

*Poétique
du*

*kitsch
kitsch
kitsch*

Revue Silène
Université Paris Nanterre
Centre de recherches en Littérature et Poétique Comparées (EA 3931)
2022

Poétique du kitsch

Actes dirigés par

Le Collectif LiPothétique – Doctoriales comparatistes de l'Université Paris
Nanterre

Colloque des 4 et 5 novembre 2021

Co-organisé par

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées

et

Université de Bretagne Occidentale – Héritages et Constructions dans le
Texte et l'Image

Comité de lecture :

Manon Amandio

Déborah Bucci

Hélène Dubail

Paule Faggianelli-Brocart

Silvia Giudice

Aline Lebel

Clara Metzger

Pariwat Sukwichai

Coordination et mise en page :

Silvia Giudice

Aline Lebel

Sommaire

Introduction. *Du kitsch littéraire : l'insituable lieu commun*

Aline Lebel – Université Paris Nanterre (LIPO)..... 7

Kitsch et littérature : complaisance, jugement de valeur et subversion. De la modernité à la postmodernité

Lionel Souquet – Université de Bretagne Occidentale (HCTI)..... 13

*** *Popularité du kitsch***

Quel kitsch sans avant-gardes ? L'univers de la littérature midcult

Carola Borys – Università di Siena, Université Sorbonne Nouvelle (CERC)..... 63

Kitsch, valeur et réception : l'expérience de C. S. Lewis

Daniel Paterson – Université de Rouen (CÉRÉDI)..... 73

Fantômas : un cycle romanesque et kitsch ?

Clément Richard – Université de Lille (ALITHILA)..... 85

*** *Le kitsch au premier degré***

Le kitsch et le jeu enfantin – un rapport de force(s)

Sylvia Kratochvil – Université Bordeaux Montaigne (SPH)..... 99

Pourquoi le kitsch et le tarte font-ils recette ?

Vivien Bessières – Université de Limoges (CeRes)..... 107

*** *Corporalité et corps social***

Le kitsch, le camp et l'homosexualité dans La Piscine-Bibliothèque d'Alan Hollinghurst

Pariwat Sukwichai – Université Paris Nanterre (LIPO)..... **115**

Les clichés associés à l'image du corps nu comme kitsch littéraire. Analyse du discours littéraire de M. Choukri et A. Taïa

Brahim El Mestor – Université Hassan II (FLSH)..... **125**

*** *Les objets, les images, les œuvres***

Aspects du kitsch. Introduction à l'esthétique de Blücher

Lyvann Vaté – EHESS..... **133**

Figuration de l'invisible et puissance d'agir des objets au théâtre : Romeo Castellucci et le style kitsch (deux cas)

Déborah Bucchi – Université Paris Nanterre (LIPO), EHESS (ANHIMA)..... **139**

Martin Parr et les couleurs indélébiles du temps. Une ode pour un monde qui passe au temps de la société du spectacle.

Yvan Chasson – Université de Limoges (EHIC)..... **153**

*** *Le kitsch du non kitsch***

Keepsakes et ex-voto baroques : bribes kitsch dans le classicisme moderne de Baudelaire et Montale

Silvia Giudice – Université Paris Nanterre (LIPO)..... **163**

Sensibilité et sentimentalisme : Nabokov et le pochlost dostoïevskien

Aline Lebel – Université Paris Nanterre (LIPO)..... **171**

Introduction

Du kitsch littéraire : l'insituable lieu commun

Aline Lebel

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées

– Si tu te mets à rire, j'arrête ; moi je raconte ce film sérieusement, comme je l'aime. Et puis il y a autre chose que je ne peux pas te dire, qui fait que j'aime beaucoup ce film, vraiment.¹

La scène se déroule dans l'obscurité d'une prison de Buenos Aires, pendant la dictature argentine. Deux hommes partagent la même cellule : Molina, homosexuel condamné pour détournement de mineur, et Valentin, le jeune révolutionnaire qui est devenu son compagnon d'infortune. Pour lui faire oublier l'ennui, la faim et la torture, le premier ranime les images éblouissantes du cinéma hollywoodien de son enfance, peuplé de femmes-panthères et de prostituées au grand cœur. Valentin l'interrompt, tantôt moqueur tantôt indigné face à ce débordement de clichés et de sentimentalisme. Mais il se laisse aussi bercer, charmer, et finalement séduire, au terme d'un récit qui joue lui-même avec les topoi et les codes du roman sentimental.

Tiré de l'un des plus célèbres romans de Manuel Puig, *Le Baiser de la femme-araignée*, ce récit souligne bien la pluralité des formes, des définitions et des usages possibles du kitsch littéraire. Avec ce mélange si particulier d'ironie et de tendresse qui caractérise son écriture, et que l'on serait tenté de rattacher à une sensibilité *queer*, Puig nous aide à percevoir ce que l'imaginaire hollywoodien a d'illusoire, voire d'un peu risible, tout en en faisant un possible refuge contre la violence de la dictature et des mythes sentimentaux dont elle se nourrit. Déconstruit ou mis à distance, associé à la surcharge, au mauvais goût ou à l'inauthenticité, le kitsch révèle un jugement de valeur porté sur l'altérité. Mais il peut à l'inverse faire l'objet d'une revendication esthétique ironique, et apparaît alors comme une antivaleur, voire un antisystème.

Face à ces ambiguïtés, comment penser le kitsch littéraire – ses conditions de possibilité, son fonctionnement, les niveaux auxquels il opère ? C'est ce questionnement central qui a motivé le choix du sujet du colloque *Poétique du kitsch*, qui s'est tenu à Nanterre à l'automne 2021 et a orienté les interventions et les discussions que nous espérons prolonger par la publication du présent recueil d'actes. Il partait du constat que le concept de kitsch est aisément passé de l'histoire de l'art à l'usage courant, mais que sa pertinence pour le domaine littéraire reste encore à penser et à élaborer. Une telle transposition suppose néanmoins non seulement de convoquer le kitsch dans une réflexion sur la littérature, mais de faire collaborer la littérature à une réflexion sur le kitsch : comme le rappelle en effet Lionel Souquet dans sa conférence d'ouverture, la littérature de fiction produit une réflexion métatextuelle qui se dessine tantôt en creux, tantôt en porte-à-faux du discours

purement théorique, et qui contraint à en complexifier les enjeux. C'est alors la polysémie de la notion qui apparaît, articulée autour de quelques grandes lignes de faille dont les diverses interventions n'ont eu de cesse de dessiner les contours et de sonder la profondeur.

La première pierre sur laquelle vient achopper la réflexion sur les rapports entre kitsch et littérature touche à l'articulation entre littérature et valeur(s). La notion de kitsch entraîne en effet une situation énonciative dialogique, dans laquelle l'objet se voit attribuer une place dans l'économie matérielle et symbolique du goût. Plus spécifiquement, l'objet kitsch est de *mauvais* goût, un tel jugement s'appuyant sur un système de valeurs esthétiques, morales ou économiques dont la caractérisation, voire la déconstruction critique a préoccupé nombre des intervenants de ce colloque. Au-delà de la diversité de leurs ancrages disciplinaires ou politiques, ceux qui ont pu être considérés, depuis un demi-siècle, comme les principaux théoriciens du kitsch² partagent une même tendance à plaquer sur la notion une interprétation idéologique réductrice. Aussi les conditions et modalités d'usage de ces textes, pour l'analyse littéraire, posent-elles question ; elles contraignent du moins à thématiser de façon réflexive, voire autocritique, la position du chercheur face à son objet d'étude.

Mais l'objet kitsch peut aussi être le produit d'une revendication de l'excès, de l'inauthentique. C'est la question de son intentionnalité et de sa réflexivité qui se pose alors. Les auteurs choisissent-ils de créer des œuvres kitsch ? L'appartenance d'un texte à cette catégorie relève-t-elle de l'assignation dévalorisante ou de la revendication ? Sans prétendre résoudre définitivement le problème du point de vue du kitsch, entre l'objet et le regard porté sur lui, la variété des œuvres sélectionnées pour ce colloque souligne bien que les positionnements qu'il rend possible par rapport au système du goût sont multiples.

Entre intention du texte et réception, le kitsch semble difficilement situable : serait-il pour autant universel ? C'est là la deuxième question à laquelle nous a conduit l'exploration de l'interdépendance entre littérature et valeurs sociales. L'histoire du mot, d'apparition assez récente et liée au milieu artistique des années 1870, en fait une catégorie esthétique particulière et géographiquement déterminée. Faut-il donc y voir l'un de ces intraduisibles étudiés par Emily Apter, un nom parmi d'autres dans le paysage de la démesure et du mauvais goût en Europe de l'Ouest ? Au-delà de ses connotations axiologiques ou sociales, l'enjeu pour nous a été d'interroger la part culturelle et historique de la notion – une dimension interculturelle à laquelle la démarche comparatiste, auquel ce colloque se voulait fidèle, a toujours été particulièrement sensible.

En faisant du kitsch un concept opératoire, il devient en effet possible d'en trouver dans les littératures étrangères, sinon des équivalents exacts, du moins des synonymes approximatifs. Entre le concept russe de *pochlost*, étudié par Vladimir Nabokov³ et la critique culturelle Svetlana Boym⁴, la *cursilería* du monde hispanophone, ou le *schmaltz* yiddish, les interventions ont permis de faire surgir un ensemble de traits communs, tout en réancrant chacun de ses termes dans son héritage historique et culturel propre. La prise en compte des effets de convergence et de différence avec des catégories esthétiques proches, comme le *camp* théorisé par Susan Sontag⁵, s'est en retour révélée particulièrement féconde pour mesurer et circonscrire les singularités de notre objet.

La dernière ligne de tension qui est apparue au terme de ce colloque touche aux rapports, voire à la possible rivalité, entre rhétorique et poétique. Dans son célèbre essai *Avant-Garde and Kitsch* (1939)⁶, le critique d'art Clement Greenberg définit le kitsch comme une recherche hâtive de

l'effet esthétique, à laquelle il oppose une conception réflexive de la *high culture*, dans laquelle les processus de création et l'exhibition des modalités formelles de l'œuvre d'art priment sur ses effets. Faut-il voir dans cet antagonisme une reformulation de l'opposition classique entre la rhétorique, assimilée à un art du discours qui se soucie avant tout des effets du langage, et la poétique, davantage attachée à la description des aspects formels de la création ?

Le problème du lieu du kitsch fait ici retour, dans le cadre d'une réflexion sur la spécificité de la rhétorique du kitsch et du rôle de l'analyse littéraire dans son élaboration. Le kitsch réside-t-il dans le contenu ou dans l'écriture : est-ce une question de fond ou de forme ? De style ou de genre ? Comprise comme une sémiologie, attentive aux variations de supports et aux différentes trajectoires de l'effet et du sens, la rhétorique du kitsch évoque le fonctionnement linguistique du cliché. Au fil des interventions s'est ainsi dessinée une typologie mouvante de ses figures de prédilection, qui invite peut-être à penser le style kitsch sur le modèle des trois styles de l'ancienne rhétorique, ou des styles précieux, ampoulé et vulgaire imités par les exercices de Queneau.

Ces actes explorent donc plusieurs aspects du kitsch, du mauvais goût et du sentimentalisme dans les œuvres. Ceux-ci sont étroitement liés à la question des fortes réactions affectives provoquées chez les lecteurs (fascination, identification, mépris), et du jugement esthétique et parfois moral ou politique qu'elles appellent en retour. Écrire sur les liens entre kitsch et littérature, comme le rappelle Lionel Souquet, c'est nécessairement poser la question des conditions d'objectivité du discours critique, face à une notion non seulement plurielle et insituable, mais toujours exposée au risque d'une appropriation subjective. Pour mener à bien une telle entreprise, il convient donc de composer avec la charge affective du concept, en en thématissant sans cesse l'ancrage et les usages possibles.

Popularité du kitsch

Présenté par le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey comme « inséparable de la triade industrie-masse-consommation », le concept de kitsch émerge dans le contexte de la fin du XIX^e siècle, caractérisé par une démocratisation de la littérature, jusque là réservée aux élites, et par l'émergence progressive de la culture de masse. L'intervention de Carola Borys part de ce constat pour déterminer le point de convergence entre les différentes définitions proposées par les théoriciens et contempteurs du kitsch au début du siècle (Lukács, Broch, Adorno, Benjamin...). Après l'avoir situé dans l'opposition au concept d'« avant-garde », elle propose une fine analyse des évolutions historiques et culturelles de cet antagonisme. L'apparition des concepts de *middlebrow culture* et de littérature *midcult*, forgés par le marxiste Clement Greenberg et centraux dans les débats qui agitent la sphère culturelle italienne dans les années 60, la reconfigure en effet en une tripartition, notamment théorisée par l'historien du marché de l'art Gian Carlo Ferretti dans ses écrits sur la culture moyenne.

Le problème du kitsch constitue également le point de départ de la réflexion de Daniel Paterson, qui part des écrits de l'écrivain anglais C. S. Lewis pour construire une réponse aux postures élitistes sous-jacentes dans les dénonciations du kitsch. En définissant le kitsch comme une poétique de l'acte de lecture plutôt que comme un trait esthétique inhérent aux œuvres, il souligne

qu'il devient possible de conserver au concept sa valeur heuristique et critique, sans céder à une essentialisation de l'œuvre d'art.

À rebours d'une approche situant le kitsch au seul niveau de la réception, mais creusant le sillon des rapports entre kitsch et littérature populaire, Clément Richard s'appuie sur l'étude du cycle de *Fantômas* pour mettre à l'épreuve certains éléments de définition consensuels de la notion. Élaborant la distinction entre production et création littéraire, il revient sur les caractéristiques de l'esthétique kitsch, qu'il aborde à partir d'une analyse des formes de la narration.

Le kitsch au premier degré

S'attaquant directement aux présupposés élitistes que révèlent selon eux la dénonciation du kitsch, les intervenants de la deuxième partie de ces actes en proposent donc, si ce n'est une défense et illustration, du moins une tentative de redéfinition moins dévalorisante.

À partir d'une relecture benjaminienne de *Blanche Neige* (1902), conte tragique de Robert Walser, Sylvia Kratochvil propose ainsi de repenser l'esthétique kitsch à la lumière d'un questionnement sur « le rapport entre un sentiment poétique de la beauté et l'œuvre d'art en tant que produit – production d'un sentiment factice ». Cette grille de lecture philosophique lui permet de situer le kitsch au croisement de l'univers du jeu enfantin et du jeu de la seconde technique (Benjamin), tout en mobilisant le texte littéraire pour tisser un nouveau réseau de relations entre ces concepts.

Passant de Benjamin à Bourdieu, Vivien Bessières propose de renverser le stigmate en envisageant un « style tarte », compris comme le miroir inversé du kitsch. Opposant mauvais goût des dominés (le kitsch) et mauvais goût des dominants (le tarte), et jouant Céline Dion contre certaines facilités d'écriture de Claude Simon ou de Marguerite Duras, il fait ainsi du rapport aux poncifs et aux procédés artistiques la pierre d'angle d'une analyse qui brouille l'opposition convenue entre « arts du statut » et « arts du contrat », haute et basse littérature.

Corporalités et corps social

Si le discours critique peut travailler à remettre en cause l'objectivité des normes du jugement de goût, cet effort de réappropriation critique est parfois le fait des œuvres elles-mêmes. La troisième section souligne la puissance potentiellement subversive du kitsch littéraire à partir d'un corpus d'œuvres qui interrogent l'articulation entre corps, sexualité et mauvais goût provocateur, et font de la revendication métatextuelle de ce dernier un outil de transgression de l'ordre social et politique.

Un tel questionnement inscrit d'entrée de jeu la réflexion dans une sensibilité *queer*, et l'article de Pariwat Sukwichai fait le point sur les divergences et convergences entre l'esthétique kitsch et le *camp*, notamment théorisé par Susan Sontag. À partir d'une analyse de *La Piscine-Bibliothèque* (1988) d'Alan Hollinghurst, il souligne la pluralité des usages possibles d'un kitsch littéraire revendiqué, à la fois outil de parodie, stratégie de survie, voire support d'une subversion de l'ordre sexuel et politique établi.

Cette réflexion sur les potentialités subversives du kitsch est poursuivie par Brahim El Mestor, dans le cadre de l'analyse du discours littéraire de deux auteurs marocains, Mohamed Choukri et Abdellah Taïa. À partir d'une comparaison des usages différenciés des clichés associés à la représentation de la nudité masculine et féminine, il montre l'importance de la corporéité dans une écriture qui revendique le scandale et l'outrage aux bonnes mœurs comme mode d'engagement politique.

