



HAL
open science

Critiques d’“ art bête ” dans les années 1990

Morgan Labar

► **To cite this version:**

Morgan Labar. Critiques d’“ art bête ” dans les années 1990. Nouvelle Revue d’Esthétique, 2021, n° 27 (1), pp.39-48. 10.3917/nre.027.0039 . hal-04755305

HAL Id: hal-04755305

<https://hal.science/hal-04755305v1>

Submitted on 27 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

MORGAN LABAR

Critiques d'« art bête » dans les années 1990

Dans la seconde moitié des années 1980 se sont épanouies des pratiques artistiques faisant le choix de la bêtise délibérée. La triade de l'altérité moderne (le fou, l'enfant, le primitif) est alors supplantée par la figure de l'adolescent bête. Le tropisme pour la régression infantile devient omniprésent dans l'ensemble du champ de la culture des années 1990 : de Jeff Koons à Paul McCarthy, des YBA à Mike Kelley, en passant par *Dumb & Dumber* au cinéma ou *Beavis & Butt-Head* et *Jackass* à la télévision, la bêtise compulsive jouit d'un immense succès. Dans les années 2000, la tendance s'est amplifiée dans le monde de l'art en raison du soutien appuyé de certains collectionneurs-prescripteurs. Mais le développement d'une esthétique de la bêtise ne se mesure pas seulement à l'augmentation du nombre d'œuvres assumant le mauvais goût, la trivialité ou la superficialité, ni même à la visibilité accrue des dites œuvres dans les circuits de diffusion que sont revues, galeries, musées ou collections privées^[1].

Entre 1994 et 1998 plusieurs textes paraissent dans la presse artistique spécialisée (*Artforum*, *Frieze*, *Flash Art*, *Artpress*) abordant le thème de la bêtise dans l'art contemporain, la musique punk ou l'industrie du divertissement. Pour la première fois la bêtise est nommée et reconnue comme un phénomène suffisamment consistant et cohérent pour qu'on lui consacre des pages, de l'encre, de l'énergie et des images, et jusqu'à une certaine dignité intellectuelle – à tout le moins celle d'objet d'étude.

Que la bêtise en art acquière une existence discursive par la critique, voilà l'un des symptômes de son développement exponentiel dans l'ensemble du champ de la culture. Les articles dans la presse de l'époque nous renseignent à la fois sur l'ampleur du phénomène et sur la prise de conscience qui l'accompagne. Plus qu'aux œuvres elles-mêmes, ce texte est consacré aux synergies

1. Pour de plus amples développements sur l'esthétique de la bêtise, son histoire et ses enjeux institutionnels, je renvoie à ma thèse de doctorat (2018, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) dont une version remaniée paraîtra fin 2021 aux éditions Les presses du réel, sous le titre *La Gloire de la bêtise. Régression et Superficialité dans les arts depuis la fin des années 1980*.

entre les œuvres et les discours portés sur elles, aux zones de contact entre textes et œuvres qui deviennent bien souvent zones de frictions : autant d'occasions de voir se développer théorisations nouvelles (au détriment, souvent, de l'expérience de l'œuvre réduite dans les textes étudiés à un statut de simple argument visuel) et processus de légitimation symbolique. La perspective est donc analytico-descriptive : repérer les différentes catégories d'art bête identifiées avec plus ou moins de rigueur conceptuelle par la (jeune) critique d'art du temps.

Dans un premier moment je reviendrai sur le dialogue engagé dans les principales revues d'art contemporain pour désigner le phénomène, entre déploration et enthousiasme. Les critiques d'art qui usent du champ lexicosémantique de la bêtise glissent presque immédiatement de la description à la théorisation. On verra alors comment cette bêtise se charge d'une densité et d'une profondeur nouvelles – l'existence n'est plus seulement discursive, elle devient conceptuelle. Le dernier moment de cet article s'attardera sur la place que les revues d'art contemporain ont accordée à la culture populaire médiatique du temps, ses productions les plus bêtes devenant pour certains auteurs l'avant-poste de la critique de la société du spectacle et de l'industrie du divertissement – ce qui n'est pas le moindre des paradoxes.

