



**HAL**  
open science

# Des ours qui s'urinent sur la tête. Contribution à une esthétique de la bêtise

Morgan Labar

► **To cite this version:**

Morgan Labar. Des ours qui s'urinent sur la tête. Contribution à une esthétique de la bêtise. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, 2024, les catégories esthétiques, 21, pp.69-77. hal-04755295

**HAL Id: hal-04755295**

**<https://hal.science/hal-04755295v1>**

Submitted on 28 Oct 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



## Des ours qui s'urinent sur la tête. Contribution à une esthétique de la bêtise

ART CONTEMPORAIN, ÂGE BÊTE, *AMERICAN PIE*

Morgan LABAR

(École supérieure d'art d'Avignon)

Pour citer cet article :

Morgan LABAR, « Des ours qui s'urinent sur la tête. Contribution à une esthétique de la bêtise. Art contemporain, Âge bête, *American Pie* », *Revue Proteus*, n° 21, Les catégories esthétiques, Maud Pouradier et Bruno Trentini (coord.), 2024, p. 69-77.

### Résumé

Partant de l'analyse d'une œuvre de l'artiste californien Richard Jackson (*Pump Pee Doo*, 2005), cet article interroge l'usage de la notion de bêtise comme catégorie esthétique. Il montre comment plusieurs catégories connexes, les réflexions de Mikhaïl Bakhtine sur le grotesque et le carnivalesque, qui commente Rabelais, ainsi que le *bathos* théorisé et mis en pratique par le poète et satiriste anglais Alexander Pope au XVIII<sup>e</sup> siècle, offrent des outils d'analyse formels mais risquent de conférer aux œuvres ainsi analysées des caractéristiques arbitrairement transposées à travers les époques et les cultures.

Du carnivalesque à la bêtise, cet article propose une réflexion sur la mutabilité de catégories esthétiques et plaide, en bout de course, pour un usage de catégories développées en synchronie avec les œuvres – ici celle d'*âge bête*, initialement énoncée comme une catégorie clinique dans les années 1990, qui offre un cadre d'analyse ancré dans l'époque pour comprendre les productions culturelles des années 1990 et 2000 : les tropes de la régression infantile et de l'immaturation adolescente s'imposent dans l'ensemble du champ de la culture comme corollaire des inquiétudes pour l'avenir qui accompagnent le néolibéralisme économique.

Carnavalesque — *Bathos* — Bêtise — Âge bête — Art contemporain

### Abstract

Starting with an analysis of a work by Californian artist Richard Jackson (*Pump Pee Doo*, 2005), this paper questions the use of the notion of stupidity/dumbness/silliness as an aesthetic category. It shows how several related categories - Mikhaïl Bakhtin's reflections on the grotesque, themselves commenting on the Rabelaisian carnivalesque, or the *bathos* theorized and put into practice by the 18th-century English poet and satirist Alexander Pope - offer useful tools for formal analysis, but run the risk of conferring on the works thus analyzed characteristics that are arbitrarily transposed across eras and cultures.

From the carnivalesque to the silly, this article reflects on the mutability of aesthetic categories, and argues for the use of categories developed in synchrony with the artworks - in this case, the "silly age", initially developed as a clinical category in the 1990s, offering an analytical framework anchored in the era for understanding the cultural productions of the 1990s and 2000s : the tropes of infantile regression and adolescent immaturity are taking over the entire field of culture as a corollary to the angst about the future that accompany economic neoliberalism.

Carnavalesque — *Bathos* — Stupidity — Dumbness — Silly age — Contemporary art

# Des ours qui s'urinent sur la tête. Contribution à une esthétique de la bêtise

ART CONTEMPORAIN, ÂGE BÊTE, AMERICAN PIE

En 2005 le Centre Pompidou présentait à Paris une exposition intitulée *Dionysiac, l'art en excès de flux*, revendiquant des pratiques de l'excès, de l'éclat de rire et de la transgression. Entre autres œuvres, l'américain Richard Jackson présentait une installation intitulée *Pump Pee Doo*. L'œuvre se compose de six sculptures d'ours en fibre de verre à taille humaine, chacune d'une couleur différente : rouge, jaune, bleu, vert, violet et orange<sup>1</sup>. L'ours jaune se tient sur un piédestal massif, dominant les autres. Ces ours urinent de la peinture, tenant à deux mains leurs sexes – masculins – en forme de bouteille de bière, un motif récurrent dans l'œuvre de Richard Jackson. À mesure que l'on s'approche de l'installation, on remarque que certains des animaux ont une tête d'ours relativement stylisée quand d'autres ont à la place une tête en forme d'urinoir. Les ours à tête d'ours urinent dans des urinoirs, et les ours à tête d'urinoir urinent sur des têtes d'ours. La réinterprétation de l'héritage de l'expressionnisme abstrait – en particulier les coulures de peintures (*drippings*) caractéristiques de l'œuvre de Jackson Pollock – est ici combinée à une réinterprétation amusée de l'héritage de Marcel Duchamp, figure tutélaire de l'art contemporain. Une réplique de *Fountain*, son œuvre phare de 1917 consistant en un urinoir renversé, daté et signé, est d'ailleurs visible dans les collections permanentes du Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, non loin donc des ours à tête d'urinoir (duchampien ?) de Richard Jackson dans l'exposition *Dionysiac*.