Les objets, les images, les œuvres

Après les corps, ce sont les objets qui sont mis à l'honneur dans la quatrième partie de ces actes, qui poursuit l'investigation des rapports entre kitsch littéraire et matérialité.

À partir d'une analyse de détail des écrits théoriques du philosophe allemand Heinrich Blücher, Lyvann Vaté élabore ainsi la distinction conceptuelle entre art et kitsch à partir d'une analyse des évolutions historiques et politiques des conditions matérielles de production des formes artistiques. À rebours des approches subjectivistes, qui situent le kitsch dans l'acte de lecture ou les usages de l'œuvre, il montre comment la pensée de Blücher s'attache à théoriser la spécificité intrinsèque de l'objet kitsch, en mettant à distance la notion de goût.

Les deux articles suivants déplacent la perspective, non seulement en passant de la théorie à l'analyse critique, mais en élargissant le champ de recherche vers des esthétiques non romanesques, voire non littéraires. Déborah Bucchi renoue ainsi le lien entre kitsch et théâtralité, à partir d'une analyse de l'usage des objets dans les mises en scène de Romeo Castellucci. Oscillant entre kitsch et non kitsch, son esthétique mobilise les affects pour restituer à l'univers matériel sa puissance d'agir propre. Il fait ainsi de la performance scénique le lieu et le moment d'une expérience de la révélation dont Déborah Bucchi montre qu'elle ouvre vers une réflexion sur l'invisible et le sentiment du divin.

C'est à travers ce questionnement intermédiaire sur le kitsch des objets que se tisse le dialogue entre son intervention et celle d'Yvan Chasson, consacrée à l'univers visuel du photographe anglais Martin Parr. Ancré dans une critique de la société du spectacle, le regard à la fois ironique et moqueur que ce dernier nous invite à poser sur le mode de vie consumériste et aliéné des classes populaires de l'Angleterre thatcheriste fait resurgir la difficile question de la distance de l'artiste, exacerbée par le choix du genre du « documentaire conceptuel », à la frontière du réalisme documentaire et de sa réélaboration poétique.

Le kitsch du non kitsch

La dernière section de ces actes explore la frontière entre kitsch et non kitsch, en interrogeant la portée heuristique et critique de ce concept pour rendre compte d'œuvres traditionnellement placées au cœur du canon littéraire.

Poursuivant la réflexion sur la place et les usages de l'objet, l'article de Silvia Giudice confronte ainsi le concept de kitsch à l'esthétique de deux figures centrales de la modernité poétique, Baudelaire et Montale. À partir d'une comparaison en *close reading* de deux poèmes

construits respectivement autour de l'image de l'ex-voto et du *keepsake*, elle s'interroge sur les formes et les enjeux d'une sensibilité commune au monde matériel et à ses pouvoirs esthétiques. Support d'un kitsch au second degré, la représentation de l'objet de mauvais goût permet la prise de conscience du caractère artificiel de l'œuvre elle-même, créant avec le public une connivence qui situe davantage le kitsch de ces auteurs du côté de la distance aristocratique que de la fausse authenticité bourgeoise.

Repasant de la poésie au roman, Aline Lebel interroge quant à elle la part de kitsch à l'œuvre chez Dostoïevski, relu à la lumière des écrits de Vladimir Nabokov. Polémique à dessein, le célèbre professeur fait en effet de l'auteur de *Crime et Châtiment* l'incarnation du *pochlost*, cette variante russe du kitsch dont il propose une virulente critique à la fois morale, politique et esthétique. Au-delà de la question de la valeur et de la légitimité de ce jugement, situé dans un contexte culturel et historique singulier, et qui revendique d'ailleurs sa part de subjectivité, l'étude en fait le support d'une réflexion sur les rapports entre kitsch et usages littéraires de l'émotion, afin de penser la distinction entre sensibilité et sentimentalisme.

En pensant les rapports entre kitsch et littérature, les articles de ces actes ont placé au cœur de la réflexion le problème des effets affectifs des œuvres. Fascination ou rejet, identification complaisante ou jouissance distanciée : on repère d'abord le kitsch à sa faculté à exacerber et à polariser les réactions de lecture. Mais l'évaluation de ces réponses divise elle-même la critique, partagée entre la dénonciation d'une esthétique assimilée à un art de l'imposture et du faux, et la déconstruction de ses propres critères de jugement. Sans prétendre résoudre les oppositions et trancher définitivement le « problème du kitsch », c'est bien à une invitation à faire retour sur l'insituable lieu du kitsch, entre l'œuvre et sa réception, l'objet et le regard que l'on porte sur lui, que nous convient ces interventions.

1. Manuel Puig, *Le Baiser de la femme-araignée* [1976], trad. Albert Bensoussan, Paris, Point, 2012.

2. Nous nous référons, bien entendu, à Benjamin, Broch, Eco, Greenberg et Kundera et aux réflexions et théories fondatrices qu'ils ont proposées dans des ouvrages désormais de référence tels que : Walter Benjamin, « Kitsch onirique » [1927], *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000 ; Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch* [1955], trad. Alberth Kohn, Paris, Allia, 2016 ; Umberto Eco, *La Guerre du faux* [1973], trad. Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985 ; Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch », *The Collected Essays and Criticism*, I, Chicago, Chicago Press, 1986 ; Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1984.

3. Vladimir Nabokov, « Du philistinisme et des philistins », *Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, trad. Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Stock, 1999, p. 303-312.

4. Svetlana Boym, *Common places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994.

5. Susan Sontag, « Notes on "Camp" », *Partisan Review*, 31, 4, 1964.

6. Clement Greenberg, *op. cit.*

Kitsch et littérature : complaisance, jugement de valeur et subversion. De la modernité à la postmodernité

Lionel Souquet
Université de Bretagne Occidentale – HCTI

« [...] le buone cose di pessimo gusto! »¹
Guido Gozzano, « L'amica di nonna Speranza », 1911.

« On nous Claudia-Schiffer, on nous Paul-Loup-Sulitzer,
Ah, le mal qu'on peut nous faire... »
Alain Souchon, *Foule sentimentale*, 1993.

« Il ne m'échappe certes pas que la littérature bucolique tend à la facilité.
Tout l'aspect « Rosa Bonheur » de cet art-là, je le redoute »
François Mauriac, *Mémoires intérieures*, 1959.

« Il [Victor Hugo] était retombé à des fatras, à des monceaux de littérature [...] à des habitudes, à des
abondances, à des facilités »
Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, 1910.

Écrire sur les liens entre littérature et kitsch implique d'emblée plusieurs problèmes méthodologiques. Il convient d'abord, cela va sans dire, de définir – ou, du moins, de tenter de cerner – une notion extrêmement complexe²... Vouloir définir précisément le kitsch est une gageure – comme l'affirmait l'un de ses premiers théoriciens, l'Autrichien Hermann Broch³, en 1950 – probablement parce que cette notion est souvent appréhendée de façon subjective. Certes, tout le monde s'accordera plus ou moins sur l'idée que « kitsch » – et ses multiples (quasi) synonymes⁴ : *cursi* en espagnol, *schmaltz*⁵ dans la culture yiddish, *poshlost* en russe (*ношлост*) ou *camp*⁶ en anglais – serait synonyme de « mauvais goût ». Mais qu'est-ce que le « mauvais goût » ? Selon quels critères, quels canons, définit-on le « bon goût » dont le kitsch serait supposément le contraire ? Existe-t-il des critères objectifs d'évaluation du kitsch ou s'agit-il d'un jugement de valeur purement subjectif ? Qui est en droit d'énoncer un tel jugement ? Le contexte est-il uniquement celui de l'esthétique et de l'art ou, plus largement, celui de la société, voire de la politique ? On constate que, quelle que soit la discipline dont ils sont issus – philosophie, sociologie, histoire de l'art ou critique littéraire – les théoriciens qui se penchent sur cette notion – Benjamin, Broch, Dorfles, Duvignaud, Eco, Elias, Greenberg ou Kundera – appliquent, même lorsqu'ils s'en défendent, une lecture généralement idéologique et réductrice, plaquant parfois – sous le vernis d'une prétendue rigueur scientifique – certains clichés : le kitsch, qu'il soit populaire, bourgeois, voire

aristocratique, c'est surtout la culture de l'autre. Seuls Moles et Sontag (qui l'appelle *camp*) font exception.

Se pose ensuite le problème du rapport entre littérature et kitsch, et c'est là le sujet central de ce travail : de quel ordre est-il ? Parle-t-on d'une littérature qui serait kitsch et, si oui, à quel titre ? S'agit-il du contenu ou de l'écriture, du style ? Autrement dit, parle-t-on du fond ou de la forme ? Est-ce une question de point de vue du récepteur ou d'intention de l'artiste : les auteurs et autrices choisissent-ils de créer des œuvres kitsch et ont-ils toujours conscience de relever de cette catégorie ? Existe-t-il un rapport hiérarchique entre une littérature « supérieure » ou légitime – qui serait non-kitsch – et une littérature « inférieure », « mineure » ou simplement populaire, systématiquement kitsch ? Enfin, l'appartenance à la catégorie du kitsch relève-t-elle de l'assignation ou de la revendication ? Nous verrons que le discours conceptuel sur le kitsch a souvent été imbriqué avec les productions elles-mêmes, la littérature de fiction produisant finalement une réflexion métatextuelle sur le kitsch et le dessinant peu à peu en creux du discours purement théorique, théorie et production artistique s'influençant mutuellement.

Bien qu'il existe quelques exemples de littérature commerciale avant l'ère industrielle – nous évoquerons brièvement le cas de L'Espagne du XVII^e siècle – la plupart des théoriciens considèrent que la première phase du kitsch a eu lieu au milieu du XIX^e siècle, avec l'industrialisation et l'urbanisation. Presque tous les ouvrages savants sur la notion commencent par la définition étymologique du terme – aujourd'hui largement connue et admise, bien qu'hypothétique : « kitsch », à l'origine, aurait fait référence à l'art de fabriquer des meubles neufs à partir de vieux meubles. Selon l'étymologie la plus répandue, « kitsch » viendrait de « *verkitschen* », un mot du dialecte bavarois signifiant « faire prendre des vessies pour des lanternes », donner quelque chose de différent de ce qui a été demandé et de moindre qualité. En bref, falsifier. Le sociologue britannico-allemand Norbert Elias en donne une étymologie légèrement différente mais non contradictoire : « C'est probablement au début du XX^e siècle qu'émergea ce concept du kitsch – tiré du mot américain pour « esquisses », « *sketch* » – dans un milieu de spécialistes, dans des cercles d'artistes et de commerçants d'art munichois pour désigner d'abord certains types de dessins prisés par un public de voyageurs américains »⁷. André Guyon⁸ cite l'exemple de Thénardier, dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, essayant de vendre à Jean Valjean comme un tableau de maître l'enseigne de son cabaret de Montfermeil, infâme barbouillage d'un épisode de Waterloo⁹ ou, comme nous le verrons, dans *La Régente* (1884-1885) de Clarín, le Marquis de Vegallana décorant son palais de fausses « antiquités » achetées à Paris, à prix d'or.

Au XIX^e siècle le statut de l'artiste change considérablement. Moins tributaires du mécénat des puissants mais plus proches et, donc, plus dépendants du grand public. Les écrivains se doivent de plaire à la bourgeoisie, mais l'alphabétisation de plus en plus importante, les progrès techniques (comme les rotatives) qui permettent de produire des livres meilleur marché, et surtout le développement de la presse, vont favoriser une démocratisation progressive de la littérature, jusque-là exclusivement réservée aux élites. Selon Norbert Elias « le concept de “kitsch” n'est rien d'autre qu'une expression de cette tension entre le goût raffiné et développé des spécialistes et le goût peu développé,

incertain, de la société de masse »¹⁰. Au XIXe siècle, c'est essentiellement par les romans feuilletons, publiés par épisodes dans la presse, que se développe la littérature populaire écrite¹¹ (souvent stéréotypée, manichéenne et conformiste). Ces auteurs doivent développer des stratégies d'écriture – inventant notamment la notion de suspens – afin de séduire un public plus large (peu instruit et en quête de divertissement) et l'inciter à lire la suite des épisodes du feuilleton. Les écrivains « légitimes » (reconnus par les élites), auteurs de romans « problématiques » (non populaires) s'inspireront de ces techniques d'écriture tout en continuant à remettre en question l'ordre (politique, social, religieux, moral). C'est au milieu du XIXe siècle, avec Edgar Poe puis Maurice Leblanc et Conan Doyle, qu'apparaît le roman policier¹². D'abord considéré comme un sous-genre, exclusivement populaire, il acquiert peu à peu ses lettres de noblesse en devenant le prétexte d'une analyse, souvent critique et subversive, de la société contemporaine.

Nous évoquerons donc plusieurs exemples de littérature dite « kitsch » appartenant à la subculture populaire, notamment le « roman rose », avatar du roman sentimental. Nous parcourrons ensuite les dédales d'une littérature légitime qui, surtout à partir du XIXe siècle, a souvent flirté avec le kitsch. L'excès de sentimentalisme fait sombrer le romantisme dans le kitsch tandis que – par opposition – le réalisme et le naturalisme vont le dénoncer comme symptôme du capitalisme et de la décadence bourgeoise. Sensibles à l'idéologie marxiste, de nombreux auteurs du XXe siècle continueront à dénoncer les dangers du kitsch... au risque d'y succomber eux-mêmes. Nous nous intéresserons enfin à une littérature postmoderne et subversive qui se nourrit de kitsch et le revendique pleinement. D'un point de vue thématique, trois marqueurs forts forment une sorte de ligne de crête caractéristique du kitsch en littérature : d'abord les lieux communs, la naïveté et le manichéisme, ensuite le sentimentalisme et, enfin, le matérialisme supposé des personnages, concrétisé par la présence et la description d'objets. Ces trois caractéristiques peuvent évidemment se manifester ensemble ou séparément.

La littérature populaire : inévitablement et naïvement kitsch ?

Le psychosociologue Abraham Moles¹³ a établi une typologie du kitsch en littérature :

1. Dans la littérature, le kitsch est la **quête d'un absolu**, alors que ce n'est pas le cas dans la vie du « bon sens bourgeois ».
2. C'est un art littéraire du **stéréotype**.
3. Le kitsch serait mesuré par le degré de **banalité de ses associations**.
4. « Les paires d'adjectifs y sont toujours opposées et tendent vers la dichotomie la plus extrême (**élargissement des échelles de valeur par stéréotypie**) »¹⁴. Le très beau s'oppose au très laid, le très riche au très pauvre et le maître absolu au misérable.
5. Il y a une **inadéquation au réel** : c'est une littérature d'évasion.

6. C'est l'époque où se construit **l'histoire fondamentale** (un schéma fondamental presque identique pour chaque histoire) qui va être exploitée par le cinéma : un homme et une femme se rencontrent, ils se perdent puis se retrouvent.

