnisme et littérature*, colloque dirigé par Gérard Gingembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc, Rouen, PURH, 2010, p. 213-224. En ligne : https://books.openedition.org/purh/907.

<sup>19</sup> H.E.C. Langlois, *La Comédie humaine*, 7 novembre 1886, p. 7. Eux-mêmes exposants Incohérents, Henri, Saint-Edme et Camille (H.E.C.) Langlois étaient frères. Journalistes, ils furent ensemble secrétaires de rédaction du journal satirique *La Comédie humaine* (1886-1887).

<sup>20</sup> Collectif d’artistes anonymes situationnistes venus de Bordeaux, Présence Pantchounette fut actif de 1968 à 1990.

## Przypisy

<sup>1</sup> Czytelnicy, którzy chcieliby pogłębić wiedzę o Sztukach Niezbornych, będą mogli niebawem przeczytać moją książkę *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l’art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę), w druku, éditions du Sandre.

<sup>2</sup> Jean-Charles Adolphe Alphand (1817–1891) – francuski inżynier dróg i mostów, który prowadził prace miejskie na dużą skalę pod dyktando barona Haussmanna w czasach Drugiego Cesarstwa, a potem w epoce Trzeciej Republiki. Niezborni wyśmiewali się z Paryża, który był jednym niekończącym się placem budowy.

<sup>3</sup> Gra słów: we francuskim zwrocie *affranchir une lettre* – „nakleić znaczki na list” występuje czasownik *affranchir* mający także znaczenie „uwolnić” [przyp. tłum.].

<sup>4</sup> Gra słów: *Vénus de mille eaux* („Wenus z tysiąca wód”) wymawia się tak samo jak *Vénus de Milo* („Wenus z Milo”) [przyp. tłum.].

<sup>5</sup> Jak precyzuje tekst, *dessin* – „rysunek” jest homonimem religijnych „świętych” – *des saints* (forma w dopełniaczu, razem z rodzajem nikiem) lub kobiecych „piersi” – *des seins* [przyp. tłum.].

<sup>6</sup> Dwa jednodniowe salony Sztuk Niezbornych miały miejsce w roku 1882, 2 sierpnia i 1 października. Każdy następny salon Niezbornych, w 1883, 1884, 1886, 1889 i 1893 roku, trwał miesiąc lub dłużej. Ponadto niezależnie od tych manifestacji artystycznych Niezborni organizowali bankiety, bale kostiumowe i rewie aż do roku 1896.

<sup>7</sup> Mniej więcej połowa Niezbornych wystawiała pod pseudonimami, z których część udało się zidentyfikować, inne pozostają ciągle anonimami.

<sup>8</sup> Oryginały dzieł Niezbornych udostępnione zostały publiczności przy okazji retrospektywy Sztuk Niezbornych w Muzeum Orsay w roku 1992. Wrócimy do tego w konkluzji.

<sup>9</sup> *Fumistes*, słowo, które przełożyć można jako „kpiarze,” to nazwa jednej z paryskich grup literackich tamtej epoki [przyp. tłum.].

<sup>10</sup> Założony przez pisarza Emila Goudeau (1849-1906) klub Hydropatów (1878-1880, 1884) był rodzajem laboratorium badań literackich i muzycznych, skupiającym młodych twórców, którzy dawali spektakle publiczne w kawiarniach rive Gauche w Paryżu.

<sup>11</sup> Od nazwy kabaretu *Chat noir* [przyp. tłum.].

<sup>12</sup> Gra słów: *bas relief* – „plaskorzeźba” znaczy dosłownie „niski relief,” ale *bas* – „niski,” tutaj „płaski,” znaczy także „pończocha” [przyp. tłum.].

<sup>13</sup> Pierwszy numer *Le Chat noir* ukazał się w styczniu 1882 roku, dwa miesiące po inauguracji kabaretu (listopad 1881), a pierwszy numer *Le Courrier français* – w listopadzie 1884.

<sup>14</sup> *Laid-arts* to homonim słów: *lézard* – „jaszczurka,” ale także „pęknięcie,” oraz *lèse-art*, które należałoby przełożyć jako „nieposłuszeństwo wobec sztuki” albo „zamach na sztukę” (*léser* znaczy „zranić,” ale zwrot *lèse-majesté* oznacza atak na suwerenność pana, czyli „nieposłuszeństwo;” *le crime de lèse-majesté* to „zbrodnia stanu”). Stąd *laid-arts* – „sztuki szpetne” to zarazem „zamach na sztukę” [przyp. tłum.].