NOMMER LA BÊTISE

En 1994, le critique états-unien Joshua Decter publie dans *Flash Art International* un article intitulé « Stupidity as Destiny ^[2] » dans lequel il diagnostique le développement d'une « culture américaine de l'idiotie ». *Flash Art* est alors la revue d'art contemporain de référence en Europe et Decter le premier acteur du monde de l'art à parler ouvertement et avec conviction de bêtise ^[3]. Il rassemble ainsi toute une nouvelle vague de productions culturelles sous le qualificatif *bête*, au moyen de cette catégorie qui n'était pas, jusqu'alors, une catégorie esthétique. Le sous-titre de l'article, « American Idiot Culture » annonce l'analyse d'un état de la culture excédant les strictes limites de l'art contemporain, s'inscrivant dans la tendance à considérer comme caduques les distinctions entre culture classique, ou culture d'élite (*high culture*), et culture populaire (*low culture*). Decter propose une *Zeitdiagnose* brûlante : la bêtise serait le phénomène culturel majeur des années 1990. Immiscée partout, elle n'effraierait ni ne rebuterait plus personne. Bien au contraire, elle fascinerait, et plus perturbant encore, elle séduirait. Le critique parle d'un « appauvrissement intellectuel enchanté ^[4] » rendant désormais difficile le refuge dans des postures de mise à distance, du type observation critique et sociologique de cette bêtise que « nous détestons aimer » et que « nous aimons détester ». Decter emploie indifféremment plusieurs termes pour qualifier la bêtise : *stupidity* et *dumbness*, ainsi que l'adjectif *idiot*. L'objectif de son article n'est en effet pas de théoriser, encore moins conceptualiser la bêtise, mais d'en traquer les manifestations dans

2. Joshua Decter, « Stupidity as Destiny. American Idiot Culture », *Flash Art International*, n° 178, octobre 1994, pp. 72-75. Les citations qui suivent sont issues de l'article. Ma traduction.

3. Il peut y avoir des discussions de traduction mais je ne les traiterai pas ici. Je renvoie à l'introduction de ma thèse citée plus haut.

4. *Ibidem*.

le champ élargi de la culture, télévision et art contemporain confondus. Les artistes sont ainsi convoqués sans que leurs œuvres soient véritablement analysées. Seules les productions de Mike Kelley, Daniel Oates et John Currin jouissent d'un début d'analyse, considérées comme des reflets d'une société aux préoccupations infantiles et superficielles, enfermée dans ses tautologies et ses préjugés.

Quelques mois après la parution de « Stupidity as Destiny » dans *Flash Art International*, le critique français Éric Troncy y répond dans la même revue par un article dont le sous-titre fait directement écho au texte de Decter : « Are We Really Destined for Stupidity^[5] ». Troncy interroge les crispations et angoisses françaises d'alors à l'égard d'une américanisation de la culture vécue sur le mode de l'abaissement, de l'« invasion^[6] » et de la colonisation culturelle. Il déplore que les Européens ne s'en prennent pas directement au nerf de la guerre, la *business culture* américaine, et préfèrent batailler contre ses « manifestations esthétiques ». La bêtise est présentée comme le versant culturel du capitalisme tardif et la première partie de l'article s'achève sur une violente diatribe contre ses manifestations les plus éclatantes : les jeux vidéo et la télévision. La seconde partie de l'article, qui s'ouvre sur la mention du texte de Decter, traite pour ainsi dire d'un autre sujet – d'une autre bêtise, qui cette fois n'est plus haïssable, loin de là. Éric Troncy s'emploie à montrer que la scène artistique européenne n'est pas en reste en matière de culture de la bêtise, et qu'elle pourrait même bien coiffer les États-Unis au poteau. La proposition de Maurizio Cattelan d'affubler son galeriste Emmanuel Perrotin d'un costume de lapin-phallus (*Errotin le vrai lapin*, 1995) un soir de vernissage et de recouvrir les murs de la galerie d'une substance blanchâtre, « c'était délicieusement idiot^[7] ». Les reproductions en trois dimensions des sculptures de la bande dessinée *Mickey au musée* par Bertrand Lavier écopent d'une laconique phrase nominale : « Idée stupide. » L'ouverture d'une boîte de *Merde d'artiste* de Piero Manzoni par l'artiste français Bernard Basil, « c'est furieusement con, quand même, comme idée ».