La blague est somme toute assez bête. Mais le jeu d'aller-retour entre haut et bas corporel plaide pour une analyse en termes de « renversement carnavalesque » : le dessin préparatoire publié dans le catalogue de l'exposition constitue en effet

une sorte de manuel d'explication du modèle développé par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine<sup>2</sup> – ou, pour emprunter le titre d'une série d'ouvrages de vulgarisation à succès, *Bakhtine pour les Nuls*.

Dans son étude désormais classique sur François Rabelais, Bakhtine insiste sur quelques tropes de la culture comique du Moyen Âge qu'il désigne comme réalisme grotesque : orifices et excroissances, espaces de contact entre le corps et le monde, lieux d'échanges (ingestion et excrétion), fluides, souffles (la respiration aussi bien que les flatulences). Pour Bakhtine l'usage de ces tropes est lié à une conception cyclique du cosmos dans laquelle le bas se renouvelle dans le haut, la mort engendre la naissance et la naissance la mort. Dans la culture populaire médiévale, ces dynamiques cycliques trouvent une expression singulière dans les dialectiques d'inversion et de détronement qui caractérisent le carnaval. Un élément essentiel à l'analyse bakhtinienne est la compréhension du « haut » et du « bas » en des termes strictement topologiques. Dans l'analyse de Bakhtine en effet, haut et bas ne procèdent pas d'un jugement de valeur, ni ne s'inscrivent dans de quelconques hiérarchies morales. Le haut et le bas font partie de l'ordre du monde, qui n'est, fondamentalement, pas sujet au changement. La société féodale ne ménage pas d'espaces pour la mobilité sociale, son ordre est figé, statique. D'où l'importance des moments d'inversion dans la fête et dans le jeu. Ainsi s'explique l'importance du carnaval dans l'ordre symbolique.

Insistons sur un point : Bakhtine, lecteur de Karl Marx, analyse les phénomènes culturels comme inextricablement liés aux conditions socio-économiques dans lesquelles ils se pro-

1. Voir : <[https://www.crockerart.org/uploads/06/03/Pump\\_Pee\\_Doo\\_Jackson.jpg](https://www.crockerart.org/uploads/06/03/Pump_Pee_Doo_Jackson.jpg)>, consultée le 19 juillet 2024.

2. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1998.

duisent. En conséquence, calquer l'analyse bakhtinienne du renversement carnavalesque dans la culture médiévale sur des phénomènes du xx<sup>e</sup> ou du xxi<sup>e</sup> siècle ne peut que s'avérer problématique. L'art bête de l'époque contemporaine ne saurait donc faire l'objet d'une analyse strictement bakhtinienne. Le recours au renversement carnavalesque pour analyser des œuvres contemporaines relève généralement d'une analyse formaliste – on ne retient que l'inversion topologique. Trop souvent, on assiste à des opérations de légitimation symbolique – charger l'œuvre d'une aura critique, théorique, philosophique – menée par les critiques et commissaires d'exposition pour justifier la présence d'œuvres régressives dans les musées et prendre des poses rebelles et subversives. Il convient donc de faire preuve de prudence et d'aborder avec circonspection les analyses selon lesquelles les œuvres ébranlent l'ordre établi, critiquent le système dominant et mettent symboliquement le monde à l'envers.

L'objet de cet article est de comprendre l'émergence du « bête » comme catégorie esthétique, en mettant en tension, à partir d'un motif emprunté à l'art contemporain (l'œuvre de Jackson), des catégories esthétiques connexes développées à propos d'autres objets et en d'autres époques. À cet égard, les outils forgés par Bakhtine sont précieux pour comprendre le développement de la bêtise régressive en catégorie esthétique contemporaine : les tropes qui caractérisent selon l'auteur la culture comique du Moyen Âge et de la Renaissance, et qui ne sont alors aucunement *bêtes*, vont le devenir à mesure que les traits les plus saillants de cette culture médiévale s'estompent au fil des siècles. Plus précisément, ces traits ne s'estompent pas : ils en viennent à caractériser presque exclusivement la culture populaire, dans un mouvement qui voit s'antagoniser la culture savante et la culture populaire. Si Bakhtine fait de l'œuvre de Rabelais son objet d'étude privilégié, c'est précisément parce qu'il incarne un moment de l'histoire de la pensée où ces deux cultures ne s'opposent pas, où *haut* et *bas* sont des positionnements dans l'espace plus que des positionnements hiérarchiques.

### Usages de l'anachronisme : *bathos* d'Alexander Pope vs. grotesque de François Rabelais

L'analyse de deux cas littéraires où des personnages urinent sur la tête d'autres personnages permet de jeter une lumière nouvelle l'occurrence contemporaine du motif dans l'œuvre de Richard Jackson. Dans le dix-septième chapitre de *Gargantua*, le héros éponyme grimpe en haut des tours de Notre-Dame et urine sur la foule des parisiens, en noyant une bonne partie :

Lors, en soubriant, destacha sa belle braguette, et, tirant sa mentule en l'air, les compissa si aigrement qu'il en noya deux cens soixante mille quatre cens dix et huyt, sans les femmes et petiz enfans.

Apparaît ici tout ce qui sépare la gêne comique et le *body shame humor* contemporain du grotesque rabelaisien : chez Rabelais, Gargantua compisse certes les parisiens, mais ce qui les ridiculise n'est pas tant de se faire uriner sur la figure que les invocations frénétiques à différents saints qui en résultent<sup>1</sup>. Le rire naît également de la mention hyperbolique du nombre de noyés, hors de toute proportion, non de la honte qui pourrait faire suite au compissage.