<sup>15</sup> Étretat – miejscowość i znane ze skalnych klifów plaże w Normandii, uwiecznione przez Courbeta, Moneta, Baudina, Marqueta i innych impresjonistów, a także słynnych pisarzy francuskich: Maupassanta, Flauberta, Leblanca [przyp. tłum.].

<sup>16</sup> Pierre Verrare, *Gil Blas*, 1<sup>er</sup> octobre 1882, 2.

<sup>17</sup> Gra słów: *petits pois* – „groszek” jest homonimem *poix* – „smoła.” W odniesieniu do prasy *canard* to popularna w XVIII i XIX wieku forma prasowa w postaci wolnej kartki papieru, zadrukowanej głównie nowinami ze świata przestępczego, często ilustrowanej [przyp. tłum.].

<sup>18</sup> Cały wiersz tutaj: dostępny 9.6.2019, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201371c/f97.image.

<sup>19</sup> Gra słów: *rame au lit* – „wiosłuje w łózku” jest homonimem *Rameau lit* – „Rameau czyta” [przyp. tłum.].

<sup>20</sup> Gra słów: *Rameau lit* – „Rameau czyta” jest także homonimem *ramoli* – „zwiotczały” [przyp. tłum.].

<sup>21</sup> Tu wyjaśnia się cała gra słowna: *lit* oznacza „czyta” albo „łózko,” ale choć wyciągnięty na łóżku, Rameau czyta opowieści do spania na stojąco (czyli nudne) [przyp. tłum.].

<sup>22</sup> Gra słów: *La libération de la mer Noire* należałoby przełożyć jako „uwolnienie czarnej matki,” bo *mer* („morze,” tutaj „Morze Czarne”) jest homonimem *mère* – „czarna matka” [przyp. tłum.].

<sup>23</sup> Gra słów: między *esprit* („duch,” „umysł”), *spirituel* („duchowy”) i *spirit* (jak *white spirit* – „alkohol przemysłowy”) istnieją w języku francuskim podskórne rezonanse. Stąd pytanie w tytule, czy *lit* spirytualiów/duchowości *Comédie-Française*, wielowiekowej i trochę archaicznej instytucji teatralnej, jest „nietrzeźwy;” w istocie wyrażenie *être rond* oznacza po francusku „zalany w pestkę.” Oto zatem swobodny przekład: *Czy *lit* spirytualistów z Comédie-Française jest w kółko jak na bani?* [przyp. tłum.].

<sup>24</sup> Nie jest już głodny /tak sądzę przynajmniej / bo zjadł z pewnością / piękną ramę z chleba.

<sup>25</sup> Gra słów: po francusku pani *Chrysanthème* („chryzantema”) jest niemal dokładnym homonimem wyrażenia *Crie-son-thèm*, czyli pani, która „wykrzykuje swój temat” [przyp. tłum.].

<sup>26</sup> *De paille* – „słomkowy” zamieniło się tu w *de pâte* – „makaronowy” [przyp. tłum.].

<sup>27</sup> Dostępny 9.6.2019, http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html.

<sup>28</sup> Śródtytuł ten jest trawestacją popularnego zwrotu francuskiego: „Proszę się rozejść, nie ma na co patrzeć” (*Circular, il n’y a rien à voir*), który należy, rzecz jasna, do słownika policyjnego, ale którego używa się także, by powiedzieć, że ktoś usiłuje ukryć widoczny wszelako dla wszystkich problem [przyp. tłum.].

<sup>29</sup> Gra słów: *terre cuite*, czyli „terakota,” to dosłownie „wypalana ziemia,” a „ziemniak” to po francusku *pomme de terre*, dosłownie „jabłko ziemi;” *pomme de terre cuite* to „ugotowany ziemniak.” Stąd swobodny przekład tytułu: *Ziemniak z gotowanej gliny* [przyp. tłum.].

<sup>30</sup> Zob. Corinne Taunay, „Alphonse Allais e le Arti Incoherenti,” traduzione di Sara Ricci, *Quaderno del Collage de 'Pataphysique / direttrice Tania Sofia Lorandi* no. 14, Sovere (Italia), Domenica 22 Merdra anno 146 dell'Era Patafisica, giugno 2019 (volgare), 38-42.

