

Mosaïque
ISSN : 2105-1100
Publisher : Université de Lille

23 | 2025
Faute de goût : esthétique, éthique et politique

Jérémy Bonner, Clément Dutrey, Ludovic Thérond-Debat and Camille Trucart

https://www.peren-revues.fr/mosaique/2743

Electronic reference
« Faute de goût : esthétique, éthique et politique », *Mosaïque* [Online], Online since 10 juillet 2025, connection on 14 novembre 2025. URL : https://www.peren-revues.fr/mosaique/2743

Copyright
CC-BY

EDITOR'S NOTES

Léon Rochard, avec l'aide de Samy Bounoua, Rebecca Legrand et Audran Aulanier pour la coordination éditoriale. Alice Dancerelle-Bourlon et Karolina Suchecka pour la préparation des textes.

Jérémy Bonner, Clément Dutrey, Ludovic Thérond-Debat and Camille Trucart
Introduction. Faute de goût : esthétique, éthique et politique

De la faute esthétique à la faute politique dans les textes de l'antiquité

Bénédicte Chachuat
Les fautes de goût de Lucain : critique esthétique ou justification éthique et politique ? Le point de vue des éditeurs anciens du poème

Marc Delalonde
Philon de Byblos et la *faute de goût*

Normes et transgressions dans la littérature française moderne et contemporaine

Camille Trucart
« Ma crème a le goût d'aigre » : Musset et la faute de goût

Andréa Leri
La laideur d'Yvonne dans la pièce de théâtre et les mises en scène d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne* : entre transgressions esthétiques, sociales et politiques

Ondine Plesanu
Le Saint Pierre kitsch de Bouvard et Pécuchet : symbole d'iconoclasme ? Du roman de Flaubert à l'adaptation scénique de Vincent Colin au Lucernaire (2013)

Subvertir les codes : les esthétiques de l'outrance

Carola Borys
Entre simulation et complaisance : penser le kitsch et la vulgarité avec Adorno

Quentin Petit Dit Duhal
Le « Baiser de l'artiste » : immoralité et mauvais goût pour une émancipation féministe

Alexis Vandeweerd
Le style « camp », un grand acquiescement à la faute de goût ?

Introduction. Faute de goût : esthétique, éthique et politique

Jérémy Bonner, Clément Dutrey, Ludovic Thérond-Debat and Camille Trucart

TEXT

1 « Adieu *Relâche*, adieu Satie. Puissiez-vous entraîner dans l'abîme, avec l'amour de la faute d'orthographe et le culte de la *faute de goût*, ce prétendu classicisme qui n'est qu'absence de grâce et cet abominable romantisme qui méconnaît jusqu'à la sincérité.[1] » (Roland-Manuel, 1924 : 21-22). Par ces mots acerbes, le compositeur Roland-Manuel témoigne, en 1924, de l'ampleur du scandale suscité par le ballet *Relâche*, conçu par Francis Picabia, chorégraphié par Jean Börlin, mis en musique par Erik Satie et agrémenté d'un interlude cinématographique réalisé par René Clair. Créé alors que les assises du bon goût artistique sont déjà fragilisées par les avant-gardes du début du siècle, ce spectacle caricatural, volontairement disparate et grotesque, se veut un pied de nez à toutes les conventions esthétiques. Au-delà de son audace formelle, il cristallise une controverse plus profonde, celle de la « faute de goût » érigée en principe artistique. Loin d'être une erreur, elle peut en effet être envisagée comme un levier créatif qui tourne en dérision l'idée même d'un « bon goût », jugé arbitraire et stérilisant. Dès lors, ce que certains perçoivent comme une « faute » peut représenter une libération esthétique.

2 Si le goût, et ses notions corollaires que sont le bon goût et le mauvais goût, ont régulièrement été définies dans les dictionnaires ainsi que par les théoriciens et les critiques au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, la faute de goût apparaît comme une notion à la fois plurielle et clivante ; aussi est-il difficile d'en proposer une définition univoque. D'abord, parce qu'elle interroge la subjectivité du jugement : à partir de quel moment bascule-t-on dans la faute de goût ? Pour Kant dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), les jugements de goût « prétendent à la nécessité et disent, non que chacun juge ainsi [...], mais que l'on doit juger ainsi » (Kant, 2015 : 129). La faute de goût serait donc une discordance par rapport à un système de conven-

tions plus large, une rupture d'harmonie entre un ou plusieurs éléments et une totalité normée.

3 Or, pour prétendre saisir la nature de la faute à l'encontre du système garantissant le bon goût, il est fondamental de prendre en compte l'identité socio-culturelle non seulement de celui qui en est l'auteur, mais aussi de ceux qui la perçoivent : pour qui y a-t-il faute de goût ? Le colloque interdisciplinaire organisé par les Jeunes Chercheurs du laboratoire PLH (Patrimoine, Littérature, Histoire), intitulé « Faute de goût : esthétique, éthique et politique », qui s'est tenu au sein de l'Université Toulouse II – Jean Jaurès les 24 et 25 mai 2022, avait pour objectif de mettre en évidence les mécanismes sous-tendant les diverses fautes de goût, dont l'histoire culturelle a pu garder une trace, depuis l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à nos jours. Afin de dégager les enjeux esthétiques, sociaux et politiques que suppose la faute de goût, les contributions rassemblées dans ces actes s'emploient à rendre visibles les facteurs structurants au rang desquels figure l'intentionnalité. Car la faute de goût, pratiquée involontairement, soit par maladresse, soit par inattention, n'est a priori pas de la même nature que lorsqu'elle est commise volontairement – crime contre le bon goût, et non malheureux accident, dont il est alors nécessaire d'envisager le mobile. Pour explorer la richesse de la faute de goût et interroger ses mécanismes, il est possible d'adopter trois approches complémentaires.

4 Tout d'abord, la faute de goût peut s'envisager comme une transgression des valeurs et des conventions. Bon nombre d'auteurs mettent en scène des personnages fictifs ou historiques qui, en rompant avec l'ordre social et moral, prennent une forme monstrueuse : c'est le cas de Caligula chez Suétone et de Caracalla chez Cassius Dion (cf. De Blois, 1994), des Thénardier dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, ou encore, dans les arts picturaux, du terrifiant *Portrait de Dorian Gray* (1944) d'Ivan Albright, représentant le célèbre tableau maudit du roman d'Oscar Wilde. Dans une proche perspective, la faute de goût peut devenir un puissant ressort comique à portée didactique en s'appuyant sur la force normative du ridicule. Ainsi, montrer la faute permet de la prévenir, voire de la corriger, au théâtre notamment, à l'instar des comédies d'Aristophane et de celles des moralistes comme Molière. Elle participe également à l'apprentissage des codes nécessaires à l'ascension sociale d'un personnage, ce qui en

fait parfois un enjeu des récits d'initiation, comme c'est le cas dans *La Vie de Marianne* (1731-1742) de Marivaux ou dans *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal. Divers procédés, esthétiques, stylistiques ou encore narratifs, sont alors mis en œuvre pour souligner la faute de goût. Il s'agira donc d'analyser la finalité de ces usages, leur place dans le processus argumentatif et didactique, ou encore leur fonction dans la construction d'un discours à visée politique.

5 Ensuite, si la faute de goût s'invite dans les œuvres littéraires et artistiques, c'est parce qu'elle interroge le champ esthétique et ses normes. La faute recouvre alors des catégories plus ou moins subjectives, plus ou moins régulées, comme le mauvais goût, la laideur, la vulgarité ou l'outrance, qui permettent à l'artiste de dégrader, voire de subvertir l'idéal esthétique de son temps. Or, les traditions et les codes esthétiques n'ont de cesse de s'infléchir tout au long de l'histoire des arts et des idées ; c'est à ce titre que, pour reprendre les mots de Friedrich Nietzsche, « le mauvais goût a son droit autant que le bon goût » (1985 : 105) en raison de sa relativité. Le XIXe siècle met notamment à l'honneur le dégoût et la laideur, revalorisés par exemple par Gustave Courbet, qui inscrit la trivialité dans ses tableaux pour englober la réalité dans sa totalité. Pour Victor Hugo, le grotesque, théorisé comme l'envers du sublime, est une force féconde capable de créer « le difforme et l'horrible » mais aussi « le comique et le bouffon » (1985 : 10). Dans une optique différente, les dandys comme Byron, Baudelaire et Barbey d'Aurevilly font de la faute de goût une arme pour se singulariser et exprimer leur supériorité. Loin d'être toujours délibérée, elle peut être toutefois considérée comme une erreur de jugement et un manque de sensibilité esthétique : la faute devient un lapsus qui dévoile une carence, stigmatisée depuis l'Antiquité. La malheureuse coordination d'éléments dissonants signe alors l'échec d'une expérience esthétique par la rupture d'une unité harmonieuse dont l'esthète se fait le garant.

6 Enfin, l'expression du goût s'inscrit dans un système de normes et de conventions caractéristique d'un milieu social. À ce titre, le goût, en tant que phénomène collectif, apparaît comme générateur de comportements et d'actions qui participent dans une large mesure au processus de reproduction sociale. Ainsi, le raffinement du goût des élites médiévales exprimé dans la culture curiale (la courtoisie, les tournois, la chasse au vol, etc.) constitue un véritable privilège de

classe qui témoigne de leur position au sommet de l'édifice social. L'apprentissage et la maîtrise des codes relatifs au goût à une échelle individuelle sont donc l'enjeu d'une compétition sociale et de prestige dont les différents rouages ont été abondamment décrits dans la sociologie de Pierre Bourdieu (1979 [2]). Suivant un processus diamétralement opposé, une maîtrise partielle ou une compréhension erronée des codes devient un facteur discriminant qui tend à rejeter l'individu vers une position périphérique. La faute de goût, lorsqu'elle est involontaire, révèle chez son auteur la faiblesse des stratégies déployées en vue d'affirmer son appartenance à un milieu ou d'y conforter sa position. Les maladresses de M. Jourdain dans *LeBourgeois gentilhomme* (1670) de Molière témoignent en effet de son incapacité à s'approprier les codes de la noblesse vers laquelle ses ambitions le poussent. Au contraire, la faute de goût qui s'inscrit dans une intentionnalité peut devenir le ressort d'une réflexion sociale, comme l'illustre le cas du style Kitsch, dont les fautes de goût participent à une critique de la culture de masse. En subvertissant les codes par l'outrance, les artistes peuvent développer une critique des mœurs de leur temps, en touchant à des sujets aussi variés que le blasphème, la contestation politique, ou encore, le statut des individus situés en marge de la société.

7 Pour appréhender ces trois grandes thématiques, foncièrement entrecroisées, nous avons pris le parti d'organiser quatre axes de réflexion, de sorte à suivre un parcours chronologique et thématique. Notre premier axe mesure les conséquences politiques, volontaires ou involontaires, de la faute de goût esthétique dans les textes de l'Antiquité. Bénédicte Chachuat montre que la faute de goût de Lucain se révèle être un choix esthétique original : celui de se conformer ou non à un modèle de récit, conduisant à la redéfinition de la place des hommes et des dieux dans l'épopée. Marc Delalonde s'est quant à lui intéressé à la dénonciation par Philon de Byblos de la faute de goût commise par les Grecs dans le traitement qu'ils ont réservé aux Phéniciens, afin d'intégrer l'identité phénicienne dans la mosaïque des cultures qui compose l'Empire romain.

8 Dans la littérature française moderne et contemporaine, la faute de goût peut être utilisée comme un outil de transgression esthétique et comme un instrument de critique morale et/ou sociale. Andréa Leri explique que, dans les multiples représentations de la pièce *Yvonne*,

Princesse de Bourgogne, créée pour la première fois en 1957 par Witold Gombrowicz à Varsovie, la faute de goût redéfinit les rapports entre la princesse et la cour, et redessine le territoire esthétique, social et politique. Enfin, Camille Trucart s'intéresse aux fautes de goût que commet intentionnellement Alfred de Musset en dandy et en aristocrate, soucieux de se distinguer du vulgaire au début du XIX^e^ siècle.

9 Subvertir les codes du bon goût peut aussi engendrer des esthétiques de l'outrance, notamment du Kitsch. Carola Borys s'est intéressée à sa théorisation par Adorno, qui met en relation cette catégorie esthétique avec celle de la vulgarité, formes distinctes de transgression des normes du bon goût. Ondine Plesanu met l'accent sur le résultat outrancier du Kitsch dans la mise en scène de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert par Vincent Colin en 2013, qui entend mettre à mal les bienséances par le renversement du sacré et du trivial.

10 Dans le domaine des arts visuels, la faute de goût peut recouvrir une intention politique, qui a pour fin la déstabilisation. Quentin Petit Dit Duhal montre comment Orlan, avec l'installation du *Baiser de l'artiste* en 1977, provoque la société patriarcale et hétéronormée de son époque en mélangeant les registres – religieux, sexuel, artistique et mercantile. Cette réflexion peut être prolongée dans le domaine de la mode, et trouver une résonance particulière dans les pratiques subversives du *camp*, en tant que jeu avec les registres culturels de genres et avec les normes sexuelles. Alexis Vandeweed retrace ainsi l'évolution du *camp* pour mettre en valeur le processus de normalisation de ses fautes de goût, récupérées récemment par la haute couture.

11 En définitive, la plasticité conceptuelle de la faute de goût résulte de la variabilité des critères nécessaires pour juger sa nature, différents selon les disciplines, le contexte (historique, politique, social, esthétique…) et les modes de pensée. Transgression volontaire ou involontaire, erreur de jugement ou choix délibéré, elle dépend de la conception qu'un groupe social et/ou culturel a, à un moment donné, du bon et du mauvais goût. La faute de goût traverse les champs disciplinaires et les siècles, et sa difficile théorisation prouve la fécondité de cette notion, qui plus est dans un contexte où la mondialisation participe à la normalisation des jugements de goût – processus qui ne va

pas sans résistance, et qui induit une multiplication de questions éthiques.

BIBLIOGRAPHY

BOURDIEU P., 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit.

CASSUS DION, 1955, *Cassii Dionis Cocceiani Historiarum Romanarum quae supersunt. Adjecta sunt specimina phototypica tria libri vaticani*, t. 3, n° 1268, U. P. BOISSEVAIN (éd.), Berlin : Weidmann.

DE BLOIS L., 1994, « Traditional Virtues and New Spiritual Qualities in Third Century Views of Empire, Emperorship and Practical Politics », *Mnemosyne*, vol. 47, n° 2, p. 166-176.

HUGO V., 1985, « Préface de *Cromwell* », dans *Œuvres complètes. Critique*, G. ROSA et J. SEEBACHER (éd.), Paris : Robert Laffont.

HUGO V., 2018, *Les Misérables*, H. SCEPI (éd.), Paris : Gallimard.

KANT E., 2015, *Critique de la faculté de juger*, A. RENAUT (éd.), Paris : Flammarion.

KOCH E. R., 2013, « La pratique du goût : de Pierre Bourdieu à Antoine de Courtin », *Dix-septième siècle*, vol. 258, n° 1, p. 45-54.

MARIVAUX, 2007, *La Vie de Marianne*, J. M. GOULEMOT (éd.), Paris : Le Livre de Poche.

MOLIÈRE, 2010, *Le Bourgeois Gentilhomme*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, G. FORESTIER (éd.), Paris : Gallimard.

NIETZSCHE F., 1985, *Le Gai Savoir*, P. KLOSSOWSKI (trad.), Paris : Gallimard.

ROLAND-MANUEL, 1924, « Adieu Satie », *Revue Pleyel*, n° 15, p. 21-22.

STENDHAL, 2013, *Le Rouge et le Noir*, M. PARMENTIER (éd.), Paris : Flammarion.

SUÉTONE, 2012, *Vies des douze Césars, Tibère-Caligula*, P.-E. DAUZAT (éd.), H. AILLOUD (trad.), Paris : Les Belles Lettres.

NOTES

1 L'italique ne figure pas dans le texte original.

2 Cf. la synthèse que propose Koch (2013) sur le goût envisagé comme forme d'*habitus*.

AUTHORS

Jérémy Bonner
PLH (EA 4601), Université Toulouse II – Jean Jaurès

Clément Dutrey
PLH (EA 4601), Université Toulouse II – Jean Jaurès

Ludovic Thérond-Debat
PLH (EA 4601), Université Toulouse II – Jean Jaurès

Camille Trucart
PLH (EA 4601), Université Toulouse II – Jean Jaurès

De la faute esthétique à la faute politique dans les textes de l'antiquité

Les fautes de goût de Lucain : critique esthétique ou justification éthique et politique ? Le point de vue des éditeurs anciens du poème

Lucan's errors of taste: aesthetic critique or ethical and political justification? The point of view of ancient editors of the poem

Bénédicte Chachuat

OUTLINE

La persistance d'un débat critique autour des fautes de goût de Lucain
Contre Lucain : Burman
Défense de Lucain : la recherche d'une forme de merveilleux pour atténuer la faute de goût
Voltaire apologiste de Lucain : quand la faute n'en est pas une
Conclusion : Justification éthique et politique d'une audace esthétique

TEXT

1 Dans la *Pharsale* que Lucain, poète épique du premier siècle de notre ère, compose sur la guerre civile entre César et Pompée, les dieux et le merveilleux traditionnel n'ont plus leur place (Narducci, 1979 ; 2004 [2]). Exemple révélateur, le chant VII de l'épopée, qui relate la grande bataille de Pharsale, ne voit pas d'intervention des dieux dans le combat, contrairement à ce que l'on trouve dans l'*Iliade* ou l'*Énéide* [3], les deux modèles par excellence du genre épique. Seuls les belligérants, Pompée et César en tête, combattent ; ce sont les hommes qui agissent, voire qui tendent à remplacer les dieux. On ne trouve dans la *Pharsale* ni assemblée des dieux, ni messager envoyé par ces derniers pour guider les protagonistes, ni oracle inspiré des dieux, ni invocation aux Muses ou divinités, contrairement à ce que les règles du genre font attendre [4].

2 Ce choix esthétique et poétique, des plus audacieux, a valu à Lucain nombre de critiques, de l'Antiquité à nos jours. Pour beaucoup d'Anciens, c'est une faute de goût, une infraction aux codes esthétiques traditionnels de l'épopée, pour laquelle le poète néronien ne

mérite plus même d'être appelé poète, mais historien. C'est ce que dit le grammairien Servius, à la fin du quatrième siècle, dans son *Commentaire à l'Énéide* : « *Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia videtur historiam composuisse, non poema* » (« C'est pourquoi, en effet, Lucain n'a pas mérité d'être compté au nombre des poètes, parce qu'il semble avoir composé une œuvre historique, non un poème », Servius, *Ad Aen.* I, 382, trad. personnelle). Lucain s'est écarté du modèle épique par excellence, l'*Énéide*, et a été condamné pour cela. Pour Servius, la poésie requiert le mythe, tandis que l'histoire l'exclut ; par conséquent, Lucain, en raison du choix de son sujet, est un historien et non un poète. Autre jugement critique à charge, celui de Quintilien, grammairien du premier siècle, qui considère que Lucain devrait « être imité plus par les orateurs que par les poètes », « *magis oratoribus quam poetis imitandus* » (Quintilien, *I.O.*, X, 1, 90, trad. personnelle [5]). De même, c'est en partie en réaction à cette absence des dieux dans la *Pharsale* que Pétrone insère dans son *Satiricon* une petite épopée sur la guerre civile, où les dieux ont toute leur place, comme le revendique explicitement le personnage d'Eumolpe en ces termes : « il faut, en s'attachant aux péripéties de l'action, en mettant les dieux en scène, en utilisant tous les ressorts de la dramaturgie, donner du champ à son inspiration », « *per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus* » (Pétrone, *Sat.*, CXVIII, trad. Olivier Sers). Pour les Anciens, ses contemporains ou des auteurs postérieurs à lui, il est ainsi clair que Lucain a commis une faute de goût, qu'il n'a pas respecté les règles du genre épique traditionnel à Rome depuis Homère.

3 En faisant un saut dans le temps, nous voudrions nous intéresser aux jugements que les premiers éditeurs du poème, dans les préfaces et textes liminaires des éditions des XVI^e^ aux XIX^e^ siècles notamment, ont formulés pour qualifier cette « faute de goût ». Il s'agira de voir comment ce qui est aujourd'hui unanimement appréhendé comme un choix esthétique à portée politique a fait l'objet de virulentes critiques et débats entre érudits. Les éditeurs sont en effet partagés : les uns se livrent à une défense et apologie de l'innovation lucanienne, d'autres condamnent et blâment une faute de goût intentionnelle et inexcusable, d'autres encore allèguent la jeunesse d'un poète influencé par les mœurs de son époque et la décadence contempo-

raine. Nous verrons quels critères – littéraires, esthétiques ou culturels ; anciens, contemporains, ou anachroniques – et quelles figures d'autorité sont appelés à la barre pour accuser ou défendre le poète néronien qui, par ses audaces, n'a cessé de fasciner depuis le premier siècle de notre ère.

La persistance d'un débat critique autour des fautes de goût de Lucain

4 La lecture des préfaces et des commentaires aux premières éditions de la *Pharsale*, à compter du seizième siècle, montre que le débat autour de la qualité poétique de l'œuvre de Lucain et du genre de celle-ci ne s'est pas apaisé, loin de là. Il n'est pas rare en effet qu'on trouve dans les préfaces, outre la rhétorique dédicatoire traditionnelle [6], de vrais plaidoyers *pro* ou *contra* Lucain. Dans la lignée des anciens, les uns défendent le statut de poète de Lucain, tandis que d'autres le lui refusent. La question de l'absence du merveilleux traditionnel dans le poème est fréquemment invoquée comme argument dans ces débats.

5 Un exemple est révélateur de la persistance de ce débat critique. Il s'agit d'un extrait de la préface de l'édition de Franciscus Oudendorp, philologue hollandais, qui publie une édition de Lucain en 1728. Voici l'extrait :

> *Notissimae sunt criminationes, quibus Lucanum adgressi sunt Petronius, Quintilianus, Scaligeri, aliique. His quidem respondere, eaque crimina diluere, acta pro Lucano publice causa, conati sunt Palmerius, Mosantius, Bersmannus, et nonnulli alii, quorum apologiam huic Editioni adjunximus*

> Bien connues sont les accusations malveillantes par lesquelles Pétrone, Quintilien, Scaliger et d'autres ont attaqué Lucain. Mais se sont efforcés d'y répondre, et de les effacer, en plaidant publiquement la cause de Lucain, Palmer, Mosantius, Bersmann et quelques autres, dont nous ajoutons l'apologie à cette édition. (Oudendorp, 1728 : « Benevolo Lectori », trad. personnelle)

Dans un autre extrait de la même préface, révélateur, on peut lire : « *Verum enim vero illi viri docti nimio in Lucanum odio abrepti esse videntur, qui ipsum ad infima scriptorum subsellia deprimere voluerunt, ac vix lectu dignum esse censuerunt* » (« Mais en réalité, ces érudits semblent être entraînés par une haine excessive à l'encontre de Lucain, eux qui ont voulu le rabaisser aux bancs les plus bas des écrivains et qui ont jugé qu'il était à peine digne d'être lu », *ibid.*).

6 Dans ces deux passages, le vocabulaire et les expressions employés sont parlants quant à la virulence et à la passion que déchaînent les choix esthétiques de Lucain. Le lexique de la condamnation et de l'attaque est bien représenté : on relèvera en latin *criminationes*, « l'accusation » et plus précisément « l'accusation mensongère, calomnieuse », le verbe *adgressi sunt*, de *adgredior*, qui signifie « attaquer », le terme *crimina*, « les accusations », dans la seconde phrase, et le terme *odio* dans le second passage, « la haine ». S'y oppose le champ lexical de la défense avec les mots *respondere* et *diluere*, dans l'expression *diluere crimina* qui veut dire « effacer une accusation », et le terme *apologiam*[7]. Ce passage est aussi intéressant car Oudendorp y cite les noms de ceux qui participent à ces controverses sur le statut de Lucain. Parmi les modernes qui nous intéressent dans cette étude, dans le camp des opposants de Lucain, on peut relever Scaliger, c'est-à-dire Jules César Scaliger, auteur d'un ouvrage intitulé l'*Hypercriticus* (Scaliger, 1561). Les partisans de Lucain sont plus nombreux parmi les modernes : Oudendorp cite Palmer, Mosantius et Bersmann, dont nous verrons plus loin un texte. Les enjeux de cette polémique sont présentés comme importants : d'après Oudendorp, certains en viennent à déconseiller de lire Lucain, dont la popularité ne s'est pourtant pas démentie depuis l'Antiquité tardive[8].

7 Après avoir montré que la polémique sur le statut de Lucain était toujours d'actualité au dix-huitième siècle, voyons quelques-uns des arguments des partisans et détracteurs du poète néronien.

Contre Lucain : Burman

8 L'un des passages pour lesquels Lucain s'est attiré les foudres de certains philologues et érudits est son proème, le tout début de l'épopée. C'est en effet un des lieux dans lesquels on s'attend à la présence du merveilleux, du divin, sous la forme d'une invocation aux

dieux ou aux muses [9]. C'est quand on compare le proème de la *Pharsale* de Lucain à celui de l'*Énéide* de Virgile, modèle indépassable du genre épique, constamment convoqué comme référence par les critiques, que l'originalité de Lucain apparaît. Voici les deux textes, en traduction :

> Je chante les armes et l'homme qui le premier des bords de Troie vint en Italie, aux rivages de Lavinium, fuyant par décret du destin ; la puissance des dieux le ballotta et sur terre et sur mer, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon ; il souffrit aussi beaucoup dans les combats, tandis qu'il fondait sa ville et installait ses dieux au Latium, d'où la race latine, les Albains nos pères et les remparts de la haute Rome. Muse, rappelle-moi les causes, pour quelle offense à sa divinité ou quelle souffrance la reine des dieux a pu pousser un homme insigne par sa piété à dérouler tant de malheurs, à affronter tant d'épreuves. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? (Virgile, *Énéide*, I, 1-11 [10])

> Nous chantons des guerres plus que civiles dans les champs de l'Émathie, le crime devenu un droit, un peuple puissant tournant son bras victorieux contre ses propres entrailles, deux armées de même sang, et, rompant l'unité de l'empire, toutes les forces de l'univers ébranlé en lutte pour un commun forfait, les enseignes se heurtant à des enseignes hostiles, des aigles aux prises, et les pilums menaçant les pilums. D'où vient, citoyens, cette fureur, où le fer a-t-il pris cette licence d'offrir le sang latin à des peuples odieux ? (Lucain, *Pharsale*, I, 1-9 [11])

9 Dans les deux proèmes, après l'exposé du sujet par le poète (« je chante », *cano*, chez Virgile ; « nous chantons », *canimus*, avec un pluriel poétique chez Lucain), vient une question. Là où chez Virgile elle est adressée à la Muse – « Muse, rappelle-moi les causes », *Musa mihi causa memoras* –, chez Lucain, elle est adressée aux citoyens, en ces termes : « d'où vient, citoyens, cette fureur », *quis furor, o ciues*. Des hommes, de simples citoyens, ont remplacé les Muses dans la *Pharsale*. Le divin est congédié au profit des hommes, à la fois acteurs et destinataires de l'épopée. De plus, là où le poète augustéen peut attendre une réponse fiable de la divinité, censée lui inspirer son chant, chez le poète néronien, la question est purement rhétorique ; la parole poétique n'est plus garantie de la même manière. Telle est

l'innovation contestable et contestée de Lucain. Le poète néronien a bien évacué les dieux et le divin et ce dès les premiers vers de l'épopée.

10 Voyons comment Pieter Burman (1668-1741), philologue hollandais, qui publie une édition de Lucain en 1740, réagit face à cette audace :

> *Omnes Epici poetae vel ante, vel post propositionem, vel miscentes utrumque, numen aliquod invocare ex lege carminis solent, a quo doceri et inspirari precantur, quia multa mirabilia narraturi non sua fide, sed ex Deorum monitu et praeceptis auctoritatem acquirere et conciliare volunt rebus, quas magnificas et vulgi persuasionem superantes, narrare et amplificare intendunt : ita ut, recte judicante Petronio, totum poema furentis potius animi vaticinatio, quam religiosae orationis sub testibus fides appareat. Sed Lucanus conscius sibi, se in utramque partem peccare, et argumentum elegisse, in quo nullas Diis partes adtribuere, et ita nec Poetae personam sustinere posset ; et etiam veritati vim intulisse, ut nec Historicorum in numero haberi posset, statim impetu ingenii et factionis inconsulto studio et favore ablatus, Deos invocare, et mendaciis suis inscribere non sustinuit. sed oblitus se promisisse Poetam acturum (nam canimus inquit) properat se declamatorem et philosophum ineptum exhibere.* (Burman, 1740 : « Aequo et erudito Lectori, Praefatio »)

> Tous les poètes épiques, soit avant, soit après l'exposé du sujet, soit en mêlant les deux, ont l'habitude, suivant la loi de la poésie, d'invoquer quelque puissance divine, à qui ils demandent d'être instruits et inspirés, parce que, sur le point de raconter bien des choses merveilleuses en se fondant non sur leur propre parole, mais sur le conseil et les préceptes des dieux, ils veulent acquérir l'autorité et la procurer aux faits qu'ils entendent raconter et amplifier, eux qui sont magnifiques et surpassent la croyance du vulgaire. De la sorte, comme le juge à juste titre Pétrone, le poème apparaît davantage comme la vaticination d'un esprit en délire que comme un discours scrupuleusement fidèle aux témoignages. Mais Lucain est conscient qu'il a péché dans les deux directions, et pour le choix d'un sujet dans lequel il ne pouvait attribuer aucun rôle aux dieux ni assumer le rôle de poète, et encore pour avoir fait violence à la vérité, de sorte qu'il ne peut être compté au nombre des historiens, ayant été aussitôt entraîné par l'élan du génie ainsi que par le zèle et la faveur irréfléchis de l'esprit partisan, il n'a pas pu

> invoquer les dieux et leur imputer ses mensonges. Mais il a oublié qu'il promettait d'agir comme un poète (en effet, il dit « nous chantons »), et se hâte de se conduire comme un déclamateur et un philosophe impertinent (trad.personnelle).

Que pouvons-nous dégager de ce commentaire assez incisif de Burman ? Il analyse le choix esthétique de Lucain comme une faute de goût, et même comme une infraction aux lois de la poésie. Il emploie en effet dans la première phrase l'expression *ex lege carminis solent*, qui comporte à la fois l'idée d'habitude, *solent*, et l'idée de loi, de règle à respecter, *lege*. Précisons qu'il s'agit toutefois de lois non écrites. Burman présente alors cette coutume, ses effets et les possibilités qu'elle offre aux poètes épiques. On relèvera qu'il mentionne Pétrone, auteur ancien et détracteur contemporain de Lucain cité au début de cette étude, et à qui Burman donne manifestement raison. Dans la suite du texte, on retrouve l'idée que Lucain a commis une faute, *peccare*, et en connaissance de cause, *conscius sibi*, ce qui est d'autant plus grave. Le poète a choisi un sujet, la guerre civile, dans lequel les dieux ne pouvaient avoir de place. Pour Burman, Lucain ne mérite ainsi pas le titre de poète, ni même celui d'historien, il est rabaissé au rang de déclamateur et de philosophe, c'est la conclusion du texte. Il est intéressant que la faute de goût soit reliée au sujet même de l'œuvre. Comme on le verra, c'est un aspect fondamental de cette prise de position. Mais si Burman reconnaît cela, il n'excuse en rien Lucain, ne cherche pas à comprendre ce choix, il se contente de l'opposer à la norme, à ce qui est jugé traditionnel et conforme au canon, virgilien notamment. La condamnation est sans appel. Pour cette faute et pour d'autres encore, le philologue en vient même à se demander pourquoi il s'est donné la peine de travailler sur ce texte pour le rendre accessible au public alors même que la qualité du poème et de son auteur est, selon lui, médiocre [12].

11 Voici encore ce que Burman dit de Lucain, qu'il compare avec Virgile, et dont il explique les fautes par un souci de vaine gloire et une incapacité à rivaliser avec celui qui est indépassable :

> *Lucanus, similibus gloriae falsae stimulis agitatus, quia Virgiliani consummatissimi operis laudes adsequendi nulla spes adpareret, divinam poesin inquinare, et heroicum carmen, omni majestate et splendore suo spoliatum, ad declamatoria acumina, et Historiae uerae*

> *humilitatem, temporis seriem et rerum ordinem demittere est aggressus.*

> Lucain, agité par de semblables aiguillons pour une fausse gloire, parce qu'aucun espoir d'atteindre la gloire de l'œuvre parfaitement accomplie de Virgile n'apparaissait, a entrepris de souiller la poésie divine et de rabaisser le poème héroïque, privé de toute majesté et toute splendeur, à des pointes déclamatoires, à l'humilité de l'histoire vraie, à l'enchaînement et l'ordre des faits du temps. (*ibid.*)

Le choix esthétique de Lucain est ainsi durement condamné. Avec le poète néronien, la poésie est souillée, rabaissée et privée d'éclat. Heureusement que tous les philologues ne partagent pas le même avis que Burman. D'autres ont entrepris au contraire de défendre les choix esthétiques de notre auteur et ce, de différentes manières.

Défense de Lucain : la recherche d'une forme de merveilleux pour atténuer la faute de goût

12 Une première manière de prendre position dans ce débat pour tâcher de défendre Lucain consiste à atténuer la faute de goût, c'est-à-dire à montrer que Lucain ne renonce pas tout à fait à cette exigence épique qu'est la présence du merveilleux dans l'épopée. De fait, il est trop catégorique de dire que les dieux ne sont pas présents dans l'épopée de Lucain puisqu'il est bien question, à plusieurs reprises, des dieux, que ce soit dans le discours du narrateur ou dans les discours des personnages. L'épopée pose notamment la question de la faveur ou de l'hostilité des dieux, envers les protagonistes de l'action et envers Rome elle-même. Ce sont donc uniquement certaines formes d'interventions divines et certaines facettes du merveilleux que Lucain exclut de son poème. Ce sont sur ces nuances que mettent l'accent quelques philologues pour redorer l'image de Lucain poète épique. Telle est l'approche de Bersmann.

13 Gregor Bersmann, philologue allemand né en 1538 et mort en 1611, fait paraître en 1589 une édition de la *Pharsale* de Lucain. Le texte du poème est précédé d'une longue préface, comportant notamment

une épître dédicatoire très développée dans laquelle l'éditeur prend la défense du poète. Dès les premières lignes, le ton est donné : « *Venit mihi in mentem mirari, quid vulgus grammaticorum moverit, ut Lucanum e poetarum numero excluderent. Verum age videamus, quae res illos in hanc adduxerit persuasionem* » (« J'en viens à me demander avec étonnement ce qui a conduit la foule des grammairiens à exclure Lucain du nombre des poètes. Allons, voyons quelle chose les a poussés à cette conviction », *ibid.*, trad. personnelle[13]). Après cette introduction, l'apologiste de Lucain entreprend de passer en revue les critiques faites à son auteur pour les réfuter. Il souligne notamment que Lucain ne se contente pas de transcrire en vers des faits historiques, il ajoute aussi à ceux-ci, et particulièrement des éléments merveilleux :

> *Lucanus bellum canendo ciuile, non modo vera narrat, quod historici propium esse censetur, sed et ficta interserit nonnulla, ac fabulosa. Neque enim, quae ab illo passim asseruntur conciones, ita habitae sunt ab iis, quibus attribuuntur : ac figmentum esse poeticum imaginem patriae, quae ad Rubiconis amnem in somnis sese offert Caesari, nemo dubitat : et commentitia profecto sunt, quae de Antaeo Terrae filio, deque excita ab inferis anima memorantur, et id genus alias complura. Verumenimvero, quicquid illi contradicant, poetam (...) non tam ficta facit materia, quam elaborationis et quasi perpolitionis cura atque industria, multa undique accurate accersens, et ad ornatum carminis ingeniose comminiscens.* (*ibid.*)

Cette défense peut être ainsi traduite :

> Lucain, en chantant la guerre civile raconte non seulement des faits véridiques, ce qui est considéré comme le propre de l'historien, mais il insère aussi quelques faits fictifs et fabuleux. Et en effet, les discours qui sont attribués par lui çà et là n'ont pas été tenus par ceux à qui ils sont attribués ; et personne ne doute que le fantôme de la patrie, qui se présente en songe à César, ne soit une création ; et assurément ce sont de pures imaginations les passages concernant Antée le fils de la terre et celui qui concerne l'âme rappelée des enfers, et de nombreux autres de ce genre. Mais en vérité, qu'ils lui reprochent tout cela (…), ce n'est pas tant la matière fictive qui fait le poète que le soin et l'application dans l'élaboration et pour ainsi dire

> le fini, qui font venir beaucoup de matière de toute part avec soin et qui inventent avec habileté pour l'ornement du poème.

Dans cet extrait, Bersmann cherche donc à prouver que Lucain respecte les règles de l'invention poétique. Il énumère en effet ce que le poète ajoute à la matière historique dont il part. Il est intéressant de voir que les exemples qu'il prend relèvent presque tous du merveilleux. En effet, il mentionne l'*imago patriae*, qu'il qualifie de *figmentum poeticum* : il s'agit du fantôme de la patrie, qui apparaît à César, au début de la guerre civile, sur les bords du Rubicon (Lucain, *Phars.*, I : 183-203.) ; cette apparition surnaturelle relève bien du merveilleux et une forme de divinité. Ensuite, Bersmann évoque les passages qui concernent Antée, *quae de Antaeo Terrae filio*, ce qu'il qualifie de *commentitia* : il s'agit là du chant IV de l'épopée, qui comporte une assez longue digression mythologique, racontant le combat d'Hercule et d'Antée (*ibid.*, IV : 593-660). Dans ce passage, l'épopée fait bien une place au mythe, conformément aux règles traditionnelles du genre. Enfin, Bersmann fait référence à une âme rappelée des enfers, *excita ab inferis anima* : en ces termes il renvoie à l'épisode de la nécromancie, au chant VI, où la sorcière Éricthо ramène à la vie le cadavre d'un soldat chargé de faire une prophétie à Sextus Pompée (*ibid.*, VI : 413-830) : le merveilleux, monstrueux, cette fois-ci, est une fois de plus bien présent dans l'épopée. Dans la deuxième partie de l'extrait, pour répondre aux détracteurs de Lucain, Bersmann entreprend de redéfinir ce qui fait un poète : non tant la matière que la manière ; on peut retrouver là une opposition désormais classique entre fond et forme.

14 L'approche de Bersmann est ainsi plus nuancée. Alors que les détracteurs de Lucain nient la présence de traits merveilleux, l'éditeur allemand montre qu'il y a bien du merveilleux dans la *Pharsale* et que Lucain compose une œuvre qui tient à la fois de l'histoire et du discours poétique. Pour Bersmann, les reproches faits à Lucain ne tiennent pas, car ils ne sont pas fondés [14].

Voltaire apologiste de Lucain : quand la faute n'en est pas une

15 Une autre approche dans la défense de Lucain consiste à montrer qu'il n'y a pas de faute de goût, pas d'erreur, mais que Lucain a fait le bon choix. Ce qui était présenté comme un tort devient au contraire un trait de génie de la part du poète. Avant d'être celle des modernes, cette approche est celle de Voltaire, dans son *Essai sur la poésie épique*, au chapitre 4 (Voltaire, 1877).

16 Voici une première citation qui marque un changement de perspective : « Lucain, génie original, a ouvert une route nouvelle » (*ibid.* : 326). Aux yeux de Voltaire, Lucain n'est plus celui qui enfreint des règles, mais celui qui ouvre une voie nouvelle, une nouvelle manière de faire de la poésie, c'est la figure du *primus inventor*[15]. Il est intéressant que Voltaire reprenne cette image du *primus inventor* dans la mesure où celle-ci vient de l'Antiquité même et que les poètes, Lucrèce par exemple, la mobilisaient pour justifier des innovations poétiques qui auraient pu paraître discutables ou passer pour des fautes de goût[16]. Le philosophe des Lumières aborde ensuite précisément la question des dieux et apporte une justification tout à fait pertinente :

> Virgile et Homère avaient fort bien fait d'amener les divinités sur la scène. Lucain a fait aussi bien de s'en passer. Jupiter, Junon, Mars, Vénus étaient des embellissements nécessaires aux actions d'Énée et d'Agamemnon. On savait peu de choses de ces héros fabuleux ; ils étaient comme ces vainqueurs des jeux olympiques que Pindare chantait, et dont il n'avait presque rien à dire. Il fallait qu'il se jetât sur les louanges de Castor, de Pollux et d'Hercule. Les faibles commencements de l'empire romain avaient besoin d'être relevés par l'intervention des dieux. Mais César, Pompée, Caton, Labiénus, vivaient dans un autre siècle qu'Énée : les guerres civiles de Rome étaient trop sérieuses pour ces jeux d'imagination. Quel rôle César jouerait-il dans la plaine de Pharsale, si Iris venait lui apporter son épée, ou si Vénus descendait dans un nuage d'or à son secours. Ceux qui prennent les commencements d'un art pour les principes de l'art même, sont persuadés qu'un poème ne saurait subsister sans divinités, parce que l'*Iliade* en est pleine ; mais ces divinités sont si

> peu essentielles au poème, que le plus bel endroit qui soit dans Lucain, et peut-être dans aucun poète, est le discours de Caton, dans lequel ce stoïque ennemi des fables dédaigne d'aller voir le temple de Jupiter-Ammon (Voltaire, 1877 : 326-329).

Alors que jusqu'à présent l'épopée de Lucain était évaluée par comparaison avec celle de Virgile, et que tout écart par rapport aux normes virgiliennes était durement condamné, Voltaire montre qu'il n'y a pas lieu de comparer ainsi Virgile et Lucain à la défaveur de ce dernier. C'est la nature même du sujet qui impose à Lucain de renoncer aux dieux comme acteurs du poème. Les héros des épopées mythiques ou de fondation ne sont pas comparables aux héros historiques de la guerre civile : alors que les premiers peuvent, voire doivent, être assistés par les dieux, pour la grandeur de leur geste, ce n'est plus le cas des seconds, ce que Lucain a bien perçu, lui qui compose une épopée historique avec la *Pharsale*. Dans la phrase « ceux qui prennent les commencements d'un art pour les principes de l'art même, sont persuadés qu'un poème ne saurait subsister sans divinités », on peut sentir une critique à l'égard des philologues qui s'attachent catégoriquement au modèle virgilien. Le ton de Voltaire se fait discrètement polémique, une tonalité que l'on retrouve constamment, nous l'avons vu, dans les préfaces aux éditions anciennes de l'œuvre. Voltaire laisse même entendre, semble-t-il, que l'art de Lucain, et son sujet, représentent même un état plus avancé de l'art, un progrès par rapport à Virgile. Voilà donc que la faute de goût devient audace, innovation, et amélioration. La perspective est renversée.

Conclusion : Justification éthique et politique d'une audace esthétique

17 Pour conclure, il s'avère bien qu'il y a eu toute une polémique autour de ce que les anciens avaient présenté comme une faute de goût de Lucain. La critique esthétique a été virulente et caractérisée par un attachement strict à ce qui passait pour une règle du genre. Avec Voltaire s'amorce une réflexion plus politique, plus profonde sur le sens de cette innovation lucanienne. Telle est l'approche qui domine

aujourd'hui et que je défends personnellement. Il convient, pour terminer, de la présenter brièvement.

18 Loin d'être une faute de goût, ce choix de Lucain d'atténuer le rôle des dieux et du merveilleux dans la *Pharsale*, est lié au sujet même du poème, la guerre civile et ses horreurs. En effet, la guerre civile, sacrilège suprême qui oppose des concitoyens et des proches, pose la question de la responsabilité et de la culpabilité des dieux et de la providence divine qui laissent une telle horreur se produire. Plutôt que de montrer les dieux en actions, Lucain problématise et interroge leur rôle et leur statut. Plusieurs passages du chant VII sont intéressants à cet égard[17]. Dès le début de ce livre, avant le déclenchement de la bataille, le narrateur les interpelle ainsi : « *hoc placet, o superi, cum vobis uertere cuncta / propositum, nostris erroribus addere crimen* » (« c'est là ce qui vous plaît, dieux d'en haut, lorsque vous avez formé le dessein de tout renverser : ajouter le crime à nos erreurs ? » Lucain, *Phars.*, VII : 58-59, trad. personnelle). À la toute fin du chant, une fois le massacre accompli, le narrateur les prend à nouveau à parti en ces termes : « *o superi, liceat terras odisse nocentes ! / Quid totum premitis, quid totum absolvitis orbem* ? » (« Dieux du ciel, qu'il nous soit permis de haïr les terres coupables ! Pourquoi accablez-vous, pourquoi absolvez-vous le monde entier ? », *ibid.* : 869-870) On notera dans ces deux passages la modalité interrogative et la tonalité accusatrice : le narrateur interroge ainsi les dieux sur les raisons d'être de la bataille et des guerres civiles, avec une gradation d'une interrogation à l'autre, du début du livre en question à la fin, et un effet de structure évident. L'épopée se fait ainsi réflexive et critique.

19 Il faut évoquer les vers 445 à 459[18], sur lesquels se referment les longues plaintes du narrateur avant l'engagement de la bataille, et qui présentent un autre aspect de la culpabilité des dieux : leur passivité. Ces quinze vers abordent de but en blanc, dans une micro-argumentation, la question du statut et du rôle des dieux dans la guerre civile. La portée exacte de ces vers a été discutée et a fait couler beaucoup d'encre[19]. Aux vers 445-447, le narrateur commence par affirmer, apparemment, que les dieux n'existent pas : « *sunt nobis nulla profecto / numina : cum caeco rapiantur saecula casu, / mentimur regnare Iouem* ». Ces affirmations sont étayées dans les vers 447-454, par une accumulation de questions rhétoriques dans

lesquelles le narrateur fait comprendre que si Jupiter existait bien, il ne saurait permettre que le massacre de Pharsale ait lieu sans intervenir. Les vers 454-455 comportent une conclusion un peu différente : « *mortalia nulli sunt curata deo* » : les dieux existent, mais ils ne se soucient pas des hommes ; le narrateur ne nie plus l'existence des dieux, mais celle de la providence divine envers les hommes [20]. Dans ces vers volontairement provocateurs, et inspirés par l'émotion ressentie par le poète au moment d'en venir enfin au récit de la bataille, le narrateur remet aussi en cause l'image traditionnelle de Jupiter comme dieu vengeur et garant de la justice. À une providence mauvaise, avec des dieux cruels et intéressés à faire le malheur des hommes – c'est ce qui semblait se dégager du paragraphe précédent – s'opposerait donc une absence pure et simple de providence divine. La contradiction est problématique. Si importants que soient ces vers, il ne faut cependant pas y voir une exposition définitive et claire du système théologique du chant VII, voire du poème. Il nous paraît plus porteur de sens de mettre l'accent sur la fonction dramatique et pathétique de ces vers, plutôt que sur leur portée théologique, en les replaçant dans la logique du passage. Ils ont davantage une fonction émotive, voire rhétorique, que de véritables implications et fondements religieux. Ils sont toutefois bien révélateurs du fait que, dans la guerre civile, les valeurs et les rôles changent.

20 S'ajoute enfin la question du lien entre les dieux et le pouvoir, point que n'ont pas non plus envisagé les anciens : le système théologique de la *Pharsale* a aussi une portée polémique, à l'encontre du pouvoir en place, au temps de l'écriture. Les vers 455-459, à la fin du passage cité précédemment, sont intéressants à cet égard. Ils entrent en résonance avec plusieurs passages du poème, pour construire un discours cohérent et critique sur la divinisation des Julio-Claudiens. Si l'on excepte les vers 45-47 du chant I, dans l'éloge de Néron, qui donnent une image positive de cette apothéose [21], le discours sur la divinisation des empereurs est plutôt critique et négatif [22]. La cible première de ces vers sont les dieux, avec la divinisation des empereurs présentée comme une vengeance, *vindictam*, en raison de la passivité des divinités qui ont permis au crime de la guerre civile d'avoir lieu, comme si les puissances divines étaient remplacées ou concurrencées par les empereurs. Mais la cible seconde n'est autre que les empereurs eux-mêmes : c'est le terme *umbras*, dernier mot

du vers, qui le suggère : ce terme sert à dénoncer l'inconsistance, la vanité de ces empereurs divinisés, qui ne sont que des ombres, et ne se trouvent pas dans les cieux mais aux enfers. Dans ces vers, revenant sur ces déclarations du proème, Lucain pourrait donc dénier à Néron toute légitimité à l'apothéose, en la vidant de son sens.

21 Loin de n'avoir que des implications esthétiques comme pouvaient le penser certains philologues dont nous avons étudié les éditions, la faute de goût de Lucain, qui n'en est finalement pas une, a plusieurs fonctions. Elle est en effet à la fois subversive, politiquement critique et éthiquement significative. Si Lucain s'est éloigné des grands modèles épiques, s'il a pris des libertés avec les règles du genre, c'est afin de faire davantage sens, quand bien même cela devait lui valoir des critiques. L'absence du merveilleux traditionnel dans la *Pharsale* est bien significative : à travers elle, le poète invite à réfléchir sur le divin et ceux qui s'en réclament. La révolte esthétique de Lucain est aussi un acte de révolte politique. Toute porteuse de sens qu'elle soit, cette audace ne sera cependant pas suivie et imitée, puisque les poètes flaviens de la génération suivante réintroduiront le merveilleux et le divin traditionnels dans les épopées qu'ils composeront [23].