Cet épisode appelle la comparaison avec celui narré par Alexander Pope trois siècles plus tard, en 1728 dans la *Dunciad*. Écrite en pentamètre iambique, le vers noble dans la poésie anglaise, cette épopée burlesque (l'épopée des sots / *dunces*) ridiculise plusieurs contemporains de Pope, présentés comme les favoris de la déesse *Dulness* (« bêtise », mais aussi « monotonie », « ineptie », « banalité ») : en 1724, celle-ci apparaît à Londres

1. « Quelque nombre d'yeux evada ce pissefort à legiereté des pieds. Et quand furent au plus hault de l'université, suans, toussans, crachans & hors d'haleine, commencèrent à renier et iurer, les plagues dieu. Le renye dieu, Frandiene vez tu ben, la merde, po cab de dious, das dich gots leyden schend, pote de christo, ventre saint Quenet, vertus guoy, par saint Fiacre de Brye, saint Treignant, ie soys veu à saint Thibaud, Pasques dieu, le bon iour dieu, le diable m'emport, foy de gentilhomme, Par saint Andouille, par saint Guodegrin qui fut martyrizé de pomes cuytte » (François RABELAIS, *Gargantua*, 1534, chap. xvii « Comment Gargantua paya la bienvenue es Parisiens : & comment il print les grosses cloches de l'ecclise nostre dame »).

et nomme Theobald *Kind of the dunces* (« roi des sots »). Theobald et sa cour vont donc s'employer à répandre bêtise, ignorance et mauvais goût à travers l'Angleterre de ce temps. Le livre II relate les « jeux héroïques », pour la plupart de nature scatologique, décrétés par *Dulness* pour célébrer le couronnement du nouveau roi. La première série de jeux s'adresse aux marchands de livres. Après une course dans Londres ponctuée d'incidents comiques, il ne reste que deux finalistes en lice, Curll et Osborne. *Dulness* annonce que celui qui urinera le plus haut sera déclaré vainqueur : « *The Goddess then: Who best can send on high / The salient spout, far-streaming to the sky*<sup>1</sup> ». Le texte verse alors dans une gaillardise directement héritée de la tradition médiévale et du réalisme grotesque, dissertant par exemple sur la taille du sexe des compétiteurs : « *One on his manly confidence relies, / One on his vigour and superior size*<sup>2</sup> ». La participation d'Osborne à l'épreuve est malheureuse : à son premier essai il n'arrive qu'à lever un malheureux arc (« *It rose, and labour'd to a curve at most*<sup>3</sup> »), et au second il s'urine sur la figure (« *A second effort brought but new disgrace, / The wild mæander wash'd the Artist's face*<sup>4</sup> »). Son concurrent Curll sort victorieux de l'épreuve, réussissant à uriner par-dessus sa propre tête : « *Not so from shameless Curll; impetuous spread / The stream, and smoking flourish'd o'er his head*<sup>5</sup> ». Le vers 174, « *Sure sign that no spectator shall be drown'd* », signale qu'aucun des spectateurs ne risque d'être noyé et peut à ce titre être opposé à la mention par Rabelais des deux cent soixante mille quatre cent dix-huit malheureux périssant dans l'urine de Gargantua, sans compter les femmes et les petits enfants. Chez Pope l'excès grotesque ne dépasse pas les bornes de la vraisemblance. Le bas corporel, grotesque chez Rabelais, est, deux siècles plus tard et outre-Manche, réduit à sa dimension la plus triviale et prosaïque. Lorsqu'au deuxième essai, l'urine du personnage lui retombe sur la tête, il est ridicule, stupide, et ne

peut s'en prendre qu'à lui-même pour sa médiocrité. Le rabaissement est trivialement opéré par le personnage lui-même, quand chez Rabelais il relevait de l'hyperbole joyeuse. Dans l'effort, dans la tentative d'ascension, la chute est radicale et rend le personnage, qui vient de prendre son échec en pleine figure, aussi inepte que bête. En cela le concours d'urine, si ridicule soit-il, n'est pas grotesque mais *bathétique*, néologisme formé sur l'usage anglais du terme d'origine grecque *bathos*<sup>6</sup>.

L'année précédente, en 1727, Alexander Pope publiait sous pseudonyme un texte intitulé *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry* [« Peri Bathos, ou l'art de sombrer/ramper en poésie »]. Ce texte est la première œuvre d'ampleur à être bête et délibérément mauvaise, assumant une forme de jouissance dans la bêtise et la nullité. Il s'agit d'un moment charnière dans l'histoire de l'esthétique : le projet de « ramper en poésie », comme le formulait la traduction française de 1761, est en lui-même une aberration, un paradoxe qui fait perdre à de petites bêtises leur drôlerie en les explorant *ad libitum* et *ad nauseam*.

Ce texte est tout d'abord une réponse parodique au *Peri Hupsous* du Pseudo-Longin, un traité littéraire antique traduit et adapté en français par Boileau en 1674 sous le titre de *Traité du Sublime*. Le *Traité du Sublime* est un traité de rhétorique, donnant les règles du style sublime, c'est-à-dire noble ou élevé. Au *Traité du haut* (*hupsos* en grec), Pope choisit de répondre par un *Traité du bas* (*bathos*). Dans ce texte il s'emploie ainsi à énumérer et détailler par le menu les différentes techniques permettant d'écrire une poésie basse, mauvaise, insipide. Le ton adopté dès le premier chapitre est éminemment sérieux : il s'agit d'atteindre le bas véritable, ou plus précisément le profond, par opposition au grec *hupsos* et au latin *altitudo*. Mais le sérieux vire rapidement au grandiloquent et trahit l'ironie corrosive du texte. Pope oppose le tout petit nombre d'habitants de la montagne, le mont Parnasse où règne le dieu Apollon, à la multitude, la foule. Il affirme que descendre d'en haut est tout aussi difficile qu'y monter : l'art de

1. Alexander POPE, *Dunciad*, 1728, II, v. 161-162. Le texte original étant versifié, il a semblé préférable de ne pas le traduire.