La version que donne Éric Troncy du même texte dans la revue *Omnibus* quelques mois plus tard, version française et largement remaniée, appelle d'autres remarques^[8]. Le critique n'y dénie plus la bêtise-télévisuelle pour lui opposer la bêtise-artiste et préfère s'interroger sur la notion de plaisir. Il achève cependant son texte en proposant de mettre en place une hiérarchie de valeurs au sein des pratiques de divertissement. Deux glissements se sont opérés. D'abord du thème de l'article – la bêtise dans les arts – vers une catégorie connexe : le comique (amalgamant la comédie, l'industrie du divertissement et les spectacles d'humoristes). Ensuite, les distinctions entre bêtise et idiotie sont inscrites dans une tradition plus ancienne d'opposition du bas comique et du comique spirituel, de la farce et de la comédie. Et de conclure : « une critique utile pourrait ainsi se fixer comme objectif non pas de disqualifier la comédie,

5. Éric Troncy, « The Wonder-Bra(in)? », *Flash Art International*, n° 183, été 1995, pp. 93-95.
6. L'expression « The American invasion » est répétée trois fois. Les citations qui suivent sont issues de l'article. Ma traduction.
7. À partir d'ici j'emprunte la traduction (plus savoureuse) à la version française et remaniée de l'article, parue quelques mois plus tard dans la revue *Omnibus*.
8. Éric Troncy, « Mon chien stupide », *Omnibus*, n° 15, janvier 1996, p. 6.

mais de repérer les différences entre Patrick Sébastien et Woody Allen, entre Pierre Desproges et Bigard. »

Séparer le bon grain de l'ivraie n'est pas chose facile et inscrit toujours la personne qui s'y risque dans un système de valeurs déterminé, fondé sur un schème de hiérarchisation. Ainsi distinguer la bonne de la mauvaise bêtise participe d'une logique si ce n'est militante, du moins fortement engagée dans la promotion d'un système de valeurs. Ce n'est pas toujours dans cette axiomatique de la bêtise que les critiques de l'art bête se situent.

PRÉFÉRER L'IDIOTIE

En 1996 dans la revue *Artpress*, le critique et essayiste français Jean-Yves Jouannais se propose de regrouper les pratiques artistiques délibérément bêtes sous le label « idiotie^[9] », convoquant pour figure tutélaire le Prince Mychkine de Dostoïevski^[10]. Dans l'espace culturel français, Jouannais, alors rédacteur en chef d'*Artpress*, va devenir la référence sur la question de l'idiotie en art, publiant plusieurs articles sur le sujet et organisant des expositions^[11]. Sa perspective ne porte pas, contrairement à celle de Decter, sur la bêtise dans le champ élargi de la culture, de l'art contemporain à l'industrie du divertissement. Jouannais considère l'idiotie comme le concept de la modernité par excellence et ne s'intéresse que marginalement à la culture populaire. S'il précise s'accorder avec Troncy et Decter sur l'importance du thème^[12], il considère cependant que « circonscrire le débat à "aujourd'hui" relève de l'erreur de perspective^[13] ». Il choisit ainsi, pour bien marquer son refus d'une « analyse contemporaine et sociologique », de préférer aux termes « stupidité » et « bêtise » celui d'« idiotie ».

L'idiotie offre l'avantage d'avoir été conceptualisée par le philosophe contemporain Clément Rosset en des termes positifs^[14], contrairement à la bêtise qui n'eut jamais de fervents adeptes^[15]. Dans la littérature, la première est chargée de connotations favorables et parfois associée à la naïveté. La seconde est une figure repoussoir de la modernité artistique, fustigée aussi bien par Baudelaire que Flaubert : la bêtise est stase, tautologie, suffisance et enfermement dans les certitudes et les idées reçues. L'idiotie telle qu'elle est envisagée en 1996 par Jouannais est d'abord et avant tout moderne, mais le critique convoque aussi bien les Cyniques grecs que l'esclave romain répétant à l'oreille du triomphateur *cave ne cadas* (« prends garde de tomber ») ou *memento mori* (« souviens-toi, tu vas mourir »). L'idiotie de Jouannais excède ainsi le temps historique. Elle nie le temps et la somme des expériences qu'il apporte pour se situer dans le pur présent, l'immanence, l'expérience de la vie. C'est ainsi que le critique en fait l'arme moderne par excellence, celle des avant-gardes niant toute idée d'éternité de l'art.

