

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,
416 pages, illustrations, 28 euros

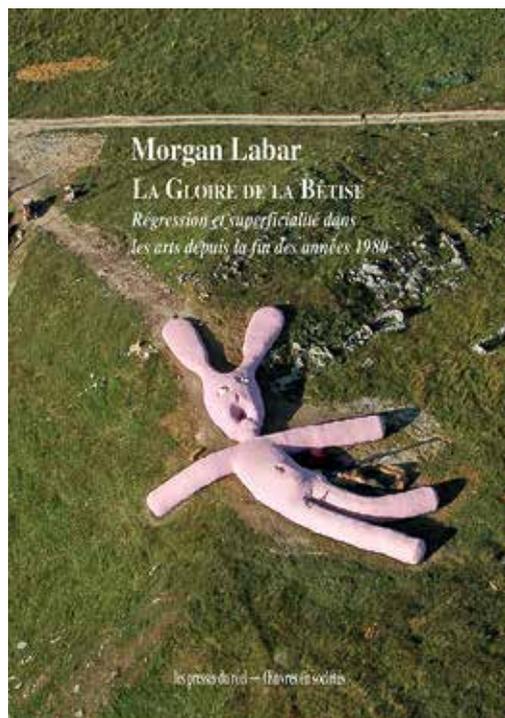
En novembre 2024, la maison de vente Sotheby's adjuge pour 6,2 millions de dollars *Comedian*, de l'artiste italien Maurizio Cattelan. La simplicité du protocole (une banane scotchée au mur, à 175 centimètres du sol, à un angle de 37 degrés), son apparente trivialité et la désinvolture prêtée à son auteur nourrissent un éventail de réactions. S'y confondent rire franc, critique d'un art contemporain « devenu fou¹ » et réflexion plus profonde sur la production de Cattelan. Ce dernier sonde en effet depuis plusieurs décennies l'ambivalence des liens entre travail artistique et économie de marché – pour *A Perfect Day*, il avait ainsi scotché au mur le galeriste Massimo De Carlo au cours d'un vernissage, en 1999².

Pour appréhender justement l'épaisseur historique de l'œuvre de Cattelan, l'ouvrage de Morgan Labar, directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, s'avère essentiel. *La Gloire de la bêtise*, paru aux Presses du réel en 2024, reprend pour partie la thèse doctorale de l'auteur, soutenue en 2018 à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. L'ouvrage relie entre elles « un ensemble d'œuvres disparates qui semblent appeler [...] le jugement "c'est bête" » (p. 9) pour tâcher d'élaborer une définition de la bêtise artistique à partir de ses manifestations formelles. Labar y décrit l'épanouissement, au cours des années 1990, d'un art qui emprunte ses formes autant aux courants punk et underground des décennies précédentes qu'à l'industrie du divertissement (les premiers se fondant, au cours de la période étudiée, dans la seconde), mais qui bénéficie d'une forte légitimation symbolique et marchande. Le sous-titre annonce d'emblée les principaux motifs qui font l'objet d'une analyse approfondie : d'une part, la régression, soulignée par l'apparition d'une nouvelle « triade de l'altérité moderne » (p. 16) constituée de figures infantiles ou adolescentes – « l'adolescent apathique, l'enfant sadique, le jeune obsédé » (p. 20) ; d'autre part, la superficialité, lisse et vide. Les deux propositions qui articulent la thèse principale de l'ouvrage sont énoncées dès les premières pages de l'introduction : « *il existe un art socialement et institutionnellement légitimé qui se veut délibérément bête et la bêtise peut être le cœur d'une pratique artistique* » (p. 9).