Dans ces six caractéristiques principales c'est le roman rose¹⁵ que l'on reconnaît au premier chef. Delly est le pseudonyme de Marie Petitjean de la Rosière (1875-1947) et de Frédéric Petitjean de la Rosière (1876-1949), un frère et une sœur célibataires qui sont considérés comme les créateurs du genre. De 1903 à leur décès, en 1947 et 1949, ils vont écrire une quantité impressionnante de romans aux titres particulièrement évocateurs : *Cité des Anges*, *Comme un conte de fées*, *Dans l'ombre du mystère*, *Entre deux âmes* [ou *Un mariage de raison*], *Esclave ou reine ?*, *Entre l'amour et le devoir*, *La Jeune fille emmurée*, *La Rose qui tue*, *La Vengeance de Ralph*, *La Voie divine*, *Le Chant de la misère*, *Le Roi aux yeux de rêve*, *Le Rubis de l'émir*, *Le Sceau de Satan*, *Les Heures de la vie*, *L'Étoile du roi Boris*, *L'Exilée*, *L'Héritage de Cendrillon*, *L'Héritier des ducs de Sailles*, *L'Illusion orgueilleuse*, *L'Infidèle*, *Ma robe couleur du temps*, *Sainte Nitouche*, *Un amour de prince*, *Une misère dorée*, *Une mésalliance*... Ces ouvrages connaîtront un immense succès populaire à partir des années 1910 et plusieurs d'entre eux seront encore publiés, à titre posthume, dans les années 1950. Quelques extraits, pris presque au hasard, montrent à quel point ces romans sont stéréotypés et formatés (à deux ou trois reprises les auteurs se seraient même contentés de reprendre les mêmes intrigues en changeant simplement le nom des personnages) :

Les hôtes du vicomte de Tercieux revenaient de Biarritz où ils avaient passé l'après-midi. Leurs équipages : landaus, calèches, victorias, roulaient le long de la route conduisant au château d'Uxage, entre les prés sur lesquels descendait l'apaisante beauté du soir. Au-dessus des bois qui marquaient la limite du domaine, le soleil finissait de s'éteindre en pâles reflets roses et sa lueur mourante traînait sur la campagne silencieuse.¹⁶

Noblesse, château, lieux idylliques, convivialité au sein d'une société « convenable » et « bien-pensante », beauté de la nature et coucher de soleil... « Là tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté »¹⁷ mais dans la plus grande des platitudes car dénué du génie baudelairien. La banalité des images et des associations, les facilités de style, caractérisent effectivement les premières lignes de *La Biche au bois* (ci-dessus) comme les dernières (ci-dessous) :

Il la contemplait avec une joie passionnée. Elle était restée la même Lilia, discrètement bonne et charitable, fidèle à son devoir dans les plus petites choses, s'intéressant à toutes les manifestations de la pensée, de l'intelligence, compagne admirable pour l'homme heureux qui avait su l'associer à sa vie. Comme Hofnik tout à l'heure, Wladimir dit avec ferveur :
– Ce fut un beau jour que celui où je te connus, Lilia.¹⁸

Après quelques contretemps et obstacles, le *happy-end* permet évidemment aux héros positifs de retrouver l'harmonie initiale, dans le meilleur des mondes. Sans surprise, malgré le remplacement du narrateur omniscient par un narrateur autodiégétique (certes féminin mais dont le rôle est toujours subalterne, auxiliaire par rapport à l'homme) – la fin de *Dans l'ombre du mystère* (publié en 1913, sous forme de feuilleton) reprend exactement le même schéma :

Laissant là mon ouvrage, qui glissa à terre, je lui pris les mains, et longtemps, nous nous regardâmes dans un silencieux échange d'amour, tandis qu'autour de nous glissaient les ardentes senteurs méridionales, et se répandait la clarté légère du soleil prêt à décliner.¹⁹

Comme le rappelle Daniel Fondanèche, « [...] cette masse romanesque repose sur un pacte de lecture convenu entre auteurs et lectrices »²⁰. La fable va se décliner selon trois phases invariables : « [...] rencontre – disjonction du couple – conjonction. [...] ce sont des romans d'amour chrétien où sera développé un discours moralisateur [...] »²¹.

À partir de 1979, ce sont les éditions Harlequin qui vont imposer leur monopole dans le domaine du roman rose, en France et dans plus de cent pays. Comme le rappelle Fondanèche, les dix collections – qui dessinent des ambiances plus ou moins historiques ou exotiques, plutôt sentimentales ou plutôt érotiques, mettant en scène des femmes plus ou moins émancipées – sont alimentées par un millier d'auteurs – souvent anglophones – et le lectorat est évalué à plus de 50 millions d'individus. L'Américaine Anita Stansfield, membre de l'Église de Jésus-Christ des saints des derniers jours (les Mormons), – qui publie maintenant sous le pseudonyme d'Elizabeth D. Michaels – est une reine du roman rose depuis les années 1990. Elle propose « Des romans d'amour aux accents de vie réelle »²². Désormais elle se publie elle-même et, sur son blog, elle fait son autopromotion en ces termes : « Son œuvre a fait voler en éclats les stéréotypes des romans d'amour grâce à sa capacité caractéristique à combiner une narration de qualité avec une profondeur psychologique intense, en se concentrant sur les luttes émotionnelles de l'expérience humaine »²³. Cet argumentaire montre combien les auteurs, et probablement une bonne partie du lectorat, sont conscients des critiques dont souffre le roman rose. Publié chez Harlequin en 1993, cette fois sous le pseudonyme de Marie-Louise Hall, *Angèle au pays des neiges* – une histoire d'amour entre une aristocrate russe et un officier de l'armée napoléonienne, juste après la Berezina – reprend pourtant, comme on pouvait s'en douter, tous les stéréotypes du genre :

Emmitouflée dans un grand manteau blanc en peau de mouton, elle avait remonté le col au-dessus de son nez et seuls ses yeux verts apparaissaient sous la toque en fourrure enfoncée sur sa tête. D'une main experte, elle fit claquer le fouet, et les poneys, malgré la neige de plus en plus profonde, accélérèrent leur allure. [...] Beaumaris était, lui aussi, ébahi en découvrant cette chevelure qui ressemblait à de l'or pur ! Il se mit à étudier avec attention les traits de cet « adversaire » d'une beauté inhabituelle.²⁴

Certes moins prolifique que Barbara Cartland (plus de sept-cents romans à son actif et publiée en France par « J'ai lu ») ou qu'Anita Stansfield, Sharon Kendrick est une écrivaine britannique auteure de plus d'une centaine de romans roses publiés par Mills & Boon, depuis 1993, et par Harlequin pour la traduction française. Ses livres, particulièrement représentatifs du genre, figurent régulièrement en tête des palmarès des ventes de romans roses :

Lara sourit en pensant à sa mère. Lorsqu'elle lui avait annoncé qu'elle allait tourner dans une pub, déguisée en tomate, pour vanter les délices d'une soupe en boîte, sa mère n'avait pas eu l'air étonné le moins du monde. En revanche, elle était restée sans voix quand Lara lui avait appris qu'elle serait demoiselle d'honneur de la future princesse du Maraban, et qu'elle porterait une robe en brocart d'or et des bijoux anciens valant une fortune. Et maintenant, un inconnu menaçait le trône de Khalim...²⁵

Cet extrait de *L'héritier du Maraban*, publié en 2019, est assez parlant car il montre que, sur le fond, le genre a peu évolué en un siècle. Malgré une note d'humour un peu potache pour tenter de moderniser les personnages et les rapprocher du quotidien des lecteurs – et surtout des lectrices – les ressorts principaux restent identiques : la féerie stéréotypée et naïve repose sur les mêmes items (élite sociale, argent, luxe, mode, mystère). Le destin de la petite secrétaire peut changer en épousant un prince charmant richissime mais il n'y a évidemment jamais d'appel à la révolution. Umberto Eco souligne que le roman populaire ouvre des crises qui peuvent être résolues alors que le roman problématique est « révolutionnaire » en tant qu'il « [...] postule un renversement global de l'ordre des événements »²⁶. Un examen rapide des blogs de lecteurs confirme cependant qu'une partie du public est consciente de la qualité médiocre de cette littérature, comme dans ce commentaire d'une anonyme : « Une histoire sympathique, peu exigeante, un peu caricaturale et contenant des clichés, mais qui m'a permis de m'évader le temps d'une petite heure »²⁷. C'est, en effet, l'évasion et la détente que les lecteurs et lectrices de romans populaires recherchent.

En Espagne, Corín Tellado (1927-2009) fut – et reste, plus de dix ans après sa mort – l'écrivaine la plus prolifique du roman rose, avec environ 5000 romans et nouvelles à son actif entre 1946 et 2009, traduits en 27 langues. Ayant vendu plus de 400 millions d'exemplaires de ses œuvres, elle a été reconnue comme l'auteur de langue espagnole le plus vendu dans le livre des records Guinness de 1994, et en 1962, l'UNESCO l'avait déjà déclarée l'écrivain espagnol le plus lu après Miguel de Cervantes. Aujourd'hui ses œuvres continuent d'être rééditées au format numérique. On trouve, dans un roman comme *Su alteza real* (« Son Altesse Royale », 1965) les mêmes clichés et la même platitude stylistique que chez Delly, Cartland ou Kendrick :

Oh, non ! Tu es venue me consoler. Viens..., viens... j'ai besoin de toi. Je n'ai jamais eu besoin de rien autant que de ta tendresse. Oublie ma condition, ce qu'on dit de moi. Pense que tu es une femme qui aime et moi un homme qui aime. Oh, comme j'ai envie que tu sois une simple femme et que tu sentes en moi cette veine révélatrice de la virilité ! Viens, Carolina...

Carolina s'approcha. Elle leva les yeux. Elle pensa qu'elle aimait cet homme, qu'elle aimait Dieu, qu'elle respectait tout, mais qu'elle aimait... Et Yul, en plus d'être son amour, était son roi...

On aurait dit que sous tous les sourires, un volcan de passions et de craintes, d'intrigues et d'inquiétudes s'agitait, mais personne, en voyant la fête du palais, cette nuit-là, ne pouvait penser à la tempête qui, en secret, se déchaînait dans l'intimité du royaume de Watinel.²⁸

Pourtant, malgré son caractère apparemment lénifiant et inoffensif, les tenants de la morale franquiste déconseillaient aux jeunes filles la lecture de Tellado. Pourquoi ? Encarna Alonso Valero estime que c'est parce que ce type de roman rose a connu un processus de « décentrement » : il s'agissait d'une littérature populaire, vendue en kiosque à un prix abordable pour l'époque, sans grandes prétentions littéraires et destinée à un public simple, par opposition à la littérature « légitime » ; de plus, ces romans s'adressaient essentiellement aux femmes, par opposition au centre phallocratique. Alonso Valero ajoute :

Tellado exalte également la poursuite du bonheur et encourage une certaine imagination passionnée, dont l'utilisation est en soi considérée comme subversive. Enfin, la plupart de ces romans étaient écrits par des femmes, ce qui était en soi une transgression dans l'Espagne franquiste, où l'accès à l'écriture et à la publication était presque interdit aux femmes, même s'il s'agissait de romans roses.²⁹

Guy des Cars (de son vrai nom Guy Augustin Marie Jean de Pérusse des Cars, 1911-1993) est un autre auteur particulièrement représentatif du roman populaire kitsch. En 1993, *L'Humanité* rédigeait ainsi sa nécrologie :

Guy des Cars s'était fait une spécialité des malheurs, déviations ou handicaps du genre humain : meurtriers, lesbiennes, sourds-muets ou paralytiques. Il en avait fait une recette, dont l'efficacité – à défaut de qualité littéraire – a fait ses preuves : il a réalisé des ventes exceptionnelles tout au long de sa carrière. Ainsi, dans la seule collection « J'ai lu », il a vendu plus de 32 millions d'exemplaires, et ses romans ont été traduits dans 21 langues. Ses romans se vendent en moyenne à 700.000 exemplaires – certains à 3 millions d'exemplaires – des hypermarchés aux quais de gare, ce qui lui a valu le surnom de « Guy des gares ».³⁰

Le journal *Le Soir* estimait, quant à lui, qu'« On en parlera comme d'un phénomène de société plutôt que comme un phénomène littéraire »³¹. Des Cars surfe sur le registre de la presse à scandale. En effet, même lorsqu'il aborde des sujets aussi transgressifs que la transsexualité, dans *Une certaine dame*, en 1971, il en fait un objet moralisateur, voyeuriste et racoleur :

Jeanne Perrin, pétrifiée et le regard fixé sur le bas-ventre de son enfant, resta muette. Se pouvait-il que ce sexe de femme, à la fente harmonieuse, fût celui de l'être auquel elle avait donné la vie ? Et ce sexe semblait s'offrir, sensuel et provocant, comme s'il était déjà prêt à toutes les complaisances, à toutes les soumissions... Lentement, faisant un effort, la mère s'arracha à la vision pour relever la tête, regarder la poitrine toujours insolente et arrivée à hauteur du visage : Dominique souriait, sûre de son triomphe. Pour elle tout le passé d'attente était effacé. Le bistouri et la prodigieuse habileté d'un praticien avaient fait leur œuvre. Jeanne Perrin comprit à cette seconde qu'aucune fille au monde ne pourrait maintenant rivaliser avec l'admirable créature dont la féminité frémissante se dressait, dans une pudeur voulue, devant elle. Quel homme pourrait désormais résister ?³²

Selon Sylvie Foujihira :

Contrairement aux romans à l'eau de rose de la première moitié du XXe siècle qui développaient un merveilleux sentimental aux héros stéréotypés et aux conclusions dignes des contes de fées, les romans de Guy des Cars ont modernisé le genre par l'introduction d'un certain parfum d'érotisme – voire de pornographie –, qui contribue certainement au succès de ces romans populaires dont plus de soixante millions ont été vendus à ce jour et qui touchent un public très large puisque, en 1978, une enquête révélait que 57% des lecteurs français avaient lu au moins un de ses romans.³³

Malgré le goût du scandale, des Cars reste un moraliste réactionnaire. Foujira montre que *Le Château de la Juive* (1958), l'un de ses romans les plus célèbres, est un condensé de misogynie et d'antisémitisme.

Le roman populaire kitsch étant fortement genré et hétéronormé, le roman rose – dont le lectorat est essentiellement féminin, trouve son pendant dans le viril roman policier ou d'espionnage. Dans un essai intitulé *Les structures narratives chez Fleming*³⁴, Umberto Eco analyse l'univers romanesque des *James Bond* :

1. La névrose y est exclue de l'univers des possibles narratifs.

2. Le Méchant est généralement

- a) de sang mêlé (surtout juif, allemand, slave et méditerranéen),
- b) asexué, homosexuel ou sexuellement déviant.
- c) communiste ou nazi.

3. Chaque roman est un enchaînement de situations clés qu'Eco appelle « situations de jeu ». Ce sont des situations archétypes comme le Repas ou le Voyage. Pour chaque roman le schéma est invariable : « Bond joue et gagne en huit coups »³⁵.

- Et maintenant, avez-vous choisi quoi prendre pour dîner ? Ne regardez pas à la dépense, ajouta-t-il en voyant qu'elle hésitait. Il faut commander quelque chose qui fasse honneur à votre toilette.

- J'hésite entre deux plats, répondit-elle en riant. Les deux semblent délicieux, mais jouer les millionnaires de temps en temps est un régal et puisque vous me dites que... Bien, je prendrai du caviar pour commencer. Puis ce sera un rognon de veau grillé avec des pommes sautées. Ensuite, des fraises des bois avec beaucoup de crème. Vous voyez, je peux dépenser des sommes folles sans sourciller. Dois-je en rougir ? demanda-t-elle avec un sourire.

- C'est une vertu. Et d'ailleurs, il ne s'agit là que d'un repas tout ce qu'il y a de plus simple et de plus sain. (Il s'adressa au maître d'hôtel.) Avec beaucoup de toast. La difficulté, expliqua-t-il à Vesper, n'est pas d'obtenir beaucoup de caviar, mais suffisamment de toasts.³⁶

- Offrez-moi un autre verre et dites-moi quel genre de femmes vous vous voyez bien épouser. Bond passa la commande au serveur. Il alluma une cigarette et se tourna vers Tiffany pour lui dire :

- Une femme qui fait aussi bien la sauce béarnaise que l'amour.

- Quoi ? Alors n'importe quelle idiote qui sait cuisiner et s'allonger sur le dos fera l'affaire ?³⁷

Ces deux scènes de repas montrent que, malgré les intentions humoristiques, les situations sont stéréotypées et formatées. Bien que l'action et le suspens priment sur les sentiments et la romance, il est frappant de voir que l'on retrouve aussi des scènes dignes du roman rose mais soumises, ici, au « *male gaze* » c'est-à-dire à une érotisation plus agressive et phallocentrique.

Cependant, même si Fleming met en œuvre « [...] un réseau d'associations élémentaires [...] »³⁸, privilégiant toujours le plaisir de la lecture, Eco montre qu'il utilise aussi des techniques littéraires élaborées, comme le regard sans but, typique du nouveau roman, ou encore une certaine façon d'aller à l'essentiel par le superflu. Fleming ne décrit jamais en détails quelque chose d'aussi incroyable qu'un assaut donné à Fort Knox, la réserve d'or des États-Unis : en revanche, ce qu'il décrit en détails, c'est le déjà-vu ou le déjà-connu car c'est ce qui permet au lecteur de s'identifier. La littérature de Fleming est conçue comme un collage ou un bricolage d'éléments essentiellement empruntés au roman « de masse » et de techniques narratives empruntées au nouveau roman.

L'époque romantique : littérature légitime et sentimentalisme kitsch ou « l'accordéon joué par un ange »

Le kitsch n'est pas toujours associé à la médiocrité et peut même apparaître – au premier ou au deuxième degré – chez des auteurs prestigieux.