9. Jean-Yves Jouannais, « Le siècle de Mychkine ou l'idiotie en art », *Artpress*, n° 216, septembre 1996, pp. 32-42. L'article poursuit les réflexions menées par Jouannais les années précédentes sur l'infamie et les postures d'artistes ridicules, notamment l'exposition de 1995 « Histoire de l'infamie » à Venise, qui empruntait son titre à Borgès.
10. En dépit du titre, Mychkine est plus innocent qu'idiot. C'est la dimension poétique de l'idiotie qui conduit Jouannais à proposer cette généalogie.
11. « Le Fou dédoublé (l'idiotie dans l'art du XX^e siècle) » à Moscou, Nijni-Novgorod, Samara, Krasnoyarsk, et Oiron en 1999-2000. Voir Jean-Yves Jouannais et Andreï Erofeev, *Le Fou dédoublé : l'idiotie comme stratégie contemporaine. Journal de l'exposition*, cat. expo., Strasbourg, Apollonia, 2000.
12. « On pourrait multiplier les exemples de cette gourmandise du monde de l'art contemporain pour le stupide » (Jean-Yves Jouannais, « Le siècle de Mychkine ou l'idiotie en art », art. cit., p. 33).
13. *Ibidem*.
14. Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
15. Voir par exemple Marie Dollet et Nicole Jacques-Lefèvre (dir.), *Bêtise et Idiotie, XIX^e-XXI^e siècle, Ritm*, n° 40, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011.

Un deuxième texte, publié par Jean-Yves Jouannais dans *Artpress* en 1998, vient prolonger celui de 1996. Intitulé « L'idiotie, ésotérisme fin-de-siècle ^[16] », il s'ouvre par une réflexion sur l'archaïsme et développe une véritable mystique de l'idiotie. Sont convoquées pêle-mêle les sociétés secrètes, les fous de Dieu et les rosicruciens. L'auteur rejette avec conviction la théorie selon laquelle c'est le reflux de la croyance depuis la Renaissance qui aurait favorisé le développement de l'humour, ultime refuge face à la mort. Pour lui, ce sont les croyances archaïques qui, malmenées et dénaturées par le pragmatisme bourgeois, auraient conduit au développement de l'idiotie moderne, qui devient ainsi une affaire éminemment sérieuse.

En 2003, Jouannais publie *L'Idiotie, Art, Vie, Politique – Méthode*, qui rassemble certains des articles mentionnés plus haut ainsi que d'autres interventions. Quoique très précisément documenté, ce livre prolonge la mise en tension entre écriture-artiste et histoire de l'art. L'anachronisme y est vertu et Aby Warburg convoqué à cet effet, sa méthode offrant « l'opportunité d'accorder poétiquement les discours avec leur objet ^[17] ». De même que l'idiotie met en échec le rationalisme moderne, de même l'ouvrage court-circuite toute méthode pour devenir sa propre règle ^[18], sur le modèle de la déambulation intellectuelle, jonglant d'un mot à l'autre, d'un artiste à l'autre, d'une idée à l'autre sans souci de chronologie. L'ouvrage s'apparente en lui-même à une œuvre autonome, avec sa couverture thermoformée rouge, d'apparence moelleuse, bonhomme et pourtant vaguement inquiétante.

L'entreprise de Jouannais est de faire œuvre – de considérer la théorie comme une œuvre. Son *Encyclopédie des guerres*, déployée depuis 2008 au Centre Pompidou et à la Comédie de Reims est à cet égard exemplaire, tout comme son entrée dans la liste des artistes représentés par la galerie parisienne Georges-Philippe et Nathalie Vallois. Il faut donc prendre la théorie de l'idiotie de Jean-Yves Jouannais pour ce qu'elle est : une œuvre en elle-même, sur le modèle de son objet, l'idiot artistique moderne, un objet qui résiste à la rationalisation, à l'analyse, à la scientification et à l'historicisation. Un réservoir d'exemples, un roman, une Encyclopédie de l'idiotie en art jouée, *performée* avec brio, comme pour les guerres ^[19]. La première partie de l'introduction de *L'Idiotie, Art, Vie, Politique – Méthode*, intitulée « l'idiotie au centre », réaffirme à cet égard sans ambages la méthode adoptée, celle de la critique d'art depuis son émergence au milieu du XVIII^e siècle. Jouannais assume la partialité de sa méthode, assume l'excès du propos, et le revendique dans une vaste conflagration entre registre scientifique, registre esthétique, et registre éthique ^[20]. Le théoricien d'artistes se fait artiste, dans un mouvement inverse de celui de l'écrit d'artiste qui dominait le champ depuis les années 1960 et avait vu l'artiste devenir le théoricien de sa pratique.