<sup>31</sup> François Caradec, *Alphonse Allais* (Paris: Fayard, 1997), 432.

<sup>32</sup> Od końca 1899 roku aż do śmierci Alphonse Allais był redaktorem naczelnym tego dziennika humorystycznego, który miał być konkurencją dla dziennika *Rire* (Śmiech); *sourire* jest homonimem *sous-rire*, który można by przełożyć jako „podśmiech” [przyp. tłum.].

<sup>33</sup> Zob. Corinne Taunay, „La Généalogie du monochrome – Des Arts Incohérents à Yves Klein,” *Papiers nickelés* no. 29 (2010): 16-17.

<sup>34</sup> Wyrażenie „dokument ludzki” zapożyczamy od Edmunda de Goncourt, który z całą pewnością pierwszy się nim posłużył w sierpniu 1876 roku we wstępie do książki *Kilka osobowości naszych czasów*, wydanej wspólnie z bratem Jules'em: „Książka ta dopełnia Dzieła wyobraźni obojga braci. Ten debiut literacki ukazuje tendencję naszego umysłu do wprowadzania w twórcze wynalazki rzeczywistości pochodzącej z dokumentów ludzkich, do wprowadzania w powieść kawałków historii indywidualnych, które w Historii nie mają swoich historyków.” Edmund de Goncourt dodaje kilka szczegółów na temat tego wyrażenia w przedmowie do swojej powieści *La Faustin* (1882), „opartej na dokumentach ludzkich,” notując w przypisie: „Wyrażenie to, mocno w pewnym momencie ośmieszane, jest mojego autorstwa i traktuję je jako formułę, która najlepiej i w sposób dosadny wyraża nową metodę pracy w szkole, która zastąpiła romantyzm: w szkole dokumentu ludzkiego.” Por. Edmond et Jules de Goncourt, *Quelques créatures de ce temps* (Paris: G. Charpentier, 1878). Oryginalny tytuł pierwszego wydania z roku 1856: *Une voiture de masques*. Wydanie z 1878 roku jest poszerzone o cytowaną tutaj przedmowę z sierpnia 1876.

<sup>35</sup> *Sens* to po francusku znaczy „zmysł;” *sensation* – „wrażenie” jako przedmiot zmysłów, ale także „sensacja” [przyp. tłum.].

<sup>36</sup> Instytut rozpowszechniał w prasie wieści, według których Sztuki Niezborne były „zamachem na sztukę;” zob. na przykład: Pierre Decourcelle, „Les Arts Incohérents – L'Institut entre en guerre,” *Le Gaulois* (Gal), 15 octobre 1883, 1-2.

<sup>37</sup> Imię jednej z głównych postaci powieści satyrycznej François Rabelais'go *Gargantua i Pantagruel* [przyp. tłum.].

<sup>38</sup> Corinne Taunay, „Les Incohérents,” w *Impressionnisme et littérature* (Rouen: PURH, 2010), 213-224. dostępny 9.6.2019, <https://books.openedition.org/purh/907>.

<sup>39</sup> Niemożliwa do oddania gra słów: *né ant* wymawia się jak *né an* – „urodzony rok,” ale *néant* znaczy „nicość” [przyp. tłum.].

<sup>40</sup> H.E.C. Langlois, *La Comédie humaine* (Komedia ludzka), 7 novembre 1886, 7. Bracia Henri, Saint-Edme i Camille (H.E.C.) Langlois wystawiali z Niezbornymi; byli dziennikarzami i sekretarzami redakcji dziennika satyrycznego *La Comédie humaine* (1886–1887).

<sup>41</sup> Grupa artystów sytuacjonistycznych z Bordeaux, działająca w latach 1968–1990.

## Wybrana bibliografia Sztuk i artystów Niezbornych

### Bibliographie non exhaustive sur les Arts et les artistes Incohérents

Caradec, François. „L'Exposition des Arts Incohérents.” W *Encyclopédie des farces, attrapes et mystifications*, red. François Caradec i Noël Arnaud, 368-370. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964.

Charpin, Catherine. *Arts Incohérents. Académie: 1882-1893*. Wstęp François Caradec, „Le Big bang de la modernité.” Paris: Syros Alternatives (coll. Zigzags), 1990.