2. *Ibid.*, II, v. 169-170.

3. *Ibid.*, II, v. 172.

4. *Ibid.*, II, v. 175-176.

5. *Ibid.*, II, v. 179-180.

6. Sur le *bathos* comme catégorie esthétique au-delà de Pope, on se reportera avec profit à : Sara CRANGLE et Peter NICHOLS (dir.), *On Bathos*, Londres – New York, Continuum, 2010.

sombrer/ramper en poésie, sous-titre du traité, requiert donc une technique aussi savante que l'art de s'élever. Chez Pope est *bathétique* l'aspiration manquée au sublime et sa réduction à du prosaïque, du trivial et du corporel.

Le *Peri Bathous* est donc à première vue un texte d'une superbe ironie, une satire littéraire proposant les règles à suivre pour écrire de la mauvaise poésie. On ne saurait dire si ce qui prime est la dimension satirique – se moquer des mauvais auteurs contemporains cités dans le texte – ou l'appel très sérieux à une bonne littérature qui se dessine en filigrane. Dans cette dernière option le *Peri Bathous* serait un manuel des techniques à proscrire. Pope écrit ainsi en négatif un véritable *Art poétique* tout en écrivant un *Anti-art poétique* : *Ars poetica*, art de la fabrication, fabrication de mauvaise poésie, donc illustration de ce qu'il ne faut pas faire. Pope détaille pendant une centaine de pages les diverses figures de rhétorique offrant les effets les plus terribles sur le lectorat. Il s'agit de « surprendre en contredisant le sens commun », de multiplier les périphrases et d'amplifier toute pensée triviale. L'auteur précise d'ailleurs que l'amplification consiste à aller jusqu'au bout d'une pensée, en la dépliant complètement. Gloser et gloser et gloser un élément trivial, insister avec emphase, de sorte qu'il apparaisse dans toute son inanité. Il s'agit, littéralement, de s'enfoncer – sur le mode « touche le fond mais creuse encore... ». Parmi les titres de sous-chapitres se trouvent ainsi « l'inanité », « le vulgaire », « l'infantile », « la tautologie »...

Des éléments de travestissement burlesque sont également présents. Le travestissement burlesque, qui consiste à traiter un sujet noble dans un style bas<sup>1</sup>, est particulièrement à la mode en France cinquante ans plus tôt, lorsque Scarron publie son *Virgile travesti*. Chez Pope ce procédé est poussé dans ses ultimes retranchements et confine à l'absurde. Ce n'est plus seulement le héros épique qui est travesti, c'est Dieu lui-même

qui, créant le monde, est assimilé à un boulanger pétrissant son pain, tandis que le concert des Anges lors de la Création se transforme en une kermesse de village. Le mauvais goût burlesque – comique – devient bêtise – cosmique. Cette bêtise est radicale, irrécupérable : elle n'est plus plaisanterie douteuse et régressive mais défi à l'univers, à tout ordre logique et à toute socialité.

Fait exceptionnel avec le *Peri Bathous*, le texte est une illustration littérale de ce qu'il ne faudrait pas faire. Là où Boileau se contentait dans son *Art poétique* de quelques vers pour évacuer le « plat » et le « bouffon<sup>2</sup> », Pope leur consacre un ouvrage tout entier. Il s'agit donc bien plus que de simple parodie. La bêtise fustigée ouvertement par l'auteur s'autonomise. Elle n'est plus seulement un outil critique visant à dénoncer, elle devient la matrice même de l'œuvre. L'élaboration théorique de ce *bathos* jouit d'une position très particulière : il s'agit d'abord et avant tout d'un modèle rhétorique, c'est-à-dire de règles visant à produire un certain type d'effets. Mais l'accent se déplaçant des règles à l'effet, on passe chez Pope d'une rhétorique de la bêtise à une véritable esthétique de la bêtise. La *Dunciad*, publiée un an plus tard, le confirmera.

Ces productions littéraires ont donc cela d'ambigu qu'elles prétendent utiliser la bêtise pour assassiner symboliquement des adversaires en dévoilant leur bêtise propre, et dans le même temps dévoilent tellement leur bêtise supposée qu'elles en viennent à se confondre avec elle. Comment distinguer dans la *Dunciad* entre la bêtise de Pope (l'auteur) et celle de Blackmore (son contemporain et l'un de ses bouc-émissaires favoris) ? La conscience de faire quelque chose de bête y suffit-elle ? On serait presque tenté par l'idée selon laquelle avoir publié le *Peri Bathos* un an auparavant autorise Pope à écrire un texte aussi bête et bas que la *Dunciad*, puisqu'en dévoilant les secrets de fabrication dans le *Peri Bathos*, il insiste sur sa conscience aiguë de ce qu'il est en train de faire : impossible de le soupçonner, lui, de bêtise au premier degré.

1. « Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble, en conservant son "action", c'est-à-dire son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une toute autre élocution, c'est-à-dire un autre "style" » (Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 67).

2. « Mais de ce style enfin la cour désabusée / Dédaigna de ces vers l'extravagance aisée, / Distingua le naïf du plat et du bouffon, / Et laissa la province admirer le Typhon. / Que ce style jamais ne souille votre ouvrage ». BOILEAU, *Art poétique*, 1674, chant 1, v. 92-96.

Cette autonomisation de la bêtise, dans une perspective pamphlétaire, conduit donc à interroger la pertinence d'une opposition entre outil critique et catégorie esthétique, entre œuvre dénonciatrice ayant recours à la bêtise pour ridiculiser et œuvre assumant pleinement d'avoir la bêtise pour principal ressort. Elle révèle ainsi l'une des caractéristiques centrales des esthétiques de la bêtise : on ne peut s'en abstraire. On fait corps avec la bêtise, comme le remarquera fort justement Flaubert un siècle plus tard, à propos de ses personnages Bouvard et Pécuchet : « leur bêtise est mienne et j'en crève<sup>1</sup> ».

Le rapprochement des textes de Pope et de Rabelais met en lumière les raisons pour lesquelles il faut se méfier de l'anachronisme lorsqu'il s'agit d'utiliser des notions, des méthodes, des concepts ou des catégories. Et se rappeler, avec Peter Bürger, que toute théorie esthétique est avant tout historique<sup>2</sup>. Bakhtine précise d'ailleurs lui-même que le statut du bas change avec le développement moderne (au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le siècle de Pope...) de l'intimité, de la vie privée et de l'espace privé, ce qu'il désigne comme l'avènement d'une conception, « proprement bourgeoise de l'existence toute prête et dispersée<sup>3</sup> ». Ainsi les fonctions corporelles « basses » doivent-elles désormais être cachées, considérées comme honteuses.

On se propose maintenant de prolonger l'analyse des ours de Richard Jackson et du tropisme contemporain pour le « bas corporel » aux moyens d'outils psychanalytiques des années 1990, mieux à même d'éclairer, dans les œuvres qui leur sont contemporaines, la place de l'embarras et de la gêne corporelle. Ce saut méthodologique pourra paraître audacieux ; il se justifie cependant dans une perspective de théorie culturelle de long terme, si l'on veut bien s'accorder sur le fait que la psychanalyse se développe histori-

quement dans le contexte du – ou en conséquence du – nouveau rapport bourgeois au monde que l'on a désigné comme *privé*. Dans leur réflexion sur l'antipsychiatrie, Gilles Deleuze et Félix Guattari désignent la privatisation de l'anus comme premier élément de répression sociale<sup>4</sup>. Or de la même manière que la répression de l'analité constitue, dans la théorie psychanalytique, un stade constitutif du développement psychique du sujet, de même la formule « ne sois pas bête » constitue l'une des injonctions sociales les plus fortes de l'enfance<sup>5</sup>.

### Du carnivalesque à l'âge bête : penser la catégorie esthétique depuis les années 1990

Le psychiatre et psychanalyste Paul Denis, spécialiste de la « période de latence » chez l'enfant, directeur de la *Revue Française de Psychanalyse* de 1996 à 2004, défend l'idée qu'il existe un « fonctionnement mental bête » structural et caractéristique de la période de latence, ou préadolescence, et propose de faire de « l'âge bête » une catégorie clinique.

Pour le psychanalyste, le fonctionnement mental bête est causé par une excitation sexuelle qui n'est pas encore formulée ou pleinement conscientisée, dont les objets restent troubles ou flous. Il s'agit donc d'une stratégie pour éviter l'entrée dans le monde de la sexualité adulte, dans lequel les partenaires potentiels sont identifiés et acceptés comme tels (alors que le monde de l'adolescent sortant de l'enfance, dans lequel toute la pensée est re-sexualisée, lui laisse entrevoir la possibilité d'être un objet de désir sexuel pour ses parents et que ses parents le soient pour lui). C'est en réaction à cette indistinction qu'intervient la bêtise : déssexualiser la réalité, ou la sur-sexualiser pour la faire passer dans l'ordre de l'irréel, afin de

1. Lettre à Edma Roger des Genettes, avril 1875, dans FLAUBERT, *Correspondance*, Jean Bruneau et Yvan Leclerc (éd.), Paris, Gallimard, 1973-2007, t. IV, p. 920.

2. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* [1974], Paris, Questions théoriques, 2013.

3. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 33.

4. « Nos sociétés modernes au contraire ont procédé à une vaste privatisation des organes, qui correspond au décodage des flux devenus abstraits. Le premier organe à être privatisé, mis hors champ social, fut l'anus », Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, éditions de Minuit, 1972, p. 167.

5. Anne-Marie et Joseph SANDLER, « The "second censorship", the "three box model" and some technical implications », *The International Journal of Psycho-Analysis*, n° 64, 1983, p. 421.

nier une sexualité réelle nouvelle que l'on craint de ne pas maîtriser. Paul Denis décrit ainsi ce qui trouble l'enfant à l'âge bête :

Il craint de se montrer adulte devant les adultes, que des fantasmes sexuels ne se forment à son égard, de ne pouvoir maîtriser son excitation, son désir sexuel. D'où le recours à une provocation d'excitation antisexuelle sur un mode maniaque mineur, détournement antisexuel de l'excitation, d'une excitation qui sera utilisée à abolir le fantasme, la pensée. Il use encore du recours à des thèmes excitants régressifs, anaux de préférence, pour écarter ses angoisses devant la différence des sexes dont ne le protège plus la différence des générations. Il faut à l'adolescence nier publiquement ce qui l'anime et le bouleverse, le montrer prendrait la valeur d'une exhibition obscène. Le cache-sexe que constitue la bêtise est, en revanche, exposé<sup>1</sup>.