16. Jean-Yves Jouannais, « L'idiotie, ésotérisme fin-de-siècle », *Artpress*, n° 238, 1998, pp. 40-46.

17. Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie, Art, Vie, Politique – Méthode*, Paris, Beaux-arts SAS, 2003, p. 12.

18. Joshua Decker, dont Jouannais dit se démarquer, écrivait dans *Flash Art* que la bêtise était « devenue son propre paradigme intellectuel ».

19. Il n'est à cet égard pas fortuit que les textes à l'origine de l'ouvrage soient pour la plupart issus de conférences. Jouannais liste plusieurs universités dans lesquelles ont été prononcés les textes ayant été remaniés pour la publication.

20. La référence à Oscar Wilde qui vient conclure l'article de 1996 (« l'expérience compte plus que le fruit de l'expérience ») est symptomatique. Le sous-titre de l'ouvrage de 2003 indique *Art, Vie, Politique – Méthode* : l'idiotie proposée par Jean-Yves Jouannais est une éthique, quand ce n'est pas une ascèse.

REVENIR À L'INDUSTRIE DE DIVERTISSEMENT

L'œuvre de Jouannais et ses analyses enjouées d'une mystique de l'idiotie constituent ainsi moins un changement de plan par rapport à la critique axiologique de la bêtise (celle qui, dans les mots de Troncy, voulait départager les Desproges des Bigard), qu'une intervention artistico-philosophique dans le champ des productions de l'art bête contribuant à constituer la bêtise en objet digne de pensée. Publiés dans les mêmes revues d'art, d'autres articles abordent la bêtise de leur temps en s'intéressant non seulement aux productions artistiques exposées dans les galeries et les musées (et leur continuité avec la bêtise dans la tradition philosophique et artistique antique et moderne), mais aussi et surtout aux manifestations de ce goût pour la bêtise dans le champ culturel élargi, de la musique punk aux *cartoons* et séries télévisés.

Dans *Artforum*, le critique Andrew Hulktrans consacre en février 1994 une double page au dessin animé *Beavis & Butt-Head* (*Beavis et Tête-de-Cul*) diffusé sur la chaîne MTV^[21]. Les deux adolescents attardés de la série font alors figure de parangons de la bêtise télévisuelle. Joshua Decter dans *Flash Art* consacre également plusieurs paragraphes au dessin animé, tout comme le critique musical Jon Savage dans la revue d'art contemporain britannique *Frieze* en 1995. Ces articles sont tous accompagnés d'images des deux héros, dont le trait grossier rappelle des dessins d'adolescents en marge des feuilles de cours. Le sommaire du numéro de *Frieze* est même imprimé sur une image de Beavis, poings serrés, mâchoire proéminente ouverte et capuche sur la tête. Intitulé « *Blank Regeneration* » le texte de Jon Savage explore ce qu'il qualifie de « stupidité volontaire » dans l'ensemble du champ culturel en se concentrant sur *Beavis & Butt-Head* et sur la mouvance punk dont l'héritage serait revivifié en ce milieu de décennie 1990 : « Comme les punks originaires, beaucoup de ces travailleurs culturels choisissent de présenter une façade vide et sarcastique^[22] » et de remettre en question la partition bêtise/intelligence. Avec le *revival* du punk américain au début des années 1990 et avec le succès de *cartoons* télévisés considérés par l'auteur comme « de fantastiques et créatives extrapolations de l'impulsion punk originale (*The Simpsons*, *Beavis & Butt-Head*) », la stratégie de la bêtise ne s'est pas seulement banalisée, en passant du marginal au commun et de *l'underground* au *mainstream*, elle a carrément infecté le *mainstream* – et offre ainsi un espace de résistance à « une autre forme de bêtise, plus pernicieuse : le populisme^[23] » à l'intérieur même des grands médias qui la promeuvent. *Beavis et Tête-de-Cul*, « satire de l'adolescence mâle et de sa culture », est ainsi envisagé comme un levier de résistance niché au cœur de la culture médiatique.