BIBLIOGRAPHY

Œuvres antiques citées

LUCAIN, 1926-1930, *La Guerre civile. La Pharsale*, texte établi et traduit par BOURGERY A. et PONCHONT M., t. 1-2, Paris : Les Belles Lettres (abréviation : *Phars.*).

PÉTRONE, 2002, *Le Satiricon*, texte établi par ERNOUT A., amendé, traduit et commenté par SERS O., Paris : Les Belles Lettres (abréviation : *Sat.*).

LUCRÈCE, 1920-1921, *De la nature*, texte établi et traduit par ERNOUT A., t. 1-2, Paris : Les Belles Lettres (abréviation : DNR).

QUINTILIEN, 2002, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par COUSIN J., t. 2, Paris : Les Belles Lettres (abréviation : I.O.).

SERVIUS, 1881-1902, *Seruii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, THILO G. et HAGEN H. (éd.), 3 vols., Leipzig : B.G. Teubner (abréviation : *Ad Aen.*).

VIRGILE, 2015, *Œuvres complètes* (éd. bilingue), DION J. et HEUZÈ Ph., Paris :

Bibliothèque de La Pléiade (abréviation : *Aen.*).

Autres ouvrages

BERSMANN G., 1589, *M. Annœi Lucani de Bello ciuili, uel Pharsaliae libri decem, Gregorii Bersmani… studio… emendati scholiisque illustrati (…) commentationes J. camerarii in librum Pharsalie et notae Jos. Scaligeri in Eclogam ad Pisonem. Annotationes J. Micylli in difficiliores locos omnium librorum Pharsaliae, cum T. Pulmanni uariarum lectionum in hoc poeta libello*, Leipzig : imprimebant haeredes J. Steinmanni.

BURMAN P., 1740, *M. Annaei Lucani Pharsalia cum commentario Petri Burmanni*, Leyde : apud C. Wishoff, D. Goetval et G. J. Wishoff.

CHACHUAT B., 2021, *Étude critique, traduction et commentaire du chant* VII *de la* Pharsale *de Lucain* (en ligne), thèse de doctorat sous la direction de RIPOLL F., Université Toulouse le Mirail : Toulouse II. URL : https://theses.hal.science/tel-03663025v1/file/Chachuat_Benedicte.pdf.

ERLER M., 2012, « Der unwissende Erzähler und seine Götter. Erzählperspektive und Theologie bei Lukan und in Vergils Aeneis », dans BAIER, T. (dir.), *Götter und menschliche Willensfreiheit von Lukan bis Silius*, Münich : C.H. BECK, p. 127-140.

ESTÈVES A., 2013, « Lucain vu par Quintilien (*Institution oratoire*, X.1.90) : style épique ou style oratoire ? », dans VIAL, H. (dir.), *Poètes et orateurs dans l'Antiquité. Mises en scènes réciproques*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 321-333.

FEENEY D., 1991, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford : Clarendon Press, p. 270.

FOLEY J. M., 2005, A *Companion to Ancient Epic*, Oxford : Blackwell.

GAFFIOT F., 1990, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris : Hachette.

GALTIER, F. et POIGNAULT, R. (dir.), 2016, *Présence de Lucain*, Clermont-Ferrand : Centre de Recherches A. Piganiol – Présence de l'Antiquité.

GRIMAL P., 1960, « L'Éloge de Néron au début de la *Pharsale* est-il ironique ? », *Revue des Études Latines*, nº 38, p. 296-305.

HARDIE P.,1993, *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press.

LANZARONE N., 2016, *M. Annaei Lucani belli ciuilis liber VII*, Florence : Felice Le Monnier.

LÉVI N., 2006, « La *Pharsale* de Lucain : un monde sans providence ? », *Bulletin de l'Association Gillaume Budé*, nº 2, p. 70-91.

LOUPIAC A.,1990, « Lucain et le sacré », *Bulletin de l'Association Gillaume Budé*, nº 49, p. 297-307.

NARDUCCI E., 1979, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pise : Giardini Editori.

NARDUCCI E., 2004, « Lo sfondo cosmico della *Pharsalia* », dans ARIEMMA, E. (dir.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*, Naples : Guida, p. 7-20.

NÚÑEZ GONZÁLEZ J. M., 2006, « Lucanus orator an poeta? », dans

RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (dir.), *Las raíces clásicas de Andalucía. Actas del IV congreso andaluz de estudiosclásicos*, t. 1, Cordoue, p. 221-246.

OUDENDORP F., 1728, *M. Annaei Lucani Cordubensis Pharsalia. Siue Belli ciuilis libri decem*, Leyde : apud S. Luchtmans.

QUINT D., 1993, *Epic and Empire: Politics and General Form from Virgil to Milton*, Princeton, New York : Princeton University Press.

SCALIGER J. C., 1561, *Poetices libri septem. I. Historicus, II. Hyle, III. Idea, IIII Parasceve, V. Criticus, VI. Hypercriticus, VII. Epinomis*, Lyon : Apud Antonium Vincentium.

VANAUTGARDEN A. et GILMONT, J.-F. (dir.), 2003, *Offrir un livre, ou la dédicace à l'époque humaniste*, Bruxelles : Musée de la maison d'Érasme à Anderlecht.

VOLTAIRE, « Essai sur la poésie épique », dans CONDORCET, J.-A.-N. de C. et BEUCHOT, A.-J.-Q., *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 8, Paris : Garnier.

NOTES

1 Bien que l'expression « fautes de goût » soit au pluriel, nous nous intéresserons dans cet article uniquement à la question des dieux, et non aux autres traits de style qui ont pu être reprochés au poète néronien – la dimension rhétorique de son style, son goût pour les détails macabres, etc. – qui pourraient faire eux aussi l'objet d'une étude similaire.

2 Cf. aussi Erler (2012) et Loupiac (1990).

3 Cf. par exemple Homère, *Il.*, V, 311-346, et Virgile, *Aen.*, IX, 644-658.

4 Cf. Hardie (1993) et Quint (1993).

5 À propos de ce jugement, cf. Núñez González (2006) et Estèves (2013).

6 À ce sujet, cf. Vanautgaerden et Gilmont (2003).

7 Cf. *Gaffiot*, s.*v.* « **apologiam** »

8 Sur la popularité de Lucain à travers les siècles, cf. Galtier et Poignault (2016).

9 Cf. Foley (2005).

10 Virgile, *Aen.*, I, 1-11 : *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam, fato profugus, Laviniaque venit / litora, multum ille et terris iactatus et alto / vi superum saevae memorem Iunonis ob iram ; / multa quoque et bello passus, dum conderet urbem, / inferretque deos Latio, genus unde Latinum, / Albanique patres, atque altae moenia Romae. / Musa, mihi causas*

memora, quo numine laeso, / quidve dolens, regina deum tot volvere casus / insignem pietate virum, tot adire labores / impulerit. Tantaene animis caelestibus irae ? (trad. J. Dion et P. Heuzé).

11 Lucain, *Ph.*, I, 1-9 : *Bella per Emathios plus quam civilia campos / Iusque datum sceleri canimus, populumque potentem / In sua victrici conversum viscera dextra, / Cognatasque acies, et rupto foedere regni, / Certatum totis concussi viribus orbis / In commune nefas, infestisque obvia signis / Signa, pares aquilas, et pila minantia pilis. / Quis furor, o cives, quae tanta licentia ferri, / Gentibus invisis Latium praebere cruorem ?* (trad. A. Bourgery).

12 Pour surprenante qu'elle soit, une telle rhétorique dénigrante d'un éditeur envers un auteur et l'œuvre qu'il édite n'est pas rare, dès la période humaniste. Elle se retrouve encore parfois dans les introductions aux éditions modernes des classiques latins et grecs, les philologues modernes n'hésitant pas à accuser les anciens de fautes de goût et à mettre en garde les lecteurs contre celles-ci.

13 Bersmann (1589), « In M. Annaei Lucani recensionem ad generosum et illustrem Dn. Carolum, Baronem a Zerotin, Dn. in Namest, Rossitz &c. Dominum suum clementem, Gregorii Bersmani Prooemium », trad. personnelle.

14 Telle est aussi l'approche majoritaire des modernes aujourd'hui. Cf. par exemple Feeney (1991 : 270) : « *this supposedly godless poem is actually obsessed with the gods, crammed with references to their plans and deeds, with prophetic scenes, with the poet's addresses to the one above. As has been noted many times, it is specifically the mimesis of divine characters in action which is missing, thus amputating one half of the pair desiderated by tradition and the critics (epic is made up, as Servius puts it, of "divine and human characters*", ex diuinis humanisque personis.). »

15 Notons toutefois que si Lucain ouvre effectivement une voie nouvelle en matière de poésie épique, il ne peut être appelé *primus inventor*. Voltaire, à qui nous reprenons l'expression, l'utilise à tort.

16 Lucrèce, *DNR*, IV, 1-5 : *Avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo. Iuvat integros accedere fontis / atque haurire, iuvatque novos decerpere flores / insignemque meo capiti petere inde coronam, / unde prius nulli velarint tempora musae*, « Je parcours des régions non frayées du domaine des Piérides, que nul encore n'a foulées du pied. J'aime aller puiser aux sources vierges ; j'aime cueillir des fleurs inconnues afin d'en tresser pour ma tête une couronne merveilleuse, dont jamais jusqu'ici les Muses n'aient ombragé

le front d'un mortel. » (trad. A. Ernout). Lucrèce se justifie en ces termes d'avoir utilisé la noble poésie hexamétrique pour un sujet didactique.

17 À propos du chant VII, cf. Lanzarone (2016) et notre thèse (Chachuat, 2021).

18 Lucain, *Phars.*, VII : 445-459 : *Sunt nobis nulla profecto / numina : cum caeco rapiantur saecula casu, / mentimur regnare Iouem. Spectabit ab alto / aethere Thessalicas, teneat cum fulmina, caedes ? / Scilicet ipse petet Pholoen, petet ignibus Oeten / inmeritaeque nemus Rhodopes pinusque Mimantis, / Cassius hoc potius feriet caput ? Astra Thyestae / intulit et subitis damnavit noctibus Argos, / tot similes fratrum gladios patrumque gerenti / Thessaliae dabit ille diem ? Mortalia nulli / sunt curata deo. Cladis tamen huius habemus / vindictam quantam terris dare numina fas est : / bella pares superis facient civilia divvos, / fulminibus manes radiisque ornabit et astris, / inque deum templis iurabit Roma per umbras*, « Non, pour nous les dieux n'existent pas : puisque le monde est emporté par un hasard aveugle, nous mentons en disant que Jupiter règne. Regardera-t-il des hauteurs du ciel le massacre de Thessalie, alors qu'il tient la foudre ? Lui-même, sans doute, il atteindra le Pholoé, il atteindra l'Œta de ses feux, le bois de l'innocent Rhodope et les pins du Mimas, mais c'est Cassius plutôt qui frappera cette tête ? Il a fait se lever les astres pour Thyeste et condamné Argos à une nuit soudaine, mais à la Thessalie qui porte tant d'épées semblables de pères et de frères il donnera la lumière du jour ? Les affaires des mortels ne sont le souci d'aucun dieu. Cependant, de ce désastre nous tirons toute la vengeance que la puissance divine peut octroyer à la terre : les guerres civiles créeront des divinités égales aux dieux d'en haut, Rome parera les Mânes de foudres, de rayons et d'astres et dans les temples des dieux jurera sur des ombres. » (trad. personnelle).

19 Voir notre thèse (Chachuat, *op. cit.*).

20 Voir Lévi (2006).

21 Cf. I, 45-47 : « *te, cum statione peracta / astra petes serus, praelati regia caeli / excipiet gaudente polo* », « Toi, lorsque, ta mission remplie, tu gagneras les astres très tard, tu seras reçu dans le palais céleste de ton choix et les cieux seront dans l'allégresse » (trad. A. Bourgery). Cf. Grimal (1960).

22 Cf. Lucain, *Phars.*, VI: 809 ; VIII : 835-836 ; IX : 601-604.

23 Cf. Stace, *Thébaïde* ; Silius Italicus, *Punica*.

ABSTRACTS

Français

Dans la *Pharsale*, épopée de Lucain sur la guerre civile entre César et Pompée, les dieux n'ont plus leur place. Ce choix, des plus audacieux, a valu à Lucain nombre de critiques, de l'Antiquité à nos jours. Pour beaucoup, c'est une faute de goût, une infraction aux codes esthétiques traditionnels de l'épopée, pour laquelle le poète néronien ne mérite plus même d'être appelé poète, mais historien. Cette étude s'intéresse aux jugements que les éditeurs anciens du poème, dans les préfaces et textes liminaires des éditions des XVI^e^ aux XVIII^e^ siècles notamment, ont formulés pour qualifier cette « faute de goût ». Il s'agira de voir comment ce qui est aujourd'hui unanimement appréhendé comme un choix esthétique à portée politique a fait l'objet de virulentes critiques et débats entre érudits. Les éditeurs sont en effet partagés : les uns se livrent à une défense et apologie de l'innovation lucanienne, d'autres condamnent et blâment une faute de goût intentionnelle et inexcusable, d'autres encore allèguent la jeunesse d'un poète influencé par les mœurs de son époque et la décadence contemporaine. Nous verrons quels critères – littéraires, esthétiques ou culturels ; anciens, contemporains, ou anachroniques – et quelles figures d'autorité sont appelés à la barre pour accuser ou défendre le poète néronien qui, par ses audaces, n'a cessé de fasciner depuis le premier siècle de notre ère.

English

In the *Pharsalia*, Lucan's epic about the civil war between Caesar and Pompey, the gods have no place. This choice, one of the most audacious, has earned Lucan many critics, from Antiquity to today. For many, it is a fault of taste, an infringement of the traditional aesthetic codes of the epic, for which the Neronian poet does not even deserve to be called a poet, but a historian. This study is interested in the judgments that the ancient editors of the poem, in the prefaces and introductory texts of the editions of the sixteenth to eighteenth centuries in particular, have formulated to qualify this "fault of taste". I want to study how what is today unanimously understood as an aesthetic choice with political implications was the subject of virulent criticism and debate among scholars. The editors are indeed divided: some defend and praise Lucanian innovation, others condemn and blame an intentional and inexcusable fault of taste, still others allege the youth of a poet influenced by the mores of his time and contemporary decadence. I will see which criteria – literary, aesthetic or cultural; ancient, contemporary, or anachronistic – and which figures of authority are called to the stand to accuse or defend the Neronian poet who, by his audacity, has never ceased to fascinate since the first century of our era.

INDEX

Mots-clés
Lucain, épopée latine, dieux, innovation esthétique, éditions anciennes, philologie classique

Keywords
Lucan, Latin epic, gods, aesthetic innovation, ancient editions, classical philology

AUTHOR

Bénédicte Chachuat
PLH, Université Toulouse 2 Jean Jaurès
Bénédicte Chachuat est normalienne, agrégée de Lettres classiques, docteure, spécialiste de Lucain, de poésie latine et d'édition de textes, actuellement enseignante dans le secondaire. Elle est rattachée à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, laboratoire PLH, équipe CRATA.

Philon de Byblos et la *faute de goût*

Philo of Byblos and the lapse of taste

Marc Delalonde

OUTLINE

Introduction
La *faute de goût* des Grecs
Dénigrer l'hellénisme classique au IIe siècle : une *faute de goût* ?
Conclusion

TEXT

Introduction

1 Le choix de l'expression *faute de goût* afin d'explorer, entre autres, la transgression culturelle, m'a d'emblée semblé pertinent et inspirant pour l'étude de l'œuvre de Philon de Byblos[1]. Certes, l'idée de « goût » ne se trouve pas dans le texte de l'auteur. Néanmoins, la formule renferme une dimension subjective, provocatrice, critique et marquée de jeux subtils autour des codes culturels, en résonance directe avec le discours de Philon. En tant qu'outil heuristique, elle ouvre ainsi de nouveaux angles de réflexion et d'analyse de son œuvre.

2 La *faute de goût* peut être définie – je cite le texte de présentation de ce colloque – par « une discordance par rapport à un système de conventions plus large ». Étudier la *faute de goût* à l'échelle sociétale, lorsqu'elle surgit de l'interaction entre différentes cultures, revient donc à s'intéresser aux représentations culturelles partagées par les personnes qui composent ladite société et à ce qu'il advient quand ces représentations se heurtent à d'autres qui paraissent incompatibles. Dès lors que ces représentations sont codifiées, notamment au travers de récits collectifs, elles deviennent des normes culturelles qui peuvent être franchies, transgressées par quiconque n'en connaît pas les codes ou décide de passer outre. Que la transgression culturelle soit volontaire ou non, elle fait partie de l'expé-

rience interculturelle, *a fortiori* quand différentes cultures sont mises en relation de manière forcée par des conquêtes militaires, comme en est régulièrement ponctuée l'histoire de l'Antiquité. Les régions du Proche-Orient ancien, telle la Phénicie (aujourd'hui la côte et l'arrière-pays syro-libanais), se révèlent être un terrain fertile pour l'étude de la transgression culturelle, puisqu'elles ont non seulement été annexées par l'Empire romain, mais aussi, avant cela, par l'Empire gréco-macédonien faisant suite à la conquête d'Alexandre le Grand dans les années 330-320 av. J.-C [2]. La Phénicie a ainsi été sujette à un large éventail de situations interculturelles, comportant assurément son lot de fautes de goût à différentes échelles mais aussi de tentatives de compromis [3].

3 C'est cela que traduit le concept de *middle ground*, défini par Richard White dans le cadre de la colonisation européenne de l'Amérique du Nord (White, 2009 [1991]), puis repris par Corinne Bonnet dans le cadre de la colonisation gréco-macédonienne de la Phénicie à l'époque hellénistique (Bonnet, 2015), qui correspond peu ou prou aux trois derniers siècles avant notre ère. Il s'agit d'un système de compréhension et d'agencements mutuels entre des cultures en contact. Le processus de mise en place du *middle ground* est long, en constante mutation, et s'il s'intensifie à l'époque hellénistique avec l'arrivée d'Alexandre, il était en réalité déjà amorcé depuis longtemps dans la région [4]. Il a ensuite poursuivi son évolution à l'époque romaine, porté par de nouvelles transformations du paysage culturel et politique dans lequel il s'inscrivait [5]. À ma connaissance, aucune étude d'envergure n'a exploré l'évolution du *middle ground* « gréco-phénicien [6] » dans la région à l'époque romaine, que l'œuvre de Philon de Byblos semble éclairer en offrant une précieuse fenêtre pour en esquisser les contours [7].

4 Originaire d'un important centre culturel et religieux de la Phénicie antique [8], Philon écrit au IIe siècle de notre ère, à une époque où l'aire géographique autrefois dominée par les cités phéniciennes fait partie de la province romaine de Syrie. On sait qu'il était un érudit prolifique, mais la quasi-totalité de ses œuvres est perdue, à l'exception d'une, intitulée Φοινικικὴ ἱστορία ou *Histoire Phénicienne*. Celle-ci nous a été transmise de manière fragmentaire par l'évêque du IVe siècle Eusèbe de Césarée, dont les critiques de Philon à l'égard des Grecs et de l'allégorisme [9] servent le travail apologétique visant à

dénoncer « l'erreur polythéiste[10] ». Dans l'œuvre en question, Philon cherche à retracer l'origine de l'humanité et de la civilisation, qu'il situe en Phénicie. Ce faisant, il manipule un certain nombre d'outils et de courants de pensée pour structurer une identité phénicienne qui se démarque au sein de l'Empire, alors même qu'il n'y a jamais vraiment eu d'« identité phénicienne » que dans le discours des Grecs[11]. Ce qui frappe rapidement le lecteur de Philon, c'est que ce dernier exprime un certain nombre de critiques et de jugements de valeur envers les Grecs et leur culture, alors même qu'il écrit en grec au sein d'un « empire gréco-romain » (Veyne, 2005). Les récriminations de Philon ne sont pas à caractère esthétique, j'utiliserai donc la formule *faute de goût* dans le sens plus large que lui confère cette introduction, en tant qu'outil analytique permettant d'interroger la dimension critique d'une œuvre écrite en *middle ground*.

La *faute de goût* des Grecs

5 Les réprobations de Philon envers les Grecs traduisent une discordance des Hellènes par rapport, sinon à une « norme », du moins à un air du temps[12], à une atmosphère religieuse et philosophique où règne à l'époque une certaine obsession de vérité[13]. Philon n'en est d'ailleurs pas exempt, puisqu'il développe un véritable discours aléthurgique[14], qui repose sur une pensée rationaliste dite « évhémériste », c'est-à-dire qui considère que les dieux étaient d'abord des hommes mortels qui furent divinisés[15]. Ce qu'il reproche aux Grecs, c'est d'avoir « mythologisé », ou plus précisément « allégorisé » l'histoire[16]. Ils ont repris τὰ Φοινίκων, « ce qui concerne les Phéniciens », en l'occurrence leurs récits[17], mais ils y ont ajouté de l'allégorie[18] et les ont ainsi dénaturés. Dès lors, dans son *Histoire Phénicienne*, Philon fait exactement l'inverse et procède à une sorte d'historicisation de la mythologie, dans laquelle il rejette les allégories. Voici comment Philon se positionne à l'égard des Grecs :

> Οὐ γὰρ ματαίως αὐτὰ πολλαχῶς διεστειλάμεθα, ἀλλὰ πρὸς τὰς αὖθις παρεκδοχὰς τῶν ἐν τοῖς πράγμασιν ὀνομάτων, ἅπερ οἱ Ἕλληνες ἀγνοήσαντες ἄλλως ἐξεδέξαντο, πλανηθέντες τῇ ἀμφιβολίᾳ τῆς μεταφράσεως.

> En effet, ce n'est pas inutilement que nous avons défini les choses de diverses manières, mais bien pour [recueillir] les différentes interprétations des noms dans les faits [19], noms que les Grecs ont compris autrement à cause de leur ignorance, égarés par l'ambiguïté de la traduction [20].

> Ταῦθ' ἡμῖν εὕρηται ἐπιμελῶς εἰδέναι τὰ Φοινίκων ποθοῦσι καὶ πολλὴν ἐξερευνησαμένοις ὕλην, οὐχὶ τὴν παρ' Ἕλλησι· διάφωνος γὰρ αὕτη καὶ φιλονεικότερον ὑπ'ἐνίων μᾶλλον ἢ πρὸς ἀλήθειαν συντεθεῖσα.

> Voilà ce que nous avons découvert en cherchant avec soin à connaître ce qui concerne les Phéniciens et après avoir dépouillé beaucoup de matière que nous n'avons pas empruntée aux Grecs, car celle-ci est discordante et a été composée par certains pour se quereller plus que pour chercher la vérité [21].

Philon pointe du doigt l'ignorance des Hellènes (ἄγνοια), leur manque de précision ou d'attention quant à la richesse polysémique des noms et leur incapacité à traduire correctement. La faute qu'il dénonce, c'est l'incohérence des récits des Grecs qui n'ont pas comme lui le goût de la vérité unique, mais une propension à la multiplication de multiples versions des faits. Si la *faute de goût* peut être définie – rappelons-le – par « une discordance par rapport à un système de conventions plus large », celle des Grecs, selon Philon, est donc d'abord définie par une discordance tout court (διαφωνία). Mais pas uniquement, puisque l'auteur achève son tableau en ajoutant à la discordance des Grecs leur φιλονεικία, c'est-à-dire leur goût pour la querelle et les disputes, qui vient compléter le portrait d'un peuple qui manque de sérieux et d'authenticité.

6 Ce n'est qu'à la fin de l'*Histoire Phénicienne* telle que rapportée par Eusèbe que Philon revient sur la transgression des Grecs et précise sa pensée, dans des fragments particulièrement importants pour l'étude de la pensée philonienne.

> Οἱ δὲ Ἕλληνες εὐφυΐᾳ πάντας ὑπερβαλλόμενοι τὰ μὲν πρῶτα πλεῖστα ἐξιδιώσαντο, εἶτα τοῖς προ⟨σ⟩κοσμήμασι ποικίλως ἐξετραγῴδησαν ταῖς τε τῶν μύθων ἡδοναῖς θέλγειν ἐπινοοῦντες παντοίως ἐποίκιλλον· ἔνθεν Ἡσίοδος οἵ τε κυκλικοὶ περιηχημένοι Θεογονίας καὶ Γιγαντομαχίας καὶ

> Τιτανομαχίας ἔπλασαν ἰδίας καὶ ἐκτομάς· οἷς συμπεριφερόμενοι ἐξενίκησαν τὴν ἀλήθειαν.

> Σύντροφοι δὲ τοῖς ἐκείνων πλάσμασιν αἱ ἀκοαὶ ἡμῶν γενόμεναι καὶ προληφθεῖσαι πολλοῖς αἰῶσιν ὡς παρακαταθήκην φυλάσσουσιν ἥνπερ ἐδέξαντο μυθοποιίαν, καθάπερ καὶ ἀρχόμενος εἶπον, ἥτις συνεργηθεῖσα χρόνῳ δυσεξίτητον αὐτῆς τὴν κατοχὴν ἀπείργασται, ὥστε τὴν μὲν ἀλήθειαν δοκεῖν λῆρον, τὸ δὲ τῆς ἀφηγήσεως νόθον ἀλήθειαν.

> Les Grecs, qui l'emportent sur tous par leurs qualités, se sont d'abord appropriés la plus grande partie [des faits [22]], puis l'ont diversement mise en scène dans des tragédies avec encore plus d'ornements, et concevant de séduire par les plaisirs des mythes, ils ont varié [ces faits] de toutes les manières. À partir de ce moment, Hésiode et les célèbres poètes cycliques ont façonné leurs propres théogonies, gigantomachies, titanomachies et [mythes] de castration ; et ils ont été égarés, de sorte qu'ils vainquirent la vérité.

> Ayant grandi avec leurs fictions et les ayant entendues durant de nombreux siècles, nos oreilles conservent comme un dépôt cette fabrication poétique qu'elles ont reçue – ainsi que je l'ai dit en commençant –, et qui, aidée par le temps, s'est transformée en un barrage difficile à franchir, de sorte que la vérité semble radotage, et le récit bâtard la vérité [23].

Selon Philon, la faute des Grecs incombe donc aux chantres de l'hellénisme et, par extension, à ceux qui en produisent les représentations : Hésiode et les poètes cycliques (soit Homère et les auteurs d'épopées de la Grèce archaïque), mais aussi les poètes tragiques, littéralement ceux qui « ont mis en scène » (ἐκτραγῳδῶ). Philon commence par louer les qualités des Grecs, leur εὐφυΐα, un fait assez rare pour être souligné. Pourtant, il s'agit moins d'un premier compromis à leur égard que d'une concession de principe à l'hellénisme. Le terme, à valeur laudative, renvoie à l'idée de « bonne nature, bonnes dispositions », mais il est loin d'être un compliment gratuit car il sert en fait à introduire toute une série de verbes dénotant l'idée de malice et d'habileté dans la tromperie, dont seuls les Grecs ont « le talent » (autre traduction possible d'εὐφυΐα).

7 La première action des Grecs, leur première *faute de goût*, réside dans l'inauthenticité de leurs récits des origines. Le verbe ἐξιδιάζομαι, « faire sien », donne de suite le ton du discours. Tout le monde admire le talent des Grecs, leurs jolies histoires et leurs tragédies, mais il faut savoir que les faits qu'ils racontent ne sont pas les leurs. Non seulement, ils se les sont appropriés, mais ils les ont aussi déformés. Le verbe ποικίλλω, renforcé par l'adverbe ποικίλως qui le précède, est d'ailleurs polysémique. S'il signifie d'abord « rendre divers » et concerne à l'origine le monde des couleurs [24], il est aussi utilisé dans le sens d'« orner », « embellir le style » et vient renforcer à son tour le verbe προσκοσμέω qui, à lui seul, signifie déjà « orner encore plus ». Il y a donc superposition d'ornements, qui traduit un goût pour l'illusion, la ruse et la dissimulation de la vérité.

8 On voit par ailleurs dans ces fragments se déployer tout un champ lexical de la forgerie : les Grecs ont façonné, modelé leurs récits (ἔπλασαν), mais ce sont des contrefaçons, des fictions (πλάσμασιν) : littéralement une fabrication de mythes (μυθοποιίαν). Cette forgerie est intentionnelle (ἐπινοῶ), conçue avec talent (εὐφυΐα) pour vaincre (ἐκνικῶ) la vérité, de sorte qu'elle paraisse un λῆρος, qu'on traduit généralement par « radotage », mais qui dans ce passage pourrait davantage signifier « délire » ou « divagation ».

9 Ce qu'on lit finalement dans ces fragments, c'est que le véritable talent des Grecs, c'est l'appropriation et la falsification [25]. Philon leur reproche d'avoir mis en scène les récits des origines de l'humanité et d'avoir ainsi changé l'histoire sans scrupule en déformant sciemment la vérité. Dans le seul but de séduire et divertir, ils ont trompé leur public en produisant de multiples versions plus plaisantes de l'histoire, qui, à force d'être répétées, ont supplanté la vérité. Elle est là, la faute majeure des Grecs selon Philon : en forgeant leur propre version de l'histoire, ils ont fini par faire passer pour vrai ce qui n'est que νόθος τῆς ἀφηγήσεως. Le sens premier de νόθος porte l'idée d'illégitimité, puisque le terme veut dire « bâtard ». Ἀφήγησις, c'est la narration, celle de ce qu'il appelle τὰ γεγονότα πράγματα : les événements qui ont réellement eu lieu. Philon accuse donc les Grecs d'avoir littéralement abâtardi la vérité, de l'avoir corrompue. Le terme choisit par Philon met l'accent sur la fausseté (autre traduction possible de νόθος) du discours grec dans sa conception même, par opposition à la vérité du sien. Je comprends la métaphore philonienne de la manière

suivante : les récits des Grecs sont les enfants bâtards des « évènements » (l'histoire) et de l'allégorie, union illégitime s'il en est pour un auteur rationaliste.

10 Finalement, la *faute de goût* des Grecs aux yeux de Philon, c'est la *faute de vérité*. Cette série de jugements de valeur exprimés par Philon dénote une transgression culturelle : les Grecs sont accusés d'avoir transgressé la norme évhéméristе sur laquelle reposent le discours aléthurgique de l'auteur et donc son système de valeurs. C'est tout le paradoxe de la transgression : « le même comportement peut constituer une transgression des normes s'il est commis à un moment précis ou par une personne déterminée, mais non s'il est commis à un autre moment ou par une autre personne » (Becker, 1985 : 37), et j'ajouterais qu'un même comportement commis au même moment peut être perçu comme une transgression des normes par une personne, mais non par une autre de même culture.

11 Bien sûr, à première vue, cela paraît anachronique, puisque les faits dénoncés par Philon se rapportent à un passé lointain, mais il faut lire l'*Histoire Phénicienne* pour voir le stratagème que met en place l'auteur afin de légitimer son propos, en faisant de sa vérité la vérité originelle pour pouvoir accuser les Grecs de l'avoir bafouée à l'origine et ainsi bénéficier de la rétroactivité de leur faute afin de servir sa stratégie narrative [26].

12 Entre les lignes, ce que Philon sous-entend, je crois, c'est que, si cette perversion de la vérité qui s'est produite aux origines a fortement imprégné la culture grecque pendant des siècles, la *faute de goût*, à son époque, consiste à persister à élever l'hellénisme classique au rang de référence incontestée. Pour convaincre, il s'appuie sur la pensée évhéméristе afin d'attaquer la propension de cet hellénisme classique à faire coexister de multiples vérités, là où à son époque le besoin de vérité unique est prégnant [27]. En insistant sur le goût des Grecs qui préfèrent la fiction à la réalité, la forgerie à la vérité, Philon cherche en quelque sorte à « invalider », ou disons à affaiblir la culture grecque classique au profit d'une certaine « culture phénicienne », dont il dessine lui-même les contours au sein de la cartographie culturelle de l'Empire. En prenant un peu de recul, une question importante se pose : en dénonçant la *faute de goût* des Hellènes

dans un Empire romain de culture grecque, Philon ne commet-il pas lui-même une transgression culturelle ?

Dénigrer l'hellénisme classique au IIe siècle : une *faute de goût* ?

13 Du point de vue du référentiel culturel impérial, Philon procède lui-même à ce qu'il critique, c'est-à-dire à une altération du récit des origines de la culture (hellénique, en l'occurrence). Il opère une transgression des représentations et des imaginaires en réécrivant l'histoire culturelle. On sait que Philon a vécu entre la deuxième moitié du Ier siècle et la première moitié du IIe siècle, donc sous les premiers Antonins, probablement pas Néron mais certainement Nerva, Domitien, Trajan et sans aucun doute Hadrien. Il écrivait donc à une période plutôt marquée par un pouvoir impérial philhellène [28]. S'il est difficile de saisir la sensibilité d'une époque, il semble néanmoins que le IIe siècle soit marqué à la fois par ce philhellénisme et par un renouveau de l'hellénisme classique. En atteste par exemple le mouvement de la Seconde Sophistique, qui marque un retour des intellectuels vers un passé grec exalté et érigé en modèle à imiter [29].

14 Dire que les Grecs se sont appropriés du matériel culturel qu'ils ont perverti peut dès lors paraître provocateur. Pourtant, quand on regarde les sources antiques, on comprend que Philon s'inscrit dans un courant de pensée critique à l'égard des Grecs qui n'est pas nouveau et qui est toujours bien vivant à son époque. Ce qu'il exprime, c'est la théorie de l'emprunt des Grecs [30], un lieu commun bien connu et déjà populaire à l'époque hellénistique qui consiste à dire que les Grecs ont emprunté leur matériau culturel aux peuples orientaux mais, par ignorance, l'ont mal compris. Beaucoup d'auteurs ont eu recours à cette théorie et ont formulé des critiques du même acabit à l'égard des Grecs pour glorifier leurs propres peuples. On en trouve déjà des traces chez Bérose en Babylonie et Manéthon en Égypte [31], puis dans les textes hermétiques, avec lesquels Philon a très probablement été en contact [32], et plus tard chez Diodore de Sicile [33]. À l'époque de Philon, ce discours est porté par des auteurs comme Flavius Josèphe (37/38 – v. 100, soit une génération

avant Philon) ou encore Tatien le Syrien (v. 110/120 – v. 180, soit une génération après Philon) :

> Ὅλως δὲ τὸ πάντων ἐναντιώτατον ἱστορίᾳ πράττοντες διατελοῦσι· τῆς μὲν γὰρ ἀληθοῦς ἐστι τεκμήριον ἱστορίας, εἰ περὶ τῶν αὐτῶν ἅπαντες ταὐτὰ καὶ λέγοιεν καὶ γράφοιεν. Οἱ δ' εἰ ταῦτα γράψειαν ἑτέρως, οὕτως ἐνόμιζον αὐτοὶ φανεῖσθαι πάντων ἀληθέστατοι.

> Bref, rien n'est plus opposé à l'histoire que la méthode dont ils [*i.e.* les historiens grecs] usent continuellement. Car la preuve de la vérité historique serait la concordance sur les mêmes points des dires et des écrits de tous ; et, au contraire, chacun d'eux, en donnant des mêmes faits une version différente, espérait paraître par là le plus véridique de tous [34].

> Δυνατὸν γὰρ παντὶ ψευδεῖς ἀποφήνασθαι καὶ τὰς περὶ τοὺς λόγους δόξας· παρ' οἷς γὰρ ἀσυνάρτητός ἐστιν ἡ τῶν χρόνων ἀναγραφή, παρὰ τούτοις οὐδὲ τὰ τῆς ἱστορίας ἀληθεύειν δυνατόν. Τί γὰρ τὸ αἴτιον τῆς ἐν τῷ γράφειν πλάνης, εἰ μὴ τὸ συντάττειν τὰ μὴ ἀληθῆ;

> Chacun peut en effet montrer que les opinions que l'on a sur les traditions sont fausses ; car ceux chez qui la chronologie est incohérente ne peuvent pas non plus avoir transmis fidèlement l'histoire. Et quelle est la cause des erreurs des écrivains, sinon de ne pas rapporter la vérité [35] ?

Tous reprochent aux Grecs de manière assez similaire leur inconséquence et leur tendance à toujours déformer la vérité et même à multiplier les vérités. Tatien est particulièrement virulent dans sa diatribe contre la culture grecque dont il rejette la totalité. Dès le début de son œuvre, son propos fait fortement écho à Philon puisqu'il dit que les Grecs n'ont produit que des imitations [36], qu'ils sont orgueilleux, ignorants et « en lutte les uns avec les autres » [37]. Il va même plus loin encore en attaquant leur intelligence et en parlant non seulement d'erreur mais aussi de folie [38].

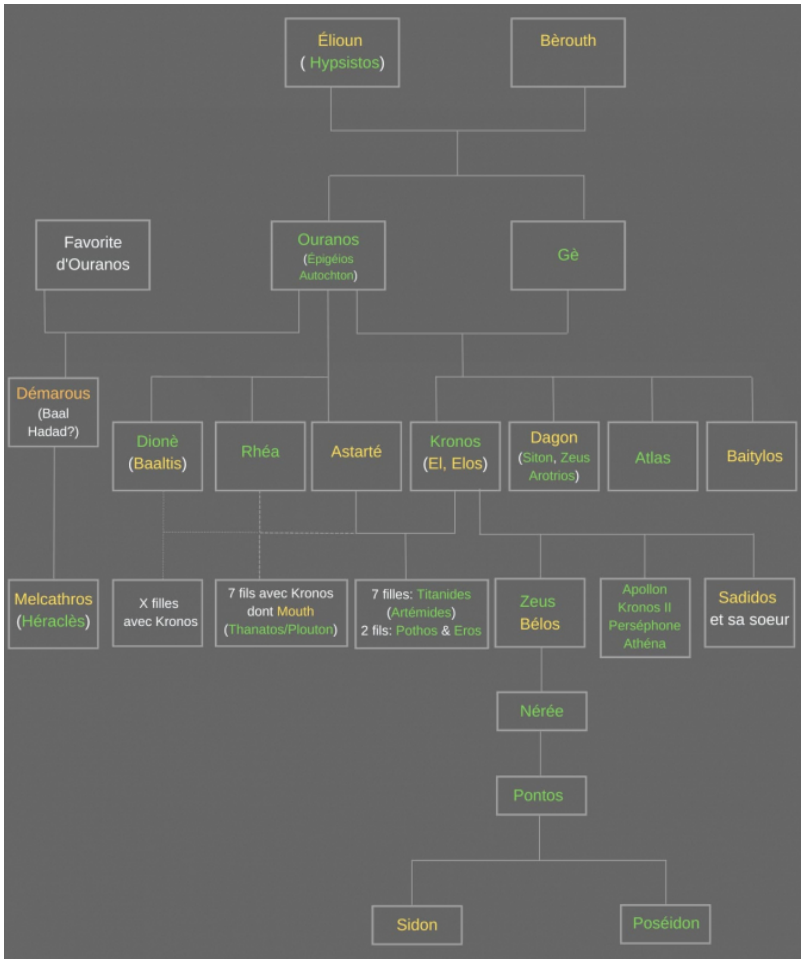
15 Les exemples de Josèphe et Tatien montrent qu'à l'époque de Philon, critiquer l'hellénisme n'était pas chose extraordinaire. Philon n'était pas le seul à le faire en Orient, et Rome n'était pas en reste. On sait notamment qu'Hadrien était parfois considéré comme « trop grec »

aux yeux de ses contemporains. On le raillait, lui et les Grecs de Rome, en les affublant du surnom péjoratif de *Graeculi*[39]. Être empreint de culture grecque et critiquer les Grecs n'était donc pas incompatible.

16 Finalement, Philon ne prend pas de risque. Il a d'ailleurs des connexions avec le pouvoir romain[40] ; il y a donc fort à parier qu'il sait très bien ce qu'il fait. Sa critique reste mesurée et classique, il prend simplement part à la course aux origines de la civilisation grecque en endossant les couleurs de la Phénicie[41]. Chemin faisant, il va même dans le sens de la politique impériale, qui favorise à l'époque la stimulation des identités locales dans les provinces pour faciliter leur intégration à l'Empire[42].

17 Le propos de Philon est donc moins transgressif que stratégique. Ce jeu de « pseudo-transgressions culturelles » à double sens – celle des Grecs à l'origine par rapport à une « vérité phénicienne » construite par Philon et celle de Philon au IIe siècle qui, en critiquant l'hellénisme, mobilise en fait un *topos* culturel pour se faire porte-parole des Phéniciens – permet de viabiliser le terrain d'entente culturel et de le rendre « praticable » grâce à l'écriture d'une véritable *middle ground story*[43].

Figure 1 : Généalogie reconstituée du Cycle de Kronos (*PE* I, 10, 14-42). En vert : les noms d'origine grecque. En orange : les noms d'origine sémitique.



18 L'illustration parfaite en est le panthéon philonien, où se côtoient divinités grecques, comme Zeus et Athéna, mais aussi phéniciennes, comme Astarté et Melqart, et parfois égyptiennes, avec Thot et Ammon. Philon (re)lie et intègre ces divinités entre elles non seulement par la généalogie, mais aussi par un jeu complexe de mises en équation qui relèvent de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler, en reprenant Tacite sans doute un peu trop vite : l'*interpretatio*. Le terme désigne un ensemble de processus d'interprétation qui attribuent aux dieux d'une culture étrangère un ou plusieurs noms compréhensibles par les locuteurs de la langue de celui qui interprète, en l'occurrence Philon [44]. C'est ce type de mécanisme d'adaptation interculturel qui permet aux personnes et aux peuples de nouer de nouvelles relations, tout en accompagnant la transformation des représentations, en l'occurrence du paysage religieux, qui se produit à la rencontre

des mondes culturels [45]. Le *middle ground*, c'est le paradigme de cet entre-monde qui se construit dans le compromis, la médiation, la transaction, le malentendu aussi, et finalement la recomposition culturelle. Concrètement, le *middle ground* commence quand « un individu de culture A, voulant persuader de quelque chose un individu de culture B, va s'appuyer sur les codes et référents de ce dernier, ou du moins sur la compréhension qu'il s'en fait » (Havard, 2010).

19 Interpréter l'*Histoire Phénicienne* comme une *middle ground story* ne fait sens qu'à partir du moment où l'on conçoit que l'hellénisme n'est pas l'exclusivité des Grecs et qu'il n'y a pas de « culture grecque » au singulier, mais qu'il y a eu autant de cultures grecques que d'espaces-temps où l'hellénisme (la langue et les référents culturels grecs) a été manipulé et intégré au tissu culturel d'une société. La culture de l'empire « gréco-romain » est déjà un *middle ground*, et celle des régions orientales en est un autre, comme l'a bien montré Corinne Bonnet pour la Phénicie (Bonnet, 2015). La rencontre des *middle grounds* en produit nécessairement d'autres ; c'est toute la complexité de l'histoire culturelle. Philon a manifestement grandi avec des référents culturels grecs, et il écrit en grec dans un empire de culture grecque, alors de quel *middle ground* parle-t-on au juste ? Je reprendrai la formule de Gilles Havard pour y répondre : Philon, de culture grecque A – c'est-à-dire orientale et même phénicisante, qui valorise l'origine barbare de l'hellénisme [46] – cherche à persuader le/les empereur(s), hauts dignitaires et élites de l'Empire de culture grecque B – c'est-à-dire romaine, qui valorise l'hellénisme classique d'Athènes – que la culture des Phéniciens est antérieure à celle des Grecs et même qu'elle en est à l'origine. Pour ce faire, il s'appuie sur les codes et référents de ces derniers, soit des noms divins et mythèmes grecs classiques, qu'il mélange avec du matériel sémitique et agrège à l'héritage culturel phénicien.

20 À une époque telle que celle d'Hadrien, qui s'appuie sur l'hellénisme classique pour unifier l'Empire avec Athènes comme référence culturelle, Philon donne à lire et à penser une autre forme d'hellénisme, un « hellénisme barbare », fruit d'un *middle ground* sans cesse en évolution. Philon ne vient pas d'Athènes, il ne bénéficie pas de l'aura que dégage la Grèce classique. En revanche, il bénéficie de celle de l'érudit [47] et il entend bien s'en servir pour décentrer d'Athènes les

représentations de son époque et transférer un peu du prestige culturel de cette dernière vers les villes de Phénicie. Byblos par exemple, désignée par Philon comme première ville du monde, pourrait aussi être un pôle rassembleur et servir d'appui idéologique pour unifier l'Empire. En diminuant en quelque sorte la valeur d'idéal de la culture classique d'Athènes, la *faute de goût* des Grecs permet à Philon de manipuler le matériel hellénique de manière légitime pour faire passer son message.

21 Je pense donc que non seulement l'*Histoire Phénicienne* reflète le *middle ground* de l'espace-temps dans lequel écrivait l'auteur, mais aussi que Philon lui-même fabrique du *middle ground* à travers son récit, ou *a minima* du *common ground*[48] culturel. C'est sur ce terrain qu'il peut « bricoler » une identité culturelle phénicienne qui a du sens à son époque, alors même que les éléments phéniciens qu'il manipule sont altérés voire artificiels[49], afin de faire bénéficier la Phénicie d'un prestige renouvelé et de permettre à ceux qui s'identifient comme « Phéniciens » d'origine de bénéficier de privilèges culturels, sociaux et politiques pour eux et pour leurs cités[50]. L'œuvre de Philon illustre à mon sens les compromis qui naissent et évoluent entre les cultures dans la province romaine de Syrie et qui conduisent à l'invention de nouvelles normes culturelles ou à leur codification.

Conclusion

22 En interprétant l'*Histoire Phénicienne* de Philon de Byblos au prisme de la transgression culturelle et de la *faute de goût*, il m'a semblé qu'on pouvait superposer deux niveaux de lecture. Au niveau apparent, il y a ce que j'ai appelé la *faute de goût* des Grecs, qui consiste à l'origine en la production de récits bâtards des évènements (autrement dit de la vérité historique), qui aux yeux de Philon sont illégitimes puisque faux. Les Grecs ont en effet sciemment fait le choix de la fiction et de la fabrication de vérités multiples, qui pour lui sont incohérentes, et non d'une seule vérité historiquement avérée. Ainsi, à l'époque de Philon, la *faute de goût* réside finalement dans la perpétuation de la culture grecque du mythe et de l'allégorie.

23 Ensuite, il y aurait la *faute de goût* de l'auteur, qui exprime à première lecture un certain anti-hellénisme dans un contexte de philhellé-

nisme. Si, pour reprendre les mots de Jean-François Sirinelli, « il est parfois bien délicat de repérer à quel moment l'insolence devient un conformisme, et la transgression une attitude anodine » (Sirinelli, 2007 : 12), il me semble que, dans le cas de Philon, il est possible de trancher. En effet, c'est comme si Philon profitait d'une sorte de « permis de provoquer » (*ibid.* : 9-10) qui autorise la production de ce type de récits. Il n'est pas vraiment dans la provocation, pas plus qu'il ne commet de véritable *faute de goût*. La manière dont il transgresse la norme culturelle de son époque est acceptée, presque codée, voire encouragée car mutuellement bénéfique. La Phénicie et les populations locales en tirent du prestige, donc un potentiel de démarcation et de renaissance culturelle[51], tandis que l'Empire en tire une certaine cohésion et un potentiel de pérennité dans les provinces orientales, que les empereurs ont bien du mal à intégrer. La transgression culturelle, même comme *topos*, s'impose donc comme un levier d'affirmation des identités culturelles locales et de construction de *middle ground*.

24 La perspective de la *faute de goût*, avec sa dimension critique et subjective qui exprime une incompatibilité entre différents systèmes de normes, éclaire la manière dont Philon raconte sa propre *middle ground story*. En replaçant son discours dans son contexte, on perçoit combien la *faute de goût* peut être manipulée, et comment la transgression culturelle peut être anticipée et instrumentalisée pour faire bouger les lignes de démarcation symboliques qui structurent les normes culturelles. Tout est affaire de stratégie, politique du côté de l'Empire, culturelle du côté de Philon.

25 C'est comme si, après avoir cassé le temple de l'hellénisme classique qu'il trouvait trop étroit et de mauvaise facture, Philon en repensait l'esthétique et la structure pour produire un édifice plus fonctionnel et plus représentatif pour lui et les autres Phéniciens de son époque. À partir des mêmes pierres qu'il réutilise et assemble à d'autres blocs de fabrication locale dans un ordre bien précis, Philon construit un nouveau temple en *middle ground*, qui se fond mieux dans le paysage et qui abrite désormais un panthéon multiculturel d'hommes-dieux et de femmes-déesses qu'il inscrit dans la mémoire collective.

BIBLIOGRAPHY

ACQUARO E. *et al.* (éd.), 1994, *Biblo, una città e la sua cultura : atti del colloquio internazionale (Roma, 5-7 dicembre 1990)*, Rome : Consiglio nazionale delle ricerche.