Alors que la thèse de l'auteur élargissait l'étude au retour de la peinture dans les années 1980 (brièvement abordée dans le prologue et qui doit faire l'objet d'un autre ouvrage), il se concentre ici sur la mise en place d'une hégémonie de la bêtise dans les pratiques artistiques des dernières décennies du xx^e siècle, et sur la manière dont elle façonne un canon artistique. Loin de reposer uniquement sur une « stratégie artistique oppositionnelle » (p. 359), cet art est avant tout source de « jouissance et divertissement » (p. 364). Il s'inscrit pleinement dans la nouvelle économie de marché qui apparaît à cette époque, façonnée par l'influence majeure d'une poignée de collectionneurs-prescripteurs. Labar insère donc son étude dans une perspective plus large : elle embrasse le bouleversement des structures économiques et symboliques du marché de l'art au cours de la période étudiée, s'ancrant ainsi dans une conception des théories esthétiques défendue par Theodor Adorno puis par Peter Burger, où ces dernières « [n'ont] d'intérêt que dans la mesure où le développement historique de [leur] objet s'y réfléchit³ ». S'y dévoile une « nouvelle histoire de l'art contemporain » (p. 14), au travers d'un prisme central, celui d'une bêtise banale, divertissante, et du « nouveau canon » (p. 16) qui lui est associé.

L'analyse de Labar se concentre sur des œuvres volontairement aberrantes. Il met ainsi à distance non seulement un ensemble de jugements invoquant la régression comme preuve de médiocrité artistique, mais questionne également les hiérarchies culturelles. Ce faisant, il s'éloigne d'Adorno, qui critiquait l'« effet régressif dans chaque produit de l'industrie culturelle » et y voyait l'objectif néfaste de « faire d'un adulte un enfant de onze ans⁴ ». L'auteur choisit au contraire d'analyser avec la même précision et le même degré d'exigence des œuvres d'art contemporain canoniques et des produits des cultures *mainstream* et *underground*.

Chaque chapitre de l'ouvrage articule un aspect spécifique de la bêtise observé dans les arts de la période étudiée et ses ramifications dans la culture visuelle ou théorique. Dans le premier chapitre, l'auteur retrace les manifestations artistiques marquées par un infantilisme flagrant, qui remettent en question la vision idéalisée de l'enfance, en s'appuyant notamment sur la psychanalyse et la notion de « l'âge bête ». Il s'intéresse ensuite à la figure du *slacker*, cet adolescent inactif qui s'impose dans le paysage visuel et médiatique de la fin des années 1980. Le bouleversement de la culture comique télévisuelle américaine, par l'omniprésence de personnages adolescents ou régressifs (*Dumb and Dumber*, *Jackass*, *Beavis and Butt-Head*), entre en résonance avec les pratiques d'artistes de la même période :



la série télévisuelle *Ren and Stimpy* est mise en regard des œuvres de Mike Kelley ou de Paul McCarthy.

L'ouvrage aborde avec finesse, au sein du deuxième chapitre, les principales tentatives de description et de conceptualisation de ce phénomène artistique durant les années 1990. La méthodologie choisie est d'évoquer les articles cités comme des sources à la fois primaires et secondaires. L'auteur souligne combien les références à la culture populaire, et particulièrement celles évoquées au chapitre précédent, s'invitent dans les revues spécialisées de la période, comme *Flash Art*, *Omnibus* ou *Artpress*.

Poursuivant l'analyse des motifs de la bêtise artistique, le troisième chapitre est consacré à l'esthétique de « l'enflément » (p. 129) chez l'artiste allemand Martin Kippenberger, le collectif bordelais *Présence Panchouette* et l'artiste états-unien Jeff Koons. Il propose une étude comparative de leurs pratiques, marquées par les mêmes velléités de perturbation de l'idéologie du goût et des hiérarchies artistiques. Il reconnaît toutefois leurs différences, en particulier eu égard à leurs liens avec l'économie de l'art. L'auteur distingue les stratégies de l'absurde et de la dérision systématiques mises en œuvre par *Présence Panchouette* et par Kippenberger de leur antagonisme, même ambigu, face au mythe de l'avant-garde et au marché de l'art, de la « superficialité bête »

(p. 181) de Koons, lequel conçoit au contraire des «œuvres qui appellent leur marchandisation» (p. 183).