Parti de l'esthétique punk, Savage interroge en fait dans les pages de *Frieze* les médias de masse, la télévision en particulier, qui créeraient un flux permanent d'informations lisses destinées à uniformiser l'attention et la sensibilité.

21. Andrew Hulktrans, « *Beavis and Butt-Head*. MTV Rules (for a Bunch of Wussies) », *Artforum*, vol. 32, n° 6, février 1994, pp. 8-9. Ma traduction.
22. Jon Savage, « Blank Regeneration », *Frieze*, n° 22, mai 1995, pp. 48-52. Ma traduction.
23. J'attire l'attention du lectorat sur l'ambivalence du terme populisme, dont les nuances sont différentes en anglais et en français. Pour une réflexion sur bêtise et populisme, ainsi que sur les formes de bêtise hégémoniques, je renvoie à l'introduction de mon ouvrage en cours de publication *La Gloire de la bêtise...*, *op. cit.* Voir également la distinction proposée par Jack Halberstam entre « *white male stupidity* » et « *queer art of failure* » (Judith/Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 2).

Ainsi, à la bêtise abrutissante des médias de masse et aux flux interrompus de *stimuli* sonores et visuels, Savage oppose la bêtise régressive et délibérée de *Beavis & Butt-Head*, qui crée des moments de rupture dans ce *continuum* aliénant. À la bêtise qui nivelle et assouplit, il s'agit d'opposer une autre bêtise, salvatrice celle-ci, paradoxalement réflexive, rappelant à l'individu sa capacité à s'extraire du si décrié *mainstream*. *Beavis et Tête-de-Cul* démontreraient ainsi la possibilité, à l'intérieur d'un média bêtifiant et abêtissant, de refuser « la bêtise imposée d'en haut ».

Dans la revue *Artforum*, les personnages de *Beavis & Butt-Head* sont décrits comme un phénomène culturel et médiatique d'envergure, « deux personnages de dessin animé dégénérés actuellement accusés de niveler par le bas l'esprit américain ^[24] ». Mais ce qui intéresse le critique est leur caractère de « *metamedia* » : de la télé à propos de la télé, des personnages qui, assis sur un canapé, commentent la télévision qu'ils regardent. Dans *Frieze* Jon Savage parle également de « méta-télévision ^[25] ».

Les auteurs ne cachent pas leur fascination pour le dessin animé *Beavis & Butt-Head*, « dont la vraie innovation se situe dans l'hostilité forcée à l'encontre de son propre médium » selon Hulktrans dans *Artforum*. La mention de ce caractère méta-critique revient également dans l'article de Joshua Decter, qui suggère que « la programmation télévisée contemporaine pourrait bien être à son meilleur niveau lorsque sont développées des émissions qui, à la fois intelligemment et sur le mode du divertissement, affrontent les conventions du médium lui-même ^[26] ».

Arrêtons-nous sur l'argument de la méta-criticalité. Il consiste en une réinterprétation de la théorie du « modernisme vulgaire » (*vulgar modernism*) développée par le critique James Lewis Hoberman dans *Artforum* en 1982 ^[27]. Hoberman reprend la théorie greenbergienne du modernisme pictural pour l'appliquer à autre chose que la peinture défendue par Clement Greenberg. Pour ce dernier, il y a modernisme quand un médium artistique particulier analyse les propriétés qu'il possède en propre et ne partage avec aucun autre médium (la dimensionnalité pour la peinture par exemple), explore ses propres conditions de possibilité, s'observe sur un mode critique. Pour Hoberman, un phénomène analogue a lieu à la même période que celle qui occupe principalement Greenberg, des années 1940 aux années 1960, dans les médias dits populaires : les dessins animés de Tex Avery, les films de Frank Tashlin ou *MAD Magazine*. C'est ce qu'il appelle donc *vulgar modernism* ^[28]. L'exemple paradigmatique pourrait être le dessin animé de Tex Avery dans lequel le loup sort du champ de la caméra (fictive, puisqu'il s'agit d'animation) pour finir sa course au-delà de la pellicule (fictive, elle aussi).