ALIQUOT J., 2009, *La vie religieuse du Liban sous l'Empire Romain*, Beyrouth : Institut Français du Proche-Orient.

ALIQUOT J., 2003, « Rome, l'Hellénisme et les traditions du Proche-Orient : Les "genres impurs" de Kevin Butcher », *Tempora*, nº 14, p. 193-206.

APICELLA C., 2003, « Sidon à l'époque hellénistique : quelques problèmes méconnus », *Topoi. Orient-Occident*, Supplément nº 4, « La Syrie hellénistique », p. 125-147.

ATHANASSIADI P. et MACRIS C., 2013, « La philosophisation du religieux », dans C. BONNET et L. BRICAULT, *Panthée: Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire*, coll. RGRW, 177, Leiden : Brill, p. 41-83.

ATTRIDGE H. W. et ODEN R. A., 1981, *The Phoenician history : Introduction, Critical, Text, Translation, Notes*, coll. Catholic Biblical Quarterly Monograph Series, t. 9, Washington D.C. : Catholic Biblical Association of America.

AUFRÈRE S. H., 2012, « Manéthôn de Sébennytos, médiateur de la culture sacerdotale du Livre Sacré ? Questions diverses concernant l'origine, le contenu et la datation des Ægyptiaca », dans B. LEGRAS (éd.), *Transferts culturels et droits dans le monde grec et hellénistique*, Paris : Publications de la Sorbonne, p. 321-352.

BAUMGARTEN A. I., 1981, *The Phoenician History of Philo of Byblos: a Commentary*, Leiden : Brill.

BECKER H.S., 1985, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris : Métailié.

BETTINI M., 2016, « *Interpretatio Romana*: Category or Conjecture? », dans C. BONNET, V. PIRENNE-DELFORGE et G. PIRONTI (éd.), *Dieux des Grecs, dieux des Romains. Panthéons en dialogue à travers l'histoire et l'historiographie*, Bruxelles/Rome : Institut Historique Belge de Rome, p. 17-36.

BICKERMAN E., 1952, « Origines Gentium », *Classical Philology*, nº 47, p. 65-81.

BONNET C., 2022, « Pour en finir avec le syncrétisme : partir des textes pour comprendre les convergences entre divinités », *La Parola del passato: rivista di studi antichi*, nº 77, p. 171-191.

BONNET C., 2015, *Les Enfants de Cadmos : le paysage religieux de la Phénicie hellénistique*, Paris : Boccard.

BONNET C. et PALAMIDIS A. (éd.), 2024, *What's in a Divine Name? Religious Systems and Human Agency in the Ancient Mediterranean*, Berlin/Boston : De Gruyter.

BONNET C., GUILLON É. et PORZIA F., 2021, *Les Phéniciens : une civilisation méditerranéenne*, Paris : Tallandier.

BRIZZI G., 1980, « Il ‘nationalismo fenicio’ di Filone di Byblos e la politica ecumenica di Adriano », *Oriens Antiquus*, nº 19, p. 117-131.

CALLU J.-P., GADEN A. et DESBORDES O. (éd.), 1992, *Histoire auguste. t. 1. 1ère partie, Introduction générale, Vies d'Hadrien, Aelius, Antonin*, Paris : Les Belles lettres.

DELALONDE M., 2021, *L'Histoire Phénicienne de Philon de Byblos au prisme du multiculturalisme*, préface de Miguel John Versluys, coll. Le religioni e la storia, t. 4, Rome : Quasar.

DES PLACES É. (éd. et trad.), 1976, Eusèbe de Césarée, *La préparation évangélique. Livres II-III*, coll. Sources Chrétiennes, t. 228, Paris : Éditions du Cerf.

DES PLACES É. et SIRINELLI J. (éd.), 1974, Eusèbe de Césarée, *La préparation évangélique. Introduction générale. Livre I*, coll. Sources Chrétiennes, t. 206, Paris : Éditions du Cerf.

DUBUISSON M., 1991, « Graecus, Graeculus, Graecari. L'emploi péjoratif du nom des Grecs en latin », dans S. SAÏD (éd.), *Ἑλληνισμος. Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*, Leiden : Brill, p. 315-335.

FOUCAULT M., 2009, *Le Gouvernement de soi et des autres II : Le Courage de la vérité (1984)*, Paris : Gallimard/Le Seuil.

GRAND-CLÉMENT A., 2011, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIIIe s.-début du Ve s. av. n. è.)*, Paris : De Boccard.

HASTINGS M., NICOLAS L. et PASSARD C. (dir.), 2012, *Paradoxes de la transgression*, Paris : CNRS.

HAVARD G., 2010, compte-rendu de Richard White, *Le Middle ground* […], *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nº 57/1, p. 204-206.

HAWES G., 2014, *Rationalizing Myth in Antiquity*, Oxford / New York : Oxford University Press.

MASSA F., 2016, « Les théologies barbares chez Eusèbe de Césarée : Taxinomies et hiérarchies », dans S. H. AUFRÈRE et F. MÖRI (éd.), *Alexandrie la Divine. Sagesses barbares. Echanges et réappropriations dans l'espace culturel gréco-romain*, Genève : La Baconnière, p. 597-622.

MONTANARI S. et POUDERON B. (éd.), 2022, Évhémère de Messène, *Inscription sacrée*, Paris : Les Belles lettres.

NOCK A. D. (éd.) et FESTUGIÈRE A.-J. (trad.), 1945, Hermès Trismégiste, *Corpus Hermeticum, t. II, traités XIII-XVIII : Asclepius*, Paris : Les Belles lettres.

PARKER R., 2017, *Greek Gods Abroad, Names, Natures, and Transformations*, Oakland : University of California Press.

PÉPIN J., 1976 [1958], *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo–chrétiennes*, Paris : Études augustiniennes.

PEREZ E., 2006, *Le philhellénisme de l'empereur Hadrien : aspects politiques, culturels et idéologiques*, sous la direction de Pierre Gros, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses.

PUECH A., 1903, Tatien le Syrien, *Discours aux Grecs*, Paris : Félix Alcan.

QUINN J. C., 2019 [2018], *À la recherche des Phéniciens*, P. PIGNARRE (trad.),

Paris : La Découverte.

REINACH T. (éd.), BLUM L. (trad.) et GOLDBERG S. A. (commentaire), 2018, Flavius Josèphe, *Contre Apion*, Paris : Les Belles lettres.

RIBICHINI S., 1999, « Rileggendo Filone di Biblo. Questioni di sincretismo nei culti fenici », dans C. BONNET et A. MOTTE (éd.), *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique. Actes du Colloque international en l'honneur de Franz Cumont* (Rome, 25-27 septembre 1997), Bruxelles-Rome : Institut historique belge de Rome, p. 149-177.

SIRINELLI J.-F., 2007, « La norme et la transgression. Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 93, p. 7-14.

TROIANI L., 1974, *L'opera storiografica di Filone da Byblos*, Pise : Libreria Goliardica.

VEYNE P., 2005, *L'empire Gréco-Romain*, Paris : Éditions du Seuil.

WHITE R., 2009 [1991], *Le Middle ground : Indiens, empires et républiques dans la région des Grands Lacs*, 1650-1815, traduit de l'anglais par Frédéric Cotton, Toulouse : Anacharsis.

WOOLF G., 2011, *Tales of the Barbarians: Ethnography and Empire in the Roman West*, Oxford : Wiley Blackwell.

NOTES

1 Ce choix est celui des organisateurs du colloque « Faute de goût : esthétique, éthique et politique », dans le cadre duquel cet article a vu le jour. Philon de Byblos, l'auteur au coeur de cette contribution et de mes recherches, sera présenté un peu plus loin.

2 On pourrait remonter encore plus loin. En effet, on considère généralement que les cités phéniciennes ont été autonomes entre les XII^e^ et VIII^e^ siècles, puis ont successivement connu les conquêtes assyrienne, babylonienne et perse avant celle d'Alexandre. Pour une histoire de la Phénicie, cf. Bonnet, Guillon et Porzia (2021). Rappelons dès à présent que le terme de Phénicie (mot inventé par les Grecs, qu'on utilise par commodité) ne correspond pas à une réalité politique avérée mais seulement à la perspective des Hellènes. En réalité, la région « phénicienne » était composée de cités indépendantes qui, si elles partageaient un fond culturel sémitique commun, ne s'identifiaient pas comme « phéniciennes ».

3 Les échelles de la faute de goût sont multiples : individuelle, collective, symbolique, matérielle, et ainsi de suite. Comme souvent en histoire, on a davantage accès aux élites puisque ce sont elles qui écrivaient. Or, en

termes de transgression culturelle et de faute de goût, on le sait bien, ce qu'on appelle aujourd'hui la classe sociale doit être pris en compte. Lorsqu'il y a situation interculturelle – la conquête d'Alexandre par exemple, que certaines cités (comprendre gouvernants et élites) ont accueillie favorablement – tous et toutes n'ont pas nécessairement les mêmes outils pour s'adapter au changement de paysage culturel (éducation, moyens financiers, etc.). L'une des réalités du *middle ground*, notion qu'on explicite au paragraphe qui suit, c'est aussi ce jeu d'échelles qui le rend hétérogène. Pour une partie de la population, la faute de goût interculturelle peut vite devenir intraculturelle.

4 Les contacts et échanges entre Grecs et Phéniciens sont en effet antérieurs, on en retrouve notamment des traces sous l'empire Perse dont « l'extension […] et la qualité des réseaux de communication ont contribué à […] enrichir [les] cités [des Phéniciens], qui se sont généreusement ouvertes aux influences culturelles en provenance du monde grec » (Bonnet, Guillon et Porzia, 2021 : 84). Cf. par exemple, dans les nécropoles de Sidon au V^e^ siècle, les sarcophages de style grec témoignant d'une adoption de traits culturels grecs de la part des Sidoniens, qui les adaptent à leur contexte culturel (Apicella, 2003). Tout s'accélère après la conquête d'Alexandre, « la Phénicie, qui était en contact avec le monde égéen depuis des siècles, s'ouvre définitivement au grand "marché culturel" et à "l'espace littéraire" méditerranéens » (Bonnet, Guillon et Porzia, 2021 : 42).

5 Certes, la culture romaine est empreinte d'hellénisme comme l'est la culture macédonienne, mais cela ne les rend pas similaires pour autant. L'hellénisme en tant que culture n'est pas quelque chose de fixe, d'uniforme, qui s'exprime d'une seule façon ; j'y reviendrai plus loin dans cet article. Le passage de la domination macédonienne à la domination romaine a forcément déstabilisé le *middle ground*.

6 En vérité, la question du *middle ground* en Phénicie dépasse de loin la simple rencontre des cultures grecque(s) et phénicienne(s). D'une part, la région, comme on l'a évoqué, a été marquée par des siècles de dominations successives, induisant des situations multiculturelles en perpétuelle transformation. D'autre part, la Phénicie constitue un véritable carrefour, où convergent et interagissent divers groupes culturels de tout le Proche-Orient. Au legs grec et au contexte romain, il importe donc d'ajouter les influences araméennes, ituréennes, palestiniennes, égyptiennes, et d'autres encore, sans oublier les sensibilités philosophiques de l'époque et les pensées religieuses issues des religions monothéistes. C'est dans cette

complexité foisonnante que se révèle, avec un peu plus de clarté, la richesse de ce *middle ground*. Cf. Bonnet, Guillon et Porzia (2021), notamment p. 227-230.

7 Sur Philon de Byblos et son œuvre, cf. Delalonde (2021) pour la synthèse la plus récente en français. Pour la recherche anglophone, cf. Baumgarten (1981), Attridge et Oden (1981) ; et pour la recherche italophone Troiani (1974) ainsi que la collection d'articles de Sergio Ribichini, notamment Ribichini (1999).

8 Sur Byblos, cf. Acquaro *et al.* (1994). Pour Byblos à l'époque hellénistique, cf. aussi Bonnet (2015 : 153-199), et pour l'époque romaine Aliquot (2009).

9 Le terme désigne, je cite le CNRTL, un « art qui consiste à user maladroitement ou trop fréquemment de l'allégorie ». Il porte une certaine connotation dépréciative qui reflète bien la pensée de Philon comme d'Eusèbe. Sur la notion d'allégorie, cf. *infra*, note 18.

10 Cf. Eusèbe de Césarée, *La Préparation évangélique* [désormais *PE*] I, 9, 19, dans Des Places et Sirinelli (éd.) (1974). Eusèbe manipule beaucoup le discours de Philon et déploie beaucoup d'adresse dans l'agencement des fragments, mais, sans qu'on puisse en être complètement sûr, il semble qu'il n'en modifie pas le contenu. Cf. Delalonde (2021 : 46-62), qui étudie en profondeur la façon dont Eusèbe rapporte et remanie potentiellement Philon.

11 Cf. *supra*, note 2. À l'époque des grands royaumes phéniciens, on se définit plutôt à l'échelle de sa famille, ou de son royaume : on est Giblite, Tyrien, Sidonien, mais pas « Phénicien ». Pour approfondir, se reporter à Quinn (2019 [2018]). Sur l'entreprise de Philon vis-à-vis de « l'identité phénicienne », cf. Delalonde (2021), notamment p. 226-244. Avant la conquête d'Alexandre, il n'existe pas de conscience identitaire commune à toute la Phénicie. Il semble que celle-ci soit le produit d'un lent processus de compromis nourri par la pensée d'auteurs imprégnés de culture grecque qui réinterprètent l'héritage phénicien à travers l'hellénisme, et dont il serait plus aisé d'apprécier la pleine mesure si l'on disposait des nombreuses *Phoinikika* écrites à l'époque hellénistique. Pour le moment, on ne peut guère parler d'« identité phénicienne » avant le II^e^ siècle de notre ère, c'est-à-dire avant Philon de Byblos.

12 Par « norme », j'entends ce que le CNRTL définit comme « un état habituel, régulier, conforme à la majorité des cas […] ou à l'étalon posé comme

naturel ». Par « air du temps », j'entends ce qui émerge, ce qui se discute, mais n'est pas encore la norme.

13 Cf. Delalonde (2021 : 172-182), ainsi que Athanassiadi et Macris (2013).

14 Sur le concept foucaldien d'aléthurgie, cf. Foucault (2009). Sur le discours aléthurgique philonien, cf. Delalonde (2021 : 164-172).

15 Sur l'évhémérisme, voir Montanari et Pouderon (2022) ainsi que Hawes (2014).

16 Mes formulations. Philon dit « [qu']ils ont rejeté les évènements qui se sont passès depuis le commencement et [qu'ils] ont conçu des allégories et des mythes » (τὰ μὲν γεγονότα πράγματα ἐξ ἀρχῆς ἀπεπέμψαντο, ἀλληγορίας δὲ καὶ μύθους ἐπινοήσαντες […], PE I, 9, 26).

17 Philon fait remonter ces récits à un sage phénicien qui n'a probablement jamais existé mais qui est particulièrement utile pour lui comme pour Eusèbe, cf. *infra*, note 26, et Delalonde (2021).

18 La notion d'allégorie désigne la représentation d'une idée abstraite ou d'une notion morale sous une forme personnifiée ou métaphorique, souvent à travers une image ou un récit. Ἀλληγορία se décompose en ἄλλος et ἀγορεύω, il s'agit donc de « dire autrement », et notamment de parler de manière figurative. Pour approfondir, cf. Pépin (1976), ainsi que Hawes (2014) qui propose une réflexion plus large sur les auteurs qui ont tenté d'historiciser le mythe en en proposant une interprétation rationnelle comme le fait Philon.

19 On ne peut pas être sûr de ce à quoi correspondent précisément les « choses » (αὐτὰ) que Philon dit avoir définies puisque l'œuvre est fragmentaire. Quant aux « noms dans les faits », l'expression est obscure. J'avais d'abord traduit la formule par « noms dans les choses » (cf. Delalonde, 2021 : 95, 158, 223-224), mais un relecteur attentif, que je remercie, a attiré mon attention sur la possibilité d'interpréter *pragma* dans son sens de « fait », « action ». Une telle traduction a du sens car les « faits » peuvent être mis en corrélation avec les « évènements » (γεγονότα πράγματα) que Philon dit exposer dans son oeuvre. Les « noms dans les faits » seraient alors ceux des personnages dans son *Histoire Phénicienne*, dont Philon receuille effectivement les « différentes interprétations » (qu'il s'agisse de mises en équivalence avec d'autres noms divins ou encore de traductions, cf. par exemple *infra*, fig. 1 et Delalonde, 2021 : 138-163).

20 PE I, 10, 8, traduction personnelle.

21 *PE* I, 9, 27, traduction inspirée de celle de Jean Sirinelli, éd. cit.

22 Ces fragments sont les derniers de l'*Histoire Phénicienne* que rapporte Eusèbe. Le neutre pluriel renvoie donc logiquement à tous les faits qu'a racontés Philon et qu'il appelle, dans un des tout premiers fragments de l'œuvre, « les évènements qui se sont passés depuis le commencement » (cf. *supra*, note 16).

23 *PE* I, 10, 40-41, traduction personnelle. Une autre interprétation du pluriel d'ἀκοή est envisageable : il pourrait désigner « ce qu'on entend » plutôt que les oreilles elles-mêmes, et donc faire références aux traditions ou plutôt aux enseignements et études, d'autant que σύντροφος porte l'idée d'éducation.

24 Cf. Grand-Clément (2011).

25 Les reproches de Philon rappellent ceux de l'évhémériste Palaiphatos (et d'autres, sur lequels on s'attardera plus loin), qui reproche aussi aux « mythographes » d'avoir « façonné le mythe » (οἱ μυθογράφοι τὸν μῦθον ἔπλασαν, *Histoires incroyables* 26, 18). Ils l'ont fait pour « provoquer l'étonnement admiratif des hommes » (τοῦ θαυμάζειν ἕνεκα τοὺς ἀνθρώπους, introduction des *Histoires incroyables*), mais plutôt par manque de sagesse et de science, alors que les reproches de Philon mettent l'accent sur la responsabilité active des Grecs dans la fabrication de fictions poétiques.

26 Philon fait remonter son *Histoire Phénicienne* au dieu-homme Taautos et à un prétendu sage phénicien du nom de Sanchouniathon qui aurait vécu aux temps de la guerre de Troie, pour légitimer son récit en puisant dans une sagesse divine ancestrale, tout en l'ancrant dans l'histoire, le plus loin possible dans l'imaginaire grec. Sur cette stratégie de légitimation et la chaîne d'autorité mise en place par Philon, cf. Delalonde (2021 : 67-88).

27 Sur le sujet, cf. *ibid.*, p. 172-182. Philon vivait à une époque de profonde réflexion religieuse et philosophique, avec d'une part les monothéismes et notamment la montée du christianisme et de sa vérité revendiquée comme unique et incompatible avec d'autres, et de l'autre des courants de pensée comme l'hermétisme ou le platonisme. Au carrefour de toutes ces mouvances : la quête de vérité et d'orthodoxie qu'il faut chercher dans la sagesse divine, ce qui entraîne une révision radicale de la critique, tant interne qu'externe, des mythes.

28 Sur la question, cf. notamment Perez (2006). Notons que dans nos sources le terme de « philhellène » n'est véritablement appliqué qu'à Néron

et Hadrien. On sait par ailleurs que Philon a vécu sous le règne de l'empereur Hadrien, à propos duquel il a rédigé un ouvrage.

29 *Ibid.*, p. 31.

30 Sur cette théorie et son expression chez Philon, cf. Delalonde (2021 : 203-209, 212). Sur l'usage qu'en fait Eusèbe – rapporteur de Philon, ne l'oublions pas – cf. Massa (2016).

31 Tous deux rapportés par Flavius Josèphe dans *Contre Apion*, Reinach, Blum et Goldberg (éd.) (2018). Cf. par exemple I, 142 pour Bérose et I, 73 pour Manéthon, tous deux reprochant aux Grecs d'avoir déformé des faits historiques. Je parle de Manéthon par commodité comme je parlerais d'Homère, mais son existence est fortement discutée, cf. Aufrère (2012).

32 Cf. *Corpus Hermeticum* II, 16, 1, dans Nock et Festugière (éd.) (1945) : […] καὶ ἔτι ἀσαφεστάτη, τῶν Ἑλλήνων ὕστερον βουληθέντων τὴν ἡμετέραν διάλεκτον εἰς τὴν ἰδίαν μεθερμηνεῦσαι, ὅπερ ἔσται τῶν γεγραμμένων μεγίστη διαστροφή τε καὶ ἀσάφεια ; « [La doctrine hermétique] deviendra même tout à fait obscure quand les Grecs, plus tard, se seront mis en tête de la traduire de notre langue en la leur, ce qui aboutira à une complète distorsion du texte et à une pleine obscurité. » Sur les résonances entre les textes hermétiques et l'*Histoire Phénicienne*, cf. Delalonde (2021), notamment p. 174-176.

33 Cf. Eusèbe de Césarée, *PE* II, 1, 26, dans Des Places (éd.) (1976) : Καθόλου δέ φασι τοὺς Ἕλληνας ἐξιδιάζεσθαι τοὺς ἐπιφανεστάτους Αἰγυπτίων ἥρωάς τε καὶ θεούς, « D'une façon générale, on dit que les Grecs s'approprièrent les plus fameux des héros et des dieux d'Égypte. »

34 Flavius Josèphe, *Contre Apion* I, 5, 26, éd. cit. Tout le début du livre I est intéressant à lire pour comprendre sur quoi repose cette théorie (les Grecs ne sont pas dignes de foi et se contredisent entre eux parce qu'ils n'ont jamais tenu d'annales officielles et se sont davantage préoccupés de leur réputation).

35 Tatien le Syrien, *Discours aux Grecs* XXXI, dans Puech (1903).

36 Cf. *Discours aux Grecs* I, où Tatien s'adresse ainsi aux Grecs : « Cessez d'appeler inventions vos imitations » (παύσασθε τὰς μιμήσεις εὑρέσεις ἀποκαλοῦντες).

37 πολεμοῦντες δὲ ἑαυτοῖς ἀλλήλους, *Discours aux Grecs* XXVI.

38 *Discours aux Grecs* XIX (δοξομανία), XXII (μανία), XXXIII (μανία).

39 Sur l'application de ce surnom à Hadrien, cf. *Vie d'Hadrien* dans Callu, Gaden et Desbordes (éd.) (1992), ainsi que la réflexion de Perez (2006),

notamment p. 46. Plus généralement, cf. Dubuisson (1991).

40 Philon entretenait une relation avec un certain consul romain du nom de Severus, duquel il aurait reçu le *praenomen* d'Herennius, soulignant ainsi une possible relation de clientèle, mais aucune source n'affirme clairement s'ils étaient patrons et clients ou simplement amis.

41 Sur le sujet, cf. l'article fondamental de Bickerman (1952).

42 Cette observation importante avait déjà été formulée en 1980 dans un article important consacré à Philon : Brizzi (1980), notamment p. 129. L'auteur pense que l'œuvre de Philon est au service de la propagande impériale, c'est-à-dire de l'activité syncrétiste d'Hadrien, qui vise la stabilité d'un secteur agité de l'empire en favorisant la participation des populations locales sans qu'elles soient forcées à renoncer à leur identité ethnique et culturelle.

43 Sur la notion de *story-telling* en situation de *middle ground*, cf. Woolf (2011).

44 Pour une étude de l'*interpretatio* philonienne, cf. Delalonde (2021 : 137-162) et Ribichini (1999). Sur l'*interpretatio* en général, cf. Bettini (2016) ainsi que Parker (2017 : 33-76), mais aussi Bonnet (2022) qui fait le point sur les problèmes posés par le terme. En effet, l'*interpretatio*, en tant qu'outil heuristique, reste employé par les Modernes, mais il tend à occulter la complexité des mécanismes complexes d'échanges entre contextes religieux. Or, ces mécanismes ne se réduisent pas à la simple traduction canonique d'une divinité par une ou plusieurs autres. Ce mode de lecture exige donc une utilisation prudente, avec la conscience qu'il s'agit avant tout de processus subtils et approximatifs d'appréhension d'une culture religieuse par une autre. Le rapprochement de deux divinités n'implique pas une équivalence stricte, il est davantage expérimental : il n'y a pas de fusion des divinités, et l'une n'est jamais l'égale parfaite de l'autre. Les processus d'*interpretatio* relèvent davantage de croisements ou d'intersections entre des puissances divines partageant certaines caractéristiques, dans certains contextes.

45 J'en suis venu à me demander si l'évhémérisme n'était pas aussi un processus analogue. Nouer des relations entre les cultures, notamment entre des traditions mythologiques, n'est pas aisé. L'*interpretatio* peut créer des ponts : on comprend que tel dieu était appelé et compris autrement par d'autres. L'évhémérisme (les dieux étaient d'abord des mortels) peut en créer d'autres lui aussi, parce qu'il accentue le paradigme généalogique au

sein duquel les traditions peuvent se mélanger. Ainsi, chez Philon, des (dieux) grecs sont tantôt parents tantôt enfants de (dieux) phéniciens. Par ailleurs, à l'époque de Philon, l'évhémérisme n'est-il pas déjà une sorte de *middle ground* de pensée entre paganisme et christianisme ? Un compromis : conserver le matériel païen mais le débarrasser de l'allégorie, et reléguer la mythologie païenne au rang de l'histoire pour la dépourvoir de son essence religieuse, afin de permettre la coexistence des cultures païenne et chrétienne. Stratégiquement, l'évhémérisme permet de protéger les traditions païennes et donc culturelles de beaucoup de régions, telles que la Phénicie, de la « *cancel culture* » chrétienne, si l'on me permet l'expression, qui marque le IIe siècle. Or, préserver ces traditions et en faire des armes symboliques d'élévation sociale est à mon sens ce que cherche à faire Philon.

46 Précisons, même si c'est évident, que j'utilise le terme « barbare » au sens antique de « non-grec », un terme qui à l'époque de notre auteur n'a d'ailleurs pas/plus de connotation péjorative, comme le montre l'utilisation qu'en fait Philon de Byblos (*PE*, I, 9, 29), mais aussi Tatien le Syrien dans tout son *Discours aux Grecs*.

47 Philon était notamment grammairien, historien/biographe et géographe, entre autres. Il faisait partie des plus hautes sphères intellectuelles de son temps et jouissait d'une renommée égale, voire supérieure à d'autres auteurs tels que Lucien, qui nous sont plus connus par le hasard de la transmission historique.

48 La différence, c'est que le *middle ground* est une composition nouvelle, faite de compromis, là où le *common ground* est un terrain où s'articulent des choses communes, déjà partagées, sans besoin de compromis.

49 Philon est probablement moins préoccupé par l'authenticité de cet héritage qu'il mobilise que par ce qu'il perçoit (en tant que lettré du IIe siècle originaire de la région) comme étant le plus typiquement « phénicien ». Par analogie avec notre époque, on pourrait dire que Philon opère une sorte de « folklorisation » de la Phénicie, définie de manière assez parlante comme « un processus de sélection des particularités culturelles considérées comme les plus authentiques, dans le but de les promouvoir, notamment pour [...] une affirmation identitaire » (*s.v.* « Folklore, folklorisation », glossaire du site *Géoconfluences* de l'ENS de Lyon. URL : geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/folklore-folklorisation (https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/folklore-folklorisation), consulté le 08/11/2024).

50 Au-delà de l'élévation sociale que le blason de « Phénicien » ainsi redoré pouvait procurer comme privilèges individuels (en termes symboliques de statut social mais aussi peut-être d'exemptions de charges, de dispenses de diverses liturgies ou encore de droit de refuser d'être juge, ambassadeur ou soldat), je pense aussi à des privilèges collectifs du type de celui obtenu par le phénicien Paul de Tyr, un contemporain de Philon, qui réussit à négocier le statut de métropole pour sa ville auprès d'Hadrien. Pour les villes aussi, en plus de titres symboliques, il pouvait s'agir d'avantages financiers ou matériels (construction/reconstruction de monuments).

51 J'utilise volontairement l'expression de « renaissance » phénicienne en écho à l'article éclairant de Julien Aliquot, qui qualifie ainsi le mouvement culturel et religieux des IIe/IIIe siècles où « la culture phénicienne » regagne du terrain – on le voit notamment dans la numismatique – et dont Philon fait figure de précurseur. Cf. Aliquot (2003). Mais de quelle « culture phénicienne » parle-t-on exactement ? L'analyse de Philon permet d'affiner cette notion en montrant que « la culture phénicienne », telle qu'elle se manifeste à l'époque romaine, repose principalement sur les traditions – notamment religieuses – des cités phéniciennes. Les Phéniciens de cette époque réinvestissent des éléments mythologiques à portée historique (comme le fait Philon), des codes iconographiques, symboliques et même linguistiques, tels que ceux attestés par la numismatique. Cependant, l'époque des royaumes phéniciens est désormais lointaine. Au IIe/IIIe siècle, le phénicien a presque totalement disparu au profit de l'araméen. Les Phéniciens de cette période n'ont donc probablement plus de contact direct ni d'accès tangible aux éléments culturels qu'ils mobilisent – ce que nous appellerions aujourd'hui les sources. Le terme de « renaissance » doit donc être nuancé : les traditions constituant le socle de cette « culture phénicienne » à l'époque romaine sont interprétées à travers le prisme de ce que les Phéniciens *perçoivent* de leurs ancêtres, tout en étant eux-mêmes profondément marqués par le contexte multiculturel dans lequel ils évoluent et cherchent à se définir.

ABSTRACTS

Français
Au IIe siècle de notre ère, Philon de Byblos manipule un certain nombre de courants de pensée et d'outils qui lui permettent de (re)construire une *Histoire Phénicienne*, de façon à se démarquer culturellement au sein de

l'Empire romain. Dans les fragments qui nous sont parvenus, il reproche aux Grecs le caractère bâtard de leur récit – νὸθος τῆς ἀφηγήσεως – des origines de l'humanité et de la culture. C'est leur goût pour l'allégorie, la mise en scène et la déformation de ce qu'il considère comme *la* vérité que l'auteur pointe du doigt. La *faute de goût* des Grecs découle pour lui de leur ignorance, de leur goût pour la querelle et surtout de leur discordance. À première vue, la transgression culturelle est double, puisqu'en dénonçant celle des Grecs, Philon critique vivement l'hellénisme dans un Empire de culture grecque, gouverné par un pouvoir philhellène. En réalité, cette provocation culturelle est volontaire : elle sert l'écriture d'une *middle ground story*, où Philon « bricole » une identité culturelle phénicienne. Ce faisant, il fait non seulement bénéficier la Phénicie d'un prestige renouvelé, mais il participe aussi à la politique impériale qui cherche à stimuler les identités locales en province pour faciliter leur processus d'intégration à l'Empire.

English

In the 2nd century CE, Philo of Byblos structured a number of thoughts and tools allowing him to (re)construct a *Phoenician History* capable of standing out within the multicultural Roman Empire. In the fragments that survived, he criticizes the Greeks and the illegitimate nature of their narrative – νὸθος τῆς ἀφηγήσεως – of the origins of humanity and culture. Philo points out their taste for allegory, dramatisation and the distortion of what he considers to be *the* truth. In Philo's opinion, the *lapse of taste* of the Greeks stems from their ignorance, their taste for quarrel and especially their discordance. At first glance, the cultural transgression is twofold, since by denouncing that of the Greeks, Philo sharply criticizes Hellenism in an Empire of Greek culture governed by a Philhellenic power. In reality, his cultural provocation is voluntary: it serves the writing of a middle ground story, in which Philo crafts a Phoenician cultural identity. In doing so, he not only provides Phoenicia with renewed prestige, but he also takes part in the imperial political strategy of his time, which sought to stimulate local identities in the provinces to facilitate their process of integration into the Empire.

INDEX

Mots-clés

Empire romain, hellénisme, middle ground, Phénicie, Philon de Byblos, transgression culturelle

Keywords

Cultural transgression, hellenism, middle ground, Phoenicia, Philo of Byblos, Roman Empire

AUTHOR

Marc Delalonde
Chercheur Indépendant
Marc Delalonde est chercheur indépendant, diplômé de l'Université Toulouse – Jean Jaurès et de l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes en histoire ancienne (European Master in Classical Cultures). Il étudie l'histoire culturelle et religieuse de la région phénicienne, à travers l'œuvre de l'auteur d'époque impériale Philon de Byblos. Il exerce également en tant que relecteur spécialisé et collabore ainsi à différents niveaux avec d'autres chercheurs et chercheuses pour la publication de leurs travaux. Il est l'auteur de L'Histoire Phénicienne de Philon de Byblos au prisme du multiculturalisme (préface de Miguel John Versluys, coll. Le religioni e la storia, 4, Rome : Quasar, 2021), disponible en accès libre sur la plateforme Torrossa, URL : http://digital.casalini.it/9788854911963.

Normes et transgressions dans la littérature française moderne et contemporaine

« Ma crème a le goût d'aigre » : Musset et la faute de goût

« Ma crème a le goût d'aigre »: Musset and the lapse of taste

Camille Trucart

OUTLINE

La faute de goût comme jeu esthétique
La faute de goût comme instrument de confusion
La faute de goût comme marqueur de distinction
Conclusion

TEXT

1 Le début du XIXe siècle, marqué artistiquement par le romantisme, et encore ébranlé par la Révolution française, voit souffler un vent de liberté, bien vite étouffé toutefois par l'Empire, puis par la Restauration, qui entend rétablir le bon ordre, esthétique et moral. Dans plus d'un article ou d'un poème, Alfred de Musset se désole de l'étiolement du bon goût français, en même temps que les artistes s'affranchissent des règles classiques. S'il regarde avec dédain la littérature et la presse des années 1830-1850, à la recherche d'une liberté effrénée, il condamne tout autant le rétablissement de la censure politique et morale, qui sévit depuis l'instauration de la loi sur la presse le 9 septembre 1835, que les députés et ministres justifient au nom de la sauvegarde du bon goût classique[1]. Dans le poème polémique qu'il consacre à cette loi, Musset se moque avec amertume de l'instrumentalisation politique du bon goût classique, au nom de principes rétrogrades. Il substitue ensuite au jugement esthétique kantien, qui prétend à l'universel[2], le relativisme culturel, tout en soulignant l'inadéquation entre le goût qui prévalait sous Louis XIV, et les mœurs contemporaines, plus relâchées. Fier de son titre de vicomte, Musset envisage la démocratisation de l'art avec une méfiance élitiste, alors que le goût semble se corrompre pour flatter le besoin d'exagération et d'éclectisme dont fait preuve la bourgeoisie[3]. Mais il n'abonde pas pour autant dans le sens de cette

> […] charmante loi, pleine de convenance,
> Qui couvre tous les seins que l'on ne saurait voir ! (Musset, 2006 : 663, v. 67-68)

Au contraire, il dénonce l'hypocrisie des censeurs, qui prétendent protéger le bon goût français dont les auteurs classiques seraient la quintessence, et qui pourtant seraient heurtés par les licences impudiques de Molière, comme la référence au célèbre vers du *Tartuffe* le laisse entendre [4].

2 Une certaine aigreur découle de cette contradiction intime entre, d'un côté, la nostalgie qu'éprouve Musset envers un art simple, régulé par les principes classiques de sobriété et de clarté ; de l'autre, la normativité du bon goût, qui sert la morale bourgeoise et étouffe toute contestation politique, sous couvert d'esthétisme. La faute de goût, que stigmatise la loi sur la presse, ne peut en effet se comprendre sans envisager l'interpénétration des sphères esthétique, morale et politique. Hassan, l'excentrique pacha du conte oriental parodique *Namouna* (1832), résume ainsi la pensée de Musset :

> Je sais bien, disait-il, un jour qu'on en parlait,
> Que les trois quarts du temps ma crème a le goût d'aigre.
> Nous avons sur ce point un siècle de vinaigre,
> Où c'est déjà beaucoup que de trouver du lait.
> Mais toute servitude en amour me déplaît ; (Musset, 2006 : 334, v. 205-209)

La servitude en art n'est guère plus acceptable. La crème aura donc « le goût d'aigre », n'en déplaise aux fins palais, non seulement pour provoquer les garants du bon ordre, mais aussi pour s'accorder à ce « siècle de vinaigre », dont Musset conteste l'hypocrisie et le conformisme.

3 Alors que Voltaire regrettait en 1764 dans son *Dictionnaire philosophique* que le goût soit un privilège aristocratique et « ne s'introduise que chez l'oisiveté opulente » (Voltaire, 1878 : 282), la bourgeoisie triomphante s'empare, quelques années plus tard, du monopole du bon goût pour imposer et légitimer, par l'appropriation de la culture classique, ses propres normes et valeurs. À rebours de

cette démocratisation, ne reste à l'aristocrate que la *faute* pour affirmer sa supériorité sociale et culturelle. En introduisant un ou plusieurs éléments qui détonnent par leur excès, leur incongruité ou leur vulgarité, il souligne sa maîtrise des conventions, qu'il dévie en fonction de son bon vouloir et de sa fantaisie sans se soucier de l'opinion commune. La faute de goût se mesure alors à son effet sur la sensibilité du lecteur, heurté par ce qu'il percevra comme une note discordante rompant l'harmonie attendue. En nous appuyant sur la théorie bourdieusienne de la distinction, nous nous demanderons comment les fautes de goût, lorsqu'elles sont commises intentionnellement par Musset, participent à forger un *ethos* aristocratique et à mettre en lumière les conflits socioculturels qui se jouent alors dans une société postrévolutionnaire en pleine reconstruction sociale et morale.

La faute de goût comme jeu esthétique

4 Considérée sous un angle esthétique, la faute de goût se reconnaît à son effet sur le lecteur : elle suscite la surprise et l'inconfort par l'écart qu'elle ménage entre ses attentes, et la manière inappropriée de les réaliser. Bien que la locution *faute de goût* soit peu usitée dans la première moitié du XIX^e^ siècle, qui préfère les métaphores musicales et picturales pour désigner les ruptures d'harmonie [5], c'est bien à elle dont fait référence Sainte-Beuve quand il revient sur sa lecture de *Namouna* et regrette qu'il puisse s'y rencontrer « quelques taches, des tons qui crient » (Sainte-Beuve, 1857 : 300) et contrastent avec les élévations poétiques et métaphysiques de l'ensemble du texte. Dans ce long poème digressif, publié en 1831 sous l'étiquette générique de « conte oriental », Musset joue avec les codes littéraires romantique alors en vigueur, qu'il parodie au moyen des registres burlesque et héroï-comique. La ridicule discordance qui s'affiche entre un modèle de référence et sa grossière imitation participe à une esthétique de l'impertinence, susceptible d'engendrer un déplaisant effet d'incongruité relatif à la faute de goût esthétique [6].

5 En choisissant d'ouvrir son poème sur la description magistrale d'une baignoire pourtant bien triviale, Musset emprunte au registre héroï-comique :

> Un silence parfait règne dans cette histoire.
> Sur les bras du jeune homme et sur ses pieds d'ivoire
> La naïade aux yeux verts pleurait en le quittant.
> On entendait à peine au fond de la baignoire
> Glisser l'eau fugitive, et d'instant en instant
> Les robinets d'airain chanter en s'égouttant. (Musset, 2006 : 326, v. 43-48)

Ce sizain héroï-comique, au style précieux et mythologisant que l'auteur s'amuse à contrefaire grossièrement, crée un décalage entre le ton élevé et l'objet trivial représenté : une simple baignoire que l'on vide. De plus, alors que la mode orientaliste met à l'honneur dans la littérature comme dans la peinture les scènes de bains turcs, prétexte pour mettre en valeur une nudité féminine fantasmée, c'est la baignoire en elle-même, ainsi que son propriétaire, le dénudé Hassan, qui apparaissent comme les éléments centraux des premières strophes [7]. Musset s'amuse ainsi à renverser les codes de l'érotisme orientaliste, tout en pointant du doigt l'hypocrisie d'un lecteur dont il anticipe la révolte pudibonde et ne cesse de jouer avec la déception [8]. La faute de goût esthétique se double donc d'une faute de goût morale, et elle souligne l'indépendance railleuse du jeune auteur face aux normes.

6 La faute de goût peut également reposer sur le registre burlesque. Il s'agit alors de bafouer, avec tout autant de provocation, un sujet noble en le rendant vulgaire. Dans sa parodique « Ballade à la lune » (1829), Musset détourne cette fois les normes romantiques que prône l'école de Hugo, qu'il rejette également au nom de la liberté et de la fantaisie. Contrairement à ce que laisserait présumer le titre, le lyrisme romantique se charge d'ironie tout au long du poème, puisque la virginale lune, que le poète salue d'abord avec emphase en la personnifiant sous la forme mythologique de Phœbé, est tantôt réduite à « l'œil du ciel borgne », tantôt au corps gras d'un faucheux « [s]ans pattes et sans bras », tantôt à un disque rongé par un ver ou crevé par un « arbre pointu » (Musset : 2006 : 162-163, v. 9, 16 et 32). Les amours mythologiques de Phœbé se dégradent au fil du poème, jusqu'à être définitivement chassées par le ricanement d'une lune voyeuse, qui assiste à une scène d'impuissance, digne d'un fabliau plutôt que d'une ballade romantique :

> Peut-être quand déchante
> Quelque pauvre mari,
> Méchante,
> De loin tu lui souris.
> […]
> Ouf ! (dit-il), je travaille,
> Ma bonne, et ne fais rien
> Qui vaille ;
> Tu ne te tiens pas bien.
> Et vite il se dépêche.
> Mais quel démon caché
> L'empêche
> De commettre un péché ? (*Ibid.* : 165-166, v. 101-104 et 121-128)

Loin d'être la complice d'amants passionnés, la lune observe la médiocre nuit de noces d'un couple de bourgeois, minée par les commentaires grossiers du mari qui impute la responsabilité de son impuissance à sa pauvre épouse, par ses onomatopées, et par le vocabulaire trivial qui envahit le poème. Ultime pied de nez : Phoebe, la noble lune qui flotte au-dessus d'un clocher, est rabaissée à un signe typographique dans le vers final, « [c]omme un point sur un i » (*Ibid.* : 166, v. 136). Le décor, aussi contrefait que dans *Namouna*, parodie les lieux communs mythologiques et détourne les grands *topoï* romantiques – ici, la scène d'amour au clair de lune.

7 Sans surprise, lors de sa publication, le poème scandalise ses contemporains, tant pour ses licences morales qu'esthétiques. « La "Ballade à la lune", grotesque parodie de l'école romantique et insolent défi à l'école classique », est réduite par Lamartine à un « scandale d'esprit » (Lamartine, 1857 : 25). Faisant peu de cas de la vraisemblance des comparaisons entre la lune et l'objet comparant, ainsi que de la richesse des rimes, Musset met en scène son impertinente nonchalance, suivant l'éthique mise en valeur par Pierre Bourdieu dans *La distinction* :

> Le prix attaché à la désinvolture et à toutes les formes de distance à soi-même tient au fait que, par opposition à la tension anxieuse des prétendants, crispés sur leurs possessions et toujours en question pour eux-mêmes et pour les autres, dans leur arrogance même, elles attestent à la fois la possession d'un fort capital (linguistique ou

> autre) et une liberté à l'égard de cette possession qui est une affirmation du second ordre du pouvoir sur la nécessité. (Bourdieu, 1979 : 286)

C'est bien en aristocrate, sûr de son capital linguistique et culturel, que Musset se permet de s'affranchir des règles du bon goût, que la bourgeoisie suit avec raideur.

8 Un an après la publication de la fameuse « Ballade », il revient donc sur la polémique causée par ses négligences dans son fragment intitulé « Les Secrètes Pensées de Rafaël » (1830). Dès les premiers vers, il bouscule les lecteurs incapables de rire, *agelastes* dont Rabelais se moque également au seuil de son *Quart Livre* (1552)[9]. Pour bousculer les lecteurs trop sérieux, qui n'ont pas compris l'intention humoristique des fautes de goût de la « Ballade », il emploie le même procédé que dans son précédent poème. Il redouble donc de rimes faibles et marie disgracieusement les stéréotypes nobles et les images grossières, pour le plaisir de déplaire à ses détracteurs :

> Ô vous, race des dieux, phalange incorruptible,
> Électeurs brevetés des morts et des vivants ;
> Porte-clefs éternels du mont inaccessible,
> Guidés, guédés, bridés, confortables pédants !
> Pharmaciens du bon goût, distillateurs sublimes,
> Seuls vraiment immortels, et seuls autorisés ;
> Qui, d'un bras dédaigneux, sur vos seins magnanimes,
> Secouant le tabac de vos jabots usés,
> Avez toussé, – soufflé, – passé sur vos lunettes
> Un parement brossé, pour les rendre plus nettes,
> Et, d'une main soigneuse ouvrant l'in-octavo,
> Sans partialité, sans malveillance aucune,
> Sans vouloir faire cas ni des ha ! ni des ho !
> Avez lu posément – la Ballade à la lune !… (Musset, 2006 : 203, v. 1-14)

Des porte-clefs aux jabots usés et aux lunettes, et des électeurs aux pédants et aux pharmaciens, toutes les marques de l'étroitesse d'esprit bourgeoise, telle que se la représente Musset, sont convoquées. Ces « [p]harmaciens du bon goût », désespérément sérieux, sont raillés dans leur prétention à suivre et à défendre des normes désuètes, sans se montrer sensible à la souplesse d'esprit et à l'originalité d'une nouvelle génération d'auteurs, qui composent une aristo-

cratie littéraire[10]. La faute de goût induit un plaisir, moral et esthétique, que Baudelaire cultivera également quelques années plus tard, après avoir pourtant fait partie des détracteurs de Musset :

> Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit, comme les discordances aux oreilles blasées.
> Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire. (Baudelaire, 1975 : 661)

La faute de goût comme instrument de confusion

9 Les fautes de goût, que cultive Musset pour marquer son indépendance vis-à-vis des romantiques, des néoclassiques, et plus généralement des agélastes, reposent donc bien souvent sur l'association dissonante d'un élément prosaïque et d'un élément noble. Dans sa thèse, Samy Coppola rapproche ces analogies incongrues du *witz* (ou trait d'esprit) de Jean-Paul, dont Musset admirait la bizarrerie stylistique (Coppola, 2013 : 455-467). Si à l'échelle macrotextuelle, on peut envisager ces décrochages du point du vue des registres burlesque et héroï-comique, constitutifs de la parodie, à l'échelle microtextuelle, ces drôles de mariage entre le haut et le bas participent à la déconstruction de toute hiérarchie morale et sociale : le bas corporel et la matérialité font chuter de leur sphère élevée les grands idéaux, présentés dans leur discordance avec la réalité médiocre du XIX^e^ siècle ; et inversement, par son décalage avec le noble et l'abstrait, le règne du matériel apparaît dans toute sa vulgarité. Ainsi, toujours dans *Namouna*, Musset compare avec une autodérision nourrie de familiarité son poème fortuit qui « s'en va de travers » à « [u]n plat cuit d'un côté, pendant que l'autre est cru » (Musset, 1832, *op. cit.* : 363, v. 808-810). Il s'agit en effet de rabaisser les hautes prétentions artistiques par la comparaison de la poésie, que les romantiques envisagent alors comme le véhicule de la vérité, avec un plat à la cuisson inégale, et donc raté. Voilà de quoi heurter le bon goût du critique littéraire Sainte-Beuve, qui annote d'un point d'interrogation cette comparaison incongrue dans la marge du manuscrit qu'il relit pour son jeune ami (Molho, 1962 : 647).

10 Outre les comparaisons, la faute de goût peut reposer sur une simple proximité entre un élément noble et abstrait, et un élément vulgaire et concret, que Musset emprunte souvent au lexique de la table, et plus particulièrement des légumes dépréciés par l'élite. Le succès de la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin dès 1825, dont Bertrand Marquer a mesuré les enjeux sociopolitiques[11], atteste en effet le croisement au début du XIXe siècle entre des discours gastronomiques pratiques, et des réflexions sociologiques et philosophiques. Ainsi, lorsque Musset prétend « presser tendrement un navet sur son cœur », plutôt que les nobles « pommes d'Hespérides » (Musset, 2006 : 219, v. 47) de la mythologie grecque, la substitution de la pomme d'or par un navet n'est pas anodine. Dans son article « Au fil des siècles : légumes méprisés, légumes anoblis », Dominique Michel a étudié le statut social attribué aux aliments, et plus particulièrement aux légumes, longtemps boudés par les groupes privilégiés car associés au monde paysan : « les moins nobles sont les bulbes souterrains (ail, oignon, échalote, les épices des pauvres gens), viennent ensuite les racines (carottes, navets, panais, etc.), puis les feuilles (épinards, choux, etc.), le sommet étant représenté par les fruits » (Michel, 2003 : 128). La mention inattendue du navet, qui fait partie de l'alimentation paysanne, et dont la sonorité nasillarde du mot détone, permet donc à Musset de décrédibiliser une fois de plus la Poésie, mais également l'Amour métaphysique, ramenés à leur nature illusoire.

