

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

 <https://www.peren-revues.fr/mosaïque/2818>

DOI : 10.54563/mosaïque.2818

Référence électronique

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) », *Mosaïque* [En ligne], 23 | 2025, mis en ligne le 10 juillet 2025, consulté le 10 juillet 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/mosaïque/2818>

Droits d'auteur

CC-BY

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

PLAN

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

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

 Saint Pierre illustré, caricaturé

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

L'annonce d'une mimésis 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

TEXTE

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 consacrés⁵ 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 seniors et d'enfants (2013). D'ailleurs, l'appel de Colin à l'écrivain et graphiste Joël Guénoun⁶ 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 réalité⁷, un jugement de valeur⁸ ou un jugement d'identification⁹ (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 XIX^e 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 XVI^e siècle, du grec byzantin *eikonoklastēs*, « 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 XIX^e 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 destruction¹¹) 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.

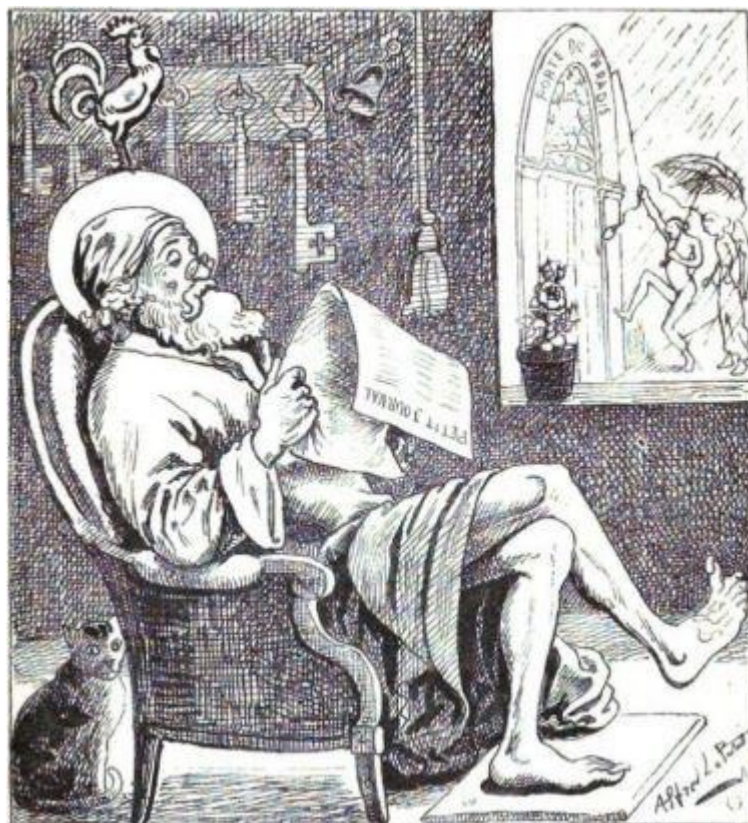
- 6 La destruction de la figure sainte sera d'abord inscrite dans son contexte historique, propice à la caricature religieuse. Puis, nous observerons le prélude d'une *mimésis* kitsch dans le roman et sur scène, ainsi que la singularité du kitsch de la sculpture chez Colin et chez Flaubert, avant d'analyser 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 apparaître 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'embrasement 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 accroître 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 disparaître 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 statuetstes 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 musée. 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 désobligence : « 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 musée de Bouvard et Pécuchet dans la mise en scène de Vincent Colin ? De quelle manière sa présentation influence-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 mimésis 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 musée 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 musée :

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 musée 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.

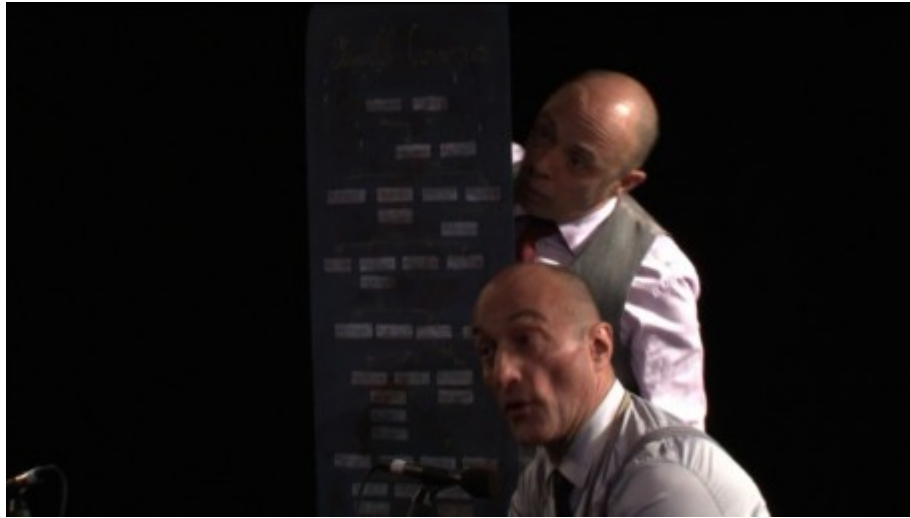
Figure 2 : Quincaillerie – Carcasse d'un bonnet de Cauchoise



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 musée apparaît 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 musée 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 visiteurs¹² ; 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 musée chez Flaubert d'une part et chez Colin d'autre part.
- 15 Le passage du musée 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 transparaître 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 roman¹⁵. 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, 1993¹⁶). 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 musée. 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 musée 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'apparaît donc pas comme une faute de goût qui dénoterait avec l'unité du musée 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 accroître 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 [...] “manifeste, 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 plaît 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.

BIBLIOGRAPHIE

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*, n° 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*, n° 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], n° 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 VALLESPER 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*, <http://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, n° 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, n° 641, p. 132 à 148.
- SCHUEREWEGEN F., 1987, « Muséum ou Croutéum ? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection », *Romantisme*, n° 55, p. 41-54.
- SIMON N., 2011, « L'art d'être grand-père » [en ligne], *Le Figaro*. URL : <http://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, n° 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 1^{er} 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 Léauté, 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 1^{re} 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). »

RÉSUMÉS

Français

Le kitsch, né à la fin du XIX^e 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 mimésis 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, iconoclasy, stage adaptation

AUTEUR

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.