24. Andrew Hulktrans, « Beavis and Butt-Head. MTV Rules (for a Bunch of Wussies) », art. cit.

25. Jon Savage, « Blank Regeneration », art. cit., p. 51.

26. Joshua Decter, « Stupidity as Destiny », art. cit., p. 73.

27. Joshua Decter ne mentionne pas cette référence, pourtant centrale. Voir J. Hoberman, « Vulgar Modernism », *Artforum*, vol. 20, n° 6, février 1982, pp. 71-76.

28. Traduire *vulgar modernism* par « modernisme populaire » expliciterait plus clairement les enjeux. Cependant, Hoberman joue avec l'étymologie et le sens daté de vulgaire (*vulgus* : la foule), c'est pourquoi j'ai choisi de conserver en français l'expression « modernisme vulgaire ».

L'article de J. Hoberman s'achevait, en 1982, sur des mots assez durs quant au recyclage des techniques du « modernisme vulgaire » par la télévision de son époque. Cooptées par l'industrie culturelle, ces tactiques autrefois oppositionnelles seraient devenues commerciales. Puisque toute satire télévisuelle suppose que soient connus de très nombreux programmes, il s'agirait désormais moins de dévaluation consciente que de « flatter la communauté télé opérant avec suffisance une pseudo-dissociation d'avec les banalités qu'elle accepte pleinement par ailleurs ^[29] ». En quel sens l'art bête participe-t-il de ce « modernisme vulgaire » ? C'est une question à laquelle peu de ses critiques ont finalement répondu, même si elle hante la plupart de leurs discours.

Revenons une dernière fois à l'article inaugural de Joshua Decter dans *Flash Art*. Contrairement aux autres critiques, Decter avoue ressentir une certaine gêne lorsqu'il propose une analyse de type « modernisme vulgaire ». Le « formalisme autocritique » de la télévision ne suffit pas à rendre la bêtise enviable. Elle reste difficile à ériger en modèle de société, ou même en stratégie de résistance.

Quoiqu'il ait été publié dans une revue d'art par un critique et commissaire d'exposition citant de nombreux artistes, l'article de Joshua Decter (« Stupidity as Destiny ») ne relève pas de la critique d'art : c'est un texte de critique culturelle qui tente de cerner, à tâtons, une inflexion de la sensibilité contemporaine. Les mentions de Bruce Nauman, Vito Acconci ou Paul McCarthy sont, au fond, presque contingentes : elles donnent l'impression de n'être là que pour justifier la place de l'article dans une revue d'art contemporain. C'est le rapport trouble et ambigu entretenu avec la bêtise telle que la télévision la propose qui constitue le véritable sujet de l'article. Plus que l'outrance régressive des épisodes de *Beavis & Butt-Head*, c'est la superficialité des séries télévisées *Melrose Place* et *Alerte à Malibu* qui intéressent le critique. Le succès, états-unien puis planétaire, est selon l'auteur lié au caractère rudimentaire de la psychologie des personnages et à la qualité nulle de leurs interactions humaines.

Tout l'intérêt des mentions d'*Alerte à Malibu* ou de *Melrose Place* est qu'on ne peut les sauver sur le plan de la criticalité, même au moyen des plus adroites contorsions intellectuelles. Le plaisir que le spectateur y trouve est donc beaucoup plus troublant que celui éprouvé face à des œuvres, certes diablement bêtes, mais d'abord et avant tout œuvres d'art, produites dans des circuits spécifiques et dont le statut d'œuvre implique une distanciation. Le phénomène est analogue avec les *cartoons* emblématiques de la migration d'une esthétique *underground* dans le *mainstream* (*Beavis & Butt-Head*) qui constituent des approches distanciées de la réalité.