11 Pour dégrader les valeurs morales et les institutions, Musset recourt donc, plus souvent qu'il n'y paraît, aux légumes méprisés, qui font chuter dans le monde concret les termes nobles et abstraits auxquels ils sont accolés. On trouve de pareilles fautes de goût dans le dialogue satirique « Dupont et Durant », où le poète se moque des grands idéaux humanitaires qu'adopte alors une partie de la bourgeoisie. L'hypocrite Dupont se fait le risible porte-parole du socialisme utopiste, et il imagine un monde nouveau, transformé par la politique humanitaire :

> Du haut de ce vaisseau les hommes stupéfaits
> Ne verront qu'une mer de choux et de navets.
> Le monde sera propre et net comme une écuelle ;
> L'humanitairerie en fera sa gamelle,
> Et le globe rasé, sans barbe ni cheveux,

> Comme un grand potiron roulera dans les cieux. (Musset, 2006, *op. cit.* : 354, v. 141-146)

Cette utopie dont rêvent les humanitaires, qui prônent l'égalité sociale et l'ordre moral, est ridiculisée par le champ lexical trivial de la vaisselle et des légumes, qui participe une nouvelle fois à la parodie des grandes idées. Les nobles fruits sont absents des images, évincés par les légumes populaires que sont les choux, navets et potirons. Ils invitent à une lecture sociologique de ce courant politique. Musset met en effet en doute le désintéressement des humanitaires, et il renvoie Dupont à sa condition misérable, qui motive son rêve d'égalité universelle. Celui-ci ne saurait plaire, bien entendu, au vicomte de Musset, aristocrate attaché aux mœurs distinctives de son groupe social, et dandy hostile à toute uniformisation [12].

12 Ces fautes de goût suivent donc une intention satirique quand il s'agit de rabaisser les grandes illusions artistiques et politiques. Elles permettent également de niveler par le bas les valeurs bourgeoises (famille, mariage ou argent), et de faire émerger, par opposition, une posture anticonformiste, faite de provocation et d'incrédulité. Ainsi, dans l'exposition de sa comédie *Les Caprices de Marianne* (1833), le libertin Octave compare son « auguste famille » bourgeoise à « une botte d'asperges » (Musset, 1990 : 75 [13]), en explicitant que la première ne forme pas un « faisceau bien serré », contrairement à la seconde. Cette comparaison participe à la caractérisation d'Octave, dans son opposition à son cousin, le dogmatique juge Claudio, et le présente comme un personnage indépendant. De même, dans l'autoportrait que Musset propose de lui-même dans une lettre adressée à son amie et confidente M^{me} Jaubert, il se représente avec autodérision au moment de l'écriture, encore en pleurs après avoir reçu une froide lettre protocolaire de la princesse di Belgiojoso, à qui il venait d'avouer son amour : « Si vous voyez ma figure, c'est à crever de rire, j'ai les cheveux à l'état de futaie […] le nez rouge comme une carotte et le visage allongé comme un vieux masque mouillé à la foire aux pains d'épices » (Musset, 1907 : 213). La faute de goût induite par des comparaisons triviales, appartenant au monde populaire (futaie, carotte et foire aux pains d'épices) suit une intention humoristique. Profondément sceptique, Musset rejette toute doxa, et il se garde bien de se proposer comme modèle à suivre, contrairement à Victor

Hugo qui, à la même époque, se targue de guider les hommes dans ses poèmes. Rien de tel chez Musset, pour qui, au contraire, la faute de goût est un outil du doute. Elle installe la confusion générale et anéantit toute prétention à la vérité.

13 Mais la faute de goût, employée avec autodérision, installe également l'*ethos* nobiliaire de l'auteur, si confiant en sa supériorité sociale et culturelle, qu'il peut se permettre tout écart avec les normes et les attentes, au nom d'une originalité et d'une assurance distinctives. La culture classique et mondaine du XVII^e^ siècle n'est plus réservée à l'aristocratie dans les années 1830-1850, mais elle est défendue avec étroitesse par une bourgeoisie montante, qui entend imiter la culture nobiliaire du grand siècle. Pour se distinguer de la bourgeoisie contemporaine et de la nouvelle aristocratie financière, Musset renonce à cette culture précieuse, et même la prend à rebours. Renouer avec le trivial et enchaîner les fautes de goût avec humour et originalité devient dès lors d'excellent goût.

La faute de goût comme marqueur de distinction

14 On commence à le voir, il est difficile d'envisager indépendamment les pratiques esthétiques, politiques, éthiques, mais aussi sociales de la faute de goût. La défiance de Musset envers la morale bourgeoise en plein essor, ainsi qu'envers les grands courants idéologiques de son temps, ne peut se comprendre sans prendre en compte son origine sociale. Son goût apparaît comme un héritage culturel qu'il doit à sa famille, tout comme à Bouvrain, le précepteur qui s'occupa de lui et de son frère Paul, que ce dernier qualifie comme « un excellent homme, plein de patience, instruit et sans pédanterie, qui trouvait moyen de [leur] enseigner quelque chose, même en jouant avec [eux] » (Musset, 1888 : 44). Distinguer l'instruction de la fatuité est en effet capital pour le mondain, qui cherche à asseoir sa position dominante, y compris à l'intérieur de son groupe social. Dans *Lettres de noblesse*, David Martens a rappelé que l'aristocratie survit à l'abolition des privilèges et des titres de noblesse après la Révolution française, mais qu'elle est loin de constituer une classe imperméable et homogène au XIX^e^ siècle. « Elle apparaît aussi comme un paradigme

susceptible de se voir mobilisé au sein de l'élaboration d'un système de valeurs » (Martens, 2016 : 9).

15 Or, si Musset ne cache pas son dédain pour la bourgeoisie, il n'est pas plus tendre envers la nouvelle aristocratie financière, instituée par l'Empire, puis par la monarchie de Juillet. Cette noblesse récente est en effet coupable, aux yeux de la noblesse ancienne, de rompre avec la traditionnelle éthique de l'honnête homme, qui promeut en tant que valeurs nobiliaires le naturel, la souplesse, l'agrément, l'humilité, ou encore le désintéressement (Montandon, 1995 : 567-586). En tentant de s'approprier ces codes, la nouvelle noblesse singe maladroitement l'ancienne, jusqu'au ridicule. La culture se renverse dès lors en pédanterie, la politesse en étiquettes rigides, et le souci d'élégance en recherche de l'effet. C'est bien l'exagération qui est aux racines de la faute de goût sociale aux yeux de Musset, impardonnable dès lors qu'elle est involontaire. Il est ainsi possible de relire le conte *Le Secret de Javotte* (1844) à la lumière de *La distinction* de Pierre Bourdieu, pour faire la part entre la faute de bon goût que s'autorise Musset, et la faute de mauvais goût, involontaire, qui participe à la satire de la nouvelle aristocratie.

16 Arrêtons-nous d'abord sur le personnage du baron, qui entretient Javotte, grisette parvenue qui se fait désormais appeler M^me^ Rosenval. Sa physionomie et ses vêtements l'apparentent à un bourgeois enrichi, puisque le narrateur le décrit comme « [u]n gros et grand monsieur, à la démarche grave, à la tête grisonnante, portant des lunettes, une chaîne, un binocle et des breloques de montre, le tout en or » (Musset, 2009 : 129). Caricature vivante qui semble surgir du *Charivari*[14], le baron recherche l'effet plutôt que le naturel. La surenchère de ses ornements frôle l'absurde, puisqu'à ses lunettes s'ajoute un binocle, redoublement qui peut métaphoriser son aveuglement : seul le fat baron n'est pas conscient de ses fautes de goût, qui font de lui un personnage vulgaire plutôt qu'un honnête homme distingué[15]. Il s'avance à la rencontre de Tristan de Berville « d'un air affable et majestueux », en propriétaire de la comédienne et de l'hôtel particulier, dont le style rococo est passé de mode, plutôt qu'en amant mondain détaché de toute possession matérielle. Après que la femme de chambre a demandé à Tristan de patienter, c'est le baron lui-même qui supplée le rôle de domestique pour finalement l'inviter à rejoindre M^me^ Rosenval, sans se présenter, comme l'étiquette le

voudrait. Il s'éclipse aussitôt, de la même manière que la femme de chambre auparavant : « Monsieur, dit-il à Tristan, j'apprends que vous êtes le parent de madame Rosenval. Si vous voulez prendre la peine d'entrer, elle vous attend dans son cabinet » (Musset, 1884, *op. cit.* : 129).

17 La construction des goûts doit en effet s'entendre dans un contexte de tension entre les groupes sociaux au sein d'une société hiérarchisée qui, dans ce conte, voit trois types d'aristocratie se concurrencer : l'ancienne aristocratie qu'incarnent les de Berville et la marquise de Vernage, dont Tristan est épris ; le baron anonyme, probable représentant de l'aristocratie financière ; et son ami, le hobereau la Bretonnière, tout aussi ridiculisé dans ses prétentions à la culture nobiliaire. Comme le baron, la Bretonnière est en effet animé par une *bonne volonté culturelle*, pour reprendre la terminologie bourdieusienne[16], qui repose sur un principe d'imitation de la culture du groupe dominant dans une tentative d'ascension sociale, et avec la hantise d'être associé à la vulgarité du groupe populaire – d'où leur rejet du trivial au nom du bon goût hérité de la culture mondaine du XVII^e^ siècle. Le contraste est d'autant plus frappant entre la marquise de Vernage, qui représente la fine fleur de l'aristocratie parisienne, à la simplicité de bon goût[17], et le ridicule la Bretonnière, qui reflète une petite aristocratie de campagne, embourgeoisée :

> Vers le milieu de la journée, une calèche découverte entra dans la cour des Clignets. Un petit homme d'assez mauvaise tournure, à l'air gauche et endimanché, descendit aussitôt de la voiture, baissa lui-même le marchepied et présenta la main à une grande et belle femme, mise simplement et avec goût. C'était madame de Vernage et la Bretonnière qui venaient faire visite à la baronne. (Musset, 1884, *op. cit.* : 103)

Le narrateur retire éloquemment à la Bretonnière son titre de noblesse et de civilité, pour le réduire à son seul patronyme. Il contrefait le modèle de référence nobiliaire, constitué par l'élégante marquise, qui conserve son titre civil. Les belles manières de M^me^ de Vernage semblent innées ; sa grande taille et sa beauté régulière appartiennent à la physiognomie nobiliaire, et elles indiquent extérieurement sa supériorité sociale. Enfin, ses vêtements, qu'elle porte « simplement et avec goût », suivant les codes de la

distinction, l'opposent au maladroit hobereau. La Bretonnière multiplie en effet les fautes de goût involontaires, non seulement esthétiques, par son « air gauche et endimanché », mais aussi éthiques, puisqu'il se précipite hors de la voiture pour abaisser le marchepied à la place du domestique, comme le baron qui introduit Tristan auprès de Javotte. Or, il est fort à parier que son empressement résulte moins d'un souci galant que de son manque de maîtrise des codes nobiliaires, qui valorisent la nonchalance. Sa « mauvaise tournure » (*Ibid.* : 108) confirme cette hypothèse, puisque le physique et le maintien disgracieux de la Bretonnière jettent un soupçon sur son sang bleu.

18 Comme le moliéresque M. Jourdain, prototype du bourgeois gentilhomme, la Bretonnière n'a qu'une connaissance approximative de l'étiquette, et c'est avec une outrance anxieuse, plutôt qu'avec désinvolture, qu'il cherche à adopter les codes de la culture légitime, qui est celle de l'ancienne aristocratie, qui plus est parisienne. Le nid de rouges-gorges qu'il porte dans son chapeau, incongru cadeau à l'intention de la baronne de Berville, et son nom régional qui le situe à la périphérie de Paris, le désignent bel et bien comme un petit aristocrate de campagne, peu au fait des usages de la belle société. Son patronyme s'oppose à celui de la sémillante M^{me} de Vernage, qui porte le nom d'un vin italien. Il s'accorde avec ses mœurs libres et fantasques, propres aux nobles de naissance qui arpentent avec légèreté les contes et les nouvelles, à l'instar de Valentin, aristocrate désargenté aux airs de Musset qui, dans *Les Deux Maîtresses*, commet « ses extravagances avec la simplicité du grand seigneur qui se passe un caprice » (Musset, 2019 : 65-66). Le bon goût de M^{me} de Vernage est toutefois corrompu par son satellite, la Bretonnière, comme s'en étonne Tristan : « Semble-t-il convenable qu'une femme d'autant d'esprit que madame de Vernage se laisse accaparer par un sot et traîne partout une pareille ombre ? » (*Ibid.* : 99). Plus qu'une ombre, la Bretonnière est une tache vivante qui jure avec l'élégance de la marquise.

Conclusion

19 La faute de goût participe donc pleinement à la posture aristocratique que tente de maintenir Musset au sein d'une société qui

s'égalise. Volontaire, elle est un luxe que seul l'aristocrate de naissance peut se permettre sans risquer la vulgarité, contrairement au bourgeois ou à la nouvelle aristocratie. Le dandysme de Musset redouble son goût aristocratique de l'élégance, son affectation de négligence, son originalité railleuse, ou encore son détachement élitiste. En révolte contre la société bourgeoise et matérialiste du XIXe siècle, Musset entend exercer son droit à la fantaisie, sans pour autant renoncer aux codes, qu'il transgresse pour mieux montrer qu'il les maîtrise, mais aussi pour prouver que sa supériorité, sociale et culturelle, le dispense de les respecter. Il parvient ainsi à se distinguer par ses fautes de goût, perçues de façon positive ou au contraire négative, suivant l'identité du groupe récepteur : ce qui ravit Gautier et les dandys scandalise les bourgeois conformistes et les Académiciens.

20 Par conséquent, Musset retourne la faute de goût pour en faire un marqueur d'élégance, qui lui permet de faire valoir sa supériorité esthétique, morale et sociale. Nous conclurons en rappelant la définition que Kundera propose du kitsch, qu'il envisage comme « l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues » (Kundera, 1986 : 201). On ne saurait être plus éloigné de la position de Musset, qui maintient la tension entre la volonté d'agréer et la provocation dissidente. Il multiplie les fautes et jongle avec les modes et les stéréotypes tantôt par goût personnel, tantôt pour les discréditer comme un symptôme de bêtise ou de préjugé, mais toujours dans un souci de liberté morale, esthétique et herméneutique, qu'explicite Kundera : « Les agélastes, la non-pensée des idées reçues, le kitsch, c'est le seul et même ennemi tricéphale de l'art né comme l'écho du rire de Dieu et qui a su créer ce fascinant espace imaginaire où personne n'est possesseur de la vérité et où chacun a le droit d'être compris » (*Ibid.* : 197). Plutôt que de chercher à plaire à tout le monde, Musset expose son individualité et s'éloigne de tout consensus. Le rire que suscite ses fautes de goût est donc moins léger qu'il n'y paraît : il ouvre sur l'abîme du doute en ruinant toute prétention à une vérité unique. Le relativisme est passé par le XIXe siècle, et il n'est pas sans rapport avec le désenchantement ironique propre au mal du siècle.

BIBLIOGRAPHY

BACKÈS J.-L., 1989, « Le conte oriental de Musset ou à quoi rêvent les poncifs », dans VATIN J.-C., *La fuite en Égypte. Supplément aux voyages européens en Orient*, Le Caire : CEDEJ, p. 133-147.

BAUDELAIRE C., 1975, *Fusées* [posthume], dans *Œuvres complètes*, t. 1, C. PICHOIS (éd.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 649-667.

BOURDIEU P., 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de minuit.

BRELOT C.-I., 1997, « Savoir-vivre, savoir-être : attitudes et pratiques de la noblesse française au XIX^e^ siècle », *Romantisme*, n° 96, p. 31-40.

BROGLIE V. de, 1835, « Discours de M. le duc de Broglie, Ministre des affaires étrangères, Président du Conseil » [24 août 1835], dans *Chambre des Députés. Session de* 1835, Paris : V^ve^ Agasse.

COPPOLA S., 2013, « *Marotte du temps, fabrique de controverse !* » : *l'écriture satirique et polémique dans les œuvres en prose d'Alfred de Musset. Formes et genres*, thèse inédite sous la direction de M.-H. Servet et de S. Ledda, soutenue le 11 septembre 2013 à l'Université Lyon 3.

GAUTIER T., 1973, *Mademoiselle de Maupin* [1835], M. CROUZET (éd.), Paris : Gallimard.

HEINICH N., 2005, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard.

KANT E., 2015, *Critique de la faculté de juger* [1790], A. RENAUD (trad. et éd.), Paris : GF Flammarion.

KUNDERA M., 1986, *L'art du roman*, Paris : Gallimard.

LAMARTINE A. de, 1857, « Littérature légère. Alfred de Musset », dans *Cours familier de littérature* [1857], t. 4, 19^e^ entretien, Paris : On s'abonne chez l'auteur, p. 1-80.

LESTRINGANT F., 2002, « L'Orientalisme dévoilé : Musset, lecteur de Hugo », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 102, n° 4, p. 563-578.

LESTRINGANT F., 2004, « Musset l'incongru », dans P. JOURDE (dir.), *L'incongru dans la littérature et l'art*, Paris : Kimé, p. 123-134.

MARQUER B., 2017, *L'autre siècle de Messer Gaster ? Physiologies de l'estomac dans la littérature du XIX^e^ siècle*, Paris : Hermann.

MARTENS D., 2016, « L'imaginaire nobiliaire de la littérature française du XIX^e^ siècle », dans D. MARTENS (dir.), *Lettres de noblesse. L'imaginaire nobiliaire dans la littérature du XIX^e^ siècle*, Paris : Lettres modernes Minard, p. 7-16.

MICHEL D., 2003, « Au fil des siècles : légumes méprisés, légumes anoblis »,

Champ psychosomatique, vol. 29, nº 1, p. 123-132.

MOLHO R., 1962, « L'automne et le printemps : Sainte-Beuve juge de Musset », *Revue des Sciences Humaines*, nº 108, p. 637-650.

MONTANDON A., 1993, *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen : Gunter Narr.

MONTANDON A., 1995, « Manières », dans A. MONTANDON (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir vivre : du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Seuil, p. 567-586.

MUSSET A. de, 1907, *Correspondance. 1827-1857*, L. SÉCHÉ (éd.), Paris : Société du Mercure de France.

MUSSET A. de, 1960, *Œuvres complètes en prose*, M. ALLEM et P. COURANT (éd.), Paris : Bibliothèque de la Pléiade.

MUSSET A. de, 1990, *Théâtre complet*, S. JEUNE (éd.), Paris : Bibliothèque de la Pléiade.

MUSSET A. de, 2006, *Poésies complètes*, F. LESTRINGANT (éd.), Paris : Le Livre de Poche.

MUSSET A. de, 2009, *Contes*, G. CASTAGNÈS et F. LESTRINGANT (éd.), Paris : Classiques Garnier.

MUSSET A. de, 2019, *Nouvelles*, G. CASTAGNÈS et F. LESTRINGANT (éd.), Paris : Classiques Garnier.

MUSSET P. de, 1888, *Biographie d'Alfred de Musset : sa vie et ses œuvres* [1877], Paris : Charpentier.

RABELAIS F., 1994, *Quart Livre* [1552], dans M. HUCHON (éd.), *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.

SAINTE-BEUVE C.-A., 1857, « *Poésies nouvelles* de M. Alfred de Musset », dans *Causeries du lundi* [1851-1862], t. 1, éd. 4, Paris : Garnier Frères.

VOLTAIRE, 1878, « Goût », dans *Dictionnaire philosophique* [1764], t. 19, Paris : Garnier Frères.

NOTES

1 Cf. par exemple le discours de M. de Broglie (1835), professé à la Chambre des Députés lors de la session du 24 août 1835. Outre les arguments en faveur de la sécurité nationale, il condamne l'« étalage d'obscénités dégoûtantes, de turpitudes infâmes, de sales productions » auquel mettrait fin la loi sur la presse en restaurant un bon goût tout français : « La France est un pays civilisé, la nation française est une nation policée, elle tient le premier rang en Europe depuis deux siècles pour l'élégance de ses mœurs, pour la délicatesse de son goût, pour son urbanité. Elle en était fière, elle en était vaine. Il faut convenir que depuis trois ans la Providence a cruellement châtié cette vanité-là. »

2 Souvenons-nous de la célèbre définition que propose Kant dans la *Critique de la faculté de juger* : « Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept » (2015 : 198).

3 Voir à ce sujet la quatrième de ses satiriques *Lettres de Dupuis et Cotonet* (Musset, 1960 : 859-870).

4 Musset fait référence à l'hypocrisie de Tartuffe, qui demande à Dorine de cacher sa gorge (Molière, *Tartuffe*, III, 2). Comme Musset, Gautier reprend en 1835 cette célèbre citation dans la polémique préface de *Mademoiselle de Maupin*, où il plaide pour la franchise de l'immoralité : « J'avoue que je ne suis pas assez vertueux pour cela. Dorine, la soubrette effrontée, peut très bien étaler devant moi sa gorge rebondie, certainement je ne tirerai pas mon mouchoir de ma poche pour couvrir ce sein que l'on ne saurait voir » (Gautier, 1973 : 36-37).

5 Les expressions relatives au ton, à la couleur ou à la nuance fleurissent dans la littérature critique de cette époque.

6 Lestringant (2004) revient sur la prolifération dans ce poème de drôles d'associations entre des classes sémantiques jugées incompatibles.

7 Lestringant (2002 : 576) étudie la figure de l'« odalisque mâle » à laquelle renvoie Hassan.

8 Backès (1989) examine les impertinences de *Namouna*, « conte oriental » déceptif au regard de l'orientalisme des romantiques comme Hugo et Lamartine.

9 Ce néologisme forgé par Rabelais apparaît dans l'épître dédicatoire à Odet de Châtillon. Rabelais s'y moque des lecteurs « [c]anibales, misantropes, agelastes » (1994 : 519).

10 Sur ce point, cf. notamment Heinich (2005).

11 Cf. notamment Marquer (2017 : 35-48).

12 Sur la parenté entre l'aristocrate et le dandy, cf. l'ouvrage collectif dirigé par Montandon (1993).

13 Cette première version ne passera pas la censure, et la comparaison entre la famille d'Octave et une botte d'asperge disparaîtra du texte remanié en 1853 (Musset, 1990, *op. cit.* : 918).

14 On peut se rappeler la lithographie de Daumier, intitulée « Le Banquier » et publiée dans *Le Charivari* en 1835.

15 Bourdieu (1979 : 442), revient sur ce phénomène : pour le groupe dominant, « le goût des breloques de fantaisie et des bricoles tape-à-l'œil [...] est la définition même de la vulgarité (une des intentions de la distinction étant de suggérer avec le moins d'effets possible la plus grande dépense de temps, d'argent et d'ingéniosité). »

16 Cf. le chapitre « La bonne volonté culturelle » (Bourdieu, 1979 : 365-432).

17 Brelot (1997 : 39), relève la tension sociale que reflète l'opposition entre la simplicité esthétique et la surcharge : « La surenchère à la simplicité apparaît comme l'ultime défense de la noblesse contre les concurrences jugées tapageuses et écrasantes. Elle est d'ailleurs le propre de la haute noblesse. »

ABSTRACTS

Français

Dès ses premières œuvres, Alfred de Musset jongle avec les fautes de goût alors que s'impose à partir des années 1830, en réaction au romantisme, un bon goût normatif et rigide, qui tente de sauvegarder l'ordre esthétique et moral. Ennemi de tout conformisme, il multiplie les ruptures de tonalité pour surprendre et provoquer ses lecteurs. Mais ne faut-il voir dans ces fautes esthétiques que les bravades d'un jeune dandy, adepte de la parodie ? Les impertinences sémantiques qu'il commet doivent être considérées selon leur portée morale : au-delà du jeu esthétique, c'est en moraliste sceptique que Musset emploie la faute de goût comme un outil de réflexion, propre à dégonfler les illusions métaphysiques. Sans pour autant se présenter comme un philosophe, il ne cesse d'exposer son indépendance face aux jugements de goût et aux normes réflexives. Il nous faudra alors nous demander en quoi son titre de vicomte, dont il n'est pas peu fier, influe sur sa conception de la faute de goût. Dans quelle mesure participe-t-elle à la construction d'un *ethos* aristocratique, et comment peut-elle être envisagée comme un marqueur de distinction au sein d'une époque en pleine redéfinition esthétique, morale et sociale ?

English

From his earliest works, Alfred de Musset juggled with lacks of taste, while from the 1830's onwards, in reaction to Romanticism, a normative and rigid good taste was imposed, which tried to safeguard the aesthetic and moral order. Enemy of all conformism, he multiplies the breaks of tonality to surprise and provoke his readers. But should we see in these aesthetic faults only the bravado of a young dandy, adept at parody? The semantic impertinences that he commits must be considered according to their moral character: beyond the aesthetic game, it is as a skeptical moralist that Musset uses the lack of taste as a tool of reflection, suitable to deflate the

metaphysical illusions. Without presenting himself as a philosopher, he does not cease to expose his independence in front of the judgments of taste and the reflexive standards. We must then ask ourselves how his title of viscount, of which he is not a little proud, influences his conception of the lack of taste. To what extent does it participate in the construction of an aristocratic *ethos*, and how can it be considered as a marker of distinction within an era in full aesthetic, moral and social redefinition?

INDEX

Mots-clés
Musset, faute de goût, xixe siècle, impertinence, provocation, ethos nobiliaire

Keywords
Musset, lapse of taste, 19th century, impertinence, provocation, noble ethos

AUTHOR

Camille Trucart
PLH, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès
Agrégée de Lettres Modernes et membre du laboratoire PLH au sein de l'Université Toulouse-Jean Jaurès II, Camille Trucart a soutenu le 4 octobre 2024 une thèse en littérature française intitulée Musset moraliste, sous la direction de Fabienne Bercegol. Elle soupèse dans sa fiction l'influence des moralistes des siècles précédents, de Montaigne à Chamfort, en passant par La Bruyère, La Fontaine, La Rochefoucauld et Molière, autant d'auteurs dont Musset porte l'héritage. En moraliste moderne, mais aussi en aristocrate inquiet de voir s'effondrer l'influence de sa caste, il analyse avec lucidité l'évolution des mœurs et la crise des valeurs que connaît le XIXe siècle, en pleine refonte sociale et morale.

La laideur d'Yvonne dans la pièce de théâtre et les mises en scène d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne* : entre transgressions esthétiques, sociales et politiques

Yvonne's ugliness in the play and in stagings of Yvonne, princess of Burgundy: *between aesthetic, social and political transgressions*

Andréa Leri

OUTLINE

Introduction
Une pluralité de « fautes de goût » : le défi du texte dramatique
La « faute de goût » comme stigmatisation sociale : une « laideur » validiste et classiste
L'enlaidissement comme stratégie de contournement face à la mascarade sociale
La « laideur » comme crise des formes d'une théâtralité spéculative

TEXT

Introduction

1 La pièce *Yvonne, Princesse de Bourgogne* est écrite par l'auteur polonais Witold Gombrowicz et achevée en 1935. Elle est publiée pour la première fois en 1938 dans la revue littéraire *Skamander* et met en scène une des fautes de goût les plus illustres du théâtre du XX^e^ siècle : celle(s) d'Yvonne, véritable « roturière » (Buyle, 2007 : 135-150) dont la prétendue « laideur » offense toute la haute aristocratie fictive du Royaume de Bourgogne. Aux yeux des autres personnages, Yvonne est « laide »[1]. Elle cumule une pluralité de « fautes de goût », révélatrices de tout un système de conventions auquel elle n'appartient pas, l'excluant derechef du champ de la « féminité »[2] – entendue en tant que construction sociale genrée. Ces « fautes de goût », plurielles et diffuses, sont autant de pistes dramatiques – certaines rejouant volontiers des stéréotypes conservateurs – qui

s'inscrivent matériellement dans une *hexis corporelle* [3] dévaluée, mise en avant par le texte lui-même.

2 Nous analyserons, par un modeste panorama, comment la « laideur » d'Yvonne est prise en charge par les mises en scènes d'Yves Beaunesne (1998), Luc Bondy (2009 ou sa reprise en 2020), Anne Barbot (2011), Geneviève Guhl ou Jacques Vincey (2014) et comment les choix dramaturgiques perpétuent des stéréotypes validistes [4], classistes et/ou sexistes que le texte porte en lui, en acte et en puissance ; ou, au contraire, traitent la « laideur » comme une transgression possiblement esthétique, morale, politique et théâtrale, sans toujours échapper à quelques soubassements réactionnaires. Nous verrons que ces mises en scène optent, le plus souvent, pour des choix tranchés qui, la plupart du temps, s'excluent : soit la « laideur » d'Yvonne est mise en scène de façon à interroger les catégories esthétiques et sociales des femmes en prise avec un classisme et un validisme subis (le personnage devient alors le parfait bouc-émissaire) ; soit la/les faute(s) de goût commises par Yvonne sont délibérées et signent le refus plus ou moins catégorique de jouer le jeu de la mascarade sociale et genrée ; soit enfin, cette « laideur » symbolise un refus de la théâtralité, plus encore du théâtralisme, et des formes mêmes du théâtre dans une perspective de distanciation brechtienne. Cet héritage brechtien est une grille de lecture adoptée *a posteriori* dans le cadre de cet article plutôt qu'une revendication claire des metteurs et metteuses en scène.

Une pluralité de « fautes de goût » : le défi du texte dramatique

3 Vraisemblablement issue des classes populaires comme le laissent entendre ses Tantes pauvres et mal vêtues [5], Yvonne est *de facto* reléguée aux mauvaises manières et au grotesque. Physiquement disgracieuse et ridiculisée par sa « robe à fleurs », elle est immédiatement perçue par les personnages comme un « laideron », une « mouche à merde » ou un « cafard lugubre » qu'il faudrait « écraser » (Gombrowicz, 1998 : 18). Comparée à la « fleur des plus basses couches de la société » (*Ibid.* : 67) par le Maréchal, ses manières étonnantes tout

autant que son mutisme (signe de l'asocialité et de l'anti-théâtralisme du personnage) rentrent en contradiction avec les *habitus*[6] des élites incarnées par le Roi Ignace, la Reine Marguerite et les courtisan·ne·s du royaume. En tant que classe, ces personnages s'affirment, se reconnaissent ou rejettent celles et ceux qui s'éloignent des normes sociales, esthétiques et politiques qu'ils symbolisent. C'est donc sous le prisme d'un mépris de classe qu'Yvonne est d'abord jugée « laide » par les personnages de la cour.

4 Le texte sous-entend également le possible handicap mental ou physique d'Yvonne, l'éloignant une fois de plus des normes sociales et esthétiques, validistes. Aux actes I et III, Yvonne est décrite « chétive », « maladive », « blafarde » et « invalide » (*Ibid.* : 65, 81) alors que de nombreux médecins auraient tenté, en vain, de poser un diagnostic et de la guérir (*Ibid.* : 20). Le Prince décèle une forme de catalepsie (*Ibid.* : 71), c'est-à-dire un trouble psychosomatique qui occasionne l'immobilité de certains membres du corps. Sa mauvaise santé devient l'un des prétextes même de son assassinat puisque, comme le précise la Reine Marguerite, Yvonne « est si chétive, [qu']on croira qu'elle est morte comme ça, tout simplement… » (*Ibid.* : 75). Le corps perçu comme handicapé est un corps dévalué socialement. Jugé inutile et laid, il est considéré – selon les idéologies productivistes[7] ou fascistes[8] de cette société fictive – comme impropre à vivre.

5 Pour toutes ces « fautes de goût », tant sociales qu'esthétiques, volontaires ou involontaires, Yvonne ne peut, selon les autres personnages, prétendre à la beauté. Précisons toutefois que la « laideur » d'Yvonne émane le plus souvent du regard des personnages masculins. Dès le premier Acte, tandis que le Prince Philippe et ses amis se délectent des « jambes » et des « lèvres » des passantes (*Ibid.*) – morcellement et réification du corps des femmes qui découlent indéniablement d'une forme de *male gaze* (Mulvey, 2012) –, la présence d'Yvonne choque. Parce qu'à certains égards Yvonne ne correspond pas aux fantasmes masculins et aux normes de genre qui façonnent « la-femme » au sens wittigien[9] du terme, Yvonne est catégorisée comme « laide » dans un système fictionnel patriarcal qui prône la domination masculine et a tôt fait de marginaliser celles considérées par eux comme des fautives. En outre, la « laideur » d'Yvonne est peut-être moins exceptionnelle qu'elle n'est symptomatique d'un rapport de domination genrée. Précisons en effet que les

autres personnages féminins de la fable sont sans cesse, sous le regard des hommes, menacés de basculer à leur tour dans la « laideur ». Ainsi la Reine Marguerite, parce qu'elle s'insurge contre son époux, est dénigrée, traitée de « vieille », de « débile », de « cinglée » et de « souillon » (Gombrowicz, 1998 : 77), dévaluée par le Roi parce qu'elle fait défaut aux normes féminines. Le jugement de « laideur » devient la justification de l'oppression de ces personnages et renforce la hiérarchie sociale entre les genres et les classes.

6 Un flou dramaturgique persiste néanmoins parce que la « laideur » d'Yvonne n'est jamais décrite, ni par les didascalies ni par les personnages qui la relativisent sans cesse. À l'acte I, Isa, dame de la cour, minimise le jugement radical des jeunes hommes qui la désignent comme un « Laideron, tout de suite » (*Ibid.* : 18), tandis que le Prince ne la trouve finalement « pas plus mal que bien d'autres » (*Ibid.* : 31-32). N'« ayant même pas l'originalité d'un défaut physique significatif » (Buyle, *op. cit.*), Yvonne se contente de déranger la Forme[10] ainsi que l'entend Muriel Plana c'est-à-dire en tant que « code », « structure » ou « ordre » sans lesquels il ne peut y avoir de « définition », d'« appartenance », de « reconnaissance » et donc d' « identité ». En outre, Yvonne est peut-être moins laide physiquement qu'elle n'incarne, par son indétermination, le concept même de « laideur ». Selon Michel Ribon (1995), la « laideur » s'apparente aux « ténèbres » (*Ibid.* : 9), à l'in-forme et à l'« im-monde » (*Ibid.* : 11), au sens où elle est toujours en marge des règles qui façonnent, régulent et organisent monde. La « laideur » d'Yvonne en tant qu'impensé devient donc une menace contre tout système (celui des personnages du royaume fictif, de la fable et du théâtre) et cristallise la tension théorique formulée par l'auteur Witold Gombrowicz entre *forme* et *informe*[11]. Le caractère informe de la/des « faute(s) de goût » du personnage, constitue une échappatoire face aux conventions sclérosantes.

7 La prétendue « laideur » d'Yvonne est donc plus complexe qu'il n'y paraît et ne peut se résumer à un simple attribut physique. Défaut formel ou défaut à la forme, faute(s) de goût, minorité discriminée, ou simple bouc-émissaire, la « laideur » d'Yvonne est plurielle. Ainsi, la complexité du rapport que le texte dramatique entretient avec la laideur apparaît comme un défi majeur pour les mises en scène de la pièce.

La « faute de goût » comme stigmatisation sociale : une « laideur » validiste et classiste

8 Certaines mises en scène, telles que celle de Luc Bondy pour son opéra de la pièce, ou celle de Geneviève Guhl, traitent la laideur d'Yvonne d'un point de vue individuel, comme attribut physique et/ou identité sociale[12] qui particularise physiquement le personnage. Ainsi, elles prennent toutes deux le parti d'interpréter la/les « faute(s) de goût » d'Yvonne à l'aune d'un prétendu handicap, qu'il soit nerveux et/ou moteur[13]. Pour cela, elles recourent à l'usage du grime, « accessoire signifiant » (Paquet, 1989 : 10) de la théâtralité au service de l'expressivité et qui s'oppose à la quotidienneté et à l'embellissement du maquillage en opérant comme un « contre maquillage » (Lascault, 1976 : 50) – pour reprendre les termes de Dominique Paquet et de Michel Lascault[14]. Les comédiennes Dörte Lyssewski (chez Bondy) et Ilil Land-Boss (chez Guhl) sont donc grimées par un fond de teint blanchâtre et sale (les yeux rougis et le teint luisant pour Bondy) qui noie les traits, afin de suggérer une pâleur maladive très vite élargie à des symptômes visibles, signes d'un trouble des fonctions cognitives[15].

9 Dans la mise en scène de Geneviève Guhl, à la Comédie de Genève en 2014, les symptômes caractéristiques de la catalepsie sont repérables dès l'entrée de la comédienne Ilil Land-Boss, à l'acte I. Analysée par le Prince, Yvonne est assise, immobile, sur une table roulante utilisée par ses Tantes pour la déplacer – et qui rappelle fortement le fauteuil roulant dans l'imaginaire stéréotypique des handicaps physiques. Durant la tirade du Prince, la main et le pied droits de la jeune femme se lèvent, se crispent puis se figent quelques instants avant de retrouver leur position initiale. Yvonne tente ensuite de répondre au Prince, vraisemblablement empêchée dans la réalisation motrice de sa parole[16]. Aussi, lors de sa présentation au Roi et à la Reine, quitte-t-elle lentement le plateau, les gestes et la démarche entravés, puis arpente la salle sans prêter attention ni aux personnages, ni au public. Une fois ramenée au centre de la scène par Cyril, Yvonne est priée d'exécuter une révérence devant sa majesté le Roi.

Elle observe alors chacun des personnages, saisie par l'incompréhension, comme si la réalité présente lui était hermétique. L'interprétation de Dörte Lyssewski, dans la mise en scène de Luc Bondy au Palais Garnier, en 2009 puis 2020, s'inscrit dans les mêmes logiques. Si Yvonne n'a aucun problème moteur, Luc Bondy suggère un trouble psychique et infantilise le personnage. La jeune femme est naïve, hébétée et a l'air perpétuellement hagard. Lors de son entrée à la cour, elle se tient au centre du plateau, raide, le visage pâle et l'œil rond, totalement ahurie. Ses émotions sont exacerbées et elle endure difficilement les cris trop sonores, ce qui dénote une forme d'hypersensibilité. D'un aspect général débraillé, Yvonne est décoiffée et barbouillée de taches diverses tout au long de la pièce. Dans ces deux cas de figure, le personnage d'Yvonne, passif et anesthésié, éprouve beaucoup de difficulté à se mouvoir, réduite, la plupart du temps, à l'immobilité dans un espace monopolisé par les autres personnages. De fait, son mutisme est justifié par son prétendu trouble cognitif et devient un symptôme subi plutôt qu'un choix politique actif. On ne s'étonnera donc pas de voir que Bondy et Guhl respectent les dernières coupes[17] du texte, effectuées par Gombrowicz, en empêchant totalement la parole d'Yvonne et en la restreignant à un unique « oui[18] ».

10 Geneviève Guhl et Luc Bondy soulignent également la rupture de classe entre Yvonne et les membres de la cour, plus spécifiquement en mettant en valeur la tension entre *habitus* sociaux et esthétiques parmi les personnages féminins. Cela se traduit tout d'abord par l'usage du fard blanchâtre, codification théâtrale qui dénote paradoxalement l'absence de fard, c'est-à-dire le non-respect des règles d'une « beauté de rigueur » (Guillou, 1976 : 36) œuvrant à un « embellissement social minimum » – pour reprendre les termes de Michel Guillou – auquel se plie le reste de la communauté des femmes de la pièce. Chez Geneviève Guhl, le personnage d'Isa (dame de la cour et amie du Prince avec qui il commet l'infidélité) incarne, par son maquillage élégant et distingué, un idéal de féminité (Leri, *op. cit.*). Il en est de même chez les dizaines de figurantes de l'opéra de Luc Bondy dont les maquillages (rouge à lèvre, trait noir d'eye-liner…) « autonomise[nt] les organes » (Lascault, *op. cit.* : 50) dans une perspective de séduction et de sensualité. Yvonne, quant à elle, fait mauvais usage des cosmétiques puisque, à l'acte II, elle s'éveille dans

un lit à baldaquins avec, sur la joue gauche, la bave d'un rouge à lèvre mal ajusté. Cette erreur esthétique, cette « faute de goût », déforme la structure anatomique et désaxe les lèvres, ce qui instaure une bizarrerie et souligne le grotesque d'Yvonne.

11 De même, la distinction vestimentaire est notable et accentue le mépris de classe subi. Chez Geneviève Guhl, Yvonne nage dans une tenue mal ajustée aux collants blancs larges et froissés. Le chapeau rouge à la plume excentrique, de même que les grossiers nœuds aux souliers, renforcent le ridicule du personnage. Chez Luc Bondy, Yvonne, l'air dépenaillé, est vêtue très modestement d'une petite robe chiffonnée et de chaussures Bensimon roses – qu'elle troquera à l'acte II pour d'affreuses bottes[19] de la même couleur. La tenue négligée atteste encore d'un manque de moyens pour se parer. On le sait, la beauté – « socialement construite » par « l'opposition entre groupes sociaux » – est du côté de l'argent et du pouvoir comme le rappelle Frédéric Godart lorsqu'il réfléchit à la mode (2020 : 170). Ce manque de goût a aussi à voir avec une esthétique « kitsch », « démodée », « populaire » et considérée comme de « mauvais goût »[20]. Le constat du « kitsch » dégrade, déclasse ou relègue et « présuppose une esthétique idéologisante discriminatoire »[21] selon Isabelle Barbéris (2012). Cette idéologie discriminante est garantie par les femmes de la cour qui exhibent une féminité type, une féminité mascarade, qui se traduit par des escarpins hauts et brillants, des robes ornementées et colorées, des bijoux étincelants parant nuques et poignets. En somme, cette mise en valeur ostentatoire de leurs apparats de classes supérieures renvoie paradoxalement au « kitsch » des aristocrates eux-mêmes, « garants d'une identité sociale de plus en plus illusoire » (Maslowsky, *op. cit* : 84).

12 Enfin, remarquons que ces distinctions esthétiques sont renforcées par des tensions entre incorporations sociales et incorporations genrées (Court, 2016 : 321-330). Le manque de tenue et la maladresse d'Yvonne (notamment dans la mise en scène de Luc Bondy) lui confèrent une grossièreté intrinsèque. Lors de l'acte III, durant une scène avec la Reine Marguerite et le Roi Ignace, elle se tient avachie sur le lit, les jambes écartées laissant entrapercevoir sa culotte. Elle s'oppose, par ses manières déplacées et grotesques, aux manières légères et distinguées du reste de la communauté des femmes, et plus précisément au chic et à la retenue d'Isa ou de la Reine.

13 Luc Bondy et Geneviève Guhl mettent littéralement en scène ce que les personnages considèrent comme une « apathie », une « tare organique » (Gombrowicz, 1998 : 20) ou un défaut de classe. Tous deux épousent le point de vue de la cour et réduisent le personnage à sa stigmatisation physique et sociale. Chez Bondy, comme chez Guhl, Yvonne est débordée par les excès de la cour. Son grime partiel n'est pas assez assumé pour trancher avec leur esthétique. La suspicion d'un handicap mental, l'impossibilité de faire retour sur la situation en cours, ou de la décaler, ainsi que le maintien délibéré du quatrième mûr, ne permettent pas au personnage de questionner la forme, de se faire le relai des spectateur·trice·s. Yvonne est prise dans la forme : elle en est le produit et la prisonnière. Dans les deux cas, la représentation de la « laideur » dépendrait en partie d'un handicap rendant le personnage d'Yvonne hermétique à toute interaction sociale. Néanmoins cette représentation dépendrait également d'un mépris de classe mis en valeur par ces deux mises en scène. Ces choix reconduiraient le validisme et le classisme des personnages de la fiction et, dans le même temps, limiterait la portée subversive d'Yvonne en faisant du handicap la forme la plus symptomatique et stéréotypée de l'anormalité – et par extension de la laideur – paroxysme de l'altérité. Yvonne est l'incarnation naturalisante de la « laideur » que les personnages lui imputent.

L'enlaidissement comme stratégie de contournement face à la mascarade sociale

14 Si la/les « faute(s) de goût » d'Yvonne semblent à première vue involontaires, certaines mises en scène cultivent le doute : la soi-disant « laideur » d'Yvonne ne relèverait-elle pas d'une stratégie, d'un choix, établis par le personnage ? Dans une telle perspective, Yvonne devient le sujet créateur de sa propre laideur, et la laideur un étendard contre la mascarade sociale qu'incarne la cour royale. Ainsi, la « faute de goût » ne figure-t-elle pas un stéréotype de classe ou de genre, mais un défaut formel, un défaut fait à la Forme qu'incarnent et défendent les personnages de la cour. Par de telles options de mise en scène, la tension conceptuelle de Gombrowicz entre *forme* et

informe se matérialise théâtralement. Selon lui, la *forme* renvoie à une mythologie construite et idéale, une « culture minable » précise-t-il, qui façonne des comportements dits « cultivés, supérieurs, mûrs » (Gombrowicz et De Roux, 1968 : 86). Ces comportements sont artificiels, dignes d'un jeu d'acteur, d'une véritable mascarade sociale, et veillent à dissimuler la nature informe, immature, insuffisante et indécise (*Ibid.*) des êtres, symboles de leur « laideur » morale intrinsèque.

15 La metteuse en scène Anne Barbot (2011) prend en charge la tension conceptuelle entre *forme* et *informe* par les moyens d'un grimage très exagéré (comparé aux partis pris par Bondy ou Guhl) incarnant la sclérose et l'artificialité des normes sociales. Le « grimage/saccage » (Lascaux, *op. cit.* : 48) concerne l'intégralité des membres de la cour et inverse esthétiquement le rapport à la laideur. La prétendue « laideur » d'Yvonne est formellement représentée par l'absence et le refus de maquillage. L'authenticité de sa peau nue devient « aveu d'impuissance et de vide » (Guillou, *op. cit.* : 46). À l'opposé, le grimage de la cour est un « fard-mensonge » (Paquet, *op. cit.* : 101) : la forme qui déforme – esthétiquement parlant – et qui refuse le vide, le silence de la peau, symbole par excellence du laid et de l'informe, de sa vérité existentielle de sujet soumis au temps et à la décrépitude (Gagnebin, 1994). Ainsi, pour révéler leur part informe, le Roi et la Reine n'auront d'autres solutions que de se démaquiller progressivement, retirer la couche du fard, verni qui dissimule le mensonge social. Le démaquillage s'affirme comme « élément de rupture du jeu » et « abandon du "personnage" » (Paquet, *op. cit.* : 57) social. Ce mélange de grimage et de nudité, défigure les personnages, les rend monstrueux et inquiétants, tandis qu'Yvonne est préservée. La laideur, esthétiquement parlant, change de camp.

16 Ce contre-point critique concernant la mascarade sociale prend aussi appui sur le pouvoir de la parole, laissant entendre que le silence d'Yvonne est avant tout un choix. Dans sa mise en scène de 2014 au Théâtre Olympia, Jacques Vincey supprime la présence des Tantes à l'acte I. Ce sont elles, on l'a vu, qui introduisent dans le texte la possibilité d'un handicap. Après avoir coupé ce passage, Jacques Vincey choisit de faire venir Yvonne du public : simple spectatrice conduite sur scène. Vêtue sobrement, les cheveux longs et peu maquillée, elle apparaît avec une retenue plus proche de la timidité et de l'introver-

sion que d'un handicap mental quelconque. Elle réagit aux propos de Philippe et Cyril : d'abord sobrement amusée puis gênée par la situation – comme le serait un·e spectateur·trice dépendant·e des choix des comédien·ne·s – Yvonne s'installe de plus en plus dans un silence mortifié tant les humiliations s'accroissent. Elle reste toutefois consciente de ce qui se joue autour d'elle, en témoigne sa prise de parole à l'acte II. Jacques Vincey choisit de ne pas respecter les dernières coupes de l'auteur et offre au personnage la possibilité de s'exprimer, et de se défendre. Face aux moqueries répétées du Prince et de son acolyte, Yvonne ordonne qu'on la laisse tranquille[22]. Elle expose également sa théorie du « cercle » : « C'est comme un cercle, chacun, toujours, tout toujours… Toujours comme ça » (Gombrowicz, 1998 : 32). Cette métaphore du cercle renvoie premièrement à la tragédie personnelle d'Yvonne, toujours humiliée et rejetée dans ses relations sociales. Il symbolise également la reproduction et la perpétuation d'un système dans lequel les femmes sont ridiculisées, dépréciées, déshumanisées – en un mot : enlaidies – afin de mieux légitimer l'ordre dominant. En effet, cette théorie se répète dans la pièce, notamment lorsque le Roi, après s'être remémoré le viol commis sur une couturière, projette de tuer Yvonne. Les violences perpétrées s'inscrivent dans ce que le Roi reconnaît lui-même comme un système :

> À son tour, elle aussi et ça continue… Toujours quelqu'un quelqu'un d'autre quelque part n'importe quand… Toujours comme ça… Si pas celui-ci, celui-là, et si pas celle-ci ce sera une autre, et ça continue – impitoyablement, par en haut – au culot, de sang-froid (*Ibid.* : 76-77).