Charpin, Catherine i Luce Abélès. *Arts Incohérents. Académie du dérisoire*. Paris: RMN, 1992. Kat. wyst. w Musée d'Orsay. Ten katalog został przełożony na język polski i wydany jako: *Sztuki Niezborne, czyli akademia szyderstwa*. Tłum. Elwira Milczyńska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.

Grojnowski, Daniel i Denys Riout. *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*. Paris: José Corti, 2015.

Taunay, Corinne. Broszura niskonakładowa, zawierająca biografię Jules'a Lévy, założyciela Arts Incohérents, wydana z okazji wystawy *Hommage à Jules Lévy*. Villiers-sur-Marne: Médiathèque Jean Moulin, 2005.

Taunay, Corinne. „André Laclôte / Hellé »croit qu'il doit être Incohérent«.” Dostępny 18 grudnia 2008. <http://amisdhelle.blogspot.fr/2009/12/scoop-helle-aux-arts-incohérents.html>.

Taunay, Corinne. „De Laclôte à Hellé: Hellé-mentaire!” Dostępny luty 2009. <http://amisdhelle.blogspot.fr/2010/02/normal-0-21-false-false-false.html>.

Taunay, Corinne. „Le Vertige des Arts Incohérents.” *Bulletin Mémoires d'images*, no. 21 (Hiver 2009): 1-3.

Taunay, Corinne. „Généalogie du monochrome: des Arts Incohérents à Yves Klein.” *Papiers nickelés*, no. 27 (octobre-novembre 2010): 16-17.

Taunay, Corinne. „Les Choses prises au mot: les anticipations plastiques des Arts Incohérents.” *Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Société d'études romantiques & dix-neuviémistes, Paris, Éditions Champ Vallon, no. 2 (2012): 102-109.

Taunay, Corinne. „Les Incohérents.” *Impressionnisme et littérature* / symposium zorganizowane przez Gérarda Gingembre, Florence Naugrette et Yvana Leclerc, Rouen, PURH (2010): 213-224. <https://books.openedition.org/purh/907>.

Taunay, Corinne. „Une Presse marginale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.” *Papiers nickelés*, 1<sup>er</sup> volet, *Le Journal parlé*, no. 39 (janvier-mars 2013): 22-25.

Taunay, Corinne. „Les Arts Incohérents.” Wywiad przepr. przez Philippe'a Raulin, audycja: *La Philanthropie de l'ouvrier Charpentier*, Radio libertaire, 23 novembre 2013. <http://www.la-philanthropie-rl.org/index.php?emission=106>.

Taunay, Corinne. „Pour un *Catalogue raisonné des Arts Incohérents*.” *Cahiers Mirbeau*, no. 21 (avril 2014): 257-258.

Taunay, Corinne. „Une Presse marginale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.” *Papiers nickelés*, 2<sup>d</sup> volet, *Le Mur*, no. 41 (avril-juin 2014): 24-26.

Taunay, Corinne. „Avec nos compléments.” *Papiers nickelés*, no. 43 (octobre-décembre 2014): 14.

Taunay, Corinne. „L'Émancipation féminine et les Arts Incohérents.” *Ridiculusa*, no. 21 (2014): 105-120.

Taunay, Corinne. „Marcel Duchamp. L'air de Paris à New York.” *Papiers nickelés*, część pierwsza, „Marcel Duchamp vu par les Fakirs,” no. 46 (juillet-septembre 2015): 14-16.

Taunay, Corinne. „Journal du Commissaire Dada consacré à Alphonse Allais et aux Arts Incohérents.” *Mon Lapin Quotidien*, no. 1 (2017): 5.

Taunay, Corinne. „Alphonse Allais et les Arts Incohérents.” Tłum. z j. włoskiego Sara Ricci. *Cahier du Collage de Pataphysique / Tania Sofia Lorandi* red., no. 14, Sovere (Italie), (juin 2019): 38-42.

Taunay, Corinne. *Catalogue raisonné des Arts Incohérents - Un attentat à l'art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę). Thèse de doctorat, Paris VIII, 2013. Publication dans édition du Sandre à paraître en 2020, comporte une bibliographie raisonnée, très documentée, de 1897 à nos jours. Doktorat, uniwersytet Paris VIII, 2013. Publikacja doktoratu, przewidziana na rok 2020 w éditions du Sandre, zawiera wyczerpującą bibliografię od roku 1897 do dziś.