Ce fonctionnement mental bête, quoique associé à une certaine période du développement de l'individu et particulièrement caractéristique de l'adolescence, peut ressurgir dans le monde de l'adulte – ce seront les blagues bêtes et graveleuses. Paul Denis écrit ainsi :

On observe, à l'âge adulte, la résurgence du fonctionnement « bête » lors de situations ayant valeur traumatique, ou lors de situations inhabituelles qui placent le sujet en rupture avec les procédés adaptatifs qu'il utilise ordinairement. C'est le cas, par exemple, de la vie militaire ou des adultes soudains replongés en situation de soumission et privés de leurs aménagements de vie se trouvent entraînés dans *Les Gaîtés de l'escadron*<sup>2</sup>.

La bêtise (dire ou faire une bêtise) serait un moyen de gérer une excitation pulsionnelle, lorsque la sublimation n'est pas possible. La bêtise n'est donc pas ce qui s'oppose à l'intelligence, elle est une ruse de l'intelligence, non-consciente, pour résoudre une situation de tension. Le « fonctionnement mental bête » suppose donc un état de maturité stable, ou les pulsions sont négociées, refoulées ou sublimées mais pas réprimées.

Le pédopsychiatre Ruben Smadja, s'intéressant pour sa part à la signification de « faire des bêtises », distingue un versant ludique et un versant antisocial<sup>3</sup>. Dans les cas de fonctionnements mentaux bêtes survenant après la période de latence, lorsque ce fonctionnement n'a plus les nécessités psychiques décrites par Paul Denis, essentielles selon lui à la construction du sujet, on peut arguer qu'être bête relève d'une posture – dont il devient délicat de statuer sur le caractère pathologique. L'anglais nous offre une variété de termes permettant de préciser cette idée : ce qui était bête enfantin devient bête tout court, bête et méchant, stupide, bête antisocial dans la terminologie de Ruben Smadja. Il ne s'agit pas simplement d'un comportement inconscient symptomatique d'un malaise psychique profond. C'est un rôle que le sujet est conscient de jouer, tout en sachant qu'il se verra taxé de bêtise. Autrement formulé, le sujet performe la bêtise. Le comportement exhibé par le préadolescent rejetant la sexualité serait, dans la vie psychique, une étape nécessaire de réorganisation du monde récemment sexualisé qui permettrait d'atteindre un équilibre psychique dans lequel les capacités de raisonnement pourraient être pleinement développées. Quand ce processus n'est plus nécessaire, quand la vie psychique adulte du sujet est en place, faire l'imbécile relèverait alors d'une mise en scène, d'une mise en spectacle, d'une performance qui peut être qualifiée de régressive – régression à ce moment confortable qu'est l'enfance, où ne pèse encore aucune responsabilité.

Le modèle d'âge bête que l'on propose n'est donc pas celui de l'âge bête tel que les cliniciens le décrivent – modèle infantile – mais celui qu'ils évoquent en parlant des résurgences de *fonctionnement mental bête* à l'âge adulte. Au modèle de la bêtise infantile et préadolescente on préférera donc le modèle de la bêtise post-adolescente, celle de l'adolescent attardé qui choisit très consciemment l'isolation et la régression temporaire aux tropes du bas corporel, moment où le *body shame humor* offre un refuge.

1. Paul DENIS, *Éloge de la bêtise*, op. cit., p. 28.

2. *Idem*.

3. Ruben SMADJA, *D'une bêtise à l'autre*, Paris, PUF, 2009. On pourra également se reporter à l'article de synthèse Ruben SMADJA, « L'âge bête », *Enfances & Psy*, n° 63, 2014, p. 28-32.



Or la figure de l'adolescent attardé atteint à une forme d'iconicité sociale et culturelle au tournant des années 1990<sup>1</sup>, moment où la clinique s'interroge sur l'âge bête. Il est remarquable que cette corrélation n'ait pas, à notre connaissance, été soulignée, ce qui s'explique sans doute par le trop grand cloisonnement des champs disciplinaires. À la lumière des analyses qui précèdent, les travaux de psychiatres et psychanalystes sur l'âge bête semblent les mieux à même de fournir un paradigme opérant dans l'ensemble du champ de la culture, art contemporain compris ; mais les auteurs en question ne s'aventurent pas, ou très peu, sur le terrain de la culture, qu'elle soit savante ou populaire. Une synthèse reste donc à écrire, mettant en relation « l'âge bête », ses caractéristiques cliniques et son historiographie, avec le phénomène de retardement de l'entrée dans l'âge adulte et la constitution de groupes sociaux et générationnels réunis autour de cultures jeunes originales.