En faisant d'Yvonne une spectatrice humiliée, douée de conscience et capable de répondre à ses agresseurs, Jacques Vincey ne fait pas d'elle une femme « laide », mais une victime. Il n'hésite d'ailleurs pas à représenter la violence sur scène. À l'acte II, Philippe et Cyril font preuve de brutalité envers une Yvonne couverte de contusions ; tandis que le Roi à l'acte III rejoue sur elle, de manière mimétique, les gestes du viol commis plusieurs années auparavant sur la couturière. Dans la mise en scène de Jacques Vincey, le silence d'Yvonne devient une prise de position politique qui met en valeur les oppressions patriarcales subies. Il n'est pas, comme chez Luc Bondy ou Geneviève Guhl, le signe d'une impossibilité motrice mais, dans la mesure où il

est choisi, il relève de l'ambiguïté et rend le personnage bien plus complexe. Le silence devient « une forme de discours hors de la parole », une « puissance ambiguë » qui laisse place à toutes les possibilités, comme le précise David Le Breton dans son essai (1997 : 77).

17 Par ces stratégies de mises en scène, Yvonne n'incarne pas esthétiquement ou physiquement la laideur. Elle n'est laide qu'abstraitement, qu'en tant qu'elle fait défaut aux *formes*, aux systèmes – notamment patriarcaux – de cette société fictionnelle, ce qui lui permet de symboliser toutes les formes d'oppressions quelles qu'elles soient, sans en incarner aucune. Sa « laideur » ne relève pas du monstrueux, mais de l'insignifiance : une insignifiance qui met en défaut la théâtralité. « Théâtralité » d'abord, selon la définition butlérienne du terme, c'est-à-dire en tant qu' « identité construite », « accomplissement performatif » sur le mode de la « croyance » (Butler, 2007 : 134) des personnages en leur propre mascarade ; et « théâtralité » au sens où l'emploient Geneviève Jolly et Muriel Plana c'est-à-dire en tant que « pure émergence de l'acte théâtral dans le vide de la représentation » (Jolly et Plana, 2010 : 212). Yvonne est laide parce qu'elle refuse de jouer le jeu de la cour (tant leur jeu social que théâtral) et parce qu'elle est la seule capable de poser un contre-regard, un regard critique, sur l'acte théâtral en train de se faire.

La « laideur » comme crise des formes d'une théâtralité spéculative

18 Faire arriver Yvonne depuis le public, comme c'est le cas chez Jacques Vincey et chez Anne Barbot, crée déjà un effet de distanciation [23] avec la théâtralité des autres personnages. Durant la majeure partie de l'acte I, Anne Barbot choisit de laisser Yvonne dans le public, à l'extrémité du deuxième rang, de dos. Elle est donc relativement invisible pour l'intégralité des spectateur·trice·s et n'apparaît que très tardivement, laissant la place aux déchaînements des autres personnages sur la scène et à l'attente voyeuriste du public qui ne peut s'empêcher de pressentir, d'attendre la « laideur », sans savoir comment cette dernière sera représentée. La prétendue « laideur » d'Yvonne devient

une loupe pour analyser la théâtralité des comédien·ne·s au plateau. De même, chez Jacques Vincey, Yvonne la « laide » ne vient pas de la lumière des projecteurs mais de l'ombre, de la masse quelconque et indifférenciée des spectateur·trice·s. Issue du quotidien, Yvonne est banale : insignifiante plus que laide. Elle déçoit forcément le public en tant qu'elle n'incarne aucune spectacularité. Elle est représentée comme notre semblable plutôt que comme une Autre radicalement différente. Dans ces mises en scène, la « laideur » ne provient pas du singulier, de l'inhabituel ou de l'informe, mais de l'ordinaire. La laideur serait donc partout, en puissance. Émergeant du public, Yvonne, par son insignifiance, refuse la théâtralité et crée un *effet de distanciation*.

19 La mise en scène d'Yves Beaunesne en 1998 au théâtre de la Colline est peut-être la mise en scène la plus radicale en fait de cette distanciation. Yvonne, interprétée par Aline Le Berre, n'est représentée ni sous le prisme du classisme ou du validisme, ni par l'entremise du grimage de théâtre. Si la mise en scène prend effet dans un passé fictif proche d'une esthétique Renaissance, les tenues d'Yvonne et de ses Tantes ne jurent nullement avec celles portées par la cour. De plus, alors qu'il refuse la parole à son personnage, Yves Beaunesne offre à Yvonne une assurance décuplée. Elle n'est pas réduite à un espace circonscrit du plateau ou à l'immobilité comme dans les mises en scène de Guhl ou Bondy. Yvonne ne cesse de se mouvoir autour des personnages en les singeant, concentrés qu'ils sont sur leur logorrhée poussive et interminable. Sa démarche lente et déterminée contamine tout le plateau. Elle enraye le rythme de jeu des autres personnages, vifs et alertes. Par sa mesure et sa lenteur, la Yvonne de Beaunesne rappelle les conseils donnés par Brecht au comédien en vue de produire un effet de distanciation : « [s]es muscles doivent rester décontractés », « il ne doit pas se mettre […] en transes », « il ne doit pas faire l'effet d'être […] possédé » (Brecht, 1994 : 44). La Yvonne de Beaunesne n'est donc « laide » aux yeux des personnages que parce que son comportement déroutant jure, met en relief et interroge les codes théâtraux portés par les personnages. À l'Acte I, tandis que le Chambellan essaye de discourir rationnellement, Yvonne l'observe méticuleusement, lui pose la main sur le crâne ou lui rentre le doigt dans l'oreille. À l'Acte II, lors de la visite des Dames de la cour dans les quartiers du Prince, ces dernières s'esclaffent à gorge déployée à la vue d'Yvonne. Pour se moquer d'elles, le Prince rit plus

fort encore tandis qu'Yves Beaunesne prend le parti de faire rire Yvonne en une forme de hennissement extravagant. Par cette imitation parodique, Yvonne révèle le simulacre social et théâtral des gens de la cour. Un peu plus loin encore, à l'acte III, le Prince appelle Yvonne afin qu'elle puisse le voir dans les bras d'Isabelle et sceller leur séparation. Aline le Berre se tient figée derrière les deux comédiens – Marc Citti et Sabrina Leurquin – langoureusement enlacés au sol, la tête dans ses jupons. Dans une danse étrange, Yvonne les enroule dans sa robe et pousse délicatement la tête de Philippe. La chorégraphie, profondément déroutante, rompt avec les gestes et les rythmes des personnages royaux. Elle instaure un autre régime de théâtralité et distille un trouble sur la scène. Le personnage d'Yvonne fait défaut à la forme du dispositif théâtral en la « déréglant », au sens où l'entend la philosophe Geneviève Fraisse. C'est-à-dire qu'elle ne « cherch[e] [pas] une identité ou une norme qui modifieraient la représentation du monde » mais elle cherche plutôt à « changer les règles du jeu de l'art et inventer ainsi de nouveaux rapports esthétiques » (Fraisse, 2019 : 13). C'est donc de l'intérieur qu'Yvonne tente de subvertir la Forme théâtrale.

20 En outre, si Yvonne est « laide » aux yeux des autres personnages, c'est avant tout parce que par son silence et son refus de jouer (ou en jouant selon ses propres règles), elle « fait reconnaître l'objet » (ici, le jeu en cours et les conventions portées par les autres personnages) tout en le faisant « paraître étranger » (Brecht, 1994, *op. cit.* : 40). Yves Beaunesne, Jacques Vincey ou Anne Barbot renforcent – chacun·e à sa manière et selon son esthétique propre – cette distanciation faisant d'Yvonne un personnage hors de la fable. Par sa présence antithéâtrale, silencieuse et déroutante, elle empêche l'identification aux autres personnages et dévoile plus que leur théâtralité : leur théâtralisme, c'est-à-dire « un théâtre qui souffre de sa propre emphase » (Sarrazac, 2010 : 212) et de sa spectacularité narcissique[24]. Dans le texte comme dans les représentations d'Anne Barbot, de Jacques Vincey et d'Yves Beaunesne, les personnages de la cour collent au simulacre de leur théâtralité. Pour reprendre les termes de Jean-Marie Piemme, leur théâtralité « se complaît dans la célébration de ses propres codes », « dans ses propres conventions » et donc « n'est plus que la marque irrécusable du mensonge et de l'aveuglement[25] ». Les personnages de la cour, entrainés par leur spectacularité, leur

capacité à faire effet – tant socialement que théâtralement – et par leur identification les uns aux autres, à « un ordre global » et « unique » (Beaunesne, 1998), rappellent les caractéristiques même du théâtre fasciste dénoncées par Brecht. En tant qu'opprimée et victime, mais également en tant que sujet épique qui refuse toute forme de naturalisme ou d'illusionnisme, Yvonne révèle les rouages de « la théâtralité des oppresseurs » (Brecht, 2000, *op. cit.* : 689) : ceux et celles qui, pour citer Brecht encore, « agissent en ayant conscience d'être exposés aux regards du monde », faisant « tout pour que leurs actes et leurs démarches s'imposent aux yeux du public comme évidents et exemplaires » (*Ibid.*, p. 689). Par son silence et par son anti-théâtralité, Yvonne incarne la mort du « bel animal » aristotélicien et donc les crises de la fable et de la forme dramatique qui « marque[nt] [l']émergence de la modernité au théâtre » (Kuntz, 2010, *op. cit.* : 30), ce que les mises en scène de Barbot et Beaunesne mettent en valeur, accentuent et développent à leur manière. En créant un contre-point permanent avec les autres personnages de théâtre qu'il déroute, le sujet épique propose une autre interprétation du dramatique. Il devient « la nécessaire médiation de l'observateur face à la chose qu'il observe – pour un théâtre non-illusionniste, où […] le "sujet épique" se maintient ouvertement » (Barbolosi et Plana, 2010 :76). Le sujet épique entraîne alors une conscience épique. Ce qui apparaît de prime abord comme une « faute de goût » est ce par quoi l'acte théâtral est démystifié.

21 En conclusion, les choix de mises en scène sont cruciaux afin d'étayer les possibles « fautes de goût » imputées à Yvonne. Véritables partis pris, ils offrent à la fable et au personnage(s) gombrowiczien(s) diverses ampleurs. Ainsi, la « faute de goût » peut-elle être facilement associée à des enjeux esthétiques et sociaux faisant d'Yvonne un être physiquement disgracieux et/ou méprisé aux yeux de cette société fictive. Les grimages, les costumes ou le comportement d'Yvonne sont autant de signes théâtraux qui matérialisent l'« anormalité » du personnage et sa marginalité par rapport aux codifications physiques et esthétiques des personnages de la cour. De ce fait, ces signes peuvent renforcer l'« enlaidissement » du personnage au prisme de conceptions classistes ou validistes certes présentes dans le texte, mais qui renforcent les stéréotypes convenus – véritables ethos réac-

tionnaires issus d'un imaginaire dominant[26] – dans l'appréhension des représentations de la laideur féminine.

22 Néanmoins, la « faute de goût » peut apparaître comme une stratégie délibérée du personnage, tel que dans la mise en scène d'Yves Beaunesne. L'enlaidissement devient alors une échappatoire, une fuite, une manière de se préserver du regard de l'autre et, plus largement, d'un système patriarcal dans lequel le corps des femmes est un perpétuel objet de consommation. Le corps laid tient à distance les hommes. Mais la laideur, insipide et insignifiante, est aussi celle qui, paradoxalement, attire les regards et polarise les attentions. De fait, la « faute de goût » en tant que stratégie fait affront et devient un étendard, comme chez Anne Barbot. Elle dénonce tout à la fois les carcans des conventions sociales et l'instrumentalisation de ce qui peut être jugé « laid » en vue de le dénigrer, l'altériser ou le discriminer. En outre Yvonne, « corps-obstacle », « morceau de nuit » (Zaragoza, 2006 : 164) proche des « ténèbres » auxquels Michel Ribon compare la « laideur », interroge les formes mêmes du théâtre, la théâtralité comme le théâtralisme. Par l'effet de distanciation que crée sa « laideur », elle met en garde contre la spectacularité théâtrale : celle des scènes dramatiques comme des scènes politiques. À ce titre, la « faute de goût » tient le rôle de garde-fou.

BIBLIOGRAPHY

BARBOLOSI L. et PLANA M., 2010, « Épique/ Épicisation », dans SARRAZAC J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.

BARBÉRIS, I. et PECORARI, M., 2012, *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

BEAUNESNE Y., 1998, « Conférence publique de la saison 1998-1999 », *Saison 1998-1999*, Théâtre National Colline.

BOURDIEU P., 1979, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris : les Éditions de Minuit.

BOURDIEU P., 1980, *Le sens pratique*, Paris : les Éditions de Minuit.

BRECHT B., 1994, *Petit organon pour le théâtre*, Paris : L'Arche.

BRECHT B., 2000, « IX. L'Achat du cuivre 1939-1955 », dans *Écrits sur le théâtre*, Paris : L'Arche.

BUTLER J., 2007, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », dans *Metteuses en scène – Le théâtre a-t-il un genre ?*, p. 133-149.

BUYLE J.-P., 2007, « Witold Gombrowicz, Yvonne, Princesse de Bourgogne », dans *Droit et littérature*, Louvain-la-Neuve : Anthémis.

COURT M., 2016, « Incorporation », dans RENNES J. (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris : La Découverte, p. 321-330.

FRAISSE G., 2019, *La Suite de l'Histoire – Actrices, Créatrices*, Paris : La Couleur Des Idées.

GAGNEBIN M., 1994, *Fascination de la laideur*, Seyssel : Champ Vallon.

GOMBROWICZ W., 1981, *Journal. Tome I. 1953-1956*, Paris : C. Bourgeois.

GOMBROWICZ W. et DE ROUX D., 1968, *Gombrowicz – entretiens avec Witold Gombrowicz*, Paris : Éditions Pierre Belfond.

GOMBROWICZ W., 1990, *Souvenirs de Pologne*, Paris : C. Bourgeois.

GOMBROWICZ W. et DE ROUX D., 1996, *Testament – Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris : Gallimard.

GOMBROWICZ W., 1998, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, Arles : Actes Sud.

GODART F., 2020, « Dans la mode, la beauté est démodée », dans MARMION J.-F. (dir.) *Psychologie des beaux et des moches*, Auxerre : Sciences Humaines.

GUILLOU M., 1976, « Autopsie et esthétique du désir », *Traverses*, nº 7, p. 36-46.

JOLLY G. et PLANA M., 2010, « Théâtralité », dans SARRAZAC J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.

LASCAULT G., 1976, « N+1 banalités sur le maquillage », *Traverses*, nº 7, p. 48-56.

LERI A., 2022, « Enlaidir par le maquillage de théâtre : entre discrimination genrée et illimitation *queer*. L'exemple de la mise en scène d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* par Geneviève Guhl (2014) », *Les rôles du maquillage sur la scène contemporaine*, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (*en cours d'expertise*).

KUNTZ H., 2010, « Bel animal (mort du) », dans SARRAZAC J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.

LE BRETON D., 1997, *Du silence*, Paris : Métailié.

MASLOWSKY K., 2012, « *Opérette* de Witold Gombrowicz : l'homme artificiel dans la spirale kitsch d'un monde qui se démode », dans BARBÉRIS I. et PECORANI M., *Kitsch et théâtralité : effets et affects*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

MULVEY L. 1975, « Plaisir visuel et cinéma narratif », HARDY G. (trad.), *Débordements* (en ligne), 2012. URL : https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif. Consulté le 10 mars 2022.

NO ANGER, 2022, « Les monstres en héritage », *À mon geste défendant – Essais de théorisation antivalidiste à partir d'un corps* (blog). URL : https://amongestedefendant.wordpress.com/author/nonoelomb/. Consulté le 2 décembre 2022).

PAQUET D., 1989, *Alchimies du maquillage*, Chiron : Arts nomades.

PIEMME J.-M., 2008, « Théâtralité », dans CORVIN M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Bordas.

PLANA M., 2010, « Des monstres, des spectres, des écrans : forme du mythe et mythe de la forme, P.O.M.P.E.I., 2e fouille de Caterina Sagna », dans BUTEL Y. (dir.), *De l'Informe, du Difforme, du Conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, Berne, Bern, Berlin, Bruxelles.

PLANA M., 2012, *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

PUISEUX C., 2019, « Féminismes et handicaps : les corps indociles », dans BIENAIMÉ C (dir.), *Un podcast à soi*.

RIBON M., 1995, *Archipel de la laideur – Essai sur l'art et la laideur*, Paris : Kimé.

SARRAZAC J.-P., 2010, « Théâtralisme », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.

WITTIG M., 2018, « On ne naît pas femme », dans *La pensée straight*, Paris : Amsterdam.

ZARAGOZA G., 2006, *Le personnage de théâtre*, Paris : Armand Colin.

NOTES

1 On mettra « laide » entre guillemets étant donné qu'il s'agit ici d'un jugement relatif et subjectif qui n'a pas vocation à faire de la laideur un attribut objectif et naturalisant.

2 On parle de « féminité » au sens où l'entend Muriel Plana, c'est-à-dire en tant qu'elle « essentialise et naturalise […] le féminin tout en en faisant un objet imposé à l'individu de sexe féminin autant qu'impossible à atteindre pour lui » (Plana, 2012 : 14).

3 On parle de l'*hexis corporelle* au sens bourdieusien du terme, c'est-à-dire en tant qu'un certain apprentissage de classe qui se matérialise dans les corps (Bourdieu, 1980 : 117).

4 Le validisme est ce qui « définit le corps valide comme une norme à atteindre et hiérarchise [l]es corps en fonction de cette norme » (Puiseux, 2019).

5 Elles ont en effet dilapidé toutes leurs économies pour offrir une robe – apparemment de mauvaise facture – à Yvonne et se plaignent d'avoir froid (Gombrowicz, 1998 : 20).

6 L'*habitus* se réfère à des pratiques sociales, culturelles, esthétiques, langagières etc. On utilise le terme d'habitus d'après la définition donnée par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1979 : 191).

7 Soulignons ici la pensée du personnage de Cyprien qui, à l'acte I, fait l'éloge de la fonction sociale des êtres au cœur de la société (*Ibid.* : 15).

8 À titre d'exemple, l'eugénisme est l'un des fondements de la politique nazie sous le Troisième Reich. On sait par ailleurs que Witold Gombrowicz a été profondément choqué par la montée du fascisme en Europe (Gombrowicz, 1990 : 258-268).

9 Monique Wittig parle de *la-femme* comme d'un mythe, d'un concept essentialisant de la féminité et donc d'un soi-disant *être femme* au sens politique, économique, social ou esthétique (Wittig, 2018 : 54).

10 « La forme a tout à voir avec l'identité ; elle est garante de l'identité, elle est l'enveloppe, le contenant de l'être ou de la chose, sans quoi l'être ou la chose ne tient pas […] » (Plana, 2010 : 15-34).

11 La tension entre *forme* et *informe* est explicitée par Witold Gombrowicz dans nombre de ses écrits ou de ses entretiens. Cf. Gombrowicz et De Roux (1996 : 105) et Gombrowicz (1981 : 67-68).

12 La laideur est intrinsèquement liée à l'identité, elle caractérise et naturalise le personnage.

13 On caractérise le handicap mental en tant que stigmate d'ordre comportemental difficilement reconnaissable quand le handicap moteur, qui concerne la capacité à se mouvoir, est autrement plus décelable.

14 Voir à ce sujet notre communication et article dans le cadre de la journée d'étude « Les rôles du maquillage sur la scène contemporaine » (Leri, 2022).

15 Ce grimage n'en reste pas moins réaliste. Il n'exagère pas l'expressivité des traits en exposant la convention du fard théâtral, mais rend le teint terne et maladif.

16 Il semble s'agir ici de dysarthrie, une forme de handicap de la communication verbale liée une fois de plus à un trouble du système nerveux.

17 Ces dernières coupes ont été effectuées par l'auteur dans les années 1968. Elles ont pour but de raccourcir certains passages et de retirer toutes les interactions d'Yvonne.

18 Cf. acte II (Gombrowicz, 1998 : 34). Luc Bondy garde également la mention à la pelote de laine.

19 On ne sait pas bien comment Yvonne s'est procurée ces bottes. Qu'elle les ait choisies ou qu'elle ait été contrainte de les porter par la famille

royale, elles sont un symptôme kitsch par excellence, une faute de goût commise par excès.

20 Selon la définition du *Nouveau Petit Robert* utilisée par Krystyna Maslowsky (2012 : 80).

21 « [Le kitsch] présuppose une esthétique idéologisante discriminatoire qui oppose alors non seulement le noble et l'ignoble, le haut et le bas, le vrai et le faux, mais aussi le bon et le mauvais. Car l'assignation « kitsch » prend de fait souvent la forme d'une déploration moraliste conjointe au constat d'une supposée dégradation des mœurs, dont l'esthétique kitsch vaudrait alors comme mode d'expression symbolique » (Barbéris et Pécorani, 2012 : 5-6).

22 « Laissez-moi s'il vous plaît » (Gombrowicz, 1998 : 31).

23 L'*effet de distanciation*, théorisé par Bertolt Brecht, refuse l'identification, pierre de touche du drame traditionnel aristotélicien. Ce procédé artistique cherche à révéler les rouages d'un jeu au plateau en train de se faire et de « montre[r] le personnage » en train de jouer, afin d'éveiller le regard critique des spectateur·trice·s (Brecht, 2000).

24 Une spectacularité à travers laquelle les personnages ne cessent de se mirer et de se reconnaître, gage de leur existence sociale.

25 On se réfère à la définition générale de la « théâtralité » proposée par Jean-Marie Piemme (2008 : 1338).

26 Cf. à ce sujet No Anger (2022).

ABSTRACTS

Français

Dans *Yvonne, Princesse de Bourgogne* (1938) de Witold Gombrowicz, la soi-disant « laideur » d'Yvonne tout autant que son comportement apathique, offusque. Pour les membres de la cour royale cette dernière accumule malgré elle une multitude de « fautes de goût » – tant d'un point de vue esthétique que social ou politique – qui la discréditent sur tous les plans. Le jugement de laideur, n'en est pas moins trouble tant et si bien que la/les « faute(s) de goût » apparaissent comme autant de possibles dramaturgiques, véritables enjeux pour les metteur·se·s en scène. À partir des mises en scène d'Yves Beaunesne (1998), de Luc Bondy (2009 et 2020), d'Anne Barbot (2011), de Geneviève Guhl ou de Jacques Vincey (2014), nous interrogerons la matérialisation de la/des laideurs imputées à Yvonne. Nous verrons comment ces mises en scène traitent la « faute de goût » à la fois

comme un défaut formel fait au corps social et au théâtre. Tantôt elle perpétue des stéréotypes validistes, classistes et/ou sexistes que porte le texte en puissance et en acte ; tantôt elle est envisagée comme autant de possibles transgressions esthétiques, morales, politiques ou, théâtrales. La « faute de goût » ne serait-elle pas un prétexte pour interroger les formes mêmes de la théâtralité ?

English

In *Yvonne, Princess of Burgundy* by Witold Gombrowicz, the pretended ugliness and apathetic behaviour of Yvonne offend the members of royal court. According to them, she accumulates aesthetic, social and politic "lacks of taste". Judgement of ugliness can be sexist, classist or ableist but it is also a blurred point of view. Therefore, these "lacks of taste" constitute both a dramaturgical opportunity and a major issue for directors. Based on the stagings of Yves Beaunesne (1998), Luc Bondy (2009 and 2020), Anne Barbot (2011), Geneviève Guhl or Jacques Vincey (2004), we question the ways Yvonne's ugliness is apprehended and represented on stage. We show how the stagings treat the "lacks of taste": simultaneously as a formal defect in the social body and the theater. In some cases, "lacks of taste" perpetuate ableist, classist or sexist points of view (present in act or in potential in the text), whereas in other cases they are considered as many possible aesthetic, moral, political, or, even theatrical transgressions. Couldn't "lack of taste" be an epic pretext to question the very forms of theatricality?

INDEX

Mots-clés

faute de goût, laideur, Witold Gombrowicz, mise en scène, Anne Barbot, Yves Beaunesne, Luc Bondy, Geneviève Guhl, Jacques Vincey

Keywords

lack of taste, ugliness, Witold Gombrowicz, stagings, Anne Barbot, Yves Beaunesne, Luc Bondy, Geneviève Guhl, Jacques Vincey

AUTHOR

Andréa Leri

LLA-CREATIS, Université Toulouse 2 Jean Jaurès

Doctorante en Arts de la scène à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès au sein du laboratoire de recherche LLA-CREATIS, elle prépare une thèse intitulée : Femmes et laideur dans les dramaturgies et sur les scènes du xxe et du xxie siècle dirigée par Muriel Plana et Fabrice Corrons. Issue de l'École Normale Supérieure de Lyon elle s'intéresse aux représentations du corps, ses enjeux, ses problématiques et ses réceptions. À côté de ses activités de recherche, elle codirige également la

Compagnie de la Botte d'Or dans laquelle elle écrit, joue et met en scène, notamment la pièce co-écrite Le Procès de Don Juan ou Un cœur à aimer toute la terre.

Le Saint Pierre kitsch de Bouvard et Pécuchet : symbole d'iconoclasme ? Du roman de Flaubert à l'adaptation scénique de Vincent Colin au Lucernaire (2013)

The kitsch Saint Pierre of Bouvard and Pécuchet: A symbol of iconoclasm? From Flaubert's novel to Vincent Colin's stage adaptation at the Lucernaire (2013)

Ondine Plesanu

OUTLINE

Introduction. Détruire l'image, dégrader l'art, un jeu d'enfant
Saint Pierre : une drôle de figure au XIXe siècle
  Saint Pierre illustré, caricaturé
  La statue de saint Pierre à l'ère du style Saint-Sulpice
L'annonce d'une mimèsis kitsch
  La place de la statue au sein du musée, du roman à la scène
  Le kitsch magnifié sur scène
Le déplacement scénique du jugement de goût
  Subversion esth/éthique de la laideur consensuelle de la statue chez Flaubert
  Les écarts de goût chez Colin
Conclusion

TEXT

Introduction. Détruire l'image, dégrader l'art, un jeu d'enfant

1 Au moment de monter *Bouvard et Pécuchet* au théâtre du Lucernaire en 2013, Vincent Colin a déjà six adaptations scéniques à son actif dont *L'Art d'être grand-père*, d'après Georges et Victor Hugo – spectacle joué deux ans plus tôt, dans le même théâtre, par Albert Delpy (interprétant le rôle de Victor Hugo) et Héloïse Godet (interprétant le rôle de la petite-fille Jeanne)[4]. Dans cette adaptation, le protagoniste Victor Hugo est proche du monde de l'enfance, puisqu'il

« sautille, fait le clown, raconte des histoires extraordinaires, rugit, sifflote et imite un éléphant » selon les mots de Nathalie Simon (2011). Or cette composante ludique est une constante dans l'art de Colin et caractérisera, à nouveau, les personnages scéniques de Bouvard et Pécuchet, joués respectivement par Roch-Antoine Albaladéjo et Philippe Blancher, comme l'a souligné Zoé Gravez (2014), dans un court papier sur le spectacle.

2 Les adaptations de Vincent Colin, si elles sont en principe tirées d'œuvres et d'auteurs consacrés [5] lus plutôt par des adultes, souhaitent donc attirer, également, les plus jeunes. Armelle Héliot avait effectivement observé, en allant voir *L'Art d'être grand-père*, que la salle était remplie essentiellement de séniors et d'enfants (2013). D'ailleurs, l'appel de Colin à l'écrivain et graphiste Joël Guénoun [6] pour l'affiche de ce spectacle, comme pour celle de *Bouvard et Pécuchet*, entérine l'idée que les enfants constituent un public cible pour le metteur en scène. Se pose ainsi la question des images à mettre en scène afin de plaire aux petits, tout en captivant les adultes ; l'image kitsch s'impose dès lors comme un bon moyen de s'adresser au « tout public » car le kitsch « exerce une profonde attraction sur l'enfant comme sur l'adulte » (Sagnol, 2006).

3 Christophe Genin affirme en effet que le kitsch « comme genre d'objet, ou comme qualité individuelle, […] engage vivement les affects du spectateur », qu'il soit évoqué tel un jugement de réalité [7], un jugement de valeur [8] ou un jugement d'identification [9] (2017). Flaubert le premier était préoccupé par le kitsch et, bien qu'il ignorât ce terme, nous soutenons à l'instar de Juliette Frølich que « le phénomène est au centre de [s]a réflexion esthétique et morale » (1997). Cependant, le kitsch ne se réduit pas à une question d'esthétique, à la surenchère laide et dérisoire. Il « n'est pas qu'une affaire de goût, orné, chantourné, surchargé, hyperbolique, empathique, redondant, superfétatoire, c'est avant tout une stratégie d'enseignes » (Genin, *op. cit.*). Le kitsch désigne d'abord un renversement du système de signes qui régit une œuvre prise pour modèle, et répond ainsi « à une batterie d'inversions sémiotiques entre un original et sa copie » (*ibid.*). Néanmoins, chez Flaubert, les relations entre l'art de référence (comme la peinture) et l'industrie (les estampes produites en masse) débouchent inévitablement sur l'idée de la dégradation de l'art, qui touche de fait au domaine de l'iconoclasme, comme l'a

montré Dario Gamboni en assimilant l'« iconoclasme » à la « destruction volontaire de l'art » (2015 : 25).

4 C'est sous ce prisme que Bernard Vouilloux a étudié les images conçues par l'« iconoclaste » Flaubert (2020). Bien qu'il soit question « d'iconicité » de l'image dans son article, à aucun moment Vouilloux ne définit, ni même ne cite le mot « iconoclaste », ou « iconoclasme », au cours du développement. L'auteur évoque la stéréotypie, les clichés romantiques qui figent les images et sont souvent des coups portés à l'art (lorsque les poncifs s'accumulent dans une gravure vouée à séduire le plus grand nombre, par exemple) ; il aborde aussi les fonctions des images présentes dans les romans flaubertiens de la maturité – parfois célébratoires et mémorielles (via les portraits de grands hommes) ou didactiques (quand elles illustrent des manuels), entre autres. L'article de Vouilloux s'intéresse donc, principalement, à la prolifération des images au XIXe siècle et aborde, par ce biais, le thème de la dégradation. Or la question de la destruction des images n'y figure pas comme un point central, alors qu'elle constitue le fondement étymologique du terme « iconoclasme », comme en atteste Emmanuel Fureix :

> Le substantif [...] est apparu beaucoup plus tardivement (en 1832) que l'adjectif (au XVIe siècle, du grec byzantin *eikonoklastês*, « briseur d'images »). Il désigne à l'origine la destruction d'images au nom d'un interdit religieux. Ce dernier porte sur la figuration du divin voire du monde créé par Dieu, mais aussi sur le culte voué aux images lorsqu'il confine à l'idolâtrie (2019 : 14).

Cependant, Fureix – dont l'étude *L'œil blessé* concerne la période du XIXe siècle en France – a procédé lui aussi au remaniement de la notion d'« iconoclasme » en l'élargissant pour y inclure « la destruction ou la dégradation d'images profanes en vertu de motifs non religieux, politiques, patriotiques, sociaux, etc. » (*ibid.* : 15). Ainsi, l'iconoclasme s'étend à l'« altération intentionnelle d'une image », voire « d'un signe visuel, que ce dernier relève de l'icône, du symbole ou de l'indice » (*ibid.*).

5 C'est en suivant la définition de l'« iconoclasme » donnée par Fureix que nous étudierons la faute de goût – entendue comme erreur esthétique due à un choix mûrement réfléchi –, symbolisée par la

figure de saint Pierre, littéralement brisée en morceaux dans le roman posthume de Flaubert. Pour commencer, il faut distinguer l'« iconoclaste » du « vandale » défini par le *Trésor de la langue française informatisé* [10]. Selon Gamboni, leur principale différence résiderait dans la symbolique du geste commis – acte gratuit chez le vandale (2015 : 27) –, mais aussi dans sa radicalité (destruction systématique par le vandale alors que l'iconoclasme peut résider dans la feinte de la destruction [11]) et dans l'étendue des cibles visées, puisque le vandale ne s'attaquerait pas essentiellement aux images :

> « Iconoclasme », qui renvoyait au départ à la destruction d'images religieuses ainsi qu'à la contestation de l'usage religieux des images, peut aujourd'hui désigner l'opposition à tout type d'image et d'œuvre d'art ou leur destruction. […] Le « vandalisme », quant à lui, se rapportait à l'origine à la destruction d'œuvres d'art ou de monuments, puis en est venu à signifier la destruction de n'importe quel bien pour autant qu'on puisse l'attribuer au plaisir ou à la méchanceté (*ibid.* : 26).

Gamboni insiste : l'« "iconoclasme" implique une intention, parfois une doctrine » (*ibid.*) tandis que le vandalisme (toujours stigmatisé) vaut pour lui-même (*ibid.*). En nous penchant sur l'« iconoclasme », nous interrogerons donc les motivations de la casse du saint Pierre sculpté dans la fiction romanesque de *Bouvard*, ainsi que les significations de cet acte.

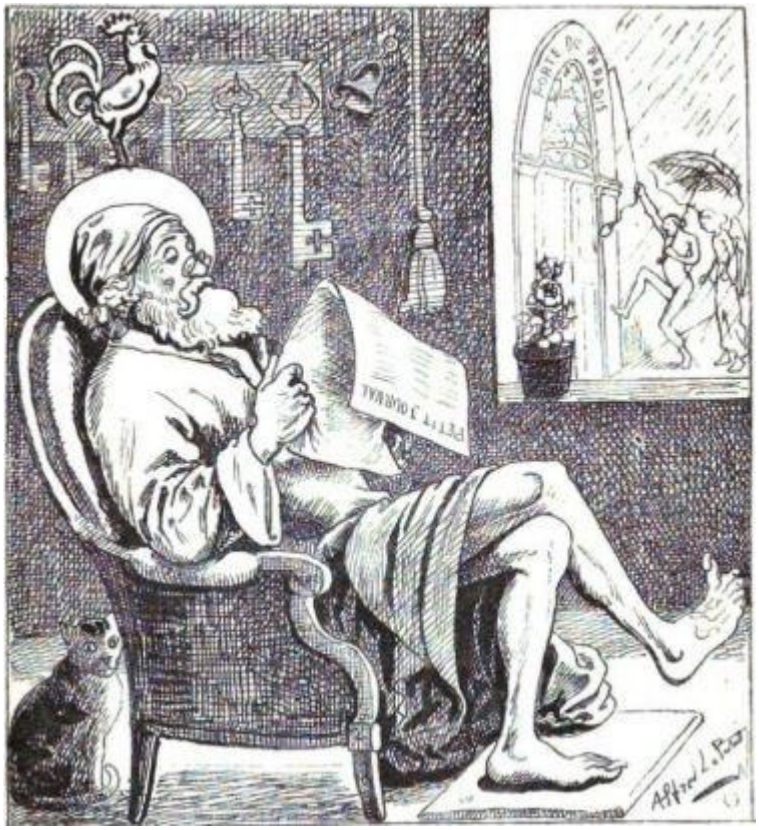
6 La destruction de la figure sainte sera d'abord inscrite dans son contexte historique, propice à la caricature religieuse. Puis, nous observerons le prélude d'une *mimèsis* kitsch dans le roman et sur scène, ainsi que la singularité du kitsch de la sculpture chez Colin et chez Flaubert, avant d'analyser le déplacement scénique du jugement de goût. L'enjeu sera de voir de quelle façon l'image du saint Pierre flaubertien, dont la destruction atteste une laideur insupportable, révèle une faute de goût dans le roman et de déterminer le devenir de cette faute à la scène.

Saint Pierre : une drôle de figure au XIX^e siècle

Saint Pierre illustré, caricaturé

7 Dans les années 1880, au temps où *Bouvard et Pécuchet* fut publié, de nombreuses parodies de la Bible parurent, relevées par Guillaume Doizy : « On doit la première tentative de Bible irrévérencieuse accompagnée d'images satiriques à l'écrivain et journaliste républicain franc-maçon Pierre Malvezin » (2006). Comme le rappelle Doizy, Pierre Malvezin a publié *Bible farce* ou *Bible comme elle est* (1881), « présentée comme une "parodie des livres sacrés" » (Doizy, *op. cit.*) et illustrée en 1880 par « le dessinateur Alfred Le Petit qui donne alors dans un anticléricalisme virulent et joyeux » (*ibid.*). Quelques années plus tard d'ailleurs, Le Petit publiera *La Vie drôlatique des saints* (1883 : 1), un ouvrage constitué de caricatures de saints, à commencer par celle de l'apôtre Pierre justement :

Figure 1 : Caricature de saint Pierre par Alfred Le Petit (1883)



8 Ce dessin interpelle par la somme de symboles religieux qu'il ébranle et qui seront aussi détournés avec le saint Pierre conçu par Colin, comme on le verra. En arrière-plan, un homme nu est accompagné d'un ange, qu'il protège de la pluie. Cet homme sonne une cloche pour ouvrir la porte du paradis, qui n'est pas située dans le royaume des cieux, mais bien sur terre puisqu'on la voit par la fenêtre de la pièce où saint Pierre lit son journal, doigts de pied en éventail, tandis que la clef du paradis est posée au mur, sans qu'il y prête attention. La clef du paradis, une parmi d'autres, perd ainsi son caractère unique et sacré, de même que la « fleur de lys », traditionnellement associée à la royauté et aux saints, est dépourvue de sa superbe car substituée par un pot de fleurs décoratif, posé sur le cadre de la fenêtre. La figure biblique de Pierre, bien qu'accompagnée de certains symboles religieux tel le coq, est ainsi dégradée : Pierre devient un être médiocre, avec des problèmes de vue, qui plus est. Adossé à son fauteuil en compagnie de son chat, il est enveloppé dans une sorte de robe de chambre qui laisse apparaitre ses jambes de manière impudique. Dans le même esprit satirique, la spiritualité de l'auréole s'est dissoute, puisque l'auréole se transforme en élément matériel (un chapeau sur lequel vient se poser le coq, à l'instar des cochets hissés au sommet des églises). Entre les mains d'Alfred Le Petit, Pierre reste donc un représentant de l'église, mais celle-ci est profanée ; le saint s'est changé en concierge. Cette caricature, en ce qu'elle hypertrophie le banal (*via* le décor, *via* l'aspect prosaïque des symboles et la familiarité des personnages divins), fait écho à la représentation du saint Pierre dans le roman *Bouvard et Pécuchet*, et plus généralement, aux effigies religieuses chez Flaubert qui, rapprochées les unes des autres, forment une constellation d'images kitsch, un « ciel de pacotille » pour reprendre l'expression de Florence Vatan (2024 : 272).

La statue de saint Pierre à l'ère du style Saint-Sulpice

9 « La plupart des statues religieuses qui figurent dans l'œuvre de Flaubert sont traitées de manière comique » a affirmé Bernard Gendrel (2016) en se référant principalement à la statue de saint Pierre brossée par Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*. La présentation de celle-ci lors de sa première apparition au chapitre IV du roman, laisse

effectivement apparaitre un mauvais goût extrême, qui peut prêter à rire :

> Mais le plus beau, c'était dans l'embrasure de la fenêtre, une statue de saint Pierre ! Sa main droite couverte d'un gant serrait la clef du Paradis, de couleur vert-pomme ; sa chasuble que des fleurs de lis agrémentaient était bleu-ciel, et sa tiare très jaune pointue comme une pagode. Il avait les joues fardées, de gros yeux ronds, la bouche béante, le nez de travers et en trompette (2011 : 155).

Bien que la description se limite aux caractéristiques physiques effectives – et donc supposées objectives – de l'objet, on ne peut douter de l'ironie dont fait preuve l'écrivain lorsqu'il décrit la superposition de couleurs criardes, du « vert-pomme », du « bleu-ciel » et du « très jaune », formant un arc-en-ciel. En effet, la description est ironique par la superposition des discours car « la parole du narrateur interfère celle de Bouvard, ou de Pécuchet », comme l'avait déjà noté Franc Schuerewegen (1987) dans un article qui a fait date. Pour accroitre l'effet de l'ironie, Flaubert a d'ailleurs mené un travail de polissage en reprenant les notes de ses brouillons, à la suite de son observation au musée archéologique de Caen, dans lesquelles il faisait des allusions à l'allure de « cuistre » de la statue :

> Une statue de saint Pierre. Sa tiare est jaune, clef énorme, verte. Il a des yeux écarquillés et très saillants, le nez de côté. Des fleurs de lys sur les épaules. Châsse bleue bordée d'un galon jaune, jupe rouge, gants, anneau décoré d'une pierre précieuse, l'index en l'air. Les joues fardées. L'air d'un ivrogne et d'un cuistre. Est assis et présente naïvement sa face bête et impudente. À ses pieds un petit diacre. C'est l'œuvre d'un maçon de la fin du XVIII^{e} siècle ? Provenance inconnue ? (Neefs, 1990)

La précision de la « physionomie d'ivrogne » sera certes donnée dans le roman (*op. cit.* : 161), mais ultérieurement, car Flaubert souhaite produire une première impression de ridicule avec le bonhomme en pierre, tout en laissant chaque lecteur se faire sa propre image de la statue. Pour Flaubert, l'imaginaire du lecteur doit en effet être cultivé, raison pour laquelle il s'est toujours opposé à ce que ses œuvres soient illustrées, comme l'ont souligné Juliette Azoulai, Philippe Dufour et Gisèle Séginger :

> Si Flaubert a obstinément refusé de laisser illustrer ses œuvres de son vivant, c'est bien pour préserver la puissance visuelle des images flottantes créées par sa plume. Une femme dessinée ne ressemble qu'à une femme – disait-il le 12 juin 1862 à Ernest Duplan – alors qu'une femme écrite, insaisissable, entraîne le lecteur lui-même dans la production d'images (2024 : 15).

En peignant de la sorte la pièce centrale du muséum de Bouvard et Pécuchet, Flaubert suscite un jugement de valeur chez le lecteur, en induisant un jugement de réalité sur le kitsch de la statue. Mais que signifie ce ridicule au juste ? Pour Gendrel, « la statue figure la bêtise et la prétention des deux compères » (2016). Or cette lecture peut être débattue – qu'est-ce que l'auteur entend par la « bêtise » ici ? – et semble sclérosante pour notre analyse tant elle est générique et pourrait s'appliquer à une multitude d'objets de l'univers flaubertien. Ainsi, plutôt que de nous concentrer exclusivement sur ce que la statue renvoie comme image de Bouvard et Pécuchet, nous souhaitons analyser les images que Flaubert et son duo de bourgeois renvoient de la statue – et lui confèrent.

10 Tout d'abord, notons que la statue est une allégorie et que le régime allégorique a subi des mutations d'ampleur au XIX^e^ siècle puisque la figure « fut décriée dès le romantisme allemand qui voit en elle le comble de l'académisme convenu » (*op. cit.* : 78) comme l'a rappelé Florence Pellegrini. Ainsi, « la critique des modèles reçus de la tradition s'accompagne d'un réinvestissement et d'une transformation », explique Pellegrini (*ibid.*) qui reprend l'idée de Bernard Vouilloux selon laquelle la modernité n'a pas fait disparaitre l'allégorie mais l'a dévaluée (2006). *Bouvard et Pécuchet* est un bel exemple de ce déclin puisque, mis à part le saint Pierre monumental, d'autres statues religieuses ont été détournées en objets kitsch, objets dont Genin a rappelé qu'ils ont pour caractéristiques d'être dérivés, de changer de matériau, de support ou de format, « l'intensité du kitschesque étant proportionnel au nombre de variations accumulées » (*op. cit.*, 2017).

11 En effet, toute une esthétique de l'outrance et de l'incitation au sentimentalisme religieux a été exhibée par Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, comme dans cet épisode où les personnages éponymes achètent de nombreuses statuettes religieuses à Goutman, effigies

que leur nouveau serviteur Marcel admire, et qui lui semblent être fidèles au véritable Paradis :

> Leurs acquisitions furent distribuées dans tous les appartements. Une crèche remplie de foin et une cathédrale de liège décorèrent le muséum. Il y eut sur la cheminée de Pécuchet un saint Jean-Baptiste en cire, [...] et au bas de l'escalier, [...] une sainte Vierge en manteau d'azur et couronnée d'étoiles. Marcel nettoyait ces splendeurs, n'imaginant au paradis rien de plus beau (*op. cit.* : 385).

Cette esthétique qui gagne les articles dédiés au culte religieux, est apparue en France au milieu du XIX^e^ siècle, comme en atteste Gamboni :

> de nombreuses boutiques vendant des « articles de piété » s'installèrent autour de l'église Saint-Sulpice. Toutes les boutiques proposant de tels articles n'étaient certes pas situées dans ce quartier et Paris ne fournissait pas toute la France – sans parler des autres pays – mais, progressivement, on se mit à les désigner ainsi que l'art d'église jugé de mauvais goût par des termes et expressions comme « Saint-Sulpicerie », « art de Saint-Sulpice », « style de Saint-Sulpice » et simplement « Saint-Sulpice » (*op. cit.* : 343).

Or ce style particulier suscita le mépris de certains historiens de l'art vilipendeurs tel Louis Réau qui a consacré une partie importante de son *Histoire du vandalisme* au « vandalisme embellisseur », comme l'a noté Gamboni (*ibid.*). Même si Réau rejetait par principe tout type de dégradation et de destruction, il appelait néanmoins à l'élimination de l'art ecclésial et de la sculpture publique de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle, qu'il nommait avec désobligeance : « saint-sulpicerie » et « statuomanie » (*ibid.* : 325). Ainsi, chez Flaubert, la laideur dans toute sa splendeur (le saint Pierre), côtoie la splendeur ignoble (la Vierge avec son manteau d'azur étoilé tape à l'œil). Mais qu'en est-il du muséum de Bouvard et Pécuchet dans la mise en scène de Vincent Colin ? De quelle manière sa présentation influe-t-elle sur la réception de la statue de saint Pierre par le public ? Nous verrons que la place qu'accorde Vincent Colin à la représentation de saint Pierre dans le musée annonce une *mimèsis* kitsch de la statue.

L’annonce d’une mimèsis kitsch

12 Avant de définir le traitement esthétique du saint Pierre chez Colin en regard du roman, il faut comparer la place symbolique de la statue dans l’adaptation par rapport à celle qu’elle occupe dans le roman, afin de mieux appréhender son rôle de révélateur de la faute de goût.

La place de la statue au sein du musée, du roman à la scène

13 Dans le chapitre IV du roman, les objets du muséum sont entassés les uns sur les autres, sans aucun rapport entre eux et placés de manière tout à fait aléatoire comme l’indique la description de la première pièce du muséum :

> Quand on avait franchi le seuil […] les yeux étaient frappés par de la quincaillerie. Contre le mur d’en face, une bassinoire dominait […] une plaque de foyer, qui représentait un moine caressant une bergère. […] Une table […] exhibait les curiosités les plus rares : la carcasse d’un bonnet de Cauchoise (*op. cit.* :154).

D’ailleurs, la deuxième pièce du muséum est également décrite comme un débarras :

> La seconde chambre […] renfermait […] la bibliothèque. L’arbre généalogique de la famille Croixmare occupait seul tout le revers de la porte. […] Devant la bibliothèque, se carrait une commode en coquillages […]. Son couvercle supportait […] une boîte à ouvrage […] et sur cette boîte, une carafe d’eau-de-vie contenait une poire de bon-chrétien (*ibid.* : 155).

Or, dans cet espace chaotique et surchargé, le metteur en scène a décidé de mettre en valeur la statue de saint Pierre en l’extrayant de son environnement. Au sein du spectacle, les objets attenants à la statue ne sont plus entassés les uns à côté des autres sur un même plan, mais sont exhibés un par un et on constate que chaque objet forme un tout homogène (un seul morceau), exceptée la statue qui est présentée de manière hétéroclite, comme on le verra.

Figure 2 : Quincaillerie – Carcasse d'un bonnet de Cauchoise



Figure 3 : Plaque de foyer



Figure 4 : Arbre généalogique



14 Cette exhibition confirme l'idée d'un cabinet de curiosités encombré par « des raretés d'une banalité exemplaire » (Bourgeois, 2010). Rattachés de la sorte à l'expérience quotidienne, la pléthore d'objets glanés çà et là et placés sur le chemin de la statue de saint Pierre rend compte d'une accumulation hasardeuse et d'un manque de raffinement caractéristiques du kitsch en tant que panachage de styles tout à fait chaotique (Bancaud, 2017). Ainsi, le muséum apparait chez Flaubert comme un ensemble monstrueux où la statue de saint Pierre est mise en exergue tout en étant reliée aux autres éléments. À l'inverse, dans le muséum de Colin, la statue n'est plus rattachée aux autres éléments mais isolée et sa laideur est atténuée. Néanmoins, dans le roman comme dans l'adaptation, ce mauvais goût inconscient mènera les deux amis à se fourvoyer dans leurs attentes quant aux réactions des visiteurs[12] ; se dessine alors la question du jugement de goût. Il convient donc d'étudier l'emplacement de la statue dans la pièce de théâtre (et au sein de l'histoire), en observant ce qui vient juste avant l'épisode du muséum chez Flaubert d'une part et chez Colin d'autre part.