La bêtise n'est pas uniquement appréhendée à l'aune du tissu de références dans lequel elle s'inscrit et de son esthétique propre. Elle l'est également au travers des «processus mis en jeu dans la réalisation de l'œuvre» (p. 186) : le chapitre IV se concentre sur des œuvres qui parodient et contestent les impératifs de production rationnelle inhérents au capitalisme tardif. On y retrouve, temps fort de l'ouvrage, une brillante analyse de l'œuvre du collectif autrichien Gelitin. Ce dernier, au début des années 2000, construit au sein des structures légitimes du monde de l'art des «espaces contre-politiques d'émancipation par régression» (p. 204) en s'appuyant sur une improductivité fondamentale, où la sexualité et la scatologie ne sont pas appréhendées comme abjectes, mais au contraire comme ludiques et participatives.

Après avoir démontré la dissolution inévitable de bon nombre d'œuvres de son corpus dans l'économie artistique, l'auteur montre dans le chapitre V comment ces dernières ont également été parties intégrantes des stratégies d'achat des collectionneurs les plus influents des années 1990 et 2000. Chez Dakis Joannou, François Pinault, Eli Broad et les frères Marciano, la collection et l'exposition d'œuvres provocantes, obscènes ou idiotes participe de la construction et de la valorisation d'une *persona* spécifique de collectionneur.

L'ultime chapitre de l'ouvrage élabore «une archéologie et un modèle théorique» (p. 319) de la bêtise artistique et désigne la Californie comme le lieu d'origine de ses deux principales manifestations (la superficialité et la régression) dans l'art des années 1990. Ce modèle californien s'incarne aussi bien dans les personnages populaires des séries télévisées de l'époque (l'archétype de la *dumb blonde* et son incarnation par Pamela Anderson dans *Baywatch. Alerte à Malibu*) que chez le duo d'artistes Bob & Bob, dont la pratique insaisissable parodie la culture de la célébrité et de la superficialité californiennes, tout en promouvant un modèle de «bêtise branchée» («*hip stupidity*», p. 338). Sa contradiction et la naissance d'une esthétique *trash* et régressive naissent elles aussi dans des lieux pionniers de Los Angeles, telle la Rosamund Felsen Gallery. Perçue comme le dévoilement sans artifice de «l'envers du rêve américain» (p. 350), cette esthétique et les artistes qui lui sont associés connaissent une réception particulière en Europe : c'est le cas pour l'œuvre de McCarthy ou celui de Kelley, déjà évoqués.

Les six chapitres de l'ouvrage sont particulièrement denses. Pour accompagner le lecteur, Labar élabore son propos au plus près des œuvres et des *silly archives*⁵, corpus de références audiovisuelles et littéraires dans

lequel il s'est plongé pour ses recherches : les reproductions présentes dans l'ouvrage, loin d'être illustratives, nourrissent le développement et sont essentielles pour en assurer la bonne compréhension. C'est là la force de *La Gloire de la bêtise* : relier différents faisceaux de pratiques, de discours et de productions issus de toutes les sphères culturelles. Au-delà de son exploration esthétique, l'ouvrage offre une analyse neuve des relations entre artistes et marché, collectionnisme et art contemporain, culture légitime et culture populaire, et fait émerger «une histoire des frictions entre l'art, les *youth (sub)cultures* et le *mass entertainment*» (p. 19).

/ Marguerite Leroy, doctorante à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

Notes

- 1 L'exposition de l'œuvre à Art Basel Miami Beach en 2019 avait suscité de vives réactions ; Natalie O'Neill et Mara Siegler, «BANANAS! Art World Gone Mad: This Duct-Taped Fruit Sold for \$120K», *New York Post*, 6 décembre 2019, p. 1.
- 2 Évelyne Toussaint, «Par-delà cynisme et servilité. La désinvolture joyeuse et désabusée de Maurizio Cattelan», *Figures de l'art*, n° 14, 2008, p. 317-332.
- 3 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (1974), trad. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013, p. 7.
- 4 Theodor W. Adorno, «L'industrie culturelle», trad. par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, *Communications*, n° 3, 1964, p. 12-18, ici p. 18.
- 5 Labar reprend ici le terme de Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 20.