Joshua Decter adopte en fin d'article une posture non de rebelle séduit par la bêtise ou la dénonçant, mais de moraliste, au sens classique du terme : pour lui la bêtise contemporaine diffuse dans de nombreux programmes est, malgré

29. *Ibid.*, p. 76 (ma traduction).

des épiphanies d'intelligence, l'occasion de débrancher son cerveau et de suivre à la lettre une version revisitée de l'injonction de Blaise Pascal vieille de quatre siècles : « Abêtissez-vous. » À ce détail près, de taille : l'injonction pascalienne est un appel à la foi, à la neutralisation des objections intempestives que la raison fait à la foi ; tandis que l'abêtissement visé par l'industrie culturelle est un appel au désinvestissement, au débranchement des soucis de l'existence. L'hypothèse développée par Decter est celle du refuge – régressif – hors du monde social, qu'il faut opposer au *topos* moderniste du refuge artistique hors de la banalité du monde. Decter déchire froidement l'écran de la « criticalité » : cette bêtise « hip », « radical chic », est l'ultime avatar du « politiquement correct » qu'on ne peut apprécier avec distance que lorsque l'on est soi-même dans une position de relatif privilège sur le plan socio-culturel, enclin à adopter une posture ironique supérieure par rapport aux productions de la culture médiatique de masse. Le goût pour la bêtise procède ainsi d'un « nihilisme distrait », version du désenchantement qui accompagnait la fin des grands récits^[30] à l'heure de la récession économique, de l'entrepreneuriat managérial et de la flexibilisation du monde du travail – le « nouvel esprit du capitalisme » identifié par Luc Boltanski et Ève Chiapello. Pour Joshua Decter la bêtise contemporaine télévisuelle permet un « relâchement fictif de toutes les responsabilités sociales ». Il décrit ainsi la bêtise comme une mort symbolique, la mort de l'adulte raisonnable que l'on peut faire résonner avec les interrogations formulées dix ans plus tôt par Jürgen Habermas sur le caractère inachevé du projet de modernité^[31] : l'émancipation de la raison est un projet perpétuel. Ainsi l'adulte fictivement libéré de ses responsabilités sociales – des contraintes du monde social qu'il lui faut assumer – trouve dans le spectacle de la bêtise une forme de répit qui lui permet de court-circuiter la bêtise réelle, ou à tout le moins l'insoutenable spectacle des absurdités, injustices et violences contemporaines.

CONCLUSION

Les critiques d'art trentenaires des années 1990 avaient confusément cerné un phénomène majeur de l'histoire de l'art de la fin du XX^e siècle en recourant aux qualificatifs « bête », « idiot » et « stupide » pour désigner une partie de l'art de leur temps. Loin de prendre position dans la « querelle de l'art contemporain » initiée en 1991 dans la revue *Esprit*, ces critiques cherchaient à comprendre ce qui se jouait dans l'engouement généralisé pour la bêtise. Tous se sont heurtés au problème de sa double nature : il existe une bêtise réflexive et critique, et une bêtise aliénante. Pour statuer, il faudrait se livrer non seulement à une description minutieuse des œuvres, mais encore à la description et à l'analyse de leurs conditions de production et de leurs conditions de réception. On s'apercevrait alors de tout ce qui sépare des pratiques qui semblent avoir la

30. Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, éditions de Minuit, 1979.

31. Jürgen Habermas, « Modernity – An Incomplete Project », dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.

bêtise en partage, des arts incohérents à la fin du XIX^e siècle à la génération postpunk des années 1980, en passant par dada et les post-situationnistes^[32].

Aucun des critiques étudiés dans cet article ne voulait faire d'Adorno son personnage conceptuel. Aucun ne souhaitait adopter une position de surplomb et devenir contempteur de la culture dans laquelle il baignait. Tous ont ainsi développé des stratégies discursives visant à sauver une partie l'art bête, montrant que dans la bêtise pouvait (la modalisation est d'importance) se nicher des stratégies de résistance aux forces aliénantes du capitalisme tardif, tout en risquant *ipso facto* la récupération. En conférant aux œuvres les plus régressives le statut d'image spéculaire, à la fois duplice et critique, de la culture de la bêtise qui les générait, les critiques d'« art bête » des années 1990 ont paradoxalement intellectualisé l'anti-intellectualisme le plus radical et se sont heurtés à la contradiction suivante : l'art le plus bête peut s'avérer le plus juste des commentaires sur l'air du temps, sans permettre d'y échapper.

32. Voir Morgan Labar, « Inflexions du satirique », dans Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy (dir.), *L'Image railleuse*, Paris, éditions numériques de l'INHA, 2019.
<https://journals.openedition.org/inha/8159>