15 Le passage du muséum qui précède la première mention de la statue de saint Pierre opère une association d'idées irrévérencieuse entre saint Pierre et « la carafe d'eau-de-vie conten[ant] la poire bon-chrétien » (*ibid.* : 155) placée à proximité de lui dans l'espace. Or, dans sa mise en scène, Colin a opté pour un autre rapprochement tout

aussi éloquent quant au caractère indécent (sur un plan moral et esthétique) de la statue, puisqu'elle est introduite immédiatement après les expériences d'accouplement contre nature menées par Bouvard et Pécuchet, où ils tentent de croiser un bouc et une brebis, un canard et une poule et ainsi de suite. Ces tentatives de mélanges loufoques, allant contre les assises scientifiques, révèlent ainsi un profil iconoclaste chez les deux amis si l'on retient le sens figuré du terme : « (Personne) qui s'oppose à toute tradition (d'ordre littéraire, artistique, politique ou autre), qui refuse un culte établi ; qui se livre à des destructions gratuites, sous prétexte de modernisme »[13]. Par ailleurs, cet épisode de coït forcé trahit un goût pour l'artificiel et le hors norme et préfigure le kitsch du saint Pierre en question.

Le kitsch magnifié sur scène

Figure 5 : Statue de saint Pierre incarnée par Pécuchet



16 Précisons tout d'abord que Vincent Colin a choisi de restituer à la scène la sculpture de saint Pierre en la faisant incarner par Pécuchet, ce qui n'est pas un choix anodin puisqu'il aurait pu opter pour d'autres types de représentation : la description sous forme de narration – surtout dans cette mise en scène où un dispositif avec micro

est régulièrement utilisé –, ou encore la figuration sous forme d'œuvre d'art inanimée, avec un décor en carton-pâte par exemple. Enfin, Vincent Colin aurait pu éluder complètement la statue, comme l'a fait Jean-Marc Chotteau dans son adaptation de *Bouvard et Pécuchet*[14]. Or si Colin a choisi de reconstruire les attributs symboliques de la statue à partir d'objets du quotidien, c'est précisément parce que l'esthétique qu'il s'est forgée dans son « petit théâtre au long cours » (2017) dont on a déjà évoqué la dimension ludique, consiste à exalter le pouvoir naturel des enfants à jouer, en faisant transparaitre l'infinité de l'imaginaire sur une scène de théâtre, de manière organisée. De fait, marqué par ses nombreux voyages où il a pu être au contact de « ces enfants des pays à la traîne de la modernité, agitant un vieux bout de carton au bout d'une badine qui devient aussitôt une soucoupe volante » (*ibid.* : 19), Vincent Colin a pour objectif artistique de renouer avec cette énergie primitive que tous les enfants du monde ont connue, « sans jouets sophistiqués, sans artifices, à mains nues » (*ibid.* : 19).

17 Ainsi, dans le *Bouvard* de Colin, la statue se constitue à vue. Le personnage de Bouvard dit : « le plus beau, c'était une statue de saint Pierre » en désignant son acolyte de la main, phrase qui prend une valeur illocutoire puisque Pécuchet se place face au public au centre de la scène. Bouvard reprend alors : « Sa main droite serrait d'un gant la clef du paradis » et lui tend la clef simultanément. Notons que ces clefs du paradis étaient déjà apparues dans la pièce, lors de l'acquisition du domaine de Chavignolles. Chavignolles apparaissait alors comme un paradis terrestre, avant de devenir un enfer ponctué par les désillusions des protagonistes. Par conséquent, le choix dramaturgique de rapprocher le paradis infernal de Chavignolles du paradis de saint Pierre, par la métonymie de la clef, renvoie au dégoût futur des deux amis pour la religion que l'on trouve dans le roman[15]. Ce leitmotiv scénique nous renvoie ainsi à l'acte de destruction matérielle de saint Pierre qui surviendra au chapitre VIII du roman. Dans ce même esprit d'anéantir l'allégorie du saint, le simple tablier de jardinage de Pécuchet sur son épaule gauche vient remplacer la majestueuse chasuble et la tiare se voit réduite à l'index de Bouvard. La tenue de saint Pierre est ainsi composée d'éléments recyclés, ce qui peut être mis en relation avec le verbe allemand *kitschen* signifiant « ramasser les déchets », supposé à l'origine du terme « kitsch »

(Frølich, 1993[16]). Pour autant, on ne peut pas dire que la sculpture soit avilie sous nos yeux chez Colin. Par contre, elle est mise en exergue en tant que seule œuvre composite et donc réellement singulière du muséum. On observe, par conséquent, un double mouvement de construction/déconstruction du kitsch muséal chez le metteur en scène puisqu'il procède à une atténuation du kitsch du muséum dans son ensemble, tout en accentuant précisément le kitsch de la statue. Il convient dès lors de s'interroger sur la portée de cette reconstruction du kitsch romanesque sur scène.

18 Dans cet univers muséal, la statue semble participer d'un tout et n'apparait donc pas comme une faute de goût qui dénoterait avec l'unité du muséum mais, à l'inverse, comme le summum d'un style kitsch à part entière. Toutefois, Vincent Colin ne joue pas sur la surenchère de la laideur avec la statue de saint Pierre ; le Bouvard-narrateur ne mentionne ni son teint rougeaud, ni ses « yeux ronds », sa « bouche béante » ou son « nez de travers en trompette ». Cette omission vise probablement à accroitre la ressemblance entre le modèle et Pécuchet. Par conséquent, le caractère outrancier et iconoclaste de la représentation de saint Pierre – apparaissant bariolé avant d'être traité d'ivrogne, chez Flaubert – se voit relégué par une mise en avant de sa trivialité et de son aspect « pauvre » chez Colin. On peut parler là d'une transformation paradoxale d'un kitsch spectaculaire romanesque en un kitsch discret scénique. Certes, Colin procède à une banalisation de la figure religieuse (à la manière de Le Petit, mais sans la visée satirique), cependant celle-ci tend à élever l'imaginaire à son acmé. Il nous reste donc à savoir ce que ce déplacement scénique du kitsch indique quant à la faute de goût esthétique de Bouvard et Pécuchet.

Le déplacement scénique du jugement de goût

Subversion esth/éthique de la laideur consensuelle de la statue chez Flaubert

19 Dans le spectacle de Colin, la représentation kitsch traduit un rapport tantôt optimiste, tantôt pessimiste vis-à-vis du fait religieux.

Elle a une valeur spirituelle puisqu'elle annonce la naïveté (au sens d'idéalisme moral) de Pécuchet dans sa quête de foi au début du chapitre IX. Cependant, en déconstruisant l'image pieuse, elle fait aussi office d'analepse d'une cynique déperdition de la croyance à la fin de ce même chapitre où Pécuchet finit par s'opposer à l'abbé Jeufroy dans une altercation qui lui cause « une malveillance antireligieuse » (*op. cit.* : 339). Autrement dit, cette représentation kitsch, par sa trivialité et sa singularité, a un rapport paradoxal au sacré puisqu'elle le respecte tout en annonçant sa déchéance. Par conséquent, si on suit l'esthétique hégélienne, « présentée comme une théorie de l'adéquation entre un contenu, une idée, et sa forme ou son expression sensible [:] "manifester, sous une forme sensible et adéquate, le contenu qui constitue le fond des choses" » (Timmermans, 2002), la faute de goût esthétique désignerait une rupture dans l'harmonie entre le sujet et la forme. Or, cette incarnation théâtrale de la statue de saint Pierre, en ce qu'elle représente bel et bien une désacralisation correspondant à une perte de la foi à venir chez les deux amis, éviterait précisément la faute de goût esthétique. Replacée dans la perspective chronologique de la fiction littéraire, la forme de la statue, dans un sublime à l'envers, se trouve de fait en adéquation avec ce qu'elle représente : aussi laide que l'idée de la religion que vont se faire les deux amis ultérieurement.

20 Cependant, cette analyse présuppose que le metteur en scène a visé un public ayant une bonne connaissance préalable du roman. Comme nous l'avons vu au début de cette étude, Vincent Colin souhaite s'adresser aussi bien à des enfants qu'à des adultes, ce qui semble exclure toute interprétation intellectualiste de la faute de goût. Afin d'étudier celle-ci dans le contexte d'une adaptation scénique tournée davantage vers une réception immédiate des spectateurs, petits et grands, il vaut donc mieux s'orienter vers une vision esthétique comme celle de Kant. En effet, chez ce dernier, la beauté est ce qui plait de manière universelle et sans concept : « le sujet ressent la beauté avec une évidence telle qu'il en requiert la reconnaissance universelle en droit, sans qu'il puisse cependant en rendre compte par un discours démonstratif » (Farago, 2011 : 115). Cette idée suppose ainsi un sens commun à tous, capable de capter immédiatement le beau. Or, Bouvard et Pécuchet sont, au moment de l'acquisition de la sculpture, tout à fait dépourvus du jugement de goût, comme

l'indique la scène flaubertienne reprise au début de la pièce où les deux amis « s'efforcent » d'admirer Raphaël au Louvre et se font donc violence pour y être réceptifs. Par ailleurs, quand bien même les amis seraient dotés d'un jugement de goût tel que l'entend Kant, l'attrait qu'ils éprouvent pour la statue, étant matérialiste, irait à contrario de l'idée du beau kantien : « le beau est l'objet d'un jugement de goût désintéressé. Contrairement à ce qui a lieu dans l'expérience de l'agréable ou du bon, aucun désir de consommation ne se porte vers l'objet ; la satisfaction est purement contemplative » (*ibid.*). Cependant, Flaubert accorde à ses personnages la faculté de juger à la fin du chapitre VIII, lorsqu'ils sont enfin capables de détecter la bêtise humaine : « alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (*op. cit.* : 305). Et c'est précisément dans ce chapitre qu'ils vont se rendre compte à leur tour de la laideur prodigieuse de la statue :

> le saint Pierre, vu de profil, étalait, au plafond, la silhouette de son nez, pareille à un monstrueux cor de chasse. […] Souvent Bouvard, n'y prenant garde, se cognait à la statue. Avec ses gros yeux, sa lippe tombante, et son air d'ivrogne, elle gênait aussi Pécuchet […] (*op. cit.* : 298).

21 De fait, le mauvais goût extrême agit comme un révélateur du jugement de goût chez nos deux antihéros et ce jugement esthétique, par son unanimité, semble attester de la valeur universelle de la laideur du saint Pierre. La statue de saint Pierre incarne ainsi la laideur sans concept comme double inversé de la beauté selon Kant. Le consensus souligne, au-delà du kitsch, une véritable faute de goût esthétique, si on considère que l'esthétique est : la « recherche de ce qui est beau. L'appréciation personnelle de ce qui peut être beau ; [le] sens du beau, [le] goût. » Toutefois, dans le roman, les protagonistes finissent, semble-t-il, par réparer leur faute de goût esthétique en démolissant littéralement l'effigie religieuse, déjà défigurée à l'origine :

> Un soir, au milieu d'une dispute sur la monade, Bouvard se frappa l'orteil au pouce de saint Pierre – et tournant contre lui son irritation. – « Il m'embête, ce coco-là : flanquons-le dehors ! »
> C'était difficile par l'escalier. Ils ouvrirent la fenêtre, et l'inclinèrent sur le bord, doucement. Pécuchet à genoux tâcha de soulever ses talons, pendant que Bouvard pesait sur ses épaules. Le bonhomme de

> pierre ne branlait pas ; ils durent recourir à la hallebarde, comme levier, et arrivèrent enfin à l'étendre tout droit. Alors, ayant basculé, il piqua dans le vide, la tiare en avant, un bruit mat retentit, et, le lendemain, ils le trouvèrent, cassé en douze morceaux, dans l'ancien trou aux composts (*op. cit.* : 298).

La fin malheureuse de la statue, qui se transforme en déchet, renvoie plus que jamais à l'idée de *kitschen*. Pourtant, il s'avère que Pécuchet aurait été prêt à la récupérer et donc à commettre la même erreur de nouveau, puisqu'au moment où il reçoit de nouvelles marchandises pour son muséum (dont la « sainte Vierge » déjà citée), il regrette de ne plus avoir la statue de saint Pierre pour l'installer à ses côtés (*ibid.* : 316). Dans le roman, la faute de goût semble donc incontournable en ce qui concerne Pécuchet, mais qu'en est-il de la faute de goût chez Colin ?

Les écarts de goût chez Colin

22 Tandis que le jugement critique émis par le notaire Marescot à l'égard de saint Pierre se fait chez Flaubert par le biais du narrateur, Colin a choisi de faire entendre le dédain du notaire par l'intermédiaire de Bouvard, en soulignant un snobisme caricatural. Colin marque ainsi la dissension de jugement esthétique entre les deux personnages. Deux interprétations sont alors possibles : soit Marescot est réellement ridicule et son avis n'est pas à prendre sérieusement en compte, soit c'est Bouvard qui, contrarié, est peu enclin à la critique. Dans ce deuxième cas, Bouvard, par égo, serait dans le déni de sa faute de goût esthétique. Quoi qu'il en soit, l'idée qui découle de ce choix scénique est une mise à l'écart de la faute de goût qui se reflète d'ailleurs dans le fait que la scène du démantèlement de la statue de saint Pierre ne soit pas montrée. Par conséquent, la faute de goût est traitée différemment chez Flaubert et chez Colin puisque si celle-ci est réparée, du côté de Flaubert, grâce à l'épiphanie du jugement de goût chez Bouvard et Pécuchet quant à la laideur universelle de la statue, elle est ignorée chez Vincent Colin. En outre, Flaubert a choisi une dégradation violente de la statue, un kitsch agressif à valeur de subversion esthétique et éthique, tandis que Colin a opté pour le kitsch de la trivialité, tel un manifeste du théâtre qu'il défend en ces termes :

> un art du recyclage [qui] peut se dérouler n'importe où, [...] n'importe quand, et parfois n'importe comment, dans la rue, dans une prison, un supermarché, une usine abandonnée, un stade, un domicile, et même dans le grenier de ma maison d'enfance (2017 : 13).

Conclusion

23 De l'œuvre flaubertienne à la revisite de Colin, le changement du regard quant à la faute de goût indique une évolution du rapport entre kitsch et iconoclastie. Dans le roman *Bouvard*, la reconnaissance de la faute de goût esthétique justifie l'acte quasi iconoclaste de jeter la statue de saint Pierre et signe l'attitude désinvolte de Flaubert vis-à-vis du fait religieux. Cependant, en montrant les ravages esthétiques d'une production en masse avec l'exemple de la statue de saint Pierre – laquelle vient s'ajouter à un ensemble de Saint-Sulpiceries – Flaubert a surtout souhaité défendre l'art contre le kitsch. Or Colin a au contraire transformé l'erreur de l'acquisition du saint Pierre en opportunité de promouvoir un théâtre sans artifice, axé sur le corps des comédiens. Le fait que la statue soit remplacée par des corps de chair et d'os dans cette adaptation constitue donc un acte dramaturgique significatif. Vincent Colin sort de la logique iconoclaste flaubertienne, puisque la statue religieuse n'est plus brutalisée, ni même raillée ; il a ainsi gommé la subversion éthique du kitsch pour mettre en avant sa subversion esthétique.

BIBLIOGRAPHY

AZOULAI J., DUFOUR P. et SÉGINGER G., 2024, « Introduction », dans AZOULAI J., DUFOUR P., et SÉGINGER G. (éd.) *Flaubert en images*, Paris : Hermann., p. 7-18.

BANCAUD F., 2017, « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme "mal esthétique" ? », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 72, p. 73-88.

BOURGEOIS B., 2010, « Le Muséum de Bouvard et Pécuchet : Parodie, kitsch et ruine du musée moderne », *French Literature Series*, vol. 37, p. 99-111.

COLIN V., 2017, *Mon petit théâtre au long cours. 30 escales du Havre à Shangaï*, Paris : L'Harmattan.

DOIZY G., 2006, « De la caricature anticléricale à la farce biblique »,

Archives de sciences sociales des religions, nº 134, p. 63-91.

FARAGO F., 2011, « Chapitre 7. Kant et le jugement de goût », dans *L'art*, Paris : Armand Colin, p. 111-122.

FLAUBERT G., 2011 [1999], *Bouvard et Pécuchet*, S. Dord-Crouslé (éd.) [avec des fragments du "second volume" dont le *Dictionnaire des idées reçues*], Paris : Flammarion.

FRØLICH J., 1993, « L'homme kitsch ou le jeu des masques dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Romantisme*, nº 79, p. 39-52.

FRØLICH J., 1997, *Des hommes, des femmes et des choses*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

FUREIX E., 2019, *L'œil blessé. Politiques de l'iconoclasme après la Révolution française*, Ceyzérieu : Champ Vallon.

GAMBONI D., 2015 [1997], *La destruction de l'art, Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, E. BEAUSEIGNEUR (trad.), Dijon : Presses du réel.

GENDREL B., 2016, « Du muséum à l'église : la statue dans Bouvard et Pécuchet », *Flaubert, Revue critique et génétique* [en ligne], nº 16. URL : http://journals.openedition.org/flaubert/2668.

GENIN C., « Le devenir kitsch : un modèle global pour nos sociétés ? », communication enregistrée dans le cadre du colloque intitulé « Le kitsch : définitions, poétiques, valeurs » qui s'est tenu au Centre Culturel International de Cerisy du 21 au 28 août 2017, sous la direction de JOHANSSON F., et VALLESPIR M. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/quand-le-kitsch-devient-un-modele-de-societe-2614571.

GRAVEZ Z., 2014, « Bouvard et Pécuchet » [en ligne], *La Provence*. URL : https://www.laprovence.com/article/loisirs/2954828/bouvard-et-pecuchet.html

HELIOT A., 2013, « L'art d'être grand-père » [en ligne]. URL : *Le Figaro*, https://www.lefigaro.fr/blogs/theatre/2011/08/lart-detre-grand-pere.html

LE PETIT A., 1883, *La Vie drôlatique des Saints*, Levallois-Perret : A. Le Petit.

MALVEZIN P., *La Bible Farce ou la Bible comme elle est. Traduction nouvelle des livres comico-sacrés avec texte à l'appui*, A. LE PETIT (éd.), Paris : Chez l'Auteur, 1881.

NEEFS J., 1990, « Carnets de romanciers (Flaubert, Zola, James) », *Littérature*, vol. 20, nº 4, p. 56-70.

PELLEGRINI F., 2024, « IV. Itinéraire d'un saint Pierre en plâtre ou l'allégorie "flanquée par la fenêtre" » dans VINKEN B., DE BIASI P.-M., et HERSCHBERG PIERROT A., *Flaubert en images*, Paris : Hermann, p. 73-88.

SAGNOL M., 2006, « Enfance, kitsch et mannequins. L'expérience magique de Walter Benjamin et Bruno Schulz », *Les Temps Modernes*, vol. 7, nº 641, p. 132 à 148.

SCHUEREWEGEN F., 1987, « Muséum ou Croutéum ? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection », *Romantisme*, nº 55, p. 41-54.

SIMON N., 2011, « L'art d'être grand-père » [en ligne], *Le Figaro*. URL : https://www.lefigaro.fr/theatre/2011/03/28/03003-20110328ARTFIG00745-l-art-d-etre-grand-pere.php.

TIMMERMANS B. 2002, « Logique de la forme dans l'esthétique de Hegel », *Revue internationale de philosophie*, vol. 221, nº 3, 2002, p. 431-442.

VATAN F., 2024, « XIII. Images du ciel » dans AZOULAI J., DUFOUR P. et SÉGINGER G. (éd.), *Flaubert en images*, Paris : Hermann., p. 267-282.

VOUILLOUX B., 2020, « Flaubert et les images. Portrait de l'écrivain en iconoclaste » dans VINKEN B., DE BIASI P.-M., et HERSCHBERG PIERROT A. (éd.), *Flaubert et les sortilèges de l'image*, Belin/ Boston : De Gruyter, p. 165-188.

NOTES

1 *Bouvard et Pécuchet*, adapté par Vincent Colin, spectacle créé à l'Espace Jean Legendre de Compiègne en 2012.

4 *L'Art d'être grand-père*, spectacle créé le 1er mars 2011 au Petit théâtre du Centre des Bords de Marne à Le Perreux sur Marne.

5 On peut citer de *De la démocratie en Amérique* de Toqueville, adapté par Colin à Vannes en 2004, ou encore *Amerika* d'après Franz Kafka, créé au Théâtre Municipal de Nevers le 19 novembre 2008.

6 Cf. le portfolio de Joël Guénoun : Book Joël Guenoun 2023 -45.cdr. Guénoun est l'auteur de divers ouvrages illustrés destinés aux enfants (*Les mots ont des visages*, Paris, Autrement, 1995 ; *Tout change tout le temps*, Paris, Circonflexe, 2007).

7 Christophe Genin précise que le jugement de réalité requiert d'identifier les qualités de l'objet qui le rendent kitsch.

8 Le jugement de valeur est « une appréciation péjorative ou laudative sur un effet, par réprobation ou par étonnement – […] "c'est trop kitsch" –, ce qui requiert une culture de référence qui s'en démarquerait », affirme Genin.

9 Le jugement d'identification « repère des caractères et des intensités – "c'est vraiment kitsch" – dans une sorte d'amusement qui semble être capable de distinguer le vrai kitsch de ce qui n'en a que l'effet », d'après Genin.

10 *Trésor de la langue française informatisé*, s. *v.* « vandale », https://www.cnrtl.fr/definition/vandale.

11 Cf. l'anecdote qui ouvre le livre de Fureix (2019 : 7) : des ouvriers sur un échafaudage, en pleine Commune de Paris (le 18 mai 1871), ont feint de

« détruire méthodiquement un haut-relief de bronze représentant Henri IV, sur la façade de l'hôtel de ville » – portrait équestre de Henri IV, fondu en 1838 par le sculpteur Philippe Joseph Henri Lemaire – sous l'œil de « deux photographes, les frères Léautté, reporters de circonstance ». Dans cet exemple, la décapitation de la statue n'est que suggérée.

12 Cf. Flaubert (*op. cit.* : 161) : « Marescot souriait devant les objets d'une façon dédaigneuse. […] Le saint Pierre, franchement, était lamentable avec sa physionomie d'ivrogne. »

13 *Trésor de la langue française informatisé*, s.*v.* « iconoclaste », https://www.cnrtl.fr/definition/iconoclaste.

14 *Bouvard et Pécuchet*, adapté sur scène par Jean-Marc Chotteau en 1994, puis repris au Centre Transfrontalier de Création Théâtrale, Tourcoing, La Virgule, 2016.

15 Cf. Flaubert (*op. cit.* : 334) : « Pécuchet en arriva à ne plus savoir que penser de Jésus. »

16 L'autrice reprend la définition du kitsch donnée dans la 1re édition du dictionnaire historique de la langue française d'Alain Rey (1992) : « L'allemand kitsch est probablement dérivé de kitschen "ramasser la boue des rues" ou "rénover des déchets, revendre du vieux" (en Bavière). »

ABSTRACTS

Français

Le kitsch, né à la fin du XIXe siècle au moment de la reproductibilité technique, désigne notamment l'imitation à bon marché de l'art. L'esthétique du kitsch se compose de matériaux épars et se décline sous toutes les formes, devenant un terrain de jeu propice à l'hybridité et à l'altération. Le phénomène du kitsch peut ainsi désagréger des valeurs, comme le beau ou le sacré ; la représentation enlaidie de la statue de saint Pierre dans le roman Bouvard et Pécuchet le prouve. La faute de goût que dénote la statue semble effectivement se concrétiser *via* sa dégradation délibérée et par la destruction de son image, en écho au terme « brisimage » qui désignait à l'origine l'iconoclasme. Notre analyse décryptera ainsi les enjeux de cette mimèsis kitsch chez les collectionneurs de curiosités Bouvard et Pécuchet, depuis le roman de Flaubert jusqu'à l'adaptation de Colin, pour finalement traiter du jugement de goût.

English

Kitsch, born at the end of the 19th century at the era of technical reproducibility, designates in particular the cheap imitation of art. The kitsch

aesthetic is made up of scattered materials and comes in all forms, becoming a playground conducive to hybridity and to alteration. The aesthetic phenomenon of kitsch is thus likely to disintegrate values, such as beauty or the sacred. The ugly representation of the statue of saint Peter in the novel *Bouvard et Pécuchet* proves it. The undermining of taste that denotes the statue actually seems to materialize in the act of degradation of the statue and in the destruction of its image, echoing the term "brisimage" in French, which originally designated iconoclasm. Our analysis will thus decipher the issues of this kitsch mimesis among the collectors of curiosities Bouvard and Pécuchet, from Flaubert's novel to Colin's adaptation, to finally deal with the judgment of taste.

INDEX

Mots-clés
kitsch, imitation, représentation, dégradation, iconoclastie, adaptation scénique

Keywords
kitsch, imitation, representation, degradation, iconoclasty, stage adaptation

AUTHOR

Ondine Plesanu
Sorbonne Nouvelle, Institut de Recherche en Études Théâtrales
Ondine Plesanu est docteure en Études Théâtrales et en Littérature française de la Sorbonne Nouvelle. Sa thèse s'est portée sur la poétique du comique antimoderne de Flaubert et de Proust au sein des adaptations scéniques actuelles faites d'après leurs œuvres littéraires. Ses recherches s'intéressent à ce que les esthétiques des spectacles révèlent du comique particulier qui traverse les textes littéraires de ces deux auteurs antimodernes, et interrogent l'influence du comique antimoderne des textes respectifs sur la poétique du comique pratiquée dans les adaptations scéniques contemporaines.

Subvertir les codes : les esthétiques de l'outrance

Entre simulation et complaisance : penser le kitsch et la vulgarité avec Adorno

Between Simulation and Complacency: Thinking Kitsch and Vulgarity with Adorno

Carola Borys

OUTLINE

Art et société
Art autonome et divertissement : une séparation substantielle et réversible
Le nominalisme entre la possibilité du nouveau et la « copie de style »
Le kitsch, le beau et le laid
Le kitsch, la vulgarité et la *catharsis*
Conclusion

TEXT

1 Dans cet article je traiterai de deux catégories qui sont souvent considérées comme deux typologies de transgression des normes du goût, c'est-à-dire le kitsch et la vulgarité. Plus spécifiquement, je m'intéresserai à la place que ces deux catégories occupent dans la modernité et au rapport qu'elles entretiennent avec l'art moderne. Le problème sera donc abordé d'un point de vue théorique à partir de la pensée de T. W. Adorno, et notamment à partir de son œuvre posthume, sa *Théorie esthétique*, parue en 1970.

2 Si dans une perspective sociologique – et en particulier dans l'œuvre de Pierre Bourdieu (1979) – les questions du kitsch et de la vulgarité sont mises en relation avec l'appartenance aux classes populaires, dans la *Théorie esthétique* d'Adorno on peut d'emblée remarquer que le kitsch et la vulgarité n'ont pas de collocation sociale déterminée : il s'agit plutôt d'un certain rapport avec l'existant, rapport qu'Adorno cherche à penser de manière dialectique. À travers le questionnement sur le kitsch et sur la vulgarité, je vais interroger la possibilité même de la faute de goût chez Adorno.

3 Nous commencerons par examiner le rapport qu'Adorno établit entre art et société, en mettant en lumière la dialectique entre autonomie

et hétéronomie qui structure sa pensée esthétique. Ensuite, nous analyserons la notion de kitsch, en montrant comment elle s'insère dans la dialectique du beau et du laid et comment elle se définit par une simulation des émotions, tout en entretenant un rapport ambigu avec l'art moderne. Puis, nous nous intéresserons à la vulgarité, en la distinguant du kitsch : nous verrons qu'elle ne désigne pas un style ou un goût propre aux classes populaires, mais une neutralisation jouissante de la critique sociale. Dans la conclusion, nous interrogerons la portée actuelle des théories adorniennes, notamment face à l'évolution de la culture contemporaine et à la remise en cause du primat de la nouveauté dans l'art.

Art et société

4 Il faut d'abord rappeler que la théorie esthétique adornienne est une théorie formaliste qui valorise la nouveauté esthétique, et qui est donc liée à l'existence des avant-gardes et du modernisme du XX^{e} siècle.

5 Dans la perspective adornienne, l'art a une double nature : il est autonome et fait social. Adorno parle explicitement du « caractère double » (*Doppelcharakter*) de l'art, et ce caractère aporétique « lui prescrit sa ligne de conduite » (Adorno, 1995 : 86). L'art se nourrit de cette tension : il est toujours en équilibre entre la « régression à la magie », d'où il provient, et la « cession de l'impulsion mimétique à la réalité chosifiante » (*ibid.*), c'est-à-dire entre le risque de retomber dans l'hétéronomie du culte magique et celui d'une intellectualisation dans laquelle le moment du contenu est perdu en raison d'un excès technique par rapport au matériel. L'autonomie de l'art, conquise en se libérant du culte, est une conquête qui n'est pas irréversible. Mais c'est précisément grâce à une dynamique d'exclusion que cette autonomie devient telle : « l'être-devenu de l'art renvoie son concept à ce qu'il ne contient pas » (*ibid.* :17) ; autrement dit, les œuvres deviennent telles « en niant leur origine » (*ibid.* : 18) cultuelle.

6 En fait, l'art participe également au processus qu'Adorno et Horkheimer (1974) ont théorisé dans les années Quarante dans *La dialectique de la Raison* : tout au long du processus historique de rationalisation, l'homme acquiert une domination sur la nature, mais pour la dominer, il doit se séparer d'elle. Il doit récuser, dans un

certain sens, son appartenance à la nature et objectiver la nature qu'il vise à maîtriser. Dans l'œuvre d'art, la séparation entre le sujet et l'objet, qui prévaut dans la connaissance conceptuelle, est en quelque sorte révoquée. Malgré sa participation au processus de rationalisation, l'art tente de retrouver l'héritage magique de la relation mimétique avec la réalité [1] :

> Le verbiage sur la magie de l'art n'est pas entièrement dénué de vérité. La survivance de la mimésis, l'affinité non conceptuelle du produit subjectif pour son *autre*, pour ce qui n'a pas été instauré, définit l'art comme une forme de connaissance et, par là-même, comme "rationalité". Car, ce à quoi réagit le comportement mimétique, c'est la finalité de la connaissance [...]. L'art complète la connaissance de ce qui en est exclu (Adorno, 1995 : 86).

« L'art complète la connaissance de ce qui en est exclu » : cela signifie que l'art se configure comme une forme de connaissance dépassant le concept, une connaissance dans laquelle le sujet ne perd pas le contact mimétique-corporel avec l'altérité. Dans un monde où domine la reproduction de l'identique, l'art est le lieu par excellence du non identique, précisément en vertu de son moment mimétique : « l'identité esthétique doit défendre le non identique qu'opprime, dans la réalité, la contrainte de l'identité » (*ibid.* : 20). Pour opérer la préservation de ce qui est réprimé par la société rationalisée, pour « défendre » l'altérité, l'art ne peut être conforme à une telle société. Les œuvres d'art, en effet, n'expriment pas la société de manière immédiate : bien qu'elles naissent au sein des rapports de production, les œuvres s'autonomisent et s'opposent à eux ; de plus, elles ne pourraient atteindre leur autonomie si elles n'étaient pas en même temps quelque chose de social. Il y a une certaine affinité entre les lois de l'œuvre et les lois de la société : l'art est une forme de la production, le travail artistique est un travail social et son matériau est également social. Mais, en premier lieu, l'œuvre d'art est sociale précisément grâce à son opposition à la totalité sociale – totalité que pour Adorno porte le signe du faux – pour montrer la possibilité d'un changement et indiquer, négativement, une destination utopique :

> La formule stendhalienne sur la *promesse de bonheur* signifie que l'art rend justice à l'existence en accentuant ce qui en elle préfigure

> l'utopie. Mais cette part d'utopie ne cesse de se réduire et l'existence devient de plus en plus pareille à elle-même. L'art peut donc de moins en moins lui ressembler (*ibid.* : 432).

L'œuvre d'art a pour but de mettre en lumière les contradictions de la réalité ; c'est pourquoi Adorno distingue les œuvres d'art affirmatives et négatives : les premières posent une réconciliation inexistante dans le monde réel comme existant, les secondes l'indiquent comme une promesse, mais elles ne peuvent pas non plus se dispenser complètement d'affirmer, de participer à la réconciliation à cause de leur forme. En effet, l'œuvre d'art n'existerait pas sans sa forme, et celle-ci est toujours en un certain sens réconciliation : non pas réconciliation des contradictions au sein de l'œuvre, mais plutôt capacité du moment spirituel à « suivre » le matériel sans pour autant cesser la tension entre eux [2]. L'art doit être autonome par rapport à la société pour indiquer la réalité de la possibilité de la réconciliation, sans pour autant renoncer à inclure le moment hétéronome qui le rend social, sinon son autonomie ne subsisterait pas.

Art autonome et divertissement : une séparation substantielle et réversible

7 Comme nous l'avons dit, l'autonomie de l'art est le résultat d'un processus. Socialement, cette autonomie est inextricablement liée au privilège, c'est pourquoi elle implique aussi l'exclusion de ceux qui ne peuvent pas avoir accès à l'art en raison de leur position sociale. Mais c'est précisément pour les exclus que l'art, grâce à l'exclusion, prend position contre l'exclusion, bien que les exclus ne le comprennent pas. C'est à cause de cette disparité sociale qu'existe le divertissement. La séparation entre les sphères de l'art et du divertissement est substantielle, mais elle n'est jamais définitive. Pour Adorno, il est trompeur de chercher dans l'art une zone de moyenne qualité, ou du « bon divertissement » : « aucune continuité ne conduit du mauvais au bon en passant par le moyen ; ce qui n'est pas réussi a toujours été mauvais, pour la bonne raison que l'idée de l'art implique celle de réussite et de cohérence (*Stimmigkeit*) » (*ibid.* : 434). Selon cette vision, la différence de degré entre grand art, art moyen et art popu-

laire n'a pas de validité : la seule distinction objective est celle entre l'art autonome et le divertissement, et il s'agit d'une différence de nature. En d'autres mots, le divertissement n'est pas un art moins réussi : il ne s'agit tout simplement pas d'art. Cependant, l'autonomie étant le résultat d'un processus, même les œuvres destinées au divertissement « peuvent devenir plus que ce qu'elles ne furent au départ » (*ibid.* : 435), leur destin peut évoluer dans l'histoire. Également, les œuvres autonomes peuvent retomber dans l'hétéronomie : « l'art et les œuvres d'art sont menacé de déclin [...], ils ne sont pas seulement de l'art. Ils sont aussi quelque chose d'étranger à celui-ci, quelque chose qui s'y oppose. Au propre concept d'art est mêlé le ferment de sa suppression » (*ibid.* : 19).

8 Adorno souligne qu' « au XIX^e^ siècle, la séparation entre les sphères [de l'art autonome et du divertissement] n'était pas encore aussi radicale qu'elle l'est à l'époque du monopole culturel » (*ibid.* : 435). C'est alors que, dans la société du capitalisme avancé, une troisième sphère prend le relais : celle de l'industrie culturelle, sorte d'hybride qui tente de résoudre la contradiction constitutive de la culture en réconciliant les deux sphères de l'art et du divertissement. Si, comme on l'a vu, l'art implique le divertissement et l'entraîne avec lui dans son processus d'autonomisation comme un rappel constant de sa parenté avec la domination et l'exclusion, l'industrie culturelle agit sur l'annulation de cette fracture en générant de la confusion et la prépondérance du prestige social dans les jugements sur la culture [3] : « la trêve entre les différentes sphères esthétiques témoigne de la neutralisation de la culture : puisque son esprit n'a plus d'idée contraignante de l'esprit, elle offre le choix entre des secteurs supérieur, moyen et inférieur » (*ibid.* : 436). L'industrie culturelle colonise le temps libre de ses clients en leur offrant des produits culturels qui n'impliquent aucun effort de réception, de sorte que les travailleurs puissent économiser l'énergie qui sera réinjectée dans le cycle productif. La nouveauté demande de l'effort : ainsi, l'un des traits de l'industrie culturelle est l'exclusion de la nouveauté au profit de la répétition du toujours pareil. Le résultat est le triomphe de l'identité et l'affirmation de l'existant.

Le nominalisme entre la possibilité du nouveau et la « copie de style »

9 Pour Adorno, le seul art possible dans la modernité est celui qui est techniquement avancé : avec la modernité, l'impératif de la nouveauté fait son entrée dans l'art. La nouveauté est ce qui rend l'œuvre transcendante, car l'œuvre d'art qui introduit du nouveau renverse la condition d'impossibilité de l'émergence du nouveau dans la totalité toujours égale. En d'autres mots, à travers le nouveau, qui nie la répétition de l'identique, l'art devient critique : « grâce au nouveau, la critique, c'est-à-dire le *refus*, devient un élément objectif de l'art lui-même » (*ibid.* : 44). Cependant, le nouveau de la marchandise – un faux nouveau selon Adorno – est aussi l'impératif du marché, et c'est justement afin de pouvoir critiquer la société que l'art doit partager le même impératif. Autrement dit, si l'art est social précisément dans son opposition à la société, il n'en partage pas moins les forces productives et les matériaux. Ainsi, le nouveau, qui est l'impératif de la production capitaliste, doit être intégré par l'art moderne à d'autres fins que celles de la société elle-même, ou plus exactement *contre* la société – d'où la nécessité pour l'art d'être toujours plus avancé techniquement, car seule cette rationalité poussée à l'extrême, étant une fin en soi, critique « la néfaste irrationalité du monde rationnel comme monde administré » (*ibid.* : 85).

10 À partir de ce rapport intrinsèque entre art autonome et société, dont le nouveau est l'exemple primordial, le philosophe allemand développe une dialectique entre art et kitsch et entre noblesse et vulgarité. Peut-on donc vraiment parler de transgressions des normes du goût concernant le kitsch et la vulgarité ?

11 Selon Adorno, avec la modernité on voit s'affirmer progressivement le nominalisme comme condition de l'art. Par cela, le philosophe entend désigner la disparition d'un canon universel et des conventions contraignantes héritées de la tradition. Cette condition nominaliste est à la fois une occasion (car l'œuvre d'art peut se former librement, indépendamment des canons préétablis) et un risque (car plus aucune

règle contraignante ne permet de distinguer la forme de l'œuvre de l'informe du non-art). Le nominalisme, en fait,

> est une consigne, non pas un fait préalable, qui favorise non seulement la particularisation en même temps que l'élaboration complète et radicale des œuvres particulières, mais qui, en classant les universalités par lesquelles ces œuvres s'orientent, efface simultanément la ligne de démarcation de l'empirie brute et non formée, et menace autant l'élaboration complète des œuvres qu'elle la libère (*ibid.* : 279-280).

Mais cela signifie aussi que, pour Adorno, dans la condition nominaliste de l'art il n'existe pas de véritables transgressions : il n'y a pas de transgression à proprement parler parce qu'il n'y a pas de règle à proprement parler. On peut dire avec Adorno que le concept de règle en esthétique change avec la modernité. Adorno parle de « canon des interdits » (*ibid.* : 62) : il s'agit de tout ce qu'on ne peut plus faire dans une époque donnée par rapport à l'évolution de la technique artistique.

12 La perte de contrainte des conventions est à la base de phénomènes spécifiquement kitsch comme la « copie de style » (*ibid.* : 286) qu'Adorno retrouve dans l'éclectisme du XIXe siècle [4]. Le style, c'est-à-dire « les conventions, dans l'état de leur équilibre avec le sujet – aussi instable soit-il » (*ibid.* : 285), a chez Adorno les traits du conventionnel et du prescriptif, du répertoire des possibilités parmi lesquelles choisir. Au moment où la pression autoritaire des conventions s'affaiblit, l'affirmation du radicalement nouveau est empêchée par une certaine faiblesse de l'individuation : dans la phase transitoire du XIXe siècle « l'élaboration des œuvres fut aussi peu radicale que l'émancipation des premières automobiles par rapport aux chaises de poste ou des premières photographies par rapport au modèle des portraits peints » (*ibid.*). La situation nominaliste de l'art conduit donc à des résultats ambivalents, car la liberté à laquelle elle expose n'est pas immédiatement saisie par les artistes. Les résidus du prestige du style sont souvent préférés, avec pour conséquence une résultat parodique involontaire qui ouvre la voie au kitsch.

13 Ce phénomène est un signe clair de l'ambiguïté de la liberté bourgeoise et de son hésitation conservatrice : « dans la copie de style –

un des phénomènes esthétiques typiques au XIXe siècle – on aura à chercher cet élément spécifiquement bourgeois qui promet la liberté et en même temps l'empêche » (*ibid.* : 286). La catégorie de « copie de style » se réfère donc à l'hésitation de la part des artistes devant la possibilité de produire du nouveau et aboutit à une survivance posthume du style, un style zombie où la simulation a un caractère troublant et angoissant qui dérive du désir de contrainte. Cette exhumation stylistique n'est pas pourtant produite uniquement par le rejet de la liberté d'expérimenter : elle est aussi mise en œuvre par les artistes pour échapper à l'impératif du marché. Car si d'un côté il n'y a plus de contrainte esthétique, de l'autre il y a l'exploitation capitaliste de l'art : « [il] n'existe même pas, sous la contrainte du marché et de l'adaptation, la possibilité de réaliser librement de soi-même quelque chose d'authentique » (*ibid.*).

14 Le kitsch du XIXe siècle ne dépend pas d'un « esprit du temps kitsch » (*ibid.*) qui trouverait dans l'éclectisme son expression la plus appropriée : il est le résultat de l'ambivalence de la liberté bourgeoise et de l'interférence du marché. Il est donc important de souligner qu'Adorno ne considère pas le kitsch comme un résultat stylistique possible, mais comme l'effet d'une dynamique sociale.

Le kitsch, le beau et le laid

15 Dans le discours d'Adorno, le concept de kitsch est aussi un moment de la dialectique des deux grandes catégories de l'esthétique traditionnelle : le beau et le laid. Il convient tout d'abord de s'interroger sur le rôle de ces concepts dans la situation nominaliste de l'art : sont-ils encore pertinents ? Ils sont insuffisants – en fait, l'art ne se résout pas dans le concept de beauté – et ne sont même pas des concepts définissables parce que leur essence change historiquement, comme celle de l'art lui-même. Cependant, sans le maintien des catégories, « l'esthétique serait sans contour, description – dans le sens d'un relativisme historique – de ce qui fut çà et là considéré comme beau dans diverses sociétés ou divers styles » (*ibid.* : 80). Le beau et le laid seront donc de catégories nécessaires, mais à concevoir comme catégories dynamiques.

16 Le laid est le produit du refoulement, il est « ce qui est rejeté par l'art en marche vers son autonomie, ce qui est historiquement

vieilli » (*ibid.* : 76), et c'est à travers lui que se spécifie le beau. Le laid est une catégorie ambiguë en ce qu'elle accueille tout ce qui est rejeté, tout ce que le principe formel frappe de son verdict :« dans l'histoire de l'art, la dialectique du laid absorbe également le beau ; de ce point de vue, le kitsch est le beau comme quelque chose de laid : il fut banni au nom de ce même beau qu'il fut jadis et qu'il contredit maintenant à cause de l'absence de son contraire [le laid] » (*ibid.* : 77). Historiquement, le kitsch se configurerait ainsi comme une beauté rejetée, qui résiste à ce rejet et nie sa laideur : en d'autres mots, une laideur déguisée. Le concept de kitsch s'inscrit ainsi comme une sorte d'identité du beau et du laid. Le laid, au contraire, est irréductible au beau et a sa place dans l'art.

17 Ce discours rejoint ce qu'Adorno dit de l'*art pour l'art* : « l'erreur de l'esthétisme fut d'ordre esthétique : il a confondu son propre concept avec ses réalisations » (*ibid.* : 62). La religion de l'art cherche l'incarnation de l'idéal, mais à la base, elle a une idée limitée de la beauté :

> C'est justement l'autarcie de la beauté néo-romantique et symboliste, sa prudence vis-à-vis de ces aspects sociaux par lesquels seuls la forme deviendrait une forme, qui l'ont rendue aussi rapidement consommable. Elle trompe sur le monde des marchandises parce qu'elle le met entre parenthèses ; elle est ainsi qualifiée comme marchandise. Sa forme latente de marchandise a, intra-esthétiquement, condamné les œuvres de l'*art pour l'art* à ce kitsch dont on sourit aujourd'hui (*ibid.* : 328).

La religion de l'art ne produirait rien d'autre que de la marchandise : selon Adorno, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio et Maurice Maeterlinck en seraient des exemples, « préludes à l'industrie culturelle » (*ibid.* : 330). Si le kitsch coïncide avec une beauté qui, rejetant toute laideur, retombe dans la même laideur qu'elle fuyait, les produits de l'*art pour l'art*, cherchant une autonomie en total déni du caractère social de l'art, retombent dans l'hétéronomie dont ils prétendaient s'émanciper. L'inclusion du laid sans l'esthétiser, pour dénoncer la société qui l'a produit, est donc un moment fondamental de l'art pour Adorno. Le kitsch devient laid justement parce qu'il voudrait couper son rapport avec la société au profit d'un idéal inatteignable d'autonomie esthétique et refuse d'inclure la laideur du monde social, en la cachant. C'est pour cela qu'on attribue un manque

d'authenticité au kitsch, qu'on peut concevoir comme une sorte de mensonge esthétique [5]. On peut encore une fois remarquer que, dans la perspective adornienne, le kitsch n'est jamais présenté comme faute de goût mais comme caractéristique objective qui dépend d'un certain rapport entre l'œuvre et l'existant.

Le kitsch, la vulgarité et la *catharsis*

18 Le mauvais goût du kitsch et le goût trivial de la vulgarité, liés et complémentaires, entrent en relation avec la dynamique de la *catharsis* théorisée par Aristote : selon Adorno, elle serait un instrument de répression sociale exploité par l'industrie culturelle. L'industrie culturelle, en fait, découvrirait la vérité sur la *catharsis* : à travers le divertissement, l'industrie culturelle réalise pour la première fois de manière totale la purification des passions dont parlait Aristote. Cette dépense d'énergie sociale est fonctionnelle au maintien du *statu quo*, c'est-à-dire de la domination.

19 En revanche, les œuvres d'art autonomes réalisent leur propre *catharsis* – *catharsis* que les Grecs attribuaient à un effet externe – en intériorisant cette dynamique. En ce sens, les œuvres d'art n'ont pas d'effet cathartique à proprement parler, alors que le kitsch et la vulgarité font appel aux passions immédiates et exercent « une action purgative des émotions qui s'accorde avec la répression » (Adorno, 1995 : 330). Pourtant, l'action du kitsch ne coïncide pas tout à fait avec la *catharsis*, puisque les sentiments sur lesquels il s'appuie sont simulés : « tandis que le kitsch échappe comme un lutin à toute définition, même historique, la fiction, et en même temps la neutralisation de sentiments inexistants, constitue l'une de ses caractéristiques les plus tenaces. Le kitsch parodie la *catharsis* » (*ibid.*).

20 La vulgarité, quant à elle, témoigne de l'échec de la culture et de la sublimation des passions : Adorno la définit comme « l'identification subjective avec l'avilissement objectivement reproduit » (*ibid.* : 332). En effet, le fondement de la vulgarité est la complaisance pour l'oppression. La vulgarité est l'attitude pleinement affirmative face à l'existant. Elle ne se situe pas dans la représentation de certains sujets qui seraient vulgaires *ipso facto* : comme le précise Adorno, « aucun

sujet ne devrait jamais être interdit par l'art comme vulgaire ; la vulgarité est un rapport aux thèmes et un rapport à ceux à qui l'on fait appel » (*ibid.*).

21 Il est tout de même primordial de souligner que la vulgarité ne coïncide pas avec le goût des classes non cultivées : elle montre au contraire la complaisance pour l'échec de l'art et de la culture. La vulgarité possède donc une signification immédiatement politique : elle témoigne non tant du goût des masses mais de l'oppression inhérente à la société. Elle n'est pas le reflet esthétique de la démocratie mais de l'oppression qui existe encore en dépit de la démocratie formellement établie : « Depuis l'époque de Baudelaire, le noble s'associe à la réaction politique, comme si le fondement du vulgaire était la démocratie en tant que telle, la catégorie quantitative de la masse, et non l'oppression perpétrée à l'intérieur de la démocratie » (*ibid.*). La question politique du divertissement se pose ici de manière explicite :

> L'art respecte les masses en se présentant à elles comme ce qu'elles pourraient être au lieu de s'adapter à elles dans leur forme dégradée. […] A la place de ce dont elles sont privées, les masses jouissent réactivement et par *rancune* de ce que le renoncement engendre en usurpant la place de ce qui leur est refusé. Le fait que l'art inférieur, le divertissement, aille de soi et soit socialement légitime, est de l'idéologie ; ce caractère d'évidence n'est que l'expression de l'omniprésence de la répression. Le modèle du vulgaire esthétique, c'est l'enfant qui, devant la publicité, ferme à demi les yeux quand il goute le morceau de chocolat comme si c'était un péché (*ibid.* : 330).