### Retour à *Pump Pee Doo* : âge, rire et désir

Si la tentation d'appliquer une grille bakhtinienne est grande, il faut y résister et plutôt défendre, en la circonstance, l'idée que l'œuvre s'inscrit moins dans une dynamique carnavalesque qu'elle ne se complaît dans un humour d'âge bête, transposant dans le monde adulte une fixation immature sur les fonctions d'excrétions corporelles, entre fascination et répulsion. Plutôt qu'à Bakhtine ou qu'à Duchamp, cette œuvre doit être rapportée aux personnages s'urinant sur la figure de Pope dans la *Dunciad* (dans ce moment qui préfigure, dès la fin du XVIII<sup>e</sup>, l'esthétique de la bêtise de la fin du XX<sup>e</sup>), et plus encore, aux attaques d'urine entre acteurs de la série *Jackass*, conçue par Johnny Knoxville, Spike Jonze et Jeff Tremaine pour la chaîne MTV en 2000, ou à la scène du film de James B. Rogers *American Pie 2* (2001) dans laquelle le personnage de Stifler se fait uriner sur la tête, et s'en délecte avec affectation méprenant

l'urine pour du champagne avant de manifester un dégoût extrême lorsqu'il se rend compte de la situation – scène illustrant de manière archétypale la bêtise de la post-adolescence masculine.

Ce rapport à la miction masculine caractéristique d'un humour « d'âge bête » selon les termes de Paul Denis – puisque l'urine fonctionne ici comme un thème antisexuel dans un contexte sexualisé – peut être opposé à deux autres situations : les représentations de tout jeunes enfants urinant et l'urine transformée en fétiche érotique. La photographie de Robert Mapplethorpe *Jules and Jim, Sausolito*<sup>2</sup> issue du *X Portfolio* de 1978, montrant un homme torse nu, cagoule en cuir sur la tête dissimulant son visage et en train d'uriner dans la bouche d'un autre homme à genoux, illustre parfaitement la seconde option : il n'y a aucun humour, la scène n'est aucunement ridicule, car le fluide corporel qu'est l'urine et peut-être plus encore l'acte d'uriner debout deviennent des éléments clefs dans l'économie du désir. Un adulte urinant sur le visage d'un autre adulte a ici une charge érotique et sexuelle très forte, alors que dans le film *American Pie 2* comme dans le cas des ours de Richard Jackson uriner sur le visage constitue un trope précisément antisexuel, dévirilisant dans le cas du film, infantilisant dans le cas de la sculpture.

Dans le cas de la représentation d'enfants urinant, le spectre d'une sexualisation de la miction est plus aisément mis à distance. La fontaine du *Manneken-Piss* à Bruxelles, l'un des avatars les plus emblématiques des figures de *putti* pisseurs dans l'histoire de l'art occidental, représente un enfant urinant qui ne vient troubler aucun équilibre sexuel<sup>3</sup>. Il n'est pas une menace pour l'univers sexualisé « adulte », et le trope adolescent antisexuel qu'est l'urine ne menace pas de se transformer en fétiche érotique. C'est la raison pour laquelle il n'est même pas ridicule en public : l'enfant urinant n'est pas l'adulte urinant. L'artiste franco-camerounais Pascale Marthine Tayou ne s'y trompe d'ailleurs pas lorsqu'il propose en 2007

1. Voir Morgan LABAR, *La Gloire de la Bêtise. Régression et superficialité dans les arts depuis la fin des années 1980*, Dijon, Les presses du réel, 2024. En particulier le chapitre 1 « L'âge d'or de l'âge bête : l'artiste-adolescent ».

2. Voir <<https://collections.lacma.org/node/222919>>, consultée le 19 juillet 2024.

3. Voir <[https://en.wikipedia.org/wiki/Manneken\\_Pis#/media/File:Bruxelles\\_Manneken\\_Pis.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Manneken_Pis#/media/File:Bruxelles_Manneken_Pis.jpg)>, consultée le 19 juillet 2024.

une version adulte du *Manneken-Piss* : le *Tayouken-Piss*. Mais il faut là encore distinguer deux versions. La première, présentée en 2007 à Pékin à la Galleria Continua<sup>1</sup>, consiste en quatre sculptures en cire, autoportraits en pied de l'artiste nu, main droite sur la hanche et main gauche tenant son sexe comme pour uriner<sup>2</sup>. Décliné en quatre couleurs, jaune, rouge, vert et noir, le *Tayouken Piss* se présente comme une version adulte et africaine du *Manneken Piss*. Mais l'artiste écarte la perspective d'une érotisation, en s'auto-représentant comme un enfant, un petit garçon en train d'uriner : cambré, le ventre en avant, l'air un peu gauche, les jambes serrées, comme s'il n'avait pas l'air à l'aise. Il n'affecte pas une posture conquérante et virile, les jambes écartées comme un cowboy descendant de cheval. Il dévirilise ainsi subtilement, en l'infantilisant, sa propre figure. La mèche de bougie de ces sculptures en cire dépassant de la tête ajoute à l'aspect humoristique et au ridicule de la posture. La seconde version aborde en revanche frontalement la question de la sexualité, mais en maintenant toujours à distance la possible transformation de la miction en fétiche érotique. En 2009, les sculptures du *Tayouken Piss* en cire sont produites en fibre de verre et installées dans le cadre de la manifestation *Straat van Sculpturen* à Amsterdam, un projet d'installations artistiques dans l'espace public. L'installation est cette fois titrée *Tayouken Piss (les pisseurs d'Amsterdam)*. Les sculptures n'ont plus de mèche de bougie fichée sur le sommet du crâne et le sexe n'est visiblement plus au repos. Installées sur un canal, les sculptures sont transformées en fontaines et l'eau qui en jaillit continuellement en direction du haut évoque plus une éjaculation qu'une miction<sup>3</sup>. Pascale Marthine Tayou célèbre ici un corps joyeux et une sexualité décomplexée, thèmes récurrents dans son travail. Mais plus que d'une quelconque charge érotique, c'est de l'affirmation enthousiaste

des potentialités du corps qu'il s'agit. Une fois n'est pas coutume, une analyse bakhtinienne est ici bienvenue : l'éjaculation comme la miction sont déréalisées, traitées sur un mode hyperbolique et ludique qui ne fait pas intervenir la gêne corporelle, le *body shame humor* qui est, comme on l'a vu, caractéristique du rire de l'âge bête. En indifférenciant les fonctions corporelles, Tayou les transforme en fête.