Il existe plusieurs exemples de littérature commerciale et (donc) kitsch avant l'ère industrielle. Pedro Aguilar Serrano considère que le kitsch était déjà présent au XVIII^e siècle, dans la littérature espagnole du Siècle d'Or :

[...] il existait une société de masse qui exigeait la culture comme un produit de consommation ; [...] beaucoup de poèmes qui faisaient partie des recueils de chants et des volumes de poèmes divers qui circulaient à l'époque baroque étaient des produits kitsch créés pour satisfaire cette demande. Ces produits étaient presque toujours créés par des artistes de second ou troisième ordre, mais parfois aussi par des auteurs prestigieux d'une énorme stature intellectuelle qui utilisaient les leviers de la sous-culture pour atteindre plus efficacement l'ensemble du spectre social. Des écrivains qui défendaient souvent dans leurs vers, sinon explicitement du moins implicitement, une idéologie, des convictions qui constituaient le substrat d'un cadre poétique de piètre qualité littéraire. Un squelette formel qui reposait sur la recherche du rire facile, en utilisant des procédés presque enfantins tels que les jeux de mots, la répétition, l'imitation ou le recours aux insinuations sexuelles ou physiologiques, à la scatologie. Avec tous ces ingrédients, ils ont élaboré un produit susceptible d'intéresser le grand public, de satisfaire ses attentes ludiques [...].³⁹

Mais c'est évidemment le XIX^e siècle qui sera le plus gros producteur de kitsch. De nombreux critiques s'accordent à penser que le romantisme, par son exaltation du Moi et des sentiments, a facilement versé dans le kitsch. Frédéric Detue⁴⁰ souligne ce commentaire d'Hermann Broch : « Si fort que le kitsch ait imprimé sa marque sur le XIX^e siècle, ce dernier est issu en majeure partie de cette attitude d'esprit que nous reconnaissons comme l'attitude romantique »⁴¹. Le roman inachevé *Heinrich von Ofterdingen* (1802), du romantique allemand Novalis, est la première œuvre dans laquelle apparaît la célèbre image de la fleur bleue (*Die blaue Blume*), symbole de l'élan lyrique et de la relation entre rêve et réalité, qui sera déformée et caricaturée au point de devenir un cliché de sentimentalisme nganngnan, aussi sucré que dégoulinant, autrement dit, le kitsch :

[...] la clarté du jour qui l'entourait était plus limpide et plus douce que la lumière habituelle ; le ciel était d'azur sombre, absolument pur. Mais ce qui l'attira d'un charme irrésistible, c'était, au bord même de la source, une Fleur svelte, d'un bleu éthéré, qui le frôlait de ses larges pétales éclatants. Tout autour d'elle, d'innombrables fleurs de toutes nuances emplissaient l'air de leurs senteurs les plus suaves. Lui, cependant, ne voyait que la Fleur bleue, et il la contempla longuement avec une indicible tendresse. Il allait enfin s'en approcher quand elle se mit soudain à tressaillir et à changer d'aspect ; les feuilles devinrent plus brillantes et se serrèrent contre la tige qui s'allongeait ; la fleur s'inclina vers lui et les pétales formèrent en s'écartant une collerette bleue où flottait un visage délicat. Son doux émerveillement croissait à mesure que s'accomplissait l'étrange métamorphose, — quand tout à coup la voix de sa mère l'éveilla [...].⁴²

En 1810, dans son essai *De l'Allemagne* (publié en 1813), Madame de Staël écrit :

La foule des romans d'amour publiés en Allemagne a fait tourner un peu en plaisanterie les clairs de lune, les harpes qui retentissent le soir dans la vallée, enfin tous les moyens connus de bercer doucement l'âme ; mais néanmoins il y a dans nous une disposition naturelle qui se

plaît à ces faciles lectures, c'est au génie à s'emparer de cette disposition qu'on voudrait en vain combattre. Il est si beau d'aimer et d'être aimé, que cet hymne de la vie peut se moduler à l'infini, sans que le cœur en éprouve de lassitude ; ainsi l'on revient avec joie au motif d'un chant embelli par des notes brillantes.⁴³

Anne Larue montre que, dans les textes poétiques anglais et français du XIXe siècle, les références érudites à *La Melencolia*, gravure sur cuivre d'Albrecht Dürer datée de 1514, sont si fréquentes qu'elles en deviennent stéréotypées et kitsch :

En France on dispose d'une telle chaîne de *Mélancolies* de Dürer, dans les textes poétiques, que cette image finit par agir comme un logotype [...] elle s'apparente, du point de vue du fonctionnement, à une "vignette" d'illustration. Le kitsch peut être défini succinctement par un double critère : la dévaluation par transfert répété et la saturation qui en résulte. Ces caractéristiques sont celles, notamment, de la vignette d'illustration romantique, qui se répète, qui est partout, qui prolifère sans fin sur tous supports. En France, la *Mélancolie* de Dürer est kitsch au sens où est kitsch la vignette d'illustration.⁴⁴

Larue cite notamment le poème « Le Stigmate » du parnassien Théodore de Banville, surnommé « le poète du bonheur » par Baudelaire :

Le mur était tendu de cette moire brune
Où vient aux pâles nuits jouer le clair de lune,
Et pour tout ornement on y voyait en l'air
La Melancholia du maître Albert Dürer,
Cet Ange dont le front, sous ses cheveux en ondes,
Porte dans le regard tant de douleurs profondes.⁴⁵

Banville ne décrit pas l'œuvre de Dürer mais le décor sur lequel elle se détache : « La gravure signe le décor sans qu'il soit besoin de la décrire : elle contribue à son ambiance sombre et douloureuse »⁴⁶.

Le grand poète romantique espagnol Gustavo Aldolfo Bécquer (1836-1870) a également été considéré comme « cursi »⁴⁷ (qu'ici nous pourrions traduire par « fleur bleue »). C'est particulièrement net dans ses *Rimas* (*Rimes*), notamment la XIII où il imite le poème de Byron, « *I Saw Thee Weep* »⁴⁸ (1815)

RIME XIII

Ta pupille est bleue et, quand tu ris,
sa douce clarté me rappelle
la lueur tremblotante du matin
qui se reflète dans la mer.

Ta pupille est bleue et, quand tu pleures,
les larmes transparentes qu'elle contient
me font penser aux gouttes de rosée
sur une violette

Ta pupille est bleue, et si dans ses profondeurs
comme un point de lumière irradie une idée,
m'apparaît dans le ciel du soir
une étoile perdue.⁴⁹

En 1949, l'essayiste espagnol Eugenio D'Ors (rallié au franquisme) écrit : « La persistance écrasante des facilités glissantes de l'assonance est quelque chose qui

n'appartient pas aux clameurs du style populaire, mais au style bourgeois et isabélin, et qui détériore chez Bécquer les grâces que l'on pourrait attendre de sa sensibilité : Gustavo Adolfo Bécquer : c'est un accordéon joué par un ange. »⁵⁰ Les traductions françaises et espagnoles des poèmes romantiques de Lord Byron et Heinrich Heine, au cours du XIXe siècle, ont également joué un rôle important dans la configuration du « cursi » comme catégorie esthétique, parallèlement au développement en Allemagne de la notion de kitsch. Le poème « La Lorelei »⁵¹ de Heine fonde un mythe nationaliste et kitsch :

Je ne sais pas d'où me vient
Que je suis si triste,
Un conte des temps anciens
Toujours me revient à l'esprit.
La brise fraîchit, le soir tombe
Et le Rhin coule silencieux :
La cime des monts étincelle
Aux feux du soleil couchant.
La plus belle des jeunes filles
Là-haut est assise merveilleuse,
Sa parure d'or brille,
Elle peigne ses cheveux dorés.
Elle les peigne avec un peigne en or
Et chante une romance,
C'est une mélodie
Fantastique et envoutante.⁵²

Berit Balzer⁵³, éditrice de Heine en Espagne, traduit d'ailleurs « cursi » par « kitsch ». Comme l'explique Carlos Moreno Hernández :

Les poèmes que l'on peut qualifier de « *cursis* » sont souvent des pastiches – mélange de thème orientaliste, de métrique traditionnelle consonantique, de chevilles et de vocabulaire artificieux, voire sentimental – qui reconfigurent, autant qu'ils défigurent, la composition rhétorique et métrique des textes originaux, comme on peut le constater en les comparant aux versions en prose, parfois anonymes, qui prédominent en France et qui servent habituellement d'intermédiaires. Bien sûr, tout ceci est inséparable du contexte dans lequel apparaît et s'enracine la « *cursilería* » comme maniérisme social et littéraire, échouant dans ses prétentions de nivellement entre classes et mérite.⁵⁴

L'Espagne romantique voit fleurir des textes en prose – sur des récits de voyages ou des débats politiques – et des poèmes où dominent les épanchements sentimentaux exacerbés. Ces textes sont à la mode chez les « *literatos* » (« littérateurs »), des jeunes gens qui écrivent un peu sur tout dans des journaux souvent éphémères. Ils y proposent régulièrement des traductions de poètes anglais ou allemands réalisées à partir de traductions françaises en prose. Leurs versions, privilégiant un vocabulaire ampoulé, étaient souvent recopiées par des hommes qui les offraient aux jeunes filles qu'ils courtoisaient. Moreno Hernández cite notamment cette traduction en prose réalisée par Amédée Pichot, en 1819, du poème de Byron « *I Saw Thee Weep* »⁵⁵ (1815) dont Bécquer s'inspirera pour sa « Rime XIII » :

Je te vis pleurer... Une larme brillante s'arrêta sur l'azur de ta prunelle, et je crus voir une goutte de rosée suspendue sur la violette. Je te vis sourire... le saphir perdit près de toi tout son éclat ; il ne put égaler les rayons animés qui étincelaient dans ton regard. Comme les nuages reçoivent du soleil une douce teinte de lumière que l'approche des ombres du soir n'efface qu'avec peine, ton sourire communique sa pure félicité à l'âme la plus triste, ton regard laisse après lui une clarté qui se répand sur le cœur.⁵⁶

Littérature légitime et dénonciation du kitsch : je t'aime moi non plus !

L'helléniste et latiniste Florence Dupont pense que certaines pièces d'Eschyle présentaient déjà des caractéristiques proches de ce qu'on appelle le kitsch :

Dans *Les Grenouilles* d'Aristophane, Euripide reproche à Eschyle d'avoir boursoufflé la tragédie et corrompu la tradition, pour en mettre plein la vue au public. De fait il utilise des musiques orientalisantes suraiguës, il use et abuse de costumes dorés, il introduit dans l'espace scénique des machines volantes, un char ailé ou un griffon. Même si la notion de kitsch serait sans doute plus facile à appliquer à la culture hellénistique, elle peut être pertinente justement chez un auteur toujours taxé d'archaïsme. Les deux tragédies de référence seront *Les Perses* et *Prométhée enchaîné*.⁵⁷

Dans le *Satyricon* de Prétrone, le comportement outrancier et le train de vie ostentatoire de Trimalcion – ancien esclave affranchi par son maître qui lui a laissé sa fortune – en font l'un des premiers symboles du « nouveau riche » amateur et producteur de kitsch (la façon dont il se met en scène est d'autant plus incongrue que, comme le rappelle Jean-Paul Thuillier⁵⁸, les aristocrates romains ne se donnaient jamais en spectacle) :

On apporte alors l'entrée, qui était vraiment somptueuse, car tout le monde était à table, excepté le seul Trimalcion, auquel, de par un usage nouveau, on avait réservé la place d'honneur (19).

Sur le plateau des hors-d'œuvre (20) était un petit âne en bronze de Corinthe portant un bissac qui contenait des olives d'un côté blanches, de l'autre noires. Il avait sur le dos deux plats d'argent sur le bord desquels était gravé le nom de Trimalcion avec les poids de l'argent (21). Des surtouts en forme de ponts (22) supportaient des loirs accommodés avec du miel et des pavots. Il y avait aussi, posées sur un gril d'argent, des saucisses grésillantes et, sous le gril, des prunes de Syrie avec des grains de grenade (23).

XXXII. OÙ L'ON VOIT TRIMALCION FAIRE SON ENTRÉE

Nous étions plongés dans ces splendeurs, quand on nous apporta Trimalcion lui-même aux sons d'une symphonie. On le posa parmi des coussins très rembourrés, spectacle qui fit éclater de rire quelques imprudents ; il avait en effet affublé sa tête chauve d'un voile de pourpre (24) ; autour de son cou, que chargeaient déjà les vêtements, il avait mis une ample serviette avec le laticlave⁵⁹ (25) dont les franges retombaient des deux côtés.

Il portait aussi au petit doigt de la main gauche un énorme anneau en toc, et à l'extrémité du doigt suivant un autre plus petit, mais, à ce qu'il me sembla, en or pur, constellé de sortes d'étoiles d'acier (26), et, pour ne pas nous priver du spectacle de ses autres bijoux, il découvrit son bras droit, orné d'un bracelet d'or flanqué tout autour d'une lame d'ivoire éblouissante.⁶⁰

Ce personnage grotesque brossé par Pétrone se signale déjà par le non-respect des usages. Plus il en fait pour tenter de se distinguer – au sens bourdieusien⁶¹ du terme – du commun des mortels et plus il rappelle et souligne sa basse extraction sociale. Selon Jean-Christian Dumont, l'accumulation de victuailles, d'objets, d'œuvres d'art et de richesses de toutes sortes, est elle-même significative :

Cet ensemble d'objets hétéroclites, pour un grand nombre d'entre eux en matière précieuse, souvent très travaillés, traduit déjà le luxe ostentatoire par lequel Trimalcion affirme sa réussite. [...] De nombreux objets sont utilitaires, mais les détails que fournit Encolpe sur leur façon n'ont pas de rapport avec leurs nécessités fonctionnelles [...] Les légendes permettent au maître de maison de faire preuve de son érudition en commentant chaque scène. La dérision vient de ce qu'il confond tout [...].⁶²

C'est ce que le psychosociologue Abraham Moles appelle l'*ophélimité*, c'est-à-dire l'éthique d'adaptation au plus grand nombre. L'art est une marchandise esthétique (la *IX^e Symphonie* de Beethoven n'est pas déterminée par sa beauté mais par son succès commercial). D'autre part, la consommation kitsch est, selon lui, ostentatoire : « [...] la possession d'un meuble noble vaut titre de noblesse »⁶³. En effet, Trimalcion semble penser que la possession de biens culturels fait de lui un homme cultivé alors qu'il n'est qu'une brute inculte. L'affirmation de soi-même passe par la possession d'objets et la promotion sociale est une promotion du standing. Selon Moles, le kitsch ferait du système possessif une valeur essentielle où l'être est ce qu'il paraît et paraît par ses possessions. L'attitude de Trimalcion a aussi à voir avec la définition que Kundera donne du kitsch : un vernis culturel servant à masquer l'absence de culture réelle⁶⁴. Trimalcion symbolise donc la marchandisation de l'art et le kitsch négatif. Pour Yves Hersant⁶⁵ comme pour Hermann Broch, le kitsch est moins une chose qu'une attitude, c'est une tendance de l'être humain : « [...] l'art kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme-kitsch, qui aime celui-ci [...] »⁶⁶. C'est ce que Broch appelle le *Kitschmensch*, celui qui jouit du mauvais goût. Il estime aussi que « Le tape-à-l'œil c'est le mal dans le système des valeurs de l'art »⁶⁷.

Au XVII^e siècle, dans un registre assez comparable, le grand écrivain espagnol Francisco de Quevedo utilise le burlesque scatologique – comme Pétrone dans le *Satyricon*, notamment lorsque Trimalcion urine devant ses invités ou évoque, pendant le repas, ses problèmes de transit intestinal – pour railler la société de son temps dans *Heurs et malheurs du trou du cul* (1622-1623) d'inspiration rabelaisienne : « Le trou du cul est plus nécessaire que les yeux ; car sans les yeux on peut vivre, mais sans trou au cul, ni vivre ni mourir »⁶⁸.