Cependant, le kitsch et la vulgarité entretiennent une relation très étroite avec l'art. Le noble, qui dans l'art s'oppose à la vulgarité, est également lié à l'oppression : « Il faut rester fidèle au noble en art dans la même mesure où cette noblesse est obligée de réfléchir sur sa culpabilité, sur sa complicité avec le privilège » (*ibid.* : 332). De plus, le noble devient lui-même vulgaire quand il se pose comme fin en soi, car, dit Adorno, « jusqu'à aujourd'hui, rien n'est noble » (*ibid.*) dans le monde fondé sur l'oppression. Il reste donc toujours quelque chose d'idéologique au sein des œuvres d'art. Il en est de même pour le kitsch : si Adorno souligne le caractère inauthentique du kitsch, l'art n'est pas pourtant libre de toute simulation :

> La reproduction fidèle de sentiments réellement existants, la restitution d'une matière première psychique, lui sont étrangères. Il est vain de vouloir abstraitement tracer des frontières entre la fiction esthétique et le bric-à-brac sentimental du kitsch. Il se mêle à tout art comme un poison ; s'en séparer constitue aujourd'hui pour l'art l'un de ses efforts les plus désespérés (*ibid.* : 331).

Les frontières entre art et kitsch sont floues, la fiction esthétique de l'art s'émancipe à peine du kitsch, et c'est justement à cause de cette proximité que le kitsch est le moteur du devenir de l'art : « l'art a tellement eu de mal à fixer des limites à son développement, il les a tellement peu observées en tant que divertissement, que ce qui rappelle la fragilité de ces limites, et tout ce qui est hybride, provoque des vives réactions de défense » (*ibid.* : 79). Si l'on définit le kitsch à partir de la simulation des sentiments, on risque de passer à côté de la fiction qui est aussi le principe de l'art. L'art et le kitsch ont en fait une racine commune : « le kitsch n'est pas, comme le voudrait la foi en la culture, un simple déchet de l'art obtenu par une accommodation déloyale, mais il guette les occasions, qui réapparaissent constamment, d'émerger de l'art » (*ibid.* : 330). La séparation entre les deux sphères, « objective en tant que sédiment historique » (*ibid.* : 435), n'est jamais atteinte de manière absolue. L'art autonome possède un moment esthétisant – la « blessure [...] de l'art » (*ibid.* : 16) : il ne peut éviter d'être consolateur dans une certaine mesure. Inversement, la simulation du kitsch témoigne aussi d'une recherche d'authenticité : « le kitsch le plus misérable, qui se présente pourtant nécessairement comme de l'art, ne peut empêcher ce dont il a horreur, le moment de l'en-soi, la prétention à la vérité qu'il trahit » (*ibid.* : 435-436). Dans l'art, donc, il y a toujours un certain degré de kitsch, mais c'est précisément à travers la tentative de s'en émanciper que l'art progresse :

> Le kitsch est à la fois qualitativement différent de l'art et une prolifération de l'art ; il est virtuellement contenu dans la contradiction propre à l'art autonome [...] La révolte de l'art contre son affinité *a priori* avec le kitsch fut l'une des lois fondamentales de son développement au cours de son histoire récente (*ibid.* : 437).

Conclusion

22 Nous avons établi qu'Adorno n'enferme pas le kitsch et la vulgarité dans des définitions univoques. Finalement, le kitsch et la vulgarité ne relèvent pas, chez Adorno, du problème du goût : il s'agit plutôt de deux catégories objectives qui ont une parenté avec l'art, qui sont séparées de l'art par une frontière éphémère dépendante du processus historique. Cette parenté est d'autant plus étroite que l'art moderne n'a plus de règles contraignantes à suivre qui puissent lui servir de définition.

23 De plus, le kitsch et la vulgarité ne sont pas des styles définis et ne relèvent pas d'objets déterminés ; ils ont un développement historique et ils dépendent d'un certain rapport avec ce qui existe : un rapport de dénégation de la laideur de l'existant dans le cas du kitsch, d'affirmation et de complaisance pour l'oppression et pour l'impuissance de la culture dans le cas de la vulgarité ; une illusion d'authenticité dans le cas du kitsch, une acceptation passive dans le cas de la vulgarité.

24 Nous pouvons finalement nous demander si cette théorisation du kitsch et de la vulgarité, catégories qui sont contrées selon Adorno par l'art d'avant-garde, est encore d'actualité du moment que le nouveau n'est plus un élément définissant l'art, et que, comme l'indiquait déjà en 1959 le titre du célèbre ouvrage d'Harold Rosenberg, la nouveauté a donné naissance à une tradition (Rosenberg, 1998). Quatre ans à peine après la publication posthume de la *Théorie esthétique*, Peter Bürger en déclarait le caractère caduc, précisément à cause de la perte de validité du principe de la nouveauté comme moyen de légitimation de l'art (Bürger, 2013).

25 Par ailleurs, comme on l'a vu concernant la question de la « copie de style », la condamnation d'un éclectisme kitsch de la part d'Adorno repose sur l'idée qu'un certain style n'appartient qu'à un temps et à un lieu précis, et que la décontextualisation implique un « vidage », une imitation qui implique une simplification de ce qui est complexe et un manque d'expérimentation. Si la décontextualisation est l'un des principaux opérateurs du kitsch, la perception de la décontextualisation a certainement changé : comme l'a observé David Foster Wallace en 1993, notre époque est marquée par une saturation culturelle

depuis que « nous pouvons manger de la cuisine *tex-mex* avec des baguettes, en écoutant du reggae et, via un satellite soviétique, voir la chute du mur de Berlin au journal télévisé – c'est-à-dire depuis que presque *tout* se présente comme familier » (Foster Wallace, 1993 : 172) [6].

26 La *Théorie esthétique* d'Adorno est peut-être un livre posthume pour ces raisons également.

BIBLIOGRAPHY

ADORNO T. W. et HORKEIMER M., 1974, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard.

ADORNO T. W., 1995, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck.

ADORNO T. W., 2001, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris : Payot.

BOURDIEU P., 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit.

BÜRGER P., 2013, *Théorie de l'avant-garde*, Paris : Questions théoriques.

CALINESCU M., 1987, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham : Duke University Press.

ROSENBERG H., 1998, *La tradition du nouveau*, Paris : Minuit.

WALLACE D. F., 1993, « E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, n° 2, p. 151-194.

NOTES

1 Dans *La dialectique de la Raison*, le stade magique est défini comme un moment où le sorcier doit s'identifier aux démons pour agir sur eux et où le chasseur se déguise pour imiter sa proie : la séparation de l'homme et de la nature n'est pas encore achevée. L'œuvre d'art se sépare de la magie mais elle en garde un certain héritage.

2 Cf. le paragraphe « Le mimétique et le niais » (*ibid.* : 170).

3 C'est le sujet de l'aphorisme n° 132 (« Coûteuses reproductions ») dans *Minima moralia* (Adorno, 2001). Adorno parle ici d'une prépondérance du social, de la mode, dans le jugement des intellectuels. Ils jugeront un produit culturel comme étant du kitsch s'il sera sanctionné dans leur cercle social.

Le mécanisme de distribution capitaliste a la capacité d'incorporer tous les produits culturels, des plus conformistes aux plus anticonformistes, ainsi que les mêmes positions anticonformistes sur la culture. Dans ce contexte, tout jugement sur la culture se réduit à une question de prestige social.

4 Par exemple, les églises du Paris haussmannien sont caractérisées par une structure moderne alors que la façade réplique de manière éclectique un certain style du passé.

5 Cf. aussi Calinescu (1987 : 229).

6 Traduction personnelle.

ABSTRACTS

Français
Dans cet article je chercherai à esquisser une définition du kitsch et de la vulgarité à partir de la pensée de T. W. Adorno. Dans sa *Théorie esthétique*, publiée posthume en 1970, le philosophe développe une dialectique entre art et kitsch et entre noblesse et vulgarité, autour du rapport entre art et société. À la différence de ce qui pourrait être proposé d'un point de vue sociologique, selon Adorno le kitsch et la vulgarité ne coïncident pas avec l'appartenance à une classe sociale déterminée. À travers l'exploration des théories adorniennes, dont l'actualité sera problématisée, je chercherai à montrer comment les produits esthétiques kitsch ou vulgaires contiennent une demande d'authenticité qui ne permet pas de les classer simplement comme déchets du goût.

English
In this article I will try to sketch a definition of kitsch and vulgarity in the thought of T. W. Adorno. In his *Aesthetic Theory*, published posthumously in 1970, the philosopher develops a dialectic between art and kitsch and between nobility and vulgarity, starting from the relationship between art and society. Dismissing a sociological point of view, Adorno doesn't assign kitsch and vulgarity to a specific social class. Through the exploration of Adorno's theories, whose actuality will be problematized, I will try to show how kitsch or vulgar aesthetic products contain a demand for authenticity that exceeds their classification as mere waste of good taste.

INDEX

Mots-clés
kitsch, vulgarité, T. W. Adorno, goût légitime

Keywords
kitsch, vulgar, T. W. Adorno, legitimate taste

AUTHOR

Carola Borys
Carola Borys a obtenu son doctorat en littérature à l'Université de Sienne avec une thèse sur la pensée littéraire et politique de Jacques Rancière (2023). Elle est actuellement chercheuse post-doc et chargée de cours à l'Université de Sienne, où elle travaille à une base de données concernant l'historicisation du corpus italien des recherches en didactique de la littérature à partir des années 1970. Elle a été A.T.E.R. en littérature comparée à l'Université de Poitiers et chargée de cours en littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle. Elle est rédactrice de la revue de littérature générale et comparée TRANS- (Sorbonne Nouvelle).

Le « Baiser de l'artiste » : immoralité et mauvais goût pour une émancipation féministe

The "Baiser de l'artiste": Immorality and Lapse of Taste as Feminist Emancipation

Quentin Petit Dit Duhal

OUTLINE

Faire l'expérience des limites de la moralité entre le sacré et le profane
Détourner les conventions mercantiles pour renverser les normes sociales

TEXT

1 Dans le contexte de contestation pendant lequel, dans les années 1960-1970 en Occident, les sphères privée et domestique sont pensées comme un lieu politique de discrimination (St-Gelais, 2012 : 61), on remarque que des artistes jouent avec les tabous sexuels marginalisés, qui sont instaurés par la censure morale et politique vectrice de normes (Plana, 2015 : 26). En 1977, ORLAN[1] s'inscrit dans cette tendance avec son œuvre majeure intitulée *Le Baiser de l'Artiste* réalisée sans autorisation au Grand Palais à Paris lors de la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC) : au pied du grand escalier, pendant sept heures en trois jours, l'artiste se met en scène dans une installation où figurent, d'un côté, une photographie d'elle-même grandeur nature et travestie en Vierge baroque et, de l'autre côté, une reproduction de son propre buste traité à la manière d'un distributeur automatique. Le public pouvait soit acheter un cierge à 5 francs pour le culte de la « sainte », soit un baiser au même prix pour « la prostituée ». L'installation présente alors d'un côté la sainte relevant de la morale religieuse ainsi que, plastiquement, d'un goût classique et académique qui peut être perçu comme kitsch, et de l'autre une figure plus triviale et charnelle. Si, selon Bourdieu, le goût est le reflet de la position du sujet dans les structures sociales et hiérarchise les pratiques culturelles (Bourdieu, 1979), il devient un critère pour classer les sujets et les objets : le bon goût de la culture d'élite se

distingue du mauvais goût, qui reste un jugement social. Le mauvais goût est, dans le cas du *Baiser de l'Artiste*, à appréhender comme la transgression des normes morales – par une sexualité libre et la référence à la prostitution – mais aussi des conventions esthétiques – par la performance, pratique artistique relativement récente qui émerge dans les années 1960, mettant le geste et le corps au centre du processus créatif. Dans ce contexte, quelles sont les conditions de possibilité pour ORLAN de se réapproprier ce mauvais goût comme valeur positive afin de subvertir le système même qui conditionne le jugement de goût ?

2 Ayant été très médiatisé, le *Baiser de l'Artiste* fait l'objet d'une bibliographie abondante [2]. Pourtant, ces analyses portent presque exclusivement sur la liberté de *la* femme, comme notamment celle de la chercheuse et essayiste féministe Marcela Iacub qui, dans le catalogue de la rétrospective ORLAN. *Le récit* publié en 2007, propose une étude sur la question « mon corps m'appartient-il ? » (Iacub, 2007 : 54). Sa conclusion principale consiste ainsi à faire valoir la liberté de l'artiste : si le corps nous appartient, nous avons le droit d'en faire ce que nous voulons, et donc même de le vendre. Les rapports que l'œuvre entretient avec la religion sont plus rarement analysés, à l'instar de Lydie Pearl qui, en 2001, dresse un parallèle entre le sacré et le profane en mentionnant l'*alter ego* de l'artiste, Sainte ORLAN, et en évoquant brièvement la possibilité de représenter d'autres sexualités puisque l'artiste évoquerait, selon l'universitaire et plasticienne, les rituels orgiaques (Pearl, 2001 : 88). Afin de renouveler cette historiographie, il s'agit ici de saisir les conditions dans lesquelles le mauvais goût permet à ORLAN de donner à voir sa condition de femme et d'artiste soumise à la demande du marché et des normes sociales. Pour ce faire, nous nous attacherons, d'abord, à examiner le mélange des registres qui transgresse les frontières morales et qui amène à s'interroger sur le droit à disposer de son corps, avant de poser la question du détournement des conventions mercantiles, sociales et artistiques qui rend visible le discours militant d'ORLAN.

Faire l'expérience des limites de la moralité entre le sacré et le profane

3 Déjà en 1976, ORLAN entremêle plusieurs registres, comme le religieux, la sexualité et le marché, dans une première version du *Baiser de l'Artiste* réalisée à la Maison de la culture de Caldas da Rainha lors de son voyage au Portugal (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 52). Sur une photographie en libre accès sur le site officiel de l'artiste, il est possible de voir comment l'installation a été pensée. Celle-ci se compose d'une estrade blanche portant un cartel écrit à la main sur une feuille de format A4 expliquant le déroulement de la performance. À gauche, sur l'estrade, l'artiste a installé la deuxième photographie de la composition *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* de 1974-1975, détourée et contrecollée sur bois grandeur nature. Elle représente l'artiste travestie en Vierge portant dans ses bras un emmaillotage figurant l'Enfant Jésus. Elle est vêtue d'une robe et d'un voile blancs faits dans les draps de son trousseau (Hatat, 2004 : § 31) – draps offerts par sa mère qu'elle doit traditionnellement broder pour son mariage – laissant apparaître sa poitrine. Sa tête est légèrement levée à la manière de *L'Extase de sainte Thérèse* (Bucci-Glucksmann et Enrici, 2000 : 23) du Bernin (1598-1680) datée de 1647-1652, le regard vers le ciel. Le style maniéré et stéréotypé de la version d'ORLAN qui fait écho à la tradition baroque relève d'un mauvais goût de par sa dimension dépassée, désuète, qui refuse de se conformer au goût de ce qui est présenté alors dans la FIAC. Devant la photographie de Sainte ORLAN, une coupelle noire contient des pièces de monnaie rendant compte du nombre de baisers donnés. À droite, toujours sur l'estrade, l'artiste se tient debout à côté de sa représentation, habillée d'une robe longue et les bras le long du corps. ORLAN attend le·la spectateur·ice pour lui vendre son baiser. Selon la « Photochronologie » de la publication collective de 2004, cette performance dure environ trente minutes et a sollicité la participation de dix-sept personnes (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 52). Ainsi, la première version du *Baiser de l'Artiste* a fait venir un certain nombre de spectateur·ice·s, mais n'a pas eu un retentissement médiatique notable. Comme les historiens et historiennes

de l'art l'affirment dans la « Photochronologie », le cadre du musée protège l'artiste « partiellement de la censure et du scandale » (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 52), ce qui n'est pas le cas dans la seconde version de l'œuvre.

4 Selon une production textuelle d'ORLAN écrit avec son ami et critique d'art Hubert Besacier sur laquelle repose la performance de 1977, on observe que l'artiste s'attache à réfuter les stéréotypes des femmes et les pressions religieuses exercées sur leur corps :

> C'était aussi à partir d'un texte qui s'appelait *Face à une société de mères et de marchands* dont la première phrase était : « Au pied de la croix il y avait deux femmes, Marie et Marie Madeleine », c'est-à-dire deux stéréotypes de femmes auxquels il est difficile d'échapper quand on est femme. (Roques, ORLAN, 2013 : §14)

5 Ces deux figures féminines se retrouvent alors représentées par la photographie d'ORLAN travestie en Vierge et par la présence de l'artiste vendant ses baisers. Elle s'approprie un modèle auquel toute femme devrait se conformer (ORLAN, 2011 : 11) pour l'associer à son *alter ego* Sainte ORLAN. En créant un cadre plus profane, l'artiste déstabilise les stéréotypes féminins que construit le discours de l'Église. En effet, les deux personnages semblent jouir tous deux d'un plaisir charnel (Francese, 2010 : § 79). Elle traduit ce contraste plastiquement en opposant le réel à sa représentation, mais aussi la nudité au drapé cachant le corps. Le public peut, quant à lui, soit offrir un cierge à cinq francs à la sainte ou se payer pour le même prix un baiser de la prostituée. En montrant par analogie critique les stéréotypes dans lesquels sont souvent enfermées les femmes, l'artiste dresse un parallèle entre le monde de l'art et celui de la religion qui sont tous deux investis par le marché. Opposant le réel à sa représentation, mais aussi la nudité au drapé cachant le corps, l'aspect kitsch du modèle sacré et baroque côtoie la sexualité qui se manifeste à travers l'« ORLAN-corps[3] » dont la forme s'apparente à un sexe-tirelire. Il s'agit d'une photographie de son torse détourée et collée sur bois. Cette technique déjà utilisée plusieurs fois est complétée par l'ajout d'éléments de plusieurs natures. En effet, au-dessus de la poitrine, une inscription manuscrite en lettres noires ordonne « [d'] INTRODUIRE 5F », suivie par le titre de l'œuvre. Un « MERCI » apparaît entre le nombril et le sexe écrit de la même façon. À la base de la

gorge, une fente est présente pour introduire la monnaie, dont le passage est visible tout le long de son torse pour être accueillie dans un réservoir transparent au niveau du sexe. Des étiquettes collées en dessous de son sein gauche caractérisent la qualité du produit, comme l'expression « Grand Luxe ». Ce distributeur automatique feint peut représenter une sorte d'armure, attribut la préparant pour le combat qu'elle mène. L'installation est complétée par un faux bouquet de lys, symbole signifiant traditionnellement la pureté de la Vierge, qui vient séparer la sainte de la prostituée.

6 Un autre élément renforce la relation entre les femmes et l'Église : le signal lumineux rouge sur le téton droit de l'« ORLAN-corps » peut faire référence à deux pratiques. En effet, le terme *red light* évoque la lumière rouge des vitrines qui scintille lorsque le·a prostitué·e est avec un·e client·e. Dans le contexte religieux, une lumière rouge est allumée sur le tabernacle quand le meuble contient les hosties restant de la messe. La présence du corps du Christ et celle du·de la client·e du·de la prostitué·e se retrouvent donc dans la présence réelle de l'artiste : le torse détouré est le support du signal lumineux qui remplit aussi le rôle du meuble ou du bâtiment renfermant les hosties ou les amants. D'ailleurs, cette relation entre le corps et l'architecture est abordée dans la photographie *ORLAN et la cathédrale Notre-Dame de Paris* de 1977. Il s'agit d'un photomontage figurant l'artiste regardant en face d'elle, les mains posées sur ses cuisses. À la place de l'« ORLAN-corps », la façade de la cathédrale Notre-Dame de Paris prend la forme de son torse. La composition architecturale coïncide avec le corps : les deux tours montent sur les épaules, la rosace prend place sur le nombril et le sexe est caché par le portail central. Le corps adhère à la façade, qui est aussi l'un des corps du bâtiment. Il s'agirait peut-être de signifier l'idée selon laquelle l'artiste partage, dans la création artistique, le pouvoir de la création divine. Le plaisir et la dévotion se retrouvent ainsi consommés dans la performance comme dans la société.

7 Certes, ORLAN mêle le registre religieux à l'évocation de la prostitution, mais aussi cette dernière au registre artistique. En effet, elle a écrit un second texte qui accompagne la performance, intitulé *Art et Prostitution*, dans lequel elle dénonce la figure de l'artiste comme prostituée dans le cadre du marché de l'art. Imprimé à la suite de *Face à une société de mères et de marchands* sur un fond photographique

représentant une bouche et conservé au Centre Pompidou (Besacier et ORLAN, 1977), ce texte affirme le « refus de contrat » de l'artiste en rapprochant son rôle social en tant que femme à son statut d'artiste : « Qui, dans le domaine de l'art, détient le vrai pouvoir ? / (Contrat conjugal qui frustre la femme de sa vie publique. Contrat du peintre / que l'on frustre de son œuvre. Achat qui soustrait l'œuvre au regard du / public.) » (Besacier et ORLAN, 1977). ORLAN fait ici une analogie entre le contrat nuptial, selon lequel il faut faire des enfants, avec le contrat marchand. Elle refuse alors le rôle que la société lui attribue, dans un contexte où la répression des corps se trouve contestée. En effet, le *Baiser de l'Artiste* est réalisé entre 1975, date d'adoption de la loi Veil sur la dépénalisation de l'avortement, et 1979 qui marque la dernière manifestation non mixte pour soutenir la loi (Porhel et Zancarini-Fournel, 2009 : § 7). L'année 1977 fait partie de cette période tendue avant une pratique de protestation mixte. Le droit à disposer librement de son corps n'est pas encore bien ancré dans les mentalités lorsque l'artiste décide de se mettre en scène. Dans le même temps, ORLAN donne à voir ici la servitude à la demande du marché et de la société : tout artiste se retrouverait alors assujetti par la loi de la demande marchande, devant désormais produire pour plaire au public. ORLAN refuse la création artistique biaisée par le goût du demandeur, l'œuvre étant transmise du producteur au *consommateur* sans passer par la médiation d'un·e marchand·e. L'artiste utilise donc ce qu'elle dénonce : le baiser – motif traditionnel d'un atout assigné au féminin constituant un véritable langage corporel avec l'utilisation de la langue – séduit l'acheteur pour vendre son œuvre.

8 Cette sorte d'*empowerment* de l'artiste, c'est-à-dire, la prise de pouvoir sur son propre corps et de son image, s'inscrit dans la poursuite d'actions d'autres artistes femmes, tel que VALIE EXPORT avec sa performance *Tapp und Tastkino* [*Cinéma à toucher*] qu'elle réalise plusieurs fois entre 1968 et 1971. L'artiste porte sur son tronc une boîte percée afin de laisser sa tête et ses bras à l'extérieur. À l'avant de la boîte, un trou est recouvert d'un tissu comme pour imiter un rideau de scène. Près d'elle, son collaborateur, Peter Weibel, utilise un mégaphone afin d'inviter le public à participer à la performance. Le·la spectateur·ice doit insérer ses mains dans la boîte, afin de toucher la poitrine de VALIE EXPORT. Pendant ce temps, le·la participant·e est

chronométré·e par l'artiste : celle-ci met ici son corps à disposition du public qui est tout de même sous son contrôle (Delpeux, 2010 : 142). Comme VALIE EXPORT, ORLAN fait appel, avec son *Baiser de l'Artiste*, à la voix et à un dispositif plastique qui met en scène le corps comme un objet critique et sensible (Delpeux, 2010 : 144). Dans les deux cas, cette pratique féministe de la performance interroge la question du goût, qui ne concerne plus seulement l'émotion esthétique dans le contexte de la réévaluation de la modernité où « la forme est aussi un contenu » (Jimenez, 1997 : 320). Sur le plan formel justement, cette pratique de la performance bouscule historiquement les paramètres qui déterminent le goût artistique : elle remet en cause la représentation picturale et détourne le regard de l'objet vers le geste. Il s'agit donc d'un art transgressif dans le sens où il remet en cause son propre concept en réinterrogeant les notions de Beau et de goût.

9 Par ailleurs, le corps sexué d'ORLAN semble s'engager en poussant à l'extrême le processus de sa transformation en objet marchand, pointant principalement le marché de l'art et le système de prostitution. Marcela Iacub affirme, en analysant le *Baiser de l'Artiste* en 2007, que « si notre corps nous appartient, on peut le prostituer » (Iacub, 2007 : 54). Pour prolonger cette idée, il est possible de démontrer qu'ORLAN pousserait alors plus loin son engagement, qui *a priori* serait contre toute aliénation du corps par la société. Elle détournerait la pensée du langage féministe (« mon corps m'appartient ») pour produire une poésie dans la subversion. L'artiste revendique son droit à se vendre, qui serait un acte tout à fait libertaire conduit par sa propre et seule volonté. Elle reformulerait ainsi le discours féministe de l'époque qui s'érige contre la prostitution : le refus d'humanité dans un corps-marchandise serait le paroxysme de la liberté corporelle. ORLAN vend donc, comme la prostituée, ce qu'elle « fait de plus intime, de plus personnel » (Iacub, 2007 : 54). Une autre forme de passage à l'acte, avec non plus une installation ou une sculpture, mais une mise en scène du corps seul peut être rapprochée au *Baiser de l'Artiste*. En 1975, Marina Abramović échange son rôle avec une prostituée du Red Light District d'Amsterdam dans sa performance *Role Exchange*, toutes deux prenant « les responsabilités de leurs rôles » (Biesenbach, Iles et Stiles, 2008 : 49). Cette dernière s'effectue dans deux lieux différents : la prostituée remplace l'artiste à un vernissage à la

De Appel Gallery pendant que Marina Abramović reste assise à la fenêtre d'une vitrine de la Red Light District pendant quatre heures. Cette œuvre, comme celle d'ORLAN, n'a alors rien de pornographique et dénonce le traitement du corps comme objet. Conjointement à la déconstruction de l'idée de la prostitution en revendiquant sa liberté d'être femme, l'artiste serbe vise le marché de l'art en dressant un parallèle entre deux espaces marchands, l'un qui vend le corps et l'autre l'art. L'aspect conceptuel de la sexualité est en fait rendu par l'enchevêtrement du privé au public et de la réalité à la fiction. Comme pour la performance réalisée à la FIAC en 1977, Marina Abramović donne ainsi à voir les préjugés de la société par rapport à la sexualité tout en établissant un rapport critique vis-à-vis de son statut d'artiste.

10 Les caractères consommables et vendables de l'action d'ORLAN sont cependant redoublés par la résonance du lieu choisi pour sa performance. Le *Baiser de l'Artiste* se focalise sur le milieu du monde de l'art en s'accaparant – sans autorisation – la FIAC. Selon l'artiste, il s'agit du lieu « où on se demande ce que devient l'artiste, ce que devient le corps de l'artiste, comment il est annihilé, absorbé et utilisé par le marché » (Roques et ORLAN, 2013 : § 14). Pendant quelques jours, le Grand Palais accueille en effet une rencontre internationale entre les acteur·ice·s du monde de l'art, comme les galeristes, les conservateur·ice·s et les collectionneur·euses. Il s'agit du lieu principal où se matérialise le marché de l'art et qui rend visible la promotion de l'œuvre comme marchandise. Si la sociologie de Bourdieu affirme que « la consommation culturelle unifie toutes les formes du goût […] et que toutes sont sujettes à des normes, qui peuvent varier selon la classe sociale » (Koch, 2013 : § 5), la FIAC peut être appréhendée comme un lieu sacré de séparation, où le public bourgeois se distingue du profane, du public populaire. ORLAN s'adresse donc ici à un public cultivé et bourgeois et trouble ses critères de jugement de goût en y introduisant certains éléments populaires.

Détourner les conventions mercantiles pour renverser les normes sociales

11 Dans son entretien avec Sylvie Roques en 2012, ORLAN affirme que « pour cette performance du *Baiser de l'artiste*, [elle est] partie d'un texte, d'une sculpture, en travaillant de manière orale à la manière du camelot » (Roques et ORLAN, 2013 : § 36). L'œuvre expérimente alors différents sens du·de la spectateur·ice par le biais de l'écoute, de la lecture et de la participation. Dans une vidéo accessible sur le site officiel de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), qui présente un reportage et une interview d'ORLAN pour Antenne 2 lors de la FIAC en 1977, on entend l'appel adressé aux visiteur·euse·s. La prise de parole annonce la dimension prostitutionnelle de la performance : « Un vrai baiser d'artiste pour 5 francs ! Un vrai ! Mesdames et messieurs ce n'est pas cher ! » [4]. Cet acte introductif sert à rassembler le public autour d'elle et à l'inviter à participer à la performance. L'artiste garantit l'authenticité de l'œuvre qui est dans le même temps considérée comme un produit de consommation ordinaire (Katz, 2013 : § 19). Si depuis le XVII^e^ siècle, la haute société se distingue du vulgaire par son jugement, qui devient ainsi progressivement un critère d'évaluation (Barbafieri, 2021), la non-conformité à son goût constitue une critique sociale. Ici, avec sa posture de camelot et son comportement sexuel, ORLAN affirme la dimension populaire – voire vulgaire – de l'œuvre avec l'outrance et le caractère « tape-à-l'œil » de son mauvais goût, entraînant le·la spectateur·ice dans une liaison étroite entre art et sexe.

12 La société de consommation de masse tend à transformer le corps en objet pour qu'il soit à son tour consommé (Katz, 2013 : § 19). Tandis que les années 1960 et 1970 sont les décennies durant lesquelles émerge une résistance à cette société capitaliste qui est en train de s'asseoir (Watteau, 2003 : § 4), la « libéralisation sexuelle » introduit, quant à elle, le sexe dans une valeur marchande (Bertrand Dorléac, 2004 : 309), notamment par le biais de la pornographie commerciale hétérosexuelle. Or, celle-ci, comme l'indique Julie Lavigne, semble fixer par des stéréotypes les rapports entre le sexe et le genre et

perpétue des normes sexuelles, particulièrement en devenant une industrie à part entière dans les années 1980-1990 (Lavigne, 2014 : § 6). Pourtant, la pornographie semble être un lieu possible de réappropriation du corps féminin et de l'affranchissement du système patriarcal, comme avec la post-pornographie conçue par les féministes pro-sexe dans les années 1990 qui tend à donner de la visibilité aux pratiques sexuelles marginalisées, notamment avec la sexualité féminine ou des personnes trans (Ausina, 2014 : § 13). Une trentaine d'années avant que de nombreux films pornographiques aient été réalisés par des femmes, le *Baiser de l'Artiste*, sans réellement s'emparer du registre, aborde des pratiques sexuelles en donnant à voir une sexualité non reproductrice. Il côtoie alors la masturbation, les préliminaires et les pratiques homosexuelles dans un contexte où des pratiques violentes sont en cours de criminalisation, tels que le viol, l'inceste, le harcèlement et la pédophilie. Pour mieux replacer la performance dans une histoire des pratiques sexuelles, il faut se pencher sur une source primaire qui est contemporaine au *Baiser de l'Artiste*. Sous la direction du médecin Pierre Simon et de l'Institut français d'opinion publique, le *Rapport sur le comportement sexuel des Français* publié en 1972 éclaircit le contexte social de l'œuvre. Dans la troisième partie du rapport, qui fait suite à la présentation de l'enquête et de la méthode, la régulation des naissances est abordée. Selon le compte rendu, dans la tranche des personnes âgées de 20 à 29 ans, dont ORLAN faisait partie, 63 % des hommes et 53 % des femmes pratiquent les caresses manuelles (Bourgeois-Pichat, 1973 : 667). En outre, 43 % des hommes et 34 % des femmes ont recours aux caresses bucco-génitales. Les pratiques sexuelles exercées dans ce contexte vont donc au-delà des impératifs hétéro-normés de reproduction.

13 Cependant, dans le *Baiser de l'Artiste*, ce n'est pas l'acte sexuel en lui-même qui est montré. L'humour et l'exubérance dédramatise la potentielle réduction de l'œuvre à l'acte de prostitution à travers les dispositifs sonores, tandis que l'artiste met en avant la joie de vivre par la pratique du *french kiss* (Viola, 2007 : 82) offert à tou·te·s dans une mise en scène d'excès et d'exubérance. On peut rapprocher cette esthétique de celle du *camp*, que l'essayiste militante Susan Sontag qualifie en 1964 comme « ennemie du naturel, porté vers l'artifice et vers l'exagération » (Sontag, 2010 : 428). Les notions de parodie et de

mauvais goût s'y dressent contre la grande culture dominante, comme une forme de critique des normes qui fait penser au *Rapport contre la normalité* publié six ans avant le *Baiser de l'Artiste* par le Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR) et qui renvoie au tournant antisocial des théories *queer*, notamment aux écrits de Guy Hocquenghem.

14 Si ses client·e·s peuvent être des personnes hétérosexuelles, homosexuelles, assignées hommes ou femmes (Pearl, 2001 : 88), le public fait partie à part entière de l'œuvre et devient complice de l'artiste. Celle-ci crée une sorte de communauté qui, en partageant des baisers, est amenée à une possible compréhension de la critique adressée à la sexualité hétéro-normative. Comme l'indique Renate Lorenz en analysant le film *Roy Cohn/Jack Smith* de 1992 dans lequel l'acteur américain Ron Vawter s'adressait directement au public, « le public n'"est" pas une communauté *queer*, mais il entre en contact avec ce que peut signifier une telle chose » (Lorenz, 2018 : 92). L'adresse au public et l'interaction qu'ORLAN produit pourront alors être qualifiées par Lorenz de « travail de désir » (Lorenz, 2018 : 93), en ce que l'artiste appelle au plaisir. En effet, ORLAN rejette la douleur et « ne la recherche pas comme source de purification » (ORLAN, 1992). L'artiste met en scène un « corps-plaisir » (Chavanne etMorineau, 2011 : 22) qui pourrait en même temps évoquer de manière implicite des pratiques sexuelles liant la douleur au plaisir, telles que le sado-masochisme encore marginalisé à l'époque et qui devient plus courant dans les années 1990 (Weinberg, 2002 : § 6). La *libération sexuelle* de la fin des années 1960 étant « inaboutie » (Mathieu, 2015 : § 4) en ce qu'elle établit toujours une différence entre la sexualité féminine et masculine ainsi qu'entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, on peut interroger la notion d'orientation sexuelle à propos du *Baiser de l'Artiste*, qui en est politiquement contemporaine. À la fin des années 1970, après le militantisme du FHAR, le mouvement gay tend à s'institutionnaliser. La solidarité des minorités revendique alors l'égalité entre les couples. Ce mouvement s'engage aussi au niveau du pouvoir politique : pour la présidentielle de 1981, le Comité d'urgence anti-répression homosexuelle soutient la candidature de François Mitterrand (Mathieu, 2015 : § 4). Lorsqu'ORLAN embrasse une autre femme devant un public représentant le marché et l'institution culturelle, elle se place politiquement dans le contexte

contemporain. L'artiste fait donc référence à des représentations de pratiques sexuelles non normatives comme le lesbianisme, la bisexualité et la prostitution, ne constituant pas une libération subjective mais une résistance politique dans le système hétéro-patriarcal.

15 L'étude de la réception du *Baiser de l'Artiste* semble également pertinente pour notre sujet puisqu'elle illustre la faute de goût comme moteur d'ascension sociale. ORLAN affirme en effet qu'elle « peut noter [sa] vie avant et après » (Stuart, Hildegunn et ORLAN, 2009) sa performance. Cette dernière rencontre un succès dans les réactions des spectateur·ice·s au cours de son processus : le premier jour, l'artiste gagne quatre-vingt-quinze francs avec dix-neuf participant·e·s pour trois heures. Elle gagne « plus ou moins la même somme en deux heures » (ORLAN et Place, 1997 : 55) les jours suivants. Les participant·e·s sont presque autant de femmes que d'hommes, mais avec des attitudes contrastées. En effet, le comportement féminin peut aller de l'apport d'une coupe de champagne jusqu'à « inciter son compagnon à [l'] embrasser » tandis que certains hommes essayent de négocier le prix ou « [prennent sa] tête entre [leurs] mains » (*ibid.* : 54). Cette diversité des comportements montre des approches différentes quant au genre du·de la participant·e, mais souligne surtout le fait que cette performance surprend et fascine le public. Cependant, après la diffusion de l'action par Philippe Bouvard le 6 novembre 1977 dans l'émission télévisée *Le Dessus du panier* (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 53), l'œuvre se dote d'une dimension plus scandaleuse. La vie privée et la vie professionnelle de l'artiste s'y trouve bouleversées : les liens avec sa famille sont rompus, ses voisins l'insultent, elle perd son atelier (Viola, 2007 : 30) et reçoit même du sperme par la poste (Maingon, 2016 : 192). ORLAN est en outre renvoyée par télégramme de son poste de formatrice d'animateur culturel, ce qui est illégal en France (ORLAN, 2011 : 11). Même après la mobilisation de ses étudiants, l'artiste ne parvient pas à réintégrer son travail (Viola, 2007 : 30).

16 Malgré cette période bouleversante, le scandale nourrit l'intérêt des institutions. La « Photochronologie » de la publication de 2004 rend compte du succès rencontré après un laps de temps en dressant l'historique de son installation. En 1978, le *Baiser de l'Artiste* est accueilli dans l'Espace lyonnais d'art contemporain dans le cadre

de l'exposition *Langages au féminin* avant d'atteindre la galerie parisienne Lara Vincy lors de l'exposition *Orlan/Deschamps, Bigeard/Bise-Art* (Blistène, Buci-Glucksmann, Cros *et al.*, 2004 : 54). Cette réception rend compte de la définition du statut d'artiste : le scandale autour de cette œuvre démontre qu'il ou elle donne à voir de façon extraordinaire ce qui compose la vie et qui n'est pas forcément vu. L'artiste est alors celui ou celle qui prend les risques de ne pas plaire au marché, et donc de ne pas être vendu. Il ou elle est en outre légitimé·e et reconnu·e par l'institution.

17 Le *Baiser de l'Artiste* intègre en 1991, soit quatorze ans après la performance, la collection publique du FRAC (Fonds régional d'art contemporain) des Pays de la Loire (Viola, 2007 : 30). Cet achat sort en quelque sorte l'œuvre du système mercantile de l'art, les acquisitions dans les collections publiques ne pouvant être vendues. Par ailleurs, les archives du *Baiser de l'Artiste* ont tout de même donné lieu à de multiples reprises de la part de l'artiste, et sont vendues toujours aujourd'hui en galeries. Cette pratique relève d'une considération de l'œuvre comme un processus ouvert et jamais clos sur lui-même, comme en attestent les éléments nouveaux ajoutés à l'installation. Ces derniers se composent d'une chaîne, qui vient souligner le titre de l'œuvre, de deux petites urnes aux extrémités de l'estrade, de faux cierges devant la photographie d'ORLAN en Vierge, ainsi que des inscriptions en lettres blanches « SAINTE ORLAN » et « ORLAN CORPS ». Il est possible de les interpréter selon une approche sacralisante : la chaîne, qui donne un caractère d'inviolabilité, mettrait davantage de distance quant au public. Les écritures et les faux cierges figureraient une sorte de reconstitution pour donner une preuve historique de la performance qui s'inscrit dans le passé. Enfin, les petites urnes glorifieraient l'ensemble, donnant un effet mortuaire à l'œuvre. L'art et le divin se rejoignent alors dans l'achat par le FRAC. En effet, l'installation est sacralisée par le biais de l'institution artistique plutôt que religieuse. Alors que dans les lieux de culte il est possible de toucher et embrasser les icônes, il est interdit de s'approcher des œuvres dans les musées : le *Baiser de l'Artiste* devient ainsi « inembrassable » (ORLAN, 2011 : 19).

18 À partir de l'articulation entre le mélange des registres et le renversement des normes sociales et des conventions artistiques, on a ainsi

pu observer que le mauvais goût semble constitutif du positionnement féministe d'ORLAN. En effet, l'art tend à sacraliser la sexualité en l'intégrant dans les productions traditionnellement considérées comme les plus élevées en termes de valeur culturelle, ce qui pousse le public à se confronter à ses préjugés : les inégalités dans les rapports de pouvoir deviennent des enjeux de liberté, ne manquant pas de choquer moralement. La faute de goût relève plutôt ici du mauvais goût, s'agissant moins d'une erreur qu'un choix volontaire, puisque le *Baiser de l'Artiste* est une mise en scène consciente de l'exubérance, qui tend à renverser les mœurs et les croyances. ORLAN interroge le fait que le pouvoir s'exerce et s'exprime dans les normes esthétiques, le goût devenant un motif d'exclusion et de domination. Avec spontanéité relative et humour, l'artiste établit un acte volontaire d'auto-objectivation, faisant de son corps un objet – d'art – sans pour autant rabaisser et mépriser les femmes comme des objets de consommation. Cette performance est alors socialement située : ORLAN conçoit un langage plastique centré sur l'égo – en écho à l'individualité mercantile – à travers un esprit théâtral et provocant, revendiquant son indépendance par rapport au goût d'une classe socialement et culturellement dominante. L'aspect conceptuel du *Baiser de l'Artiste* permet alors de faire voir l'élaboration du statut de l'artiste et rend compte de l'étendue de l'aliénation des corps par la société de consommation, allant même s'immiscer dans l'intimité sexuelle. Par ailleurs, l'œuvre semble participer à l'élaboration d'une certaine visibilité au sein de la création artistique des sexualités marginalisées. En effet, ORLAN émet une critique du système hétéronormatif dans le sens où elle donne à voir des alternatives par la dimension provocatrice qui compose son mauvais goût, notamment à travers les notions de prostitution et de pornographie, qui interviennent plus ou moins explicitement. Le *Baiser de l'Artiste* contribue à un débat de fond qui esquisse donc, en 1977, l'émergence actuelle du post-féminisme. Il critique l'universalisme et l'essentialisme d'un féminisme niant la complexité de l'identité (Bourcier, 2001 : 180), telles que les problématiques transphobes ou même raciales, que l'on n'a pas eu l'occasion d'évoquer ici.

BIBLIOGRAPHY

AUSINA A.-J., 2014, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes* (en ligne), vol. 27, nº 2, p. 81-96. URL : https://id.erudit.org/iderudit/1027919ar.

BARBAFIERI C., 2021, *Anatomie du « mauvais goût » (1628-1730)*, Paris : Classiques Garnier.

BERTRAND DORLÉAC L., 2004, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris : Gallimard.

BESACIER H. et ORLAN, 1977, *Face à une société de mères et de marchands* et *Art et Prostitution*, impression photographique, papier, 29,8 x 35,5 cm (chaque élément du triptyque), Paris, Centre Georges Pompidou, nº inv. AM 2009-141 (2).

BIESENBACH K., ILES C. et STILES K. (éd.), 2008, *Marina Abramović*, Londres : Phaidon.

BLISTÈNE B., BUCI-GLUCKSMANN C., CROS C. *et. al.*, 2004, *ORLAN*, Paris : Flammarion.

BOURCIER S., 2001, *Queer zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Éditions Balland.

BOURDIEU P., 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit.

BOURGEOIS-PICHAT J., 1973, « Le comportement sexuel des Français », *Population* (en ligne), nº 3, p. 665-667. DOI : https://doi.org/10.2307/1530713.

BUCI-GLUCKSMANN C. et ENRICI M., 2000, *Orlan. Triomphe du baroque*, Marseille : Images en Manœuvres Éditions.

CHAVANNE B. et MORINEAU C. (éd.), 2011, *Orlan. Un bœuf sur la langue*, Nantes : Musée des beaux-arts de Nantes.

DELPEUX S., 2010, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris : Textuel.

FRANCESE E., 2010, « Séduction et art contemporain », *Le Journal des psychologues* (en ligne), nº 259, p. 43-48. DOI : https://doi.org/10.3917/jdp.259.0043.

HATAT B. 2004, « Entretien avec Orlan », *L'en-je lacanien* (en ligne), vol. 2, nº 3, p. 165-184. DOI : https://doi.org/10.3917/enje.003.0165.

IACUB M., 2007, « ORLAN, un corps politique », dans BADER J. et VIOLA E. (éd.), *ORLAN. Le récit*, Saint-Etienne : Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, p. 54-59.

JIMENEZ M., 1997, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris : Gallimard.

KATZ S., 2013, « ORLAN : postface », *Cités* (en ligne), nº 55, 2013, p. 59-72. DOI : https://doi.org/10.3917/cite.055.0059.

KOCH E. R., 2013, « La pratique du goût : de Pierre Bourdieu à Antoine de Courtin », *Dix-septième siècle* (en ligne), nº 258, p. 45-54. DOI : https://doi.org/10.3917/dss.131.0045.

LAVIGNE J., 2014, « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jouvet », *Recherches féministes* (en ligne), vol. 27, nº 2, p. 63-79. DOI : https://doi.org/10.7202/1027918ar.

LORENZ R., 2018 [2012], *Art queer. Une théorie freak*, Paris : Éditions B42.

MAINGON C., 2016, *Scandales érotiques de l'art*, Issy-les-Moulineaux : Beaux-arts éditions.

MATHIEU L., 2015, « Alain Giami, Gert Hekma (dir.), *Révolutions sexuelles* », *Lectures* (en ligne). DOI : https://doi.org/10.4000/lectures.18807.

MONTEROSSO J.-L. et NEUTRES J. (éd.), 2017, ORLAN *en capitales*, Paris : Skira.

ORLAN (1992), *Manifeste de l'Art Charnel* (en ligne). URL : https://www.orlan.eu/texts/#manifestefr.

ORLAN, PLACE S., 1997, *Orlan. De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris : Éditions Jean-Michel Place & Fils.

ORLAN, 2011, *Ceci est mon corps… ceci est mon logiciel : entre cultures occidentale et non occidentale*, Paris : Al Dante.

ORLAN, 2021, *Strip-tease. Tout sur ma vie, tout sur mon art*, Paris : Gallimard.

PEARL L., 2001, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, Paris : L'Harmattan.

PLANA M. et SOUNAC F. (éd.), 2015, *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

PORHEL V. et ZANCARINI-FOURNEL M., 2009, « 68', révolutions dans le genre ? », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* (en ligne), nº 29, p. 7-15. DOI : https://doi.org/10.4000/gss.1438.

ROQUES S. et ORLAN, 2013, « Les préjugés ébranlés par l'Art-Action » Entretien *Communications* (en ligne), vol. 92, nº 1, p. 219-229. DOI : https://doi.org/10.3917/commu.092.0219.

SONTAG S., 2010, « Le style "Camp" », dans SONTAG S., *L'œuvre parle. Œuvres complètes* V, Paris : Christian Bourgois éditeur, p. 421-450.

ST-GELAIS T., 2012, « Féminismes et performativité », dans POURTAVAF L. (éd.), *Féminismes électriques*, Montréal : Les éditions du remue-ménage, p. 57-69.

STUART J., HILDEGUNN S. et ORLAN, 2009, « French artist ORLAN: "Narcissism is important" », *The Guardian* (en ligne), 6'51". URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2009/jul/01/orlan-artist-interview?CMP=gu_com.

VIOLA E., 2007, « Entretien avec ORLAN », dans BADER J. et VIOLA E. (éd.), ORLAN. *Le récit*, Saint-Etienne : Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, p. 22-49.

WATTEAU D., 2003, « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain », *Savoirs et clinique* (en ligne), vol. 2, nº 1, p. 89-95. DOI : https://doi.org/10.3917/sc.002.0089.

WEINBERG A., 2002, « La libération sexuelle et ses lendemains », *Sciences Humaines* (en ligne). URL : https://www.scienceshumaines.com/la-liberation-sexuelle-et-ses-lendemains_fr_2582.html.

NOTES

1 Née en 1947 sous le nom de Mireille Porte, ORLAN est une artiste française féministe et pluridisciplinaire qui interroge depuis les années 1960 le corps féminin et les pressions qui s'y inscrivent. Elle utilise en particulier son propre corps comme médium, comme lorsqu'elle s'est fait poser des implants sur le visage signe de rébellion contre les dictats de la beauté féminine pendant ses performances chirurgicales au début des années 1990.

2 La dernière autobiographie de l'artiste revient d'ailleurs sous la forme narrative sur les péripéties autour du *Baiser de l'Artiste* et son importance dans l'ensemble de son œuvre (ORLAN, 2021).

3 L'« ORLAN-corps » est un concept que l'artiste utilise pour la première fois dans ses *MesuRages* – des performances dans lesquelles elle utilise, depuis 1968, son corps comme étalon pour mesurer l'espace. Son corps devient ainsi une sorte d'objet sculptural qui permet de lier l'art et la vie : le corps d'ORLAN devient lui-même une œuvre d'art (idée poussée à son paroxysme lors de ses performances chirurgicales des années 1990).

4 Antenne 2, « Le baiser artistique à cinq francs », *Le Journal de 20H*, 30 octobre 1977, 7'26", disponible sur le site de l'Ina : http://www.ina.fr/video/CAB7701519901 (consulté le 26/04/2017).

ABSTRACTS

Français

Cette étude de cas de la performance du *Baiser de l'Artiste* réalisé par ORLAN en 1977 pose la question de la faute de goût, qui est ici à appréhender comme la transgression des normes morales – par une sexualité libre et la référence à la prostitution – et des conventions esthétiques – par la performance. Pendant cette dernière, le public peut acheter soit un cierge pour le culte de Sainte ORLAN, qui relève d'une esthétique et d'un classique et académique ainsi que de la morale religieuse, soit un baiser à la prostituée, plus triviale et charnelle. Cette étude inédite propose de saisir les conditions dans lesquelles la faute de goût permet à ORLAN de donner à voir les rapports de pouvoir entre sa condition de femme et d'artiste et la demande du marché et de la société. Si son exubérance renverse la tradition religieuse tandis que son détournement des conventions du marché de l'art transgresse les normes sociales plus générales, la faute de goût semble ici constitutive de l'émancipation féministe de l'artiste.