### Conclusion : la bêtise de l'âge bête comme catégorie esthétique contemporaine

L'esthétique bête emprunte non pas à une tradition de célébration du corps, parfois grotesque, mais aux mécanismes psychologiques de mise à distance de la sexualité, dans lesquels les fonctions d'évacuation corporelle sont ridicules ou honteuses, tabous en tous les cas. *Pump Pee Doo*, comme de nombreuses autres œuvres de Richard Jackson, combine régression infantile – le plaisir à jouer avec ses excréments et à les exhiber, caractéristique du stade anal – et « fonctionnement mental bête », caractéristique de la période de latence chez l'enfant, très présent à nouveau pendant l'adolescence et parfois pendant la post-adolescence, masculine en particulier. Car à la miction s'ajoute dans *Pump Pee Doo* une dimension scatologique plus subtile : les tuyaux qui conduisent la peinture pour qu'elle soit urinée sont fichés dans les fesses des ours, créant ainsi un système de circulation de fluides corporels indifférenciés. La désacralisation de l'icône par excellence de l'art du vingtième siècle, *Fountain*, que l'artiste Pierre Pinoncelli avait déjà ramenée à sa fonction première d'urinoir en 1993, est ainsi reléguée au statut de détail dans une œuvre jouant avant tout d'une esthétique régressive et infantile. L'infantilisme s'immisce jusque dans le titre, qui associe les termes anglais *pump* (pompe) et *pee* (urine, pisse) décrivant ainsi le fonctionnement de l'œuvre, dans une formulation onomatopéique évoquant phonétiquement le nom du musée hôte de l'exposition (*Pump Pee Doo* / Pompidou), comme pourrait s'en amuser un enfant en plein « âge bête ».

Si la comparaison avec Mapplethorpe, le *Manneken-Piss* et Tayou permettent d'affiner la compréhension de l'économie du désir qui fait gêne

1. Pascal Marthine Tayou, *Zigzag Zipzak*, 14 avril – 5 août 2007, Galleria Continua, Pékin.

2. Voir <[https://www.galleriacontinua.com/assets/artists\\_images/2007\\_14df-Pascale-Marthine-Tayou-Zigzag-Zipzak-bejing-Continua.jpg](https://www.galleriacontinua.com/assets/artists_images/2007_14df-Pascale-Marthine-Tayou-Zigzag-Zipzak-bejing-Continua.jpg)>, consultée le 19 juillet 2024.

3. Voir <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les\\_Pisseurs\\_d%27Amsterdam.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Pisseurs_d%27Amsterdam.JPG)>, consultée le 19 juillet 2024.

dans *Pump Pee Doo*, c'est cependant le rapprochement avec *Jackass* et *American Pie 2* qui offre la clef de lecture la plus ajustée, accompagnée par la théorisation contemporaine de l'âge bête dans les années 1990 – la catégorie (initialement clinique, transformée ici en catégorie esthétique) est ainsi pensée depuis le moment d'émergence des objets auxquels on la rapporte<sup>1</sup>.

Il faut ainsi comprendre l'émergence et l'importance culturelle de ces formes de bêtise régressive dans les années 1990 et 2000 comme les symptômes culturels de l'époque – l'une des logiques culturelles du capitalisme néolibéral. *Pump Pee Doo* fait en effet partie d'un corpus d'œuvre plus large dont le succès institutionnel et médiatique, tout comme les succès de *Jackass* et d'*American Pie*, permettent d'identifier l'émergence de l'art bête (bêtise régressive et adolescente) comme une catégorie esthétique majeure des années 1990, entendu que cette catégorie esthétique n'existe que comme construction historique, économique, sociale et médiatique. De même que dans *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Sianne Ngai soutient la thèse selon laquelle *loufoque*, *mignon* et *intéressant* sont les catégories esthétiques ayant émergées, dans l'après-seconde Guerre Mondiale, pour appréhender un monde marqué par la marchandisation croissante de toutes choses, la standardisation des pratiques culturelles, le productivisme et l'idéologie du succès individuel<sup>2</sup>, de même on peut soutenir que *bête* (entendre régressif et adolescent) est la catégorie majeure permettant d'appréhender, dans les années 1990, l'angoisse face à l'avenir qui a accompagné l'idéologie de la flexibilité et de l'adaptabilité dans les mutations du capitalisme néolibéral<sup>3</sup>. La bêtise de l'âge bête fonctionne comme refuge et permet de fuir le monde, peu attrayant, des responsabilités adultes.

Morgan LABAR

1. Suivant la leçon de Peter Bürger qui invitait à « mettre en rapport le développement de l'objet et celui des catégories qui s'y rapportent » (Peter BÜRGER, *Théorie de l'Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 25).

2. Sianne NGAI, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute Interesting*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2012.

3. Voir Luc BOLTANSKI et Éve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, en particulier l'introduction.