Mais c'est encore le XIX^e siècle qui va cultiver le kitsch ironique : les écrivains réalistes prétendent adopter une position critique vis-à-vis du sentimentalisme romantique qui leur semble mièvre, mensonger et même dangereux. Ils considèrent aussi que, malgré

leurs grandes déclarations d'intentions, les romantiques sont restés impuissants à changer le monde et à le rendre plus juste et égalitaire. Dans une société où matérialisme, conformisme, mièvrerie et « *cursilería* » constituent un modèle de conduite, le roman réaliste problématique (Eco) se donne donc pour tâche de dénoncer l'hypocrisie de la bourgeoisie de la Restauration et cette vision critique passe, en grande partie, par la description de l'univers matériel des personnages, comme dans *Le père Goriot* (1835) d'Honoré de Balzac, dans la célèbre description de la pension Vauquer où, bien que le terme « kitsch » n'ait pas encore fait son apparition dans la langue, la littérature en saisit déjà parfaitement les contours, nous le donne à voir et nous montre combien cette réalité permet de comprendre et de définir l'époque et ses différents milieux :

Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne, décorée de ce cabaret en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. [...] Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de Télémaque, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées grillagées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans, cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait de feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieilles et encagées, qui accompagnent une pendule en marbre bleuâtre du plus mauvais goût. Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance [...].⁶⁹

En 1846, Gustave Flaubert écrit : « Moi j'admire autant le clinquant que l'or »⁷⁰. Dans une remarquable étude – malheureusement encore inédite – sur le kitsch dans l'œuvre de Flaubert, André Guyon explique :

[...] dans l'œuvre de Flaubert, on trouve la troupe de tous les acteurs caractéristiques de l'évolution esthétique et morale en cours. Mettons en vedette la figure du promoteur du kitsch avant la lettre : le personnage de Jacques Arnoux, le mari de Mme Arnoux, dans *L'Éducation sentimentale*. D'abord directeur de la revue au titre éloquent *L'Art industriel*, en même temps que marchand de tableaux, il crée une fabrique d'objets en faïence, et terminera sa carrière dans la création d'objets religieux – enchaînement et gradation qui articulent partiellement le livre *Kitsch* de Jean-Michel Normand (1999, Ed. Du Chêne) ! Dans *Madame Bovary* le rôle du diffuseur de kitsch est tenu par le « marchand de nouveautés » Monsieur Lheureux : lors de sa première visite à Emma, il lui présente des « écharpes algériennes », des « aiguilles anglaises », des « pantoufles de paille », des « coquetiers en coco, ciselés à jour par des forçats » (chapitre V) ; c'est lui qui satisfera et encouragera les envies et les fantaisies d'Emma : la jambe de bois sophistiquée pour Hippolyte, la cravache « à pommeau de vermeil » pour Rodolphe... : « (Monsieur Lheureux) causait avec elle des nouveaux déballages de Paris, de mille curiosités féminines, se montrait fort complaisant, et jamais ne réclamait d'argent. » (chapitre XII). C'est lui qui va peu à peu envelopper Emma dans les dettes, les factures, les papiers auxquels elle ne comprend rien, et l'acculer au suicide.⁷¹

André Guyon ajoute que, dans *Bouvard et Pécuchet*, le narrateur flaubertien suggère une question sur le rôle protecteur et anesthésiant de l'univers confortable de Maître Marescot, le notaire qui refuse d'aider Gorju lorsqu'il est abusivement condamné à trois mois de prison : « Pourvu qu'il continuât à faire des actes, et à vivre au milieu de ses assiettes, dans son petit intérieur confortable, toutes les injustices pouvaient se présenter sans l'émouvoir »⁷². André Guyon en tire la plus limpide des conclusions : « Telle est la

comédie humaine que compose Flaubert : comme un spectacle d'ombres chinoises, elle donne à déchiffrer un mime à deux visages, l'un grotesque, l'autre pathétique, qui compose l'allégorie de ce qui n'a pas encore de nom : le kitsch »⁷³.

À propos des objets dans *Madame Bovary* (1857), l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa (prix Nobel de littérature 2010) écrit :

[...] grâce à la description, certaines choses, comme la casquette de Charles, sont plus loquaces et transcendantes que leurs propriétaires et nous révèlent, mieux que leurs paroles et leurs actes, la personnalité du maître : son statut social, son économie, ses habitudes, ses aspirations, son imagination, son sens artistique, ses croyances.⁷⁴

Les objets constituent ainsi une société parallèle : ils reflètent les milieux et les centres d'intérêt, les niveaux de fortune, le degré de raffinement des groupes et des familles. Emma Bovary, double romantique et ridicule de Flaubert, est matérialiste – elle vit au-dessus de ses moyens financiers et se ruine en achetant de luxueuses toilettes à crédit – mais elle est néanmoins incapable de s'adapter à la réalité triviale qui l'entoure et elle finira par se suicider, pas seulement parce qu'elle a poussé son mari à la banqueroute mais aussi – et peut-être surtout – parce que les hommes qu'elle a aimés l'ont trahie et qu'elle n'a pas réussi à trouver le grand amour que ses lectures à l'eau de rose lui laissèrent miroiter dès l'adolescence :

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels.⁷⁵

Emma est donc aussi idéaliste que matérialiste et c'est probablement cette combinaison contradictoire qui la précipite dans le kitsch :

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie ; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves. [...] ils habiteraient une maison basse à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contemplerait. [...] les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil.⁷⁶

Emma est ridicule parce qu'elle est incapable de prendre de la distance par rapport à l'illusion romantique alimentée, dans une version dégradée, par les clichés kitsch du roman rose. Bien qu'on lui ait attribué la déclaration apocryphe « Emma, c'est moi »⁷⁷, Flaubert ne s'est jamais identifié à son personnage et a même condamné son attitude, affirmant que tout dans ce roman lui était étranger.

L'héroïne espagnole Ana Ozores, en revanche, est une allégorie positive de la mentalité romantique. Le réaliste et naturaliste espagnol Leopoldo Alas « Clarín »⁷⁸ (1852-1901) admirait Flaubert (et Zola) mais, dans son grand roman *La Regenta / La Régente* (1884-1885), sa perspective est différente : Ana – jeune aristocrate orpheline et

pauvre, contrainte à un mariage de raison – est naïve et mal adaptée à la société de la Restauration des Bourbons d'Espagne (1874-1931), mais elle est une figure romantique « pure ». Elle est également condamnée par la société, mais pas par Clarín qui, lorsqu'il retrace son adolescence au début du roman, en fait une sorte d'*alter ego* naïf et parodique en lui attribuant des prétentions littéraires – Ana compte uniquement sur l'inspiration divine pour écrire ses poèmes –, aspirations qui seront tuées dans l'œuf par ses deux vieilles tantes bigotes et incultes et par le petit cercle de la « bonne société » bien-pensante et réactionnaire de Vetusta, reconstruction littéraire d'Oviedo.

En revanche, les portraits des autres personnages sont féroces, comme celui d'Obdulia Fandiño, une femme inculte, aussi turbulente qu'apparemment pieuse qui se rend à la cathédrale, vêtue de manière criarde et provocante : « Obdulia, qui dissimulait mal son ennui tandis qu'on parlait tableaux [...] Obdulia arborait une capote de velours cramoisi, d'où s'échappaient, comme une cascade d'or, des flots de boucles d'un blond sale métallique, artificiel.[...] Mais le pire de tout était une cuirasse de soie écarlate à faire hurler »⁷⁹. À travers ces deux personnages féminins antagoniques, Clarín semble donc dénoncer deux attitudes kitsch représentatives de son époque : d'un côté, le romantisme fleur bleue d'Ana et, de l'autre, la vulgarité et le matérialisme terre-à-terre d'Obdulia, jalouse de la descente de lit d'Ana – en peau de tigre – alors qu'elle-même ne possède qu'un « misérable » tapis représentant une chasse au lion. Il faut dire que, si Clarín rend hommage à *Madame Bovary*, c'est aussi en admirateur du naturalisme de Zola. Comment ne pas reconnaître dans la trivialité d'Obdulia certains traits de Nana (*Nana*, 1879), notamment dans cette kitschissime opérette où elle interprète bien maladroitement Vénus au milieu d'une Olympe en carton-pâte :

Le premier acte de *La Blonde Vénus* se passait dans l'Olympe, un olympe de carton, avec des nuées pour coulisses et le trône de Jupiter à droite. [...] À ce moment, les nuées, au fond, s'écartèrent, et Vénus parut. Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules, descendit vers la rampe avec un aplomb tranquille, en riant au public. Et elle entama son grand air :

Lorsque Vénus rôde le soir...

Dès le second vers, on se regardait dans la salle. Était-ce une plaisanterie, quelque gageure de Bordenave ? Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse, menée avec moins de méthode. Son directeur la jugeait bien, elle chantait comme une seringue. Et elle ne savait même pas se tenir en scène, elle jetait les mains en avant, dans un balancement de tout son corps, qu'on trouva peu convenable et disgracieux.⁸⁰

Les autres personnages éminemment kitsch, brossés par Clarín, sont le Marquis de Vegallana – chef du parti dynastique conservateur et coureur de jupons – et son épouse. Le riche aristocrate réactionnaire tire une grande fierté de ses antiquités achetées à Paris, où il s'est visiblement fait arnaquer comme le pensent certains membres de son entourage sans oser le lui avouer. La description de son cabinet particulier constitue pratiquement une définition littérale de la notion de kitsch telle qu'elle apparaît, à peu près à cette époque, dans les termes « *verkitschen* » et « *sketch* » :

Le salon des antiquités et le bureau du Marquis, « constituaient, comme il disait, la partie sérieuse de la maison ». Dans le bureau, tout était de chêne mat ; rien, absolument rien, n'était en or, du bois, rien que du bois. [...] La « sobriété de l'ameublement » frisait la pauvreté. - Ma cellule ! disait le Marquis avec affectation. [...] Des tapisseries plus ou moins authentiques,

mais manifestement anciennes, pendaient aux murs du *salon des antiquités*. C'était la seule chose qui, pour le capitaine Bedoya, était digne de respect dans ce musée d'artifices, comme il disait. Le Marquis se piquait d'être antiquaire grâce à son argent ; mais ce qui s'avérait, en fin de compte, être l'œuvre de *truqueurs*, comme disait le capitaine, lui coûtait très cher. [...] Ses meubles Henri II du salon des antiquités étaient moins vieux que le Marquis lui-même. [...] C'est du *truquage*, un pur *truquage* !⁸¹

Nous avons vu que Trimalcion, le personnage de Pétrone, pouvait illustrer – pratiquement sans risque d'anachronisme – le concept d'ophélimité défini par Moles : « [...] la possession d'un meuble noble vaut titre de noblesse »⁸². Il est intéressant de voir comment Clarín renverse la proposition puisque ce n'est plus le nouveau riche qui tente de singer le noble mais plutôt l'inverse : riche mais inculte, puant de fausse modestie, l'authentique marquis étale son ignorance et sa crédulité en croyant exhiber sa soi-disant haute culture et son supposé raffinement. Les guillemets et italiques, la référence à Paris, les mots français « *truqueurs* » et « *truquage* », tous les indices d'un discours indirect libre particulièrement ironique mettent en évidence la fatuité du personnage et lui donnent le coup de grâce en le réduisant au statut d'un « bourgeois gentilhomme », tel monsieur Jourdain s'adressant à ses laquais : « Suivez-moi, que j'aie un peu montrer mon habit par la ville ; et surtout ayez soin tous deux de marcher immédiatement sur mes pas, afin qu'on voye bien que vous êtes à moi »⁸³. L'autre personnage éminemment kitsch et truculent, brossé par Clarín, est doña Rufina, marquise de Vegallana et épouse du précédent. Aristocrate embourgeoisée, mélange de cynisme, de « *cursilería* » et de bêtise prétentieuse, elle se veut l'arbitre des élégances de la bonne société de cette petite ville de province et tient son mari pour « un parfait imbécile »⁸⁴ alors qu'elle l'égale largement en stupidité :

Pour la Marquise hors Louis XV et la Régence, il n'y avait rien de valable. Les meubles de son salon jaune et la cheminée de son boudoir étaient des copies d'un salon de Versailles, selon le tapissier et l'architecte. Mais le goût de la marquise pour les rembourrages et les capitonnages avait introduit de grandes modifications dans le salon Régence. [...] Les meubles étaient luxueux mais ils avaient été maltraités, et, qui pis est, transformés en flagrants anachronismes, archéologiquement parlant. Elle leur avait fait subir plusieurs changements, mais toujours sur la base du jaune. [...] Si on lui parlait de mauvais goût, elle répondait que la mode moderne était au confortable et à la liberté. Les tableaux anciens, de l'école de Cenceño il est vrai, mais vénérables tout de même en tant que souvenirs de famille, elle les avait relégués au deuxième étage et à leur place elle avait mis de joyeuses aquarelles : beaucoup de toréadors et de grisettes et quelque moine coquin ; [...] elle avait même accroché aux murs des chromos un peu grivois qui n'avaient rien d'artistiques [...] l'anarchie des meubles était totale, mais confort oblige : presque tous étaient faits pour s'étendre.⁸⁵

L'un des aspects les plus originaux des descriptions de Clarín tient à la façon dont le kitsch est généré : à la fausse austérité virile et supposément cérébrale du mari, qui voudrait passer avant tout pour un historien d'art et un homme savant attaché à la tradition et à l'authenticité, correspond l'univers « typiquement féminin » de sa femme, tournée vers la modernité et le « progrès ». Bien que le Marquis tente de faire passer ses collections d'objets pour les signes de son érudition, il cède bien à la mode du style « troubadour » en vogue dans les classes dominantes de l'époque, dont le château de Neuschwanstein, édifié par le roi Louis II de Bavière, entre 1869 et 1886, est le plus célèbre exemple. La Marquise, au contraire, préfère les dorures néobaroques et le confort moderne (le narrateur omniscient prend soin d'utiliser l'anglicisme « *confortable* » au lieu de l'espagnol

« *cómodo* ») et revendique son goût pour la dernière mode. Bien qu'elle soit très snob, elle partage aussi avec les milieux populaires un certain appétit pour la trivialité. Après avoir décrit les goûts décoratifs de la marquise, Clarín s'attaque à ses lectures :

Plus il pleuvait, plus la marquise de Vegallana se levait tard ; dans sa couche blindée contre les plus violentes attaques du froid, elle savourait des plaisirs qu'elle ne savait expliquer, en lisant, bien emmitouflée, des récits de voyages aux pôles, de chasses à l'ours, et autres romans se déroulant en Russie ou au moins en Allemagne du Nord. Le contraste entre la douce chaleur qui l'envahissait quand elle était immobile et les grands froids qu'enduraient les héros de ses livres, les longs voyages qu'ils entreprenaient autour du globe, était la plus grande jouissance que pût s'offrir doña Rufina en fin d'année. Écouter la pluie fouettant les carreaux à l'extérieur et s'attendrir sur un pauvre enfant perdu dans les glaces... Quels délices pour l'âme tendre, à *sa façon*, de Madame la Marquise !

– Je ne suis pas sentimentale, disait-elle [...] c'est-à-dire que je n'aime pas la sensiblerie... mais en lisant certaines choses, je me sens devenir bonne... je m'attendris... je pleure... mais je ne m'en vante pas.⁸⁶

Ici aussi l'aristocrate cède aux clichés de la littérature populaire et ses propres commentaires dressent l'autoportrait involontaire d'une femme aussi futile que cynique. Pour Clarín la médiocrité et la superficialité de ces aristocrates ne s'explique pas par l'influence de la bourgeoisie mais plutôt par la décadence de l'aristocratie elle-même, comme le déclare la marquise par le biais du discours indirect libre : « Elle pensait que la seule bonne chose que l'aristocratie actuelle pouvait faire était de se divertir. Elle ne pouvait plus imiter les vertus de la noblesse de jadis ? Eh bien qu'elle imite donc ses vices »⁸⁷. La marquise de Vegallana annonce déjà la figure proustienne de Madame Verdurin (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), archétype de la bourgeoisie parisienne de la fin du XIXe et du début du XXe siècles, imbuvable « tête à claque », ambitieuse, autoritaire et jalouse, antisémite mais dreyfusarde, snob et chichiteuse (« *cursi* »), stupide, prétentieuse, mal intentionnée et inculte⁸⁸ :

Si quelqu'un disait le mot culture, elle l'arrêta, souriait, allumait son beau regard, et lançait : « la KKKKultur », ce qui faisait rire les amis, qui croyaient retrouver là l'esprit des Guermantes. Et certes, c'était le même moule, la même intonation, le même sourire qui avaient jadis ravi Bergotte, lequel, du reste, s'il avait vécu, eût aussi gardé ses coupes de phrase, ses interjections, ses points suspensifs, ses épithètes, mais pour ne rien dire. Mais les nouveaux venus s'étonnaient et parfois disaient, s'ils n'étaient pas tombés un jour où elle était drôle et en pleine possession de ses moyens : « Comme elle est bête ! »⁸⁹

Deux fois veuve, la Verdurin finira par satisfaire l'ambition de toute sa vie : elle entre dans la haute aristocratie en épousant le Prince de Guermantes. C'est cette même bêtise prétentieuse que l'on retrouve dans le roman naturaliste espagnol *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós, mais avec une tournure peut-être plus dramatique : Rosalía Pipaón⁹⁰, symbole de la mésocratie espagnole, épouse de Francisco de Bringas (alias Thiers), a réalisé son rêve de vivre au Palais royal de Madrid, au service de la reine Isabel II (sur le trône de 1833 à 1868), avec laquelle elle présente certaines similitudes physiques et psychologiques (tout comme son mari avec Don Francisco de Asís, le consort de la reine). Ses aspirations sociales atteintes, elle ne peut s'empêcher de se lancer – à l'insu de son mari – dans une série de dépenses pour maintenir son train de vie au même niveau que ceux qui l'entourent, jusqu'à ce que les dettes accumulées la conduisent finalement à la

prostitution. Ce que Galdós dénonce c'est le choix fait par la petite bourgeoisie espagnole de prendre l'aristocratie comme modèle, en sacrifiant l'éthique et la morale⁹¹. L'ekphrasis du pompeux mausolée de la famille Bringas, qui ouvre le roman, donne le ton :

C'était... comment dire..., un galant artifice sépulcral d'une architecture très audacieuse, grandiose dans sa conception, riche en ornements, d'une part sévère et rectiligne à la manière viñolesque⁹², d'autre part mouvant, ondulant et cassant, à la manière gothique, avec certains traits plateresques là où on s'y attendait le moins, et enfin des crêtes semblables à celles du style tyrolien qui prévaut dans les kiosques. Il y avait un escalier en forme de pyramide, des plinthes gréco-romaines, puis des contreforts et des figures pointues, avec des pinacles, des gargouilles et des auvents. En haut et en bas, à gauche et à droite, il y avait des torches, des urnes, des chauves-souris, des amphores, des hiboux, des couronnes de sapin, des clepsydres ailées, des faux, des palmiers, des anguilles enroulées et d'autres emblèmes de la vie et de la mort éternelles. Ces objets étaient perchés les uns sur les autres, comme s'ils se disputaient, pouce par pouce, la place qu'ils allaient occuper. Au centre du mausolée, un ange bien tourné et bien en chair était penché sur une pierre tombale, dans une attitude de deuil et d'affliction, couvrant ses yeux de sa main comme s'il avait honte de pleurer ; [...].⁹³

On ne peut qu'être frappé par les similitudes avec la description que fait Maupassant, six ans plus tard, en 1890, du cimetière de Gênes :

Quand on a visité dans Gênes ces antiques et nobles demeures..., il ne reste plus à voir que le Campo-Santo, cimetière moderne, musée de sculpture funèbre le plus bizarre, le plus surprenant, le plus macabre et le plus comique peut-être, qui soit au monde. Tout le long d'un immense quadrilatère de galeries, cloître géant ouvert sur un préau..., on défile devant une succession de bourgeois de marbre qui pleurent leurs morts.