English
This case study of *Le Baiser de l'Artiste* by ORLAN in 1977 raises the question of the fault of taste, which is here to be understood as the transgression of moral norms – through free sexuality and reference to prostitution – and aesthetic conventions – by performance. During this, the public can buy either a candle for the cult of Sainte-ORLAN, which has a classic and academic taste as well as religious morality, or a kiss from the prostitute, which is more trivial and carnal. This study proposes to grasp the conditions in which the fault of taste allows ORLAN to show the relations of power between her condition as a woman and an artist and the demand of the market and society. If her exuberance overturns the religious tradition while her diversion from the conventions of the art market transgresses more general social norms, the fault of taste seems to be constitutive of the feminist emancipation of the artist.

INDEX

Mots-clés
féminisme, sexualité, corps, performance, prostitution, marché

Keywords
feminism, sexuality, body, performance, prostitution, market

AUTHOR

Quentin Petit Dit Duhal
Université Paris Nanterre, Laboratoire HAR
Quentin Petit Dit Duhal est docteur en histoire de l'art. Ses travaux portent sur les questions liées aux gender studies, aux queer studies, au posthumain et, de manière plus générale, à l'art engagé à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Il est l'auteur de Art queer. Histoire et théorie des représentations LGBTQIA+ aux éditions Double ponctuation en 2024. Il a notamment codirigé les numéros scientifiques « Technologies et métamorphoses du corps à l'écran » de la revue Écrans et « Corps en transition, une réflexion sur l'histoire des représentations du corps en mutation » de Images re-vues. Il a également codirigé le numéro « Exposer les corporéités hors normes » de la revue d'art québécoise Ex_situ.

Le style « camp », un grand acquiescement à la faute de goût ?

The "camp" style: Embracing the offense of taste?

Alexis Vandeweerd

OUTLINE

Le style *camp* et la « découverte du bon goût du mauvais goût »
Qu'est-ce qu'une faute de goût dans l'univers *camp* ?
Camp, Notes on fashion, une version *campitaliste* du *Camp* ?
Conclusion : comment faire respecter la culture *camp* au sein de la culture dominante ?

TEXT

> « À présent, mon propre soupçon est que l'univers est non seulement plus *queer* que nous ne le supposons, mais encore bien plus *queer* que nous ne pourrions jamais l'imaginer[1]… »

1 Le 1er octobre 2017, sur le réseau social X – nommé encore à l'époque *Twitter* –, un débat concernant un objet de mode a fait rage. Le sujet du jour portait sur les *crocs*, ces chaussures vertes vendues par l'entreprise *Crocs inc.*, qui jouent sur l'imagerie du crocodile. Selon la journaliste de mode Alice Pfeiffer, auteure du livre *Le goût du moche*, elles sont des objets que l'on associe à la culture de masse, et donc à une primauté accordée à la *confortabilité* avant l'esthétisme (Pfeiffer, 2021 : 25). En conséquence, quand elles sont présentes au sein d'une tenue d'extérieur, les *crocs* sont considérées comme un *fashion faux pas*, une incontestable *faute de goût*. Ces chaussures apparaissent ainsi comme tout le contraire d'une certaine définition de la mode : la *haute couture*[2], ce segment de l'industrie du

vêtement centré autour des vêtements de luxe, réservé qu'à une clientèle restreinte et mystérieuse.

2 Cela étant dit, il se trouve que la raison de leur survenue en « *trending topics* » était justement due à la collaboration « désarmant[e] de simplicité mais terriblement efficace » (Hanania, Musnik & Gaillochet, 2022 : 165) de cette entreprise avec une griffe de haute couture : *Balenciaga*. Cet événement a été une première pour les deux entreprises, mais pas la dernière, car leur coopération s'est vue renouvelée par la suite. Elle a d'ailleurs été le point de départ d'une série d'autres collaborations entre *Crocs inc.* et des marques de mode – tous secteurs confondus –, tout en participant pleinement à la construction du *patrimoine spirituel* (Bertrand, 2014 : 122) contemporain de *Balenciaga*. En effet, sous la tutelle du directeur artistique Demna Gvasalia, cette maison de mode historique a multiplié les frasques de cet acabit, comme en témoigne son sac imitant un banal sac de chips de la marque *Lays* (Gvasalia, 2022)[3], ou sa paire de chaussures arborant en trompe-l'œil une apparence usée et tachée de boue[4]. Pour cet *aficionado* des *happenings* vestimentaires, associer la *fashion-week* avec une paire de *crocs* rentre aisément dans son esthétique globale, héritière d'une tradition de la mode qui s'est constamment opposée au bon goût. Que ce soit d'Yves Saint-Laurent – avec sa collection « scandale » (Saint-Laurent, 1971) – à John Galliano – avec son défilé de « clochards chics » (Galliano, 2000) –, en passant par le récent défilé « exhibitionniste » de Rick Owens[5], il semblerait que la mode, pourtant industrie de premier plan quand il s'agit d'établir le goût, n'a jamais rechigné à présenter d'authentiques fautes de goût.

3 Cependant, en mettant une faute de goût à la mode, ne l'excluons-nous pas de cet espace qui la définit ? Ne la faisons-nous pas basculer dans le terrain de la *norme de goût*, voire dans une forme d'*exploit de goût* – c'est-à-dire en son parfait opposé ? Il se trouve que l'exposition récente du *Metropolitan Museum*, intitulée « *Camp : Notes on Fashion* » (Bolton, 2019), illustre parfaitement les réflexions que ces problématiques peuvent susciter. Cette exposition a cherché à mettre en évidence l'influence de l'esthétique *camp* sur l'univers de la mode. Si cette mise en avant a été célébrée par certains, suivant le fait que cette institution de normalisation culturelle a présenté au monde entier cette esthétique mineure (Deleuze & Guattari, 1975), il

se trouve que d'autres y ont vu une trahison de la logique du *Camp*. Ce courant a été pensé, originellement, comme s'opposant aussi bien à la culture dominante qu'à toute forme de *majorité*. De ce fait, la *pensée camp* a cultivé la faute de goût comme un catalyseur de son esthétique. Le présent article va donc se demander si cette exposition peut être elle-même perçue comme une forme de faute de goût à l'encontre de la philosophie du *Camp*. Légitimer le *Camp* est-il une trahison des idéaux du *Camp* ? Sommes-nous en présence de l'accaparement d'une *sous-culture* (Hebdige, 2008) par la culture dominante, ce qui a pour effet de *déréaliser* ce mouvement, et de le désarmer politiquement ? Nous définirons tout d'abord quel est le rapport du *Camp* à la culture visuelle majoritaire pour ensuite identifier où se situe exactement la faute de goût dans la logique du *Camp*. Nous finirons par analyser les effets concrets que cette exposition du *Metropolitan Museum* a provoqués sur l'esthétique *camp*.

Le style *camp* et la « découverte du bon goût du mauvais goût »

> « Elle [Susan Sontag] a pris parti pour une approche de l'art plus sensuelle, moins intellectuelle. » [6]

4 Afin de mieux comprendre les enjeux de cette question, il est important de définir précisément ce que l'on entend par « camp ». Ce terme correspond à une esthétique souvent associée à des stylistes de renom, tels que Jean-Paul Gaultier, Vivienne Westwood ou encore Alexander McQueen. Qu'ils soient issus des « Golden Eighties » ou des « Anti-fashion Nineties » (Nicklaus, 2012), ces couturiers ont défrayé les chroniques de mode en s'attaquant directement au goût, ainsi qu'aux stéréotypes de genre, à l'image de la jupe pour homme [7] ou du *bumster* [8] – le premier vêtement retravaillant les normes vestimentaires masculines [9] ; quand le second *hyperbolise* la sexualité associée au vêtement pour femme. En ce qui concerne le *Camp* en soi, il est caractérisé par des vêtements tactiles, haptiques, excentriques et colorés de manière criarde. Mais avant d'être associé à la mode, ce concept a été forgé par les *études culturelles*.

5 Le signifiant « camp » a été popularisé par Susan Sontag dans son essai *Notes on Camp* (Sontag, 1968 : 307-327), publié en 1964 dans le *Partisan Review*. Ce texte a contribué directement à sa notoriété, au point que, suite à sa publication, le *New York Times Magazine* l'a décrite comme « la Sir Isaac Newton du Camp » (Meehan, 1965 : 30), quand le *Time* l'a présentée comme l'une des intellectuelles nord-américaines de premier plan (Anonyme, 1964 : 75). Depuis, ce concept est devenu un maître-mot de la culture populaire alternative aux États-Unis. Dans son essai, Susan Sontag n'a pas cherché à fournir une définition rigoureuse de ce qu'elle entend par le concept de « camp ». Elle a plutôt présenté cette esthétique à travers une série de notes éparses, reflétant la difficulté à la définir de manière précise. Selon Sontag, le *Camp* correspond à un « mode d'esthétisme [ainsi qu'à] une façon de voir le monde en tant que phénomène esthétique » (Sontag, 1968 : 309). Ce régime visuel ne « s'exprime pas en termes de beauté, mais en termes de degré d'artifice et de stylisation » (Brodin, 1968 : 42). En d'autres termes, le *Camp* représente une *sensibilité* (Sontag, *op. cit.*, 1968 : 307) plutôt qu'un régime de signification aisément définissable. Ceci permet alors à Sontag de dire que le *Camp* fonctionne selon la « logique du goût » (*ibid.* : 308).

6 Pour présenter au mieux cette *logique de la sensation* (Deleuze, 1981)[10], Sontag utilise un dispositif proche de l'inventaire : ce procédé permet, à partir d'un effet *déictique*[11], de pointer du doigt ce qu'est le *Camp* – de le montrer –, plutôt que de chercher à en donner une parfaite description. Il se trouve que, justement, aux yeux de Sontag, tenter de définir le *Camp* dans les moindres détails est le moyen *prima* de le faire fuir (Sontag, *op. cit.* : 307). Elle se sert donc de cette technique de l'inventaire pour illustrer les différentes manifestations du *Camp* dans la culture populaire, en présentant notamment les bandes dessinées *Flash Gordon*, l'art nouveau, le *Lac des cygnes*, l'opéra de Bellini, et bien d'autres éléments encore (*ibid.* : 310).

> Il n'y a pas seulement une vision « camp », une manière « camp » de voir les choses. Le « Camp » est une qualité qui se découvre également dans les objets ou la conduite de diverses personnes. Il y a des films, des meubles, des vêtements, des chansons populaires, des

> romans, des personnes, des immeubles, porteurs de la qualité « camp »… Cette distinction a une grande importance (*ibid.* : 309).

Chacun de ces objets tombe sous le régime de la « marque distinctive du “Camp”, [qui est] l'esprit d'extravagance » (*ibid.* : 317), et permet ainsi d'être vu « entre guillemets » (*ibid.* : 312), c'est-à-dire comme une citation, ou un objet ornemental.

7 Au sein des figures caractéristiques du Camp, tel qu'elles ont été exposées lors de l'exposition *Camp, Notes on fashion*, on peut remarquer que cette esthétique parodie – voire, *carnavalise* – les figures d'oppression, tels que les policiers, les *businessmen*, les militaires et les *machos* homophobes, tout en récupérant les figures désirées par ces figures d'oppression, comme les infirmières, les hôtesses de l'air, les héroïnes pop, les reines du glamour, les mannequins et les stars du cinéma. Selon Sontag, « la sensibilité “camp” est à la fois aiguë et révélatrice que certains éléments peuvent être pris dans un double sens » (*ibid.* : 314). Si, comme John Berger l'a démontré, l'histoire de l'art tend à faire de la femme un objet à regarder, et de l'homme l'observateur de cet objet scopique (Berger, 2014), la logique *camp* tend à annihiler ce rapport de force visuel.

8 Dès lors, le *Camp* se délecte de l'*absurde* intégré à notre vie courante, comme la sexualisation des objets et des couleurs ; *genrer* un objet est un geste amplement *camp*, car absurde de nature. Ce faisant, cette sensibilité démontre à quel point la sexualité et l'identité sexuelle sont des constructions, comme peuvent l'illustrer des perruques pour bébé proposées par une entreprise américaine, pour « être bien clair que les petites filles ne sont pas des garçons […] mais des “petites princesses” » (Chollet, 2012 : 30). De fait, il est important de souligner que le *Camp* a une origine profondément liée à l'histoire de la communauté *LGBTQI+* (Sontag, 1968 : 325). Le *Camp* est le résultat d'un ensemble de codes et de pratiques qui ont émergé au sein de ces sous-cultures, comme un moyen de se reconnaître entre elles et de se protéger de la violence de la société dominante. Cela en fait un *safe-space* visuel, difficile à saisir ou à définir par la culture dominante, dite *mainstream*.

9 Il faut aussi souligner que le *Camp* a une histoire visuellement ancrée, qui remonte au cinéma muet. En effet, les acteurs de cette époque

devaient surjouer des archétypes reconnaissables par tous, et parmi eux se dégageait une figure récurrente de l'homme peu viril, féminisé, que l'essayiste américain Vito Russo a appelé l'archétype du *sissy* dans son livre *The Celluloid Closet* (Russo, 1981). Cette figure est liée à la *surperformativité* de genre du *Camp*, et constitue une des origines de sa sensibilité. En outre, le mot « camp » a une origine concrète, « probablement emprunté à l'argot théâtral des milieux homosexuels » (Brodin, 1968 : 42), et l'esthétique du *Camp* implique une dimension théâtrale de l'existence[12], avec des « mises en scène du quotidien » (Goffman, 1973). Cette esthétique tend à les déconstruire, de manière à provoquer une brisure du quatrième mur de la normalité. En définitive, le *Camp* est à la fois une esthétique de l'artifice et de l'extravagance, mais aussi de la dissimulation et de la performance de genre.

10 De ce fait, il apparaît clairement que le *Camp* s'oppose à ce que John Carl Flügel, psychanalyste du début du XX^e^ siècle, a appelé le « grand renoncement » dans son livre sur la psychanalyse de la mode (Flügel, 1971). Ce grand renoncement correspond à ce moment où la mode masculine a cherché à devenir plus sobre[13], moins voyante, plus sérieuse et plus conforme aux qualités prétendument associées à l'homme patriarcal, tandis que la mode féminine s'est fortement concentrée sur l'aspect visuel de l'existence, caractérisée par une recherche de l'ornementation. En conséquence, cette logique du grand renoncement a considéré l'ornementation comme un crime[14]. Comme l'a pensé Alfred Loos, instigateur de cette idéologie en esthétique, « [l]es symphonies de Beethoven ne pouvaient être écrites par un homme habillé de satin, de velours et de dentelle » (Loos, 1920 : 168). De même, Le Corbusier, inspiré par les écrits de Loos, a associé la « virilité héroïque » au refus de cet ordre visuel (Le Corbusier, 1996), ce qui ne manque pas d'évoquer les origines de la « visualité » (Mirzoeff, 2018 : 143-163), terme d'études visuelles correspondant à la vision hégémonique autorisée par le pouvoir. Originellement, ce concept part de l'idée que l'histoire serait écrite par les grands hommes, destinés à triompher, et à ne pas s'écarter de la « normalité ». La visualité correspond donc à un mouvement de *déterritorialisation* et de *reterritorialisation*[15] du regard de ces grands hommes sur l'ensemble des objets composant une culture visuelle. En agissant ainsi, cette logique a simplement confirmé la

dimension « hontologique[16] » de la culture occidentale à propos de l'articulation dite « naturelle » entre le féminin et la parure. Cette idéologie s'est notamment manifestée par l'interdiction pour les femmes, abrogée récemment, de porter des pantalons sur la voie publique[17]. Le *Camp* soulève dès lors une question cruciale dans le monde de la mode : l'excès contre la sobriété, chaque partie revendiquant ses droits sur l'espace occupé par l'autre. En fin de compte, on peut affirmer que le *Camp* s'appuie sur une esthétique du « grand acquiescement » : il s'agit de dire « oui » à tout ce qui permet d'être encore plus visible, à l'ornementation[18], même si cela va à l'encontre des normes de goût établies. Le *Camp* vise alors à rejeter toute *aliénation visuelle*, particulièrement à propos de la fabrique de la féminité et de la masculinité.

11 Par cet acquiescement, le *Camp* joue avec les codes du grand renoncement en se moquant ouvertement de cette esthétique de la sobriété. Les adhérents à l'*idéologie camp* peuvent prendre des vêtements masculins classiques, tels que des costumes ou des chemises, et les accessoiriser de manière ostentatoire avec des bijoux, des perruques, des talons hauts, des maquillages hyperbolisés ou une utilisation excessive de parfum – caractéristiques importantes du répertoire iconique de Jean-Paul Gaultier, par exemple. Ils peuvent également utiliser des couleurs vives et des imprimés extravagants pour contester les codes de la mode *hétéronormée*. De même, la *pensée camp* tend à célébrer la parure et l'ornementation en utilisant des matériaux coûteux et précieux, tels que de la fourrure ou de l'or, pour créer des looks luxueux et opulents qui défient les conventions de la simplicité et de la discrétion. A *contrario*, le *Camp* peut inverser ces valeurs, à l'image des *crocs Balenciaga*, en faisant de la matière de basse qualité un référent esthétique de premier plan. Le but est de se faire remarquer, de tromper nos outils de sélection de l'information.

12 Cela montre clairement comment le *Camp* s'oppose au pouvoir et à sa visualité : rappelons que celle-ci indique non seulement ce qu'il faut voir, mais aussi ce qu'il ne faut pas voir, ainsi que les individus autorisés à édicter ces lois du regard (Cartwright & Sturken, 2009 : 5). La visualité du XX^{e} siècle est hétérocentrée et exclut toute forme de différence, comme celles présentes dans l'esthétique *camp*. Il paraît alors logique que le *Camp* prenne en charge la fonction d'un espace accueillant toute personne se sentant exclue des logiques du

pouvoir : le style *Camp* est un style hospitalier, au sein duquel la *violence symbolique* est moquée, détournée, désamorcée.

Qu'est-ce qu'une faute de goût dans l'univers *camp* ?

« Le bon goût n'existe pas[19]. »

13 Dès lors, pour chercher à définir ce que serait une faute de goût dans l'esthétique *camp*, il nous faut d'abord investiguer sur son rapport au goût.

14 Selon Pierre Bourdieu, le goût est une expression de la position sociale et culturelle d'une personne, qui se manifeste par les choix esthétiques qu'elle fait. En conséquence, tout goût est un dégoût (Bourdieu, 1979 : 60), et a donc une portée iconologique en plus d'être idéologique (Mitchell, 2018). Dans le domaine de la mode, le goût est souvent considéré comme un indicateur de la classe sociale et de l'éducation d'une personne[20]. Ainsi, une personne qui a « bon goût » est généralement perçue comme étant élégante et raffinée, tandis qu'une personne qui a « mauvais goût » est considérée comme étant vulgaire ou peu soignée : on remarque alors que les logiques de classe se répercutent dans celles du goût, de sa fabrication et de sa pérennisation. Le goût est donc un concept complexe qui reflète non seulement les préférences esthétiques individuelles, mais aussi les normes et les valeurs de la société dans laquelle on vit : il relève à la fois d'un enjeu esthétique et d'un enjeu politique. Il ne peut être qu'influencé par la visualité.

15 Le *Camp* a, en conséquence, un rapport ambigu avec le goût. D'une part, son matériau d'inspiration premier part des normes de goût. D'autre part, il se caractérise par une esthétique excentrique et extravagante, qui peut être perçue comme une faute de goût par la visualité. En sachant que le *Camp* cherche à défier les normes esthétiques et de goût établies, il *travaille* au plus près les valeurs dominantes de la société. En agissant ainsi, il les montre en miroir à ses producteurs, qui peuvent, par-là, se remettre en question ; ce qui aurait pour effet de faire évoluer le goût. Au fond, cette esthétique s'oppose au bon ou au mauvais goût, car « penser le monde » selon

ces catégories consiste à lire le monde à partir des yeux de la culture majoritaire – à partir de la visualité. Ainsi, le *Camp* peut être vu comme une forme de subversion du goût traditionnel[21], plutôt que comme une simple faute de goût.

16 Cependant, la recherche de sincérité du *Camp* (Sontag, 1968 : 315) implique de ne pas chercher obstinément à s'opposer au pouvoir. Du moins, là n'est pas son premier moteur. Le *Camp* s'éloigne des normes de goût à partir de l'utilisation d'un jeu de signes qui lui est propre, et résulte d'un *bricolage* de mythes qui lui sont constitutifs – marques définitoires d'un sous-groupe selon Dick Hebdige (2008 : 108-112). Prenons le cas d'une fourrure rose, « faite de trois millions de plumes (Sontag, *op. cit.* : 317) » ; elle exprime à la fois un caractère organique (car la fourrure est, à la base, d'origine animale) et artificiel (car il n'existe pas de mammifère à fourrure rose). Cet oxymore couturier désarçonne la visualité, et son fonctionnement interne. De là, on peut partir du principe que le *Camp* désigne un défi à l'encontre de tout ce qui est sérieux (*ibid.* : 323), ou encore une manière de se moquer et de caricaturer, voire d'exagérer, la violence dissimulée dans les injonctions culturelles majeures. Que cette fourrure relève ou non du mauvais ou de la faute de goût importe peu : au sein de l'espace *camp*, elle est un objet signifiant, une « structure structurante » (Bourdieu, 1980 : 88).

17 Le *Camp* repense donc indéniablement la notion de faute de goût telle qu'elle est généralement comprise, en remettant en cause les valeurs et les normes esthétiques établies. En effet, le *Camp* va à l'encontre de la sobriété et de la retenue considérées comme des signes de « bon goût » – éléments de premier plan pour l'idéologie de « l'ornement en tant que crime ». En cela, le *Camp* peut être considéré comme un *culte de la faute de goût*, qui valorise l'excentricité et la singularité au-delà de toute conformité à des critères de goût traditionnels.

18 En guise d'exemple, dans le domaine de la mode, le *Camp* peut être considéré comme célébrant la faute de goût de manière délibérée, en mettant en avant des objets ou des éléments qui seraient considérés comme vulgaires ou kitsch dans d'autres contextes. Un vêtement recouvert de paillettes étincelantes ou un sac à main en forme de banane géante pourraient être considérés comme du mauvais goût

selon les normes esthétiques traditionnelles, mais seraient appréciés dans le cadre de l'esthétique *Camp* pour leur excentricité et leur extravagance. De même, le *Camp* peut également honorer la faute de goût en utilisant des éléments de la culture populaire de manière ironique, comme en adoptant, au sein d'un événement social, un style de tenue inspiré des années 80, « glorifi[ant] son personnage » (Sontag, *op. cit.* : 319).

19 Le *Camp* semble donc célébrer les fautes de goût, quelles qu'elles soient. Mais cela revient-il à dire que la notion de faute de goût n'existe pas dans la logique du *Camp* ? Pourrait-on définir ce qu'est une faute de goût selon la logique *camp* ? Selon Susan Sontag, une faute de goût dans le *Camp* serait le manque d'autodérision, le manque de sens de l'ironie, d'originalité et de créativité. Un autre point saillant des normes de goût du *Camp* se situe au niveau de l'honnêteté de celui ou celle qui crée du *Camp* : chercher délibérément à passer pour quelqu'un de démodé, tout en restant admiratif des normes de goût, est un geste qui va à l'encontre de la philosophie du *Camp*. En définitive, toute personne ou tout objet qui prend trop au sérieux les normes esthétiques établies – au point de s'aliéner au passage – peut être considéré comme provoquant une faute de goût selon le *Camp*.

20 Le *Camp* cherche avant tout à montrer le réel tel qu'il est : authentique, dégagé des normes de goût ; la notion de *realness* dans les concours de drag-queen – personnages ô combien *camp* – l'exprime au mieux. Les drag-queens qui gagnent sont celles qui, à la fois, sont dans un véritable *devenir* de ce qu'elles représentent – au point où l'on en arrive plus à les distinguer d'une femme cisgenre – et, en même temps, celles qui créent une nouvelle identité visuelle, représentant leur véritable « elle ». Le *Camp* célèbre la diversité et l'originalité, et rejette toute forme de conformisme ou de normalisation. C'est un outil de déconstruction qui donne à voir le fait que même ce que l'on appelle, dans la vie courante, le *vrai*, le *réel* ou la *vérité*, sont encore sujets de conventions, et pas assez *vrais*, *réels* ou *véritables*. Ainsi, comme l'énonce Sontag à propos des vérités incluses dans la philosophie *camp* : « [ê]tre naturel est une pose bien difficile à garder » (*ibid.* : 315) ; mieux vaut être réel.

Camp, Notes on fashion, une version *campitaliste* du *Camp* ?

> « En publiant votre enquête récente sur le Camp, vous avez fait en sorte que le Camp ne soit plus le Camp. Si vous voyez ce que je veux dire »[22].

21 C'est pour cela que l'exposition *Camp, Notes on Fashion* du *Metropolitan Museum* a suscité certaines controverses parmi les commentateurs de mode. Cette rétrospective des objets de l'imaginaire *camp*, organisée par la section costumes du musée, fait partie d'une série annuelle de célébrations de la mode devenue un événement central dans la culture nord-américaine. Ces expositions ont connu un grand succès auprès du public, avec 650 000 visiteurs pour la première exposition consacrée à Alexander McQueen (Bolton, 2011) et 1,7 million pour l'exposition sur l'imaginaire catholique de la haute couture en 2018 (*id.*, 2018), qui reste à ce jour la plus populaire de l'histoire du *Metropolitan Museum*. Elles ont également attiré l'attention de nombreux médias et du *star-system* américain, en particulier lors de la soirée d'ouverture, qui est devenue un terrain de chasse privilégié pour les paparazzis, rivalisant avec la popularité de la montée des marches du Festival de Cannes.

22 Toutefois, l'inclusion de l'esthétique *camp* dans cette institution peut être considérée à la fois comme problématique et bénéfique. En effet, le *Camp* s'oppose aux normes et aux valeurs établies et, par conséquent, aux institutions de légitimation. Cependant, l'exposition du *Camp* dans cet espace peut également être considérée comme une reconnaissance de la culture d'un sous-groupe, alimentant à partir de ce geste cette sous-culture en nouveaux adhérents. Malgré cela, « muséifier » le *Camp*, ainsi qu'en faire un objet mis en vente, manufacturé sans le second degré que l'on attendrait de cet acte, sont des gestes qui ne peuvent qu'aller à l'encontre de sa philosophie. Cet acte confirme la déclaration de Dick Hebdige, selon

lequel, lorsqu'une sous-culture se voit « soustraite [de son] contexte privé par les micro-entrepreneurs et les grosses industries de la mode », ses éléments distinctifs deviennent « reprodui[ts] en série », « codifiés », « banalisés », « transform[és] tout à la fois en propriété publique et en marchandise rentable » (Hebdige, 2008 : 100) ; tout ceci ayant comme effet de *déréaliser* le *Camp* aux yeux de ses adeptes.

23 Suivant la logique du *Camp*, cette exposition peut être alors considérée comme une faute de goût, et, ce, pour trois raisons.

24 Tout d'abord, au niveau de l'observation de la construction scénographique. À partir de son aspect hospitalier, le *Camp* est établi sur la participation des spectateurs et non sur une séparation entre spectateur et spectacle [23] : montrer cette esthétique comme un animal dans un zoo [24] va à l'encontre de son esprit, qui consiste à faire partie du spectacle et à y prendre part. La question du *devenir* est essentielle dans la logique *camp*, et la séparation entre le monde et le spectacle tend à désamorcer toute possibilité d'émergence de l'esprit *camp*. De fait, les signifiants *camp* y perdent de leur subversion de la normalité.

25 Ensuite, au niveau de la façon dont les vêtements *camp* sont présentés. Le *Camp*, comme le mouvement *punk* [25], est une esthétique qui n'est pertinente que lorsqu'elle est portée par ses adhérents. Ainsi, montrer cette esthétique sur des mannequins statiques va à l'encontre de la « vie » représentée dans cette esthétique : l'esthétique haptique et criarde du *Camp* perd de son efficace lorsque figée sur un objet qui l'empêche de faire voler sa matière tissée, ou de faire briller ses paillettes au gré des mouvements de ses porteurs. La preuve de cet impair est que le *Metropolitan Museum* a ouvert cette exposition par des spectacles de danse *queer* ; art vivant à même de retranscrire au mieux cette énergie *camp* ; énergie qui n'a pu que s'évaporer par la suite.

26 Enfin, dans la reterritorialisation des objets *camp*. Le fait de croire qu'il suffit d'exposer une esthétique *camp* ou de reprendre son aspect visuel pour faire du *Camp* est une erreur, car le *Camp* vient d'un contexte et d'un rapport politique. Le *Camp* est une esthétique organique, née à partir d'une interaction constante entre ses adhérents. Tel qu'il a pu être présenté lors de cette exposition, il ne peut être perçu que comme une copie du *Camp* – un simulacre – plutôt qu'une

de ses itérations – comme une représentation dénudée de son caractère dérangeant pour la culture dominante. En le plaçant dans une institution de légitimation comme le *Metropolitan Museum*, cela lui fait perdre logiquement sa portée révolutionnaire, et donne à voir le problème de la récupération d'un sous-groupe par la culture dominante. En effet, avant cette exposition, l'esthétique *camp* avait déjà trouvé sa place dans la visualité, mais souvent comme objet de moquerie, ce qui peut conduire à la confusion entre le *Camp* et le kitsch – domaine du visible complètement en phase avec la visualité.

27 Il est important de souligner que le *Camp* et le kitsch ne doivent pas être confondus, car ils présentent des différences fondamentales. Quand le *Camp* s'inscrit dans une entreprise de bienveillance et de jeu [26], le kitsch se caractérise plutôt par de la condamnation et de la moquerie [27]. De fait, le *Camp* est hospitalier, là où le kitsch est complètement en accord avec la culture dominante, et sert alors à renforcer les divisions entre les classes sociales. Le *Camp* peut être perçu dans l'utilisation ironique et bienveillante de symboles ou de codes de la culture hétéronormée par des groupes *LGBTQI+*, tandis que le kitsch tend à être vu dans l'utilisation méprisante et moqueuse de ces mêmes symboles par ceux qui sont en position de pouvoir (Greenberg, 1939). De plus, le *Camp* cultive la faute de goût car, au sein de cet espace, elle n'est pas soumise aux effets négatifs habituellement associés à cette évaluation. Au contraire, elle est célébrée et utilisée comme moyen d'expression et de subversion. Le kitsch, en revanche, est étroitement lié à la faute de goût, car il se conforme à des normes de goût établies de manière à être perçues comme de la marchandise profitable. « Sans la passion, on ne saurait avoir que du "pseudo-Camp", quelque chose de purement décoratif, inoffensif » (Sontag, 1968 : 318). Pensons à l'utilisation de motifs kitsch dans la décoration intérieure, de manière à provoquer le rire : elle ne peut être considérée que comme une faute de goût *camp* car elle s'inscrit dans un désir de plaire à un public plus large, plutôt que de s'exprimer de manière authentique. En somme, le *Camp* et le kitsch sont des esthétiques antagonistes, qui doivent être comprises dans leur propre contexte et leur propre rapport au pouvoir. Quand bien même l'exposition *Camp, Notes on Fashion* a pu chercher à se prévenir de toute confusion avec le kitsch, la muséification du *Camp* ne peut que rapprocher ces deux esthétiques.

Conclusion : comment faire respecter la culture *camp* au sein de la culture dominante ?

> « Le dernier mot du “Camp” : affreux à en être beau !... Bien entendu, cela ne peut pas se dire de n’importe quoi. Il y faut certaines conditions (*ibid.* : 327). »

28 En conclusion, il est crucial de réfléchir aux conséquences de la récupération de l’esthétique *camp* par la visualité, et de vérifier si les valeurs et l’esprit originaux du *Camp* sont respectés ou non. Pour cela, il est important de se poser des questions telles que : cette récupération est-elle liée à une activité purement commerciale ? Est-elle dépolitisée ? Est-elle présentée de manière à être moquée ? Est-ce que nous rions du *Camp* ou avec le *Camp* ? Ces questions soulignent le fait que l’appropriation d’une culture mineure par une culture dominante est un acte ambigu, qui implique souvent la perte des éléments qui contestent la culture dominante dans la culture marginale.

29 Dans le cas des chaussures *Crocs* Balenciaga, cette collaboration peut apparaître comme étant réussie, car ces deux entreprises sont directement impliquées dans notre rapport marchand au monde, qu’il s’agisse de la culture populaire ou du secteur du luxe. Ainsi, la subversion *camp* reste présente dans cet acte grâce au renversement de valeurs qu’il implique – à partir du mariage « contre-nature » entre la haute couture et la *fast-fashion*.

30 La question devient plus compliquée dès qu’il s’agit de l’exposition *Camp, Notes on Fashion*. Selon Nicholas Mirzoeff, tout ce qui conteste la visualité mérite un « droit de regard » (Mirzoeff, 2011) : celui-ci se trouve être une qualité indéniable des objets de *contre-visualité*, telle que la culture *camp*. Ce droit de regard est-il présent dans le cas de cette exposition ?

31 Il semble que le fait d'être récupéré par une culture dominante ait toujours fait partie de l'ADN du *Camp*, comme le démontre Madonna dans son hymne à la diversité queer *Vogue*, dont le clip (Fincher, 1990) est rempli de *vogueurs*, des danseurs de la *ballroom culture*, un territoire important dans la culture *camp*[28]. Cependant, dans ce clip, Madonna est mise en avant, cadrée au centre, tandis que les danseurs authentiques de la culture *queer* sont en arrière-plan, sur les côtés du cadre. Par conséquent, une sous-culture ne pourra se sentir respectée par la visualité que lorsqu'elle ne sera pas subordonnée au pouvoir, mais *surordonnée*, mise en avant de manière à nous obliger à voir ce qui dérange la visualité, ainsi que ce qui nous dérange – là est ce droit de regard.

32 Regarder est un acte politique, et il est important que l'objet qui est montré puisse le faire en étant doté de toute son autonomie. *Que veulent les objets camp ?*[29] Être regardés pleinement ; et non comme des objets subalternes au pouvoir.

BIBLIOGRAPHY

ANONYME, 1964, « Camp », *Time*, vol. 84, n° 25, p. 75.

BERGER J., 2014, *Voir le voir*, Paris : Éditions B42.

BERGER J., 2011, *Pourquoi regarder les animaux*, Genève : Éditions Héros-Limite.

BERTRAND J.-M., 2014, « Les communications des marques de mode et de luxe », *Hermès*, *La Revue*, vol. 70, n° 3, p. 120-123.

BOLTON A., 2011, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, New York : Metropolitan Museum.

BOLTON A., 2013, *Punk, Chaos to Couture*, New York : Metropolitan Museum.

BOLTON A., 2018, *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*, New York : Metropolitan Museum.

BOLTON A., 2019, *Camp, notes on fashion*, New York : Metropolitan Museum.

BOURDIEU P., 1979, *La Distinction*, Paris : Minuit.

BOURDIEU P., 1980, *Le Sens pratique*, Paris : Minuit.

BRODIN P., 1968, « Susan Sontag », *Liberté*, vol. 2 (56), n° 10, p. 42.

CARTWRIGHT L. et STURKEN M., 2009, *Practices of Looking : An Introduction to Visual Culture*, Oxford : Oxford University Press.

CRARY J., 2014, « Chapitre 1. Le capitalisme comme crise permanente

de l'attention », dans CITTON Y. (éd.), *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris : La Découverte.

CHOLLET M., 2012, *Beauté Fatale : Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris : La Découverte.

DELEUZE G., 1969, *Logique du sens*, Paris : Minuit.

DELEUZE G., 1981, *Logique de la sensation*, Paris : La différence.

DELEUZE G. et Guattari F., 1975, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : Minuit.

DELEUZE G. et Guattari F., 1980, *Mille plateaux*, Paris : Minuit.

FINCHER D., 1990, *Vogue*, Los Angeles : Warner Bros. records.

FLÜGEL J. C., 1971, *The Psychology of Clothes*, Madison : International Universities Press.

GALLIANO J., 2000, *Dior collection haute couture printemps-été 2000*, défilé, Paris.

GOFFMAN E., 1973, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1 : la présentation de soi*, Paris : Minuit.

GREENBERG C., 1939, « Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review*, vol. 6, nº 5, p. 34- 49.

GVASALIA D., 2016, *Balenciaga collection printemps été hommes 2017*, défilé, Paris.

GVASALIA D., 2022, *Balenciaga collection printemps été 2023*, défilé, Paris.

HANANIA Y., MUSNIK I. et GAILLOCHET P. (éd.), 2022, *Le luxe contre-attaque. Accélérations et disruptions*, Malakoff : Dunod.

HALDANE J. B. S., 1927, *Possible Worlds and Other Essays*, Londres : Chatto & Windus.

HEBDIGE D., 2008, *Sous-Culture, Le Sens du style*, Paris : Zones.

LACAN J., 1991, *Le séminaire, livre* XVII, *L'envers de la psychanalyse*, Paris : Seuil.

LACAYO R., 2005, « The Sensuous Intellectual », *Times*, vol. 165, nº 2, p. 88.

LE CORBUSIER, 1996, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : Flammarion.

LETHUILLIER J.-P., 2019, « Faire l'histoire de la mode dans le monde occidental », *Apparence(s)* (En ligne), nº 9. Mis en ligne le 13 mai 2019, consulté le 11 novembre 2022. URL : http://journals.openedition.org/apparences/2235.

LOOS, A., 2014, *Comment doit-on s'habiller ?*, Paris : Grasset & Fasquelle.

LOOS A., 1920, « Ornement et Crime », *L'esprit nouveau, Revue internationale d'esthétique*, nº 2, p. 159- 168.

MEEHAN T., 1965, « Not Good Taste, Not Bad Taste – It's "Camp" », *New York Times Magazine*, 21 mars 1965, p. 30.

MITCHELL W. J. T., 2018, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Paris : les Praires ordinaires.

MITCHELL W. J. T., 2014, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon : les Presses du Réel.

MIRZOEFF N., 2011, *The Right to look: A Counterhistory of Visuality*, Durham : Duke University Press.

MIRZOEFF N., 2018, « Qu'est-ce que la visualité ? », dans BOIDY M. et

MARTINEZ TAGLIAVA F. (éd.), *Visions et visualités, philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli éditions.

MOSCHINO F., 1993, *Moschino collection printemps-été 1994*, défilé, Milan.

NICKLAUS O., 2012, *Fashion!*, Bry-sur-Marne : INA éditions.

OWENS R., 2015, *Rick Owens collection automne-hiver 2016*, défilé, Paris.

PFEIFFER A., 2021, *Le goût du moche*, Paris : Flammarion.

RAE M., 1964, « Letters », *Time*, vol. 84, n° 27, p. 8.

ROCHE D., 1989, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII^e^–XVIII^e^ siècles*, Paris : Fayard.

RUSSO V., 1981, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New-York : Harper & Row.

SAINT-LAURENT Y., 1971, *Yves Saint Laurent collection printemps/été 1972*, défilé, Paris.

SIMMEL G., 2020, *Philosophie de la mode*, Paris : Allia.

SONTAG S., 1968, *L'œuvre parle*, Paris : éditions du Seuil.

VEBLEN T., 2009, *Théorie de la classe de loisir*, Paris : Gallimard.

NOTES

1 Traduction personnelle de : « *Now, my own suspicion is that the universe is not only queerer than we suppose, but queerer than we can suppose…* » (Haldane, 1927 : 286). Il est à noter que le mot *queer* doit être entendu ici au sens d'*étrange*, et non par rapport à ce qui relève du mouvement *Queer* qui a émergé au cours du XX^e^ siècle.

2 Il se trouve que le substantif mode « est depuis longtemps d'une polysémie telle qu'on peut s'interroger sur ce que comprend l'interlocuteur, ou l'auditoire. » Il peut désigner aussi bien « une simple manière d'être », « le changement qui caractériserait la mode », ou encore « les lieux institutionnels qui imposent ce changement ». En outre, la mode peut être perçue comme ce qui diffère du vêtement ordinaire, que l'on fasse référence à la part expérimentale de l'art du vêtement, ou au secteur de luxe du système global de la mode. (Lethuillier, 2022).

3 Il est en outre à noter que le fait de reprendre des objets de la culture consumériste pour en faire des sacs est devenu une marque de fabrique du style de couture de Demna Gvasalia. On peut penser à son premier coup d'éclat au sein de Balenciaga, qui a consisté à faire d'un sac de luxe une imitation en trompe l'œil des sacs de l'entreprise de meubles IKEA (Gvasalia, 2016).

4 Disponibles en boutique *Balenciaga*, durant l'année 2022.

5 Où l'on a vu marcher sur le catwalk des mannequins hommes avec leur appareil génital dépassant des ensembles taillés par le couturier (Owens, 2015).

6 Traduction personnelle de « She *argued for a more sensuous, less intellectual approach to art.* » (Lacayo, 2005 : 88).

7 Associée principalement à Jean-Paul Gaultier, qui en conceptualisé plusieurs variantes.

8 « Dans la mode, le "porno chic" battait son plein, comme [avec] les pantalons "bumster" chez Alexander McQueen, portés si bas qu'ils laissaient voir qu'ils déculottaient la raie fessière, un "sourire du plombier" » (Pfeiffer, 2021 : 101-102).

9 S'attaquant ainsi directement à l'interdiction de *Deutéronome* 22 : 5, qui voit un péché en le fait de s'habiller avec des vêtements du sexe opposé.

10 En effet, la façon qu'a Susan Sontag de décrire le camp rappelle grandement l'essai de Gilles Deleuze, *Logique de la sensation* (Deleuze, 1981), au sein duquel il expose une analyse des objets visuels pensée avant tout sur les sensations et les *affects*, plus que sur les *concepts*. Cette opposition est accentuée à partir du titre de l'essai, « logique de la sensation », qui détourne directement celui d'un de ses essais précédents, « logique du sens » (Deleuze, 1969), qui excluait justement ce type d'analyse.

11 En linguistique, la notion de *deixis* correspond aux possibilités de la langue de faire directement référence à une personne, un objet ou toute autre entité « percevable ». On peut penser aux pronoms personnels de la première et deuxième personne, aux adverbes de lieu et de temps, ou encore aux adjectifs et pronoms démonstratifs.

12 « Voir le côté "camp" dans les êtres et les choses, c'est se les représenter jouant un rôle. » (Sontag, 1968 : 312)

13 Là où, auparavant, « les deux sexes [étaient] à égalité vestimentaire quant à la recherche du raffinement et de l'ornementation. En matière d'extravagance de toilette dans les milieux raffinés, de la Renaissance aux Lumières, les hommes brill[aient] de tous leurs feux » (Roche, 1989 : 43).

14 Titre d'un ouvrage influant d'Adolf Loos (Loos, 1920 : 159-168). En outre, l'auteur a transposé directement cette logique à la mode, en déclarant que les « Allemands du meilleur monde font comme les Anglais. Ils sont satisfaits lorsqu'ils sont bien habillés. Ils se passent de la beauté. Le grand poète, le

grand peintre, le grand architecte s'habillent comme les Anglais. Le poétaillon, le peintre du dimanche et l'architecte qui posent à l'artiste font de leur corps un autel sur lequel ils sacrifient à la beauté sous forme de cols en velours, de pantalons à l'étoffe artistique et de cravates Art nouveau. » (Loos, 2014 : 10).

15 Ces deux actions correspondent au fait d'isoler des traits définitoires au sein d'un agencement, puis de réinsérer ceux-ci dans un nouvel agencement qui, dès lors, changerait en sa globalité du fait de cet ajout. « N'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire "valoir pour" le territoire perdu ; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, sur un objet, sur un livre, sur un appareil ou système… » (Deleuze & Guattari, 1980 : 634).

16 Pour Lacan, le terme « ontologie » ne « [s'orthographie] enfin correctement » qu'avec l'ajout d'un « h » au début du mot (Lacan, 1991 : 209). L'hontologie désigne dès lors le caractère honteux qu'un être se fait de la définition de lui-même.

17 C'est à cause de cette interdiction, abrogée qu'en 2013 – malgré sa non application à partir du début du XX^{e} siècle –, que des personnalités préféministes comme George Sand et Rosa Bonheur ont dû demander des « permis de travestissement » pour pouvoir s'adonner à certaines activités extérieures peu adaptées au port de la robe.

18 « L'art "camp" est, le plus souvent, un art décoratif qui met plus particulièrement en relief la forme, la surface sensible, le style, au détriment du contenu. » (Sontag, 1968 : 310).

19 Traduction personnelle de l'inscription « *Il buon gusto non esiste* », imprimée sur plusieurs T-shirts du défilé suivant : Moschino (1993).

20 La théorie classique de la mode explique son apparition à partir d'un mouvement dialectique entre la recherche de l'imitation et celle de la singularisation. De plus, ce mouvement participerait d'une lutte/attraction continuelle entre haute classe sociale et classe populaire (Simmel, 2020 ; Veblen, 2009).

21 « Le goût "camp" refuse l'axe bipolaire du jugement esthétique habituel : bon-mauvais. […] Il ne déclare pas que le bon est mauvais, le mauvais, bon. Mais il apporte un supplément, un autre jeu de critère – dans l'art ou dans la vie (Sontag, 1968 : 320). »

22 Traduction personnelle d'une partie d'une lettre addressée au *Times* : « *By publishing your recent analysis of "Camp", you have ensured that Camp*

will no longer be Camp, if you see what I mean. » (Rae, 1964 : 8).

23 Dans son étude *médiarchique* sur la notion d'attention, Jonathan Crary détecte une préhistoire du concept situationniste du spectacle, en montrant que le « spectacle ne concerne pas essentiellement *l'acte de regarder des images*, mais plutôt les conditions de construction qui individualisent, immobilisent et séparent les sujets ». La spectacularisation du *Camp* lors de cette exposition relève des mêmes processus (Crary, 2014 : 54).

24 L'observation d'animaux a, dans les études visuelles, une connotation singulière : elle exprime par ce geste une domination d'une population sur une autre, qui se voit alors réduite au statut de spectacle, d'objet visuel, plus que d'un rapport d'égal à égal. À ce sujet, on peut penser à cet ouvrage de John Berger : *Pourquoi regarder les animaux* ? (Berger, 2011).

25 Mouvement qui a aussi fait l'objet d'une exposition de la partie costume du Metropolitan (Bolton, 2013).

26 « [L]e pur "Camp" est toujours naïf. Le "Camp" conscient (faire du "Camp") paraît, en général, beaucoup moins bon. » (Sontag, 1968 : 315).

27 Dans son article « Avant-Garde and Kitsch », Clement Greenberg explique l'origine du Kitsch par l'alphabétisation des masses dénuées de capital culturel. C'est ainsi que, selon lui, ces dernières ont commencé à consommer des produits culturels « pauvres », à l'écart de la « culture légitime » (Greenberg, 1939).

28 L'univers de la *Ballroom* désigne un ensemble de lieux *queer* au sein desquels dansent et s'affrontent des individus de tout genre dans des *battles* – des joutes de danse.

29 Variation sur le titre et l'argumentaire d'un ouvrage d'études visuelles de W. J. T. Mitchell, à propos du « désir des images ». (Mitchell, 2014).

ABSTRACTS

Français

La mode, pourtant art du goût, n'a jamais hésité à travailler la notion de faute de goût. On peut penser notamment au concept de *Camp*, mis en lumière par Susan Sontag. Par ce terme est entendue une façon de ne voir le monde qu'à travers un phénomène esthétique, où le sérieux n'est pas le bienvenu : la faute de goût y est donc célébrée. Cette sensibilité a fait récemment l'objet d'une exposition au sein du *Metropolitan Museum*, instance première de la culture hégémonique. Peut-on voir en cette exposi-

tion une faute de goût à l'encontre du *Camp* ? Cet article d'études visuelles présente ainsi une analyse iconologique de cette rencontre entre deux mondes esthétiques.

English
Fashion, despite being an art of taste, has never been shy to work around the notion of "offense of taste". One can think in particular of the concept of *Camp*, brought to light by Susan Sontag. By this term is meant a way of seeing the world through an aesthetic phenomenon, where the serious is not welcome: to lack taste is therefore celebrated. This sensibility was recently the subject of an exhibition at the *Metropolitan Museum*, a primary instance of hegemonic culture. Can this exhibition be seen as an offence against the taste of *Camp*? This visual studies article presents an iconological analysis of this encounter between two aesthetic worlds.

INDEX

Mots-clés
camp, Sontag, faute de goût, visualité, mode

Keywords
camp, Sontag, lapse in taste, visuality, fashion

AUTHOR

Alexis Vandeweerd
Luxembourg School of Religion & Society
Alexis Vandeweerd est assistant-chercheur à la Luxembourg School of Religion & Society, et effectue une thèse intitulée « Le "dispositif" du Kénoptique de Martin Margiela : La mode par-delà le dicible, le visible et le sensible » à l'Université du Luxembourg, sous la supervision du Pr. Nathalie Roelens. Ses recherches portent principalement sur les articulations entre la mode, la culture visuelle et les études religieuses – à l'aune du concept du figural. (https://www.idref.fr/272073539)