Quel mystère ! L'exécution de ces personnages atteste un métier remarquable, un vrai talent d'ouvriers d'art. La nature des robes, des vestes, des pantalons, y apparaît par des procédés de facture stupéfiants... et rien n'est plus irrésistiblement grotesque, monstrueusement ordinaire, indignement commun, que ces gens qui pleurent des parents aimés [...].⁹⁴

Comme le rappelle Rinaldo Froldi, le naturaliste espagnol Vicente Blasco Ibáñez visite l'Italie, et notamment Gênes, vers 1896. Les récits qu'il en fait sont un mélange de stéréotypes touristiques et d'observations pertinentes qui confirment – avec peut-être moins de mordant – la vision de Maupassant : « [...] si, aujourd'hui, le cimetière où une riche bourgeoisie semble vouloir se perpétuer à force d'argent est somptueux, Blasco ne néglige pas le fait que ce lieu, un “musée de la sculpture de commande”, ne suscite pas une véritable et profonde “idée de la mort” »⁹⁵.

Comme Clarín, le grand réaliste-naturaliste portugais José Maria de Eça de Queiroz (également orthographié de Queirós), malgré son admiration affichée pour Zola est, au fond, nettement plus flaubertien. Bernard Martocq précise : « En juin 1888, trois mois avant l'installation d'Eça à Paris, avait paru son roman *Os Maias*, bilan de trois générations d'aristocrates portugais où se manifestaient les distances prises par le romancier avec la stricte orthodoxie naturaliste de ses précédentes œuvres »⁹⁶. Daniel-Henri Pageaux estime même que, par sa problématisation du réel et sa dimension spéculaire et autoréflexive, par les nombreuses questions qu'il laisse sans réponses puisque – comme l'affirme l'un des personnages – on ne sait jamais ce qui est bien ou ce qui est mal, ce roman dépasse le réalisme : « [...] *Os Maias* peut devenir à de multiples reprises le théâtre ambigu d'une réflexion sur la littérature [...] »⁹⁷. Commencé en 1878 et

publié en 1888, le chef-d'œuvre d'Eça (*Les Maia*, sous-titré *Épisodes de la vie romantique*) raconte le destin dramatique du jeune et riche aristocrate Carlos da Maia, médecin de profession, éduqué à l'anglaise par son grand-père Afonso, destiné à devenir un artisan du progrès, de la transformation du pays, et présenté comme un être supérieur : « C'était assurément un beau et magnifique jeune homme, grand, bien bâti, large d'épaules, avec un front de marbre sous des boucles de cheveux noirs, et les yeux des Maia. »⁹⁸ Cependant, submergé par l'ennui qui règne dans la bourgeoisie lisboète, il se laisse gagner par les effets néfastes de la passion, donnant ainsi la primauté aux « gènes » romantiques hérités de ses parents (son père s'est suicidé lorsqu'il n'avait que quelques mois, après la fuite de sa mère avec un autre homme, emportant avec elle la sœur de Carlos). Carlos est un dandy qui ne s'engage dans rien, restant un éternel dilettante voué à l'échec, tel les « *kitschmensch* », les individus kitsch décrits par Hermann Broch. Il aime le luxe et a « [...] une ferveur pour le bric-à-brac et pour les bibelots [...] »⁹⁹. Le nœud du roman tourne autour du thème de l'inceste : Carlos tombe follement amoureux d'une femme sublime dont il devient l'amant avant de découvrir qu'elle est sa propre sœur, jadis enlevée par leur mère. Lisbonne y apparaît comme l'espace de la dégradation morale, où les Portugais des classes privilégiées affichent leur oisiveté chronique. La capitale est donc le symbole de la décadence nationale et se met au service de la chronique de mœurs. Le palais de Ramalhete, où Carlos passe les moments les plus importants de sa vie, occupe une place centrale dans le roman. Il est décrit selon trois perspectives différentes qui correspondent aux trois étapes de l'intrigue : d'abord abandonné, désuet et décati, ensuite restauré et florissant, voire un peu clinquant, puis à nouveau plongé dans l'abandon et l'oubli. Le roman commence par une première description détaillée de la demeure où l'on retrouve presque tous les clichés décoratifs du palais des Vegallana (matières luxueuses, pastiches de styles, éclectisme, dorures et courbes néobaroques, fausse sobriété du médiévalisme, accumulation d'objets et importance du confort) :

Dans le grand salon, dont on se servait rarement, tout en brocards de velours couleur de mousse d'automne, il y avait une belle toile de Constable représentant la comtesse de Runa, belle-mère d'Afonso [...] Sur le côté un salon plus petit où l'on faisait de la musique avait un air XVIII^e siècle avec ses meubles enjolivés d'or et ses soies aux ramages brillants. Deux tapisseries des Gobelins déjà pâles et aux tons cendrés couvraient les murs de leurs bergers et de leurs bocages.

En face était le billard, tendu d'un cuir moderne apporté par « Jone Boule » où, dans un fouillis de feuillage vert bouteille s'envolaient des cigognes argentées. À côté se trouvait le fumoir, la pièce la plus commode du Ramalhete : les ottomanes en étaient molles et amples comme des lits, et le chaud refuge un peu sombre des étoffes écarlates et noires était égayé par les couleurs chantantes de vieilles faïences hollandaises.

Au fond du corridor était le bureau d'Afonso, revêtu de damas rouge comme une vieille chambre de prélat. La massive table de palissandre, les bibliothèques basses en chêne ouvragé, le luxe solennel des reliures, tout y avait un air austère de paix studieuse, que rehaussait encore un tableau attribué à Rubens, vieille relique de la maison : un Christ en croix dont la nudité d'athlète se détachait sur un couchant rougeâtre et tourmenté. À côté de la cheminée, Carlos avait aménagé un coin pour l'aïeul avec un paravent japonais brodé d'or, une peau d'ours blanc, et un vénérable fauteuil dont la tapisserie montrait encore le blason des Maia dans l'usure de sa trame de soie.¹⁰⁰

Carlos a refait décorer ce vieux palais familial par un Anglais qui évince l'architecte portugais, ami du régisseur Vilaça, d'où le regard narquois que ce dernier porte sur les

appartements de son maître : « Les coussins capitonnés, la soie qui tendait les murs faisaient dire à Vilaça que ce n'était pas là un appartement de médecin, mais de danseuse »¹⁰¹. Bien que le narrateur omniscient se fasse l'écho de Vilaça, il semble qu'il n'en partage pas vraiment le jugement péjoratif et empreint de rancune. Contrairement à Clarín qui, comme nous l'avons vu, dresse un portrait cinglant de l'aristocratie espagnole de la fin des années 1870, tournant ses goûts en ridicule, Eça de Queiroz exerce une critique moins caustique : on trouve certes, chez lui, une même désillusion et une mise en doute de l'utilité sociale de l'aristocratie portugaise de la même période (l'action se déroule principalement de 1875 à 1877 et en 1887) mais sans dévalorisation réelle de son art de vivre ni de ses goûts décoratifs et artistiques. Lucette Petit note :

Connoté de conservatisme, de décadence ou de dépouillement recherché, l'intérieur aristocratique l'est rarement de mauvais goût. Ce dernier caractérise par contre très souvent l'intérieur bourgeois. [...] Chez le Dr Gouveia c'est la gravure du couronnement de la reine Victoria, mais c'est surtout et déjà, l'entassement : le chaos de livres, la panoplie de flèches, les deux cigognes empaillées.¹⁰²

Lucette Petit estime que les caractéristiques des intérieurs bourgeois flaubertiens – définies ci-après par Claude Duchet – s'appliquent également aux décors de la mésocratie queirozienne : « Non l'abondance somptuaire ou la fantaisie élégante qui rassemble pour disperser et faire naître la surprise de l'inépuisable, mais l'occupation systématique de l'espace ou l'entassement géométrique, mode contrôlé de la profusion, qui associe vanité et rationalité, dépense ostentatoire et économie »¹⁰³. Clarín (1852-1901) et son contemporain Eça de Queiroz (1845-1900) présentent à peu près le même profil intellectuel. Le premier – comme le rappelle Yvan Lissorgues¹⁰⁴ – se fait connaître comme journaliste libéral et anticlérical. Le second – souligne Paul Teyssier¹⁰⁵ – est avocat, journaliste puis consul, c'est aussi un progressiste, proche de Zola : il prendra la défense de Dreyfus. Cependant, la différence de positionnement entre eux s'explique peut-être par leurs propres origines sociales. L'Espagnol est issu de la haute bourgeoisie méritocratique (son père était gouverneur) alors que le Portugais, également descendant de hauts fonctionnaires (son père et son grand-père étaient magistrats), vient d'un milieu aristocratique auquel il s'identifie. Eça épousera d'ailleurs une jeune femme issue de la noblesse et fréquentera toute sa vie l'aristocratie portugaise et les intellectuels mondains¹⁰⁶. Eça est dans l'idéalisation d'une aristocratie éclairée, en contrepoint du socialisme utopique. C'est probablement la raison pour laquelle – contrairement à Clarín – il associe essentiellement le mauvais goût et la médiocrité culturelle (le *protokitsch*) à la bourgeoisie et non à la noblesse. Pour imaginer le Ramalhete, Eça de Queiroz se serait d'ailleurs inspiré du palais de son grand ami, le comte António Maria de Sabugosa.

Les écrivains réalistes et naturalistes, en précurseurs de la sociologie, montrent donc que l'objet est un signe. Mais alors qu'il est généralement, pour eux, le signe négatif et révélateur de la supposée superficialité bourgeoise, au tournant du siècle l'objet va prendre une connotation positive, apparaissant peu à peu comme un signe culturel et un instrument de la construction identitaire de l'intellectuel (c'est déjà ce qu'Eça de Queiroz montre quand il présente certaines parties du palais de Ramalhete comme un musée). Ce changement de point de vue est flagrant dans *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans,

manifeste de l'esprit Décadent. Jen Floressas des Esseintes, esthète élitiste qui rejette la modernité et méprise le bourgeois, est l'élégantissime anti-héros de ce roman qui marquera la rupture de son auteur avec Zola et le groupe de Médan et en fera le précurseur du symbolisme. La description du salon de ce dandy ne sert plus à dénoncer mais, au contraire, à revendiquer un goût qui pourrait aujourd'hui et hors contexte nous sembler particulièrement kitsch, mais qui s'oppose pourtant radicalement au prosaïsme des intérieurs décrits par Balzac, Flaubert ou Clarín :

Ce qu'il voulait, c'étaient des couleurs dont l'expression s'affirmât aux lumières factices des lampes ; [...] Lentement, il tria, un à un, les tons. [...] En négligeant, en effet, le commun des hommes dont les grossières rétines ne perçoivent ni la cadence propre à chacune des couleurs, ni le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances ; en négligeant aussi ces yeux bourgeois, insensibles à la pompe et à la victoire des teintes vibrantes et fortes ; [...] En fait de meubles, des Esseintes n'eut pas de longues recherches à opérer, le seul luxe de cette pièce devant consister en des livres et des fleurs rares ; il se borna, se réservant d'orner plus tard, de quelques dessins ou de quelques tableaux, les cloisons demeurées nues, à établir sur la majeure partie de ses murs des rayons et des casiers de bibliothèque en bois d'ébène, à joncher le parquet de peaux de bêtes fauves et de fourrures de renards bleus, à installer près d'une massive table de changeur du XV^e siècle, de profonds fauteuils à oreillettes et un vieux pupitre de chapelle [...] qui supportait maintenant l'un des pesants in-folios du *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* de du Cange [...].¹⁰⁷

Curieusement, on trouve déjà tous les éléments que Baudrillard relèvera quatre-vingt-quatre ans plus tard, en 1968, dans son essai *Le Système des objets*¹⁰⁸, pour définir ce qu'il appelle les « structures d'ambiance » – opposées aux « structures familiales » des intérieurs bourgeois. Le propriétaire des lieux – qui décore lui-même son intérieur – accorde un soin particulier au choix des couleurs avec une prédilection pour les artifices de la lumière du soir. Dans le texte de Huysmans, malgré les expressions restrictives (« le seul luxe », « se borna », « se réservant », « plus tard », « demeurées nues »), tout contribue à l'élaboration d'un luxe raffiné : l'ébène, les « fleurs rares » (qui rappellent « Les plus rares fleurs » de l'*Invitation au voyage* de Baudelaire, en 1857) et surtout la beauté sauvage des « peaux de bêtes fauves » et des « fourrures de renards bleus ». La « table de changeur du XV^e siècle » et le « vieux pupitre de chapelle » sont là pour signifier « l'authenticité » : « [...] l'objet ancien est, lui, purement mythologique dans sa référence au passé. [...] il signifie le temps »¹⁰⁹. Tous les éléments se conjuguent donc pour signifier le haut niveau intellectuel et culturel du maître des lieux, l'objet emblématique de la culture étant évidemment le livre, mis en scène par des Esseintes. Mais ce qui nous instruit le plus dans le texte de Huysmans, ce sont les diatribes du narrateur contre « les grossières rétines » du « commun des hommes » et surtout contre l'insensibilité des « yeux bourgeois » « à la pompe et à la victoire des teintes vibrantes et fortes » (ce qui équivaut à une véritable cécité !). Derrière ce luxe excentrique et typiquement décadent qui, paradoxalement, n'est d'ailleurs pas dépourvu du confort bourgeois qu'offrent les « profonds fauteuils à oreillettes », s'affiche tout le mépris du dandy, de l'esthète, de l'artiste, de l'intellectuel aux prétentions aristocratiques, envers le bourgeois. Malgré tout ce qui pourrait nous sembler caricatural et même ridiculement kitsch, l'intérieur décrit par Huysmans se pose bel et bien comme un idéal esthétique : celui d'un intellectuel détaché des contraintes matérielles qui se construit une « tour

d'ivoire » au confort et au luxe bien réels afin de se « distinguer » du « commun des hommes », attitude que Bourdieu attribue justement aux bourgeois, dans son essai *La Distinction* (1979).

Selon Susan Sontag, ce goût de l'extravagance et de l'artifice est ce qui caractérise le Camp, sorte de kitsch au second degré, conscient de lui-même et revendiqué : « Le Camp est une certaine forme d'esthétisme. C'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Cette façon, la façon Camp, ne se pose pas en termes de beauté, mais en termes de degré d'artifice, de stylisation »¹¹⁰. Pour Sontag, le dandy¹¹¹ Oscar Wilde incarne l'attitude « campy », résumée à merveille dans une réplique de sa pièce *L'Éventail de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1893) : « Il est absurde de diviser les gens en bons et mauvais. Les gens sont soit charmants, soit ennuyeux »¹¹². Ce n'est donc pas un hasard si Oscar Wilde cite *À rebours* dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1891).

Littérature légitime et kitsch : un terrain glissant !

Après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, les intellectuels et artistes montrent un regain d'intérêt pour les objets. Leurs motivations sont probablement multiples. L'influence de l'idéologie marxiste incite à critiquer le matérialisme bourgeois, souvent associé – au moins implicitement – à l'idée de kitsch : initialement, chez Marx et Engels, le « matérialisme dialectique » rejoint la lutte des classes, mais cette notion complexe connaîtra de nombreuses variantes plus ou moins hétérodoxes. Dans les années soixante et soixante-dix, l'explosion de la société de consommation amène l'intellectuel, l'artiste, l'écrivain à prendre position par rapport à l'objet, en redéfinissant sa fonction dans la société, dans l'art, dans la littérature. La phénoménologie domine la philosophie. De nombreux essais s'intéressent aux objets et au kitsch : l'Autrichien Hermann Broch, dans une conférence intitulée « Notes sur le problème du kitsch », en 1950 ; *Mythologies* de Roland Barthes, en 1957 ; *Le Système des objets* de Jean Baudrillard, en 1968 ; *Le Kitsch* d'Abraham Moles, en 1971, pour ne citer que quelques exemples. Pour Broch, le kitsch c'est le mal dans le système de l'art, pour Barthes – qui n'utilise pas ce terme – l'accumulation de choses « inutiles » est une attitude matérialiste censée révéler la superficialité de la bourgeoisie et de tous ceux qui veulent l'imiter. Pour Moles, en revanche, le kitsch est *un art du bonheur*, comme l'indique le sous-titre de son essai. Le Pop Art met les objets les plus banals en lumière (les boîtes de soupe Campbell d'Andy Warhol, 1962). Le « nouveau roman » français s'y intéresse aussi (en 1953, *Les Gommages* de Robbe-Grillet – où les interminables descriptions d'objets servent à enliser le récit¹¹³ – ou *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute, en 1972), le groupe de l'Oulipo également (*Les Choses : une histoire des années soixante*, 1965 et *La Vie mode d'emploi*, 1978, de Georges Perec). L'univers matériel n'est pas toujours perçu de façon négative, il peut même être synonyme de vie, comme dans *L'extase matérielle* (1967) de J.M.G. Le Clézio : « Voilà comment le temps devrait être conçu : pas de minutes, pas de secondes,

mais : le cendrier de verre et les petits grains de cendre la pièce de monnaie cabossée la boîte de conserve rouillée le briquet en métal [...] la gomme [...] »¹¹⁴ Nous nous intéresserons notamment aux cas de Vladimir Nabokov, Georges Perec, Milan Kundera, Philip Roth, Julio Cortázar et Thomas Bernhard, particulièrement ambigus et intéressants dans leur vision du kitsch.

Dans *Lolita* (1955), l'écrivain américain d'origine russe Vladimir Nabokov explore le décalage culturel entre l'Europe et les États-Unis des années 1950. Le personnage principal, Humbert Humbert, a toutes les caractéristiques de l'Européen raffiné tandis que Lolita (Dolores Haze) et son entourage sont l'exemple même des Américains moyens incultes. Charlotte Haze, la mère de Lolita, est le symbole de la mère au foyer de banlieue – « Un Nouveau Monde au sein du Nouveau Monde »¹¹⁵ –, petite bourgeoise prétentieuse aux aspirations mondaines, uniquement intéressée par la consommation de masse :

Le vestibule était agrémenté d'un carillon de porte, d'un machin en bois aux yeux blancs provenant de quelque magasin de souvenirs mexicain et de cette insipide idole chère à la petite bourgeoisie friande d'art, *L'Arlésienne* de Van Gogh. À droite, une porte entrebâillée laissait voir un coin de salon avec une vitrine d'angle plein de babioles mexicaines et un canapé à rayures contre un mur. [...] La table fut mise avec plus d'élégance que d'habitude : repas aux chandelles, s'il vous plaît. Enveloppée dans cette atmosphère sentimentale à souhait, Mrs Haze effleura doucement l'argenterie des deux côtés de son assiette comme si elle caressait les touches d'un piano, et elle sourit au-dessus de son assiette vide (elle était au régime) et dit qu'elle espérait que j'aimerais la salade (recette puisée dans un magazine féminin). Elle espérait aussi que j'aimerais le rôti froid. Elle avait passé une merveilleuse journée.¹¹⁶

Le ton est satirique, cruel à souhait : Charlotte est ridiculement kitsch par la médiocrité de ses goûts décoratifs – elle est l'archétype du consommateur captif et lambda décrit par les publicités ou les magazines – mais aussi par son sentimentalisme niais. Comme Flaubert, Nabokov utilise le discours indirect libre pour montrer la platitude de sa conversation et son goût pour les expressions toutes faites. Selon Yannicke Chupin, les descriptions laconiques des motels américains, où se cacheront Humbert et Lolita après la mort de Charlotte, illustrent « [...] la vertu économique du stéréotype, qui par définition offre une représentation schématique, condensée et simplifiée. [...] Tout est ramené au plan de la ressemblance et non des différences »¹¹⁷. La pauvreté de la syntaxe reflète la paresse de la pensée stéréotypée. Peu à peu, Humbert découvre que Lolita a les mêmes goûts que sa mère et qu'elle est aussi conformiste qu'elle, même si elle est un peu moins naïve et plus manipulatrice :

Mentalement, je découvris qu'elle était une petite fille horriblement conventionnelle. Le *jazz-hot* doux-doux, le quadrille, les *sundaes* gluants nappés de chocolat, les comédies musicales, les magazines de cinéma et *tutti quanti* – tels étaient les articles les plus évidents sur la liste des choses qu'elle adorait. Dieu sait combien de pièces de vingt-cinq cents je glissai dans les magnifiques juke-box qui accompagnaient en musique chacun de nos repas ! J'entends encore les voix nasillardes de ces êtres invisibles qui lui faisaient la sérénade [...] et les tubes sentimentaux, tous identiques à mon oreille comme l'étaient à mon palais ses différentes sucreries. Elle prenait pour parole d'évangile toutes les publicités [...] si un panneau de signalisation disait : VISITEZ NOTRE BOUTIQUE DE SOUVENIRS, il fallait absolument que nous la visitions, que nous achetions ses curiosités indiennes, ses poupées, ses bijoux en cuivre, ses confiseries aux cactus.¹¹⁸

Selon Suzan Mizruchi : « Le portrait de Lolita comme consommatrice (de bonbons, de glaces et d'une variété d'objets kitsch) sert à rationaliser et à excuser le fait qu'elle soit elle-même consommée par Humbert. Lolita est vue à travers "l'œil intérieur" d'Humbert Humbert, en tant que consommatrice américaine classique – déjà contaminée par ses goûts vulgaires »¹¹⁹. La critique du kitsch ne serait donc qu'un prétexte utilisé par Humbert pour justifier sa « nympholepsie » – euphémisme désignant sa pédophilie¹²⁰, puisque Lolita n'a que douze ans et demi lorsqu'elle devient la maîtresse de cet homme de trente-sept ans. Pour Marie Bouchet l'énumération des villes, des motels et des étapes du périple est comme un « [...] rideau que le narrateur tire sur ses activités nocturnes, à savoir le viol répété de la jeune fille »¹²¹. La question s'est souvent posée de savoir si Nabokov cautionnait le comportement de son personnage et les précautions prises par Maurice Couturier, dans sa préface¹²² de 2001, montrent à quel point le sujet est brûlant. Probablement l'est-il encore plus aujourd'hui, en 2022, à l'heure du mouvement #MeToo. Le roman commence par un avant-propos fictionnel, essentiel à sa compréhension, puisqu'il le met en abyme en le présentant comme la confession de Humbert Humbert et comme un « document clinique »¹²³ qui « prendra rang parmi les classiques de la psychiatrie »¹²⁴. Nabokov parodie ici les fausses préfaces des romans libertins du XVIII^e siècle – on pense à Laclos ou à Sade – mettant en avant la dimension édifiante du récit afin de contourner la censure. Mais s'agit-il d'une nouvelle ruse ou d'une parodie de parodie, inversant les intentions des auteurs libertins ? À la fin du roman, lorsqu'Humbert revoit Lolita au bout de trois ans, il comprend qu'il l'aime vraiment, bien qu'elle ait perdu son charme de nymphette pré-pubère. Il ne la voit plus comme un objet. Il parvient donc à dépasser le stade du pur fantasme et prend conscience des souffrances qu'il lui a fait endurer. Marie Bouchet précise que « [...] la prise de conscience de la souffrance de Lolita s'accompagne du premier regard d'admiration de Humbert pour l'Amérique, en dehors de toute référence à la culture européenne. L'Amérique apparaît dans sa beauté, née d'une harmonie unissant le beau et le laid, acceptant le désordre [...] »¹²⁵ Autrement dit : il se défait de son sentiment de toute-puissance et des préjugés élitistes qui l'incitaient à réduire la culture américaine à un vulgaire bric-à-brac kitsch et, comme personnage auteur du récit, il entre dans le domaine de l'art et de la postmodernité pour contempler, enfin, l'Amérique comme un patchwork multiculturel. Agnès Edel-Roy souligne que Vladimir Nabokov :

[...] n'a cessé d'identifier dans l'Histoire et de combattre dans son œuvre deux questions politiques du vingtième siècle : celle de la soumission de l'art à l'idéologie (quelle qu'en soit le nom) et celle de la tyrannie (actualisée par les régimes politiques nazi et soviétique). Dès l'origine, sa création de langue russe, puis anglo-américaine, est synchronisée avec les conséquences, tant en Russie qu'en Occident, de la Révolution bolchevique, l'événement historique qui change le « partage du sensible » (Jacques Rancière) vingtiémiste. La nature autotélique de sa création, dont les caractéristiques sont à redéfinir en opposition aux formes artistiques prônant l'engagement de l'art, indique en réalité que Nabokov propose une nouvelle « politique de la littérature » (Jacques Rancière) de l'émancipation qu'il a lui-même appelée du nom de « démocratie magique » et fait d'elle un « art critique » dont l'effet politique passe par sa distance esthétique, incluant « dans la forme de l'œuvre la confrontation de ce que le monde est avec ce que le monde pourrait être » (Jacques Rancière).¹²⁶

Georges Perec n'utilise pas non plus le terme « kitsch » mais son œuvre contribue pourtant à cerner cette notion et, surtout, le rapport que les intellectuels de gauche entretiennent avec l'univers matériel. Son intérêt pour les objets s'articule autour de deux romans : *Les Choses : une histoire des années soixante* (1965) et *La vie mode d'emploi* (1978). Commençons, si l'on peut dire, par la fin. On trouve dans *La vie mode d'emploi* des dizaines de descriptions d'intérieurs, représentatives de tous les milieux sociaux, faisant de ce grand « roman des objets » aux accents balzacien – roman fleuve de 695 pages – le modèle d'un nouveau genre que l'on pourrait peut-être qualifier de « réalisme baroque ». Le mordant social de Perec est aussi féroce que jubilatoire, comme dans cette description d'un salon de grands bourgeois parisiens (ou aristocrates embourgeoisés) :

Le salon de Madame de Beaumont est presque entièrement occupé par un grand piano de concert sur le pupitre duquel est posée la partition fermée d'une célèbre rengaine américaine, *Gertrude of Wyoming*, par Arthur Stanley Jefferson. [...] Dans le coin gauche de la pièce, il y a un grand fauteuil moderne, fait d'une gigantesque demi-sphère d'altuglas cerclée d'acier, posée sur un piétement de métal chromé. À côté, un bloc de marbre de section octogonale fait office de table basse ; un briquet d'acier est posé dessus ainsi qu'un cache-pot cylindrique d'où émerge un chêne nain, un de ces *bonzaï* japonais dont la croissance a été à ce point contrôlée, ralentie, modifiée, qu'ils offrent tous les signes de la maturité, voire de la sénescence, en n'ayant pratiquement pas grandi, et dont ceux qui les cultivent disent que leur perfection dépend moins du soin matériel qu'on leur apporte que de la concentration méditative que leur éleveur leur consacre.¹²⁷

Heureusement adoucie par l'humour, la critique est d'autant plus corrosive qu'elle est à peine perceptible. On devine pourtant la condescendance implicite du narrateur lorsqu'il nous impose d'emblée la présence imposante et majestueuse du « grand piano de concert » pour mieux le dégrader ensuite par l'apparition de la partition « d'une célèbre rengaine américaine » : cette « rengaine » (terme déjà fort péjoratif, renforcé par le titre même de l'œuvre et par le mot « célèbre » dont la présence met justement cette célébrité en doute) suggère, en effet, une pratique culturelle triviale, proportionnellement inverse à la noblesse de l'instrument. Le lecteur en conclura rapidement que Madame de Beaumont est probablement plus proche d'une *Gertrude of Wyoming* (peut-être aussi « senescent[e] » que son *bonzaï*) ou d'une Verdun que d'une duchesse de Guermantes... En réalité, *Gertrude of Wyoming; A Pennsylvanian Tale* est un poème épico-romantique composé, en 1809, par l'Écossais Thomas Campbell pour commémorer un massacre. Perec s'amuse en l'attribuant à Arthur Stanley Jefferson, véritable nom de l'acteur comique Stan Laurel. Après l'apparition presque incongrue et anachronique d'un fauteuil contemporain, la description du « *bonzaï* japonais » – condensé même des notions de « naturalité » et de « culturalité », ingrédients indispensables à l'élaboration de ce que Baudrillard appelle des « structures d'ambiance »¹²⁸ – donne l'estocade à la prétentieuse « distinction » bourgeoise (on pense alors à Bourdieu¹²⁹) : le ton du narrateur devient presque narquois lorsqu'il juxtapose le point de vue emphatique et sans nuance du « cultivateur miniature » (« leur perfection ») et son propre commentaire (« un de ces », « sénescence »), nettement péjoratif. Comme l'aristocrate embourgeoisé, « Bourgeois gentilhomme » contemporain, le « chêne [symbole de force, de grandeur et de majesté] nain » est une aberration puisqu'il se contredit lui-même, s'annule. Les grotesques théories pseudo-agronomiques

(« la concentration méditative ») de l'« éleveur » de bonzaï achèvent de le précipiter dans le ridicule. Ce que Perec critique ici, par le biais d'un narrateur omniscient faussement impersonnel et objectif, c'est la récupération stratégique, par la bourgeoisie, des signes de la culture comme instrument de promotion personnelle. L'ironie du narrateur implique donc l'idée que la culture ne peut être qu'usurpée par la bourgeoisie. Ici, les éléments contemporains et culturels ne sont qu'un « trompe l'œil » (on pense à « l'art tape-à-l'œil » d'Hermann Broch), un travestissement de la suffisance bourgeoise.

Les premières pages du roman *Les Choses* (1965), écrit treize ans plus tôt, sont plus ambiguës quant à la position de Perec par rapport au monde matériel et à la possession de biens :

À gauche, dans une sorte d'alcôve, un gros divan de cuir noir fatigué serait flanqué de deux bibliothèques en merisier pâle où des livres s'entasseraient pêle-mêle. Au-dessus du divan, un portulan occuperait toute la longueur du panneau. Au-delà d'une petite table basse, sous un tapis de prière en soie, accroché au mur par trois clous de cuivre à grosses têtes, et qui ferait pendant à la tenture de cuir, un autre divan, perpendiculaire au premier, recouvert de velours brun clair, conduirait à un petit meuble haut sur pieds, laqué de rouge sombre, garni de trois étagères qui supporteraient des bibelots : des agates et des œufs de pierre, des boîtes à priser, des bonbonnières, des cendriers de jade, une coquille de nacre, une montre de gousset en argent, un verre taillé, une pyramide de cristal, une miniature dans un cadre ovale.¹³⁰

Cette description offre aussi une parfaite illustration¹³¹ des structures d'ambiance définies par Baudrillard. Perec semble pris dans une contradiction idéologique. Son cœur le porte à gauche, vers les idéaux marxistes, mais, lorsqu'on lit le premier chapitre des *Choses*, on a du mal à sentir cette distance critique qui mine, par exemple, la description du salon de madame de Beaumont. Malgré toute la distance apportée par l'usage du conditionnel (dans la quasi-totalité du chapitre), par la transition brutale de la première phrase du chapitre deux (« Ils auraient aimé être riches. ») qui rejette cet espace au rang des utopies matérialistes, et surtout par la citation finale de Marx, on sent bien que cet intérieur digne des premiers « bobos », les bourgeois bohème – malgré son inaccessibilité et les risques de désillusion et d'échec qu'il laisse présager, puisque c'est la morale affichée par cette fable de la modernité – se présente, un peu comme chez Huysmans, comme un éden intellectuel, un idéal de bien-être matériel et de bonheur. Dans les autres chapitres, plusieurs éléments révèlent la dimension autobiographique du roman : mais, dès cette première description, certains détails trahissent déjà la forte implication, la « complicité » même, de Perec. On sait, par exemple, que le « portulan » cité dans la description, objet rare et précieux, ornait réellement le bureau de Perec... Comme le rappelle Pierre Brunel, Perec reprochait au Nouveau Roman, et à Robbe-Grillet en particulier, le « refus du réel ». Il était urgent de « réapprendre à rendre compte du monde réel, donc des choses »¹³². C'est ce qui l'amènera à prôner un « nouveau réalisme ». *Les Choses* est donc le fruit d'un conflit idéologique intime : comment assumer son goût pour les intérieurs raffinés, voire sophistiqués, sans passer pour un bourgeois réactionnaire et matérialiste ? Comment dire la beauté des objets tout en gardant une distance critique à l'égard de la société de consommation ? C'est le travail de création littéraire qui lui permettra de résoudre ce dilemme. L'intérieur idéal, rêvé, fantasmé, est transcendé, sublimé, « dé-matérialisé » par l'écriture et recréé par elle, jusqu'à « l'extase matérielle ».

Il va sans dire que le Perec des *Choses* a une sensibilité politique qui le rapproche du marxisme mais pas de façon aussi doctrinale que pourrait le laisser penser la citation de Karl Marx sur laquelle s'achève le roman. Comme le soulignent Claude Burgelin et Pierre Brunel, il s'agit plutôt d'un « vouloir-être-marxiste »¹³³ très velléitaire. Entre 1955 et 1969, les affinités électives rapprocheront surtout Perec de Roland Barthes. C'est cette filiation intellectuelle qui – malgré ses limites – nous autorise, à l'instar de Pierre Brunel, à inscrire les *Choses* comme une continuation de cette critique de la société de consommation que sont les *Mythologies*¹³⁴.

L'écrivain tchèque Milan Kundera est évidemment celui qui a renouvelé, au sein même de la littérature, la réflexion sur le kitsch et, plus précisément, sur la relation entre les intellectuels et le kitsch. À partir de 1984, avec la publication de *L'insoutenable légèreté de l'être*¹³⁵, alors que les théoriciens marxistes monopolisaient le discours sur le kitsch – dont ils avaient fait le symbole même de la décadence et de la bêtise supposément bourgeoises – Kundera donne une nouvelle tournure à ce concept en affirmant que les pays communistes, qui avaient combattu le matérialisme bourgeois, avaient produit une autre forme de kitsch, probablement pire que celle du capitalisme. Cette redéfinition idéologique du kitsch va de pair avec l'émergence de la postmodernité.

Kundera s'interroge aussi sur la relation complexe qu'entretiennent les intellectuels, les artistes et les milieux cultivés avec le kitsch, notamment dans l'expression des sentiments. François Ricard montre que le rapport des personnages de Kundera au kitsch passe par l'idylle – « état du monde d'avant le premier conflit ; ou en dehors des conflits »¹³⁶ – comme moteur existentiel. Pour Ricard, il existe deux types d'idylles, radicalement opposées : une « idylle de l'innocence », liée à l'immatunité et au kitsch et une « idylle de l'expérience », c'est-à-dire une « anti-idylle » :

Le propre de cette Idylle [de l'innocence] est de rejeter et de dévaster tout ce qui résiste à son établissement. Or c'est dans cette dévastation, justement, que se loge l'autre idylle [l'idylle de l'expérience], qui repose, elle, sur le consentement à la finitude, c'est-à-dire, très précisément, sur le renoncement à l'Idylle et la chute hors de son empire. La paix liée à cette seconde idylle est celle de la marginalité et de l'oubli.¹³⁷

C'est à partir de cette distinction que Laurence Gagné Gallant compare les œuvres de Milan Kundera et de l'écrivain américain Philip Roth. Les personnages de Delphine Roux (dans *La Tache*, 2000, de Roth) et Franz (dans *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera) constituent, selon Gagné Gallant, des modèles de cette idylle de l'innocence, traités sous le sceau de l'ironie. Elle montre comment ces deux personnages incarnent plusieurs caractéristiques du kitsch d'un point de vue ontologique, par leur tendance à l'autosatisfaction, leur désir de vivre dans le rêve et leurs interprétations « kitschifiantes » du monde qui les entoure :

L'homme et la femme du kitsch, pour Kundera, apparaîtront donc comme empreints de l'illusion que leur vie et leur âme ont quelque chose de grandiose et d'éternel. Ces individus sont mus par la certitude inconsciente que la fatalité de la mort n'est finalement qu'un canular. Franz, un des amants de Sabina dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, et Delphine Roux, jeune collègue de Coleman Silk à l'Université d'Athènes dans *La Tache*, apparaissent comme des incarnations du kitsch sur le plan individuel, dans leur façon de vivre dans

l'autosatisfaction et de préconiser une vie fondée sur les apparences au détriment d'une aspiration à une plus grande authenticité.¹³⁸

L'histoire d'amour entre Horacio Oliveira et Lucía, surnommée la Maga (la magicienne), dans *Rayuela* (Marelle, 1963), le roman pataphysique de l'Argentin Julio Cortázar¹³⁹, peut aussi être lue comme une « idylle de l'innocence », liée à l'immatunité et au kitsch. (On peut reconnaître en Swann et Odette l'un des modèles littéraires du couple formé par Oliveira et la Maga). Le début du roman est un monologue intérieur où Oliveira s'adresse mentalement à la Maga. Or, celle-ci est une sorte d'antagoniste du narrateur autodiégétique : Oliveira est un intellectuel, un homme très cultivé et fier de sa culture qui aime aborder des sujets liés à l'art ou à la philosophie, tandis que la Maga est une femme peu instruite qui peine souvent à s'exprimer – comme elle le reconnaît elle-même – et qui, faute de connaissances et d'arguments, préfère se taire. Le narrateur omniscient du chapitre 3 explique qu'Oliveira s'est toujours efforcé de ne pas se protéger derrière une culture « rapide », c'est-à-dire superficielle et artificielle même si elle est très spécialisée dans un domaine particulier, attitude caractéristique – selon lui – de la classe moyenne et de la bourgeoisie argentine – les « *famas* » dans *Historias de cronopios y de famas*, 1962, de Cortázar – pour se dérober à la réalité, notamment nationale. Pour Oliveira comme pour le narrateur omniscient, les Argentins de classe moyenne sont des pharisiens, c'est-à-dire des individus très à cheval sur les règles (notamment religieuses, comme l'abbé Martini que Cortázar cite ironiquement en épigraphe) mais parfaitement hypocrites. La première partie du roman, dont l'action se situe à Paris, dans le Quartier latin des années 1950, fait défiler tous les clichés d'une France rêvée et idéalisée par les Argentins. Dans la deuxième partie, Horacio retourne seul à Buenos Aires où il est, là aussi, confronté aux clichés de l'argentinité – sorte de *Mythologies* barthésiennes latino-américaines – et aux mythes promus par la propagande nationaliste du populisme péroniste. L'Argentine qu'Horacio retrouve avec son ami Traveler ressemble étrangement à ce « monde où l'on catche »¹⁴⁰ et où « [...] ce que le public réclame, c'est l'image de la passion, non la passion elle-même »¹⁴¹ :

Une fois au bistrot, Oliveira se mit à boire du vin rouge et à manger du chorizo et des *chinchulines*, autrement dit des tripes en tresse. [...] Traveler [...] lui fit un résumé de la situation politique et sportive du pays avec commentaire spécial sur la grandeur et la décadence du boxeur Pascualito Pérez. Oliveira dit qu'à Paris il avait rencontré Fangio et qu'il lui avait trouvé l'air abruti. Traveler eut faim, lui aussi, et commanda des brochettes. Il apprécia le sourire avec lequel Oliveira accepta sa première cigarette indigène et son air connaisseur en la fumant.¹⁴²

Bien que, dans d'autres textes, Cortázar ait critiqué le machisme latino-américain, il est troublant qu'Oliveira, personnage masculin et narrateur, soit le détenteur de la culture alors que le personnage féminin est présenté comme une écervelée plus ou moins ignorante : « [...] nous allions au ciné-club voir des films du muet parce que moi, n'est-ce-pas, pour ma culture, et toi, pauvre gosse, tu ne comprenais rien [...] »¹⁴³ Par le truchement du personnage de Morelli (chapitre 79) Cortázar invente même le concept péjoratif de « lecteur femelle », passif, opposé à un lecteur actif. Horacio craint de céder au romantisme et au sentimentalisme « gnanngnan » ou « *cursi* » de la littérature

« bourgeoise », à la Pérez Galdós, réservée au méprisable « lecteur-femelle » amateur de kitsch (bien que Cortázar n'utilise pas le terme). Les pointes d'ironie et d'autodérision sont là pour essayer de désamorcer la nostalgie et le sentimentalisme, mais la quête du « centre », du « Mandala », derrière les justifications intellectuelles, est bien une quête de l'amour. (Morelli affirme d'ailleurs, au chapitre 71, que tout ce qui vaut la peine d'être lu est axé sur la nostalgie.) C'est la Maga qui, par ses caresses, ses mélopées, sa médiation quasi magique, permet paradoxalement à Horacio Oliveira de remonter le temps et d'accéder, même fugacement, à l'essence des choses, au centre tant recherché, à l'« idylle de l'expérience ». Après la disparition de La Maga, il ne lui restera plus que la folie et le suicide.

Dans son roman *Maîtres anciens* sous-titré *Comédie* (*Alte Meister – Komödie*, 1985) – dont l'action se déroule entièrement dans une salle du musée d'Art Ancien de Vienne –, l'Autrichien Thomas Bernhard affirme, par le biais de son personnage Reger (dont le nom n'est pas sans rappeler celui de l'écrivain populaire kitsch Rieger¹⁴⁴) : « Le monde entier est aujourd'hui un monde ridicule et, de plus, profondément pénible et kitsch, voilà la vérité [...] Tout ce qui est humain est kitsch [...] il n'y a pas de doute là-dessus. Même le grand art et le sublime l'est »¹⁴⁵. Nicolas Bouchaud montre que ce roman est une comédie qui fluctue sans cesse entre le sublime et le grotesque de nos vies. Mais ce n'est pas qu'une diatribe contre l'art ou l'état autrichien. Peu à peu la satire fait place à un roman familial. Les *Maîtres anciens* ne sont donc pas seulement les grands artistes et philosophes mais aussi notre patrimoine familial : « Reger, au beau milieu de la salle du musée, clame sa haine des artistes et de la famille et en même temps l'impossibilité de vivre sans eux »¹⁴⁶.

Cependant, le romancier franco-autrichien Jean-Pierre Maurel souligne aussi le danger qu'il y a pour de grands écrivains tels que Thomas Bernhard, Hermann Broch ou même Rainer Maria Rilke à vouloir dénoncer le kitsch :

Un homme qui se veut hors du kitsch ressemble à un montagnard escaladant un rocher. Il suffit d'un léger déplacement du regard, et le vertige le précipite dans l'océan du kitsch. La même chose arrive au lecteur de Bernhard. Parfois, l'idée me traverse que toute cette œuvre, cette véritable bombe antikitsch, n'est au fond que kitsch, tant d'efforts pour quoi, est-ce que vraiment le kitsch mérite de telles attaques...¹⁴⁷

C'est aussi ce que confirme le travail de Catherine Lemieux sur *Maîtres anciens* :

L'endurance de la contradiction, comme résistance de la pensée, implique de se refuser au salut et à l'extase. J'ai compris cette extase comme double ; il y a celle du pré-critique (celle de l'hédoniste se délectant du kitsch), puis celle de l'hyper-critique (celle du critique nihiliste désabusé jouissant du kitsch ironiquement). [...] le pré- et l'hyper-critique, le béotien et l'expert, se rejoignent et se posent en fait comme les alliés d'une conscience satisfaite. Et c'est bien cette satisfaction qui pose problème [...] Distinguer la culture du kitsch en reviendrait, dans le champ philosophique, à distinguer la critique sentie de la critique sentimentale. [...] En fait, Reger n'échappe pas au kitsch, mais le texte littéraire oui. Bernhard élabore un texte métissé qui, parce qu'il joue de dédoublements et de multiples niveaux de représentation, échappe en fait « au mensonge d'être vrai » qui est la tare nécessaire de la philosophie. Car cette comédie montre et témoigne de cet entrelacement de la culture et du kitsch. [...] Reger est-il kitsch ou non ? Joue-t-il d'ironie ou est-il sérieux ? Est-il tendre ou dominant avec ses acolytes ? Est-il aimable ou détestable ? Est-il conscient ou aveugle à son propre kitsch ? Il m'apparaît important de laisser ces questions ouvertes, évidemment.¹⁴⁸

À partir de son analyse de *Lolita* de Nabokov, Yannicke Chupin pose aussi une question essentielle :

L'horreur et la hantise des stéréotypes et des clichés permet-elle de les dépasser ? Paradoxalement, comme l'explique Ruth Amossy dans son étude des clichés et des stéréotypes, celui qui s'obstine à les débusquer, comme l'a fait Flaubert par exemple dans son *Dictionnaire des idées reçues*, s'y enchaîne davantage, car toute structure de pensée consiste à catégoriser ; et le dictionnaire – par définition un outil de classification – que produit Flaubert en est bien la preuve (Amossy 1991, 77-96). D'où la nécessité pour désamorcer le stéréotype de se placer au second degré, c'est-à-dire d'exploiter la conscience que l'on a des schèmes déjà établis, de les utiliser, mais avec une distance réflexive.¹⁴⁹

Pour Hermann Broch, il y a chez le *kitschmensch* et le romancier une même tentation de l'unité et un rapport aux mythes. Tous deux tentent de répondre aux angoisses humaines mais l'individu-kitsch ne veut qu'esquiver la mort alors que l'écrivain prétend l'abolir. Pour Broch, comme le remarque Yves Hersant, « [...] la qualité d'une œuvre pourrait presque se mesurer à la quantité de kitsch qu'elle évacue [...] »¹⁵⁰. Ce kitsch, interne au roman, c'est le romanesque et l'on sait que « l'affrontement au romanesque (au sens premier du *Petit Robert* [poésie sentimentale, aventures extraordinaires]) fait toute l'histoire du roman [...] »¹⁵¹.

Kitsch assumé et postmodernité

Selon Marie-Albane Watine :

Le roman rose représente à l'évidence un corpus typique du kitsch, notamment par sa thématique sentimentale, la reproductibilité de ses structures narratives, la faible variabilité de ses principales déterminations stylistiques, ainsi que les caractéristiques spécifiques de sa production et de sa diffusion commerciale. Toutefois, il reste exclu de la revalorisation esthétisante du kitsch qui apparaît dans l'ère postmoderne. C'est entre autres parce que, contrairement au kitsch contemporain de l'art plastique ou architectural, il est peu susceptible d'une lecture distanciée et ironisante : alors que les caractéristiques énonciatives des textes révèlent un usage constant de la polyphonie, notamment dans l'expression du point de vue de la troisième personne, ils excluent presque constamment la posture ironique, ce qui limite la lecture du roman rose comme un kitsch au second degré et invite à une suspension au moins temporaire de la réception critique.¹⁵²

Comme s'il avait anticipé ce commentaire, le Chilien Luis Sepúlveda (1949-2020) publie, en 1989, un roman d'aventures, politique, indigéniste et écologique (il était membre de Greenpeace), intitulé *Le Vieux qui lisait des romans d'amour* (*Un viejo que leía novelas de amor*). Il s'amuse à y mettre en scène un vieil homme pauvre et illettré, Antonio José Bolívar Proaño (il porte le même patronyme que Simón Bolívar, le grand héros de l'indépendance qui s'illustra au début du XIXe siècle), habitant d'un village équatorien perdu au milieu de la forêt amazonienne. Au terme d'une vie faite de grands malheurs, veuf et esseulé, il réapprend à lire et se met à dévorer – à la loupe, au sens propre – des romans à l'eau de rose qui lui permettent d'oublier ses propres vicissitudes et le font

pleurer à chaudes larmes : « Le *Rosaire* de Florence Barclay contenait de l'amour, encore de l'amour, toujours de l'amour. Les personnages souffraient et mêlaient félicité et malheur avec tant de beauté que sa loupe en était trempée de larmes. »¹⁵³ Le passage suivant, incluant une parodie de roman rose, est particulièrement comique, mais il affiche aussi une dimension pédagogique : par la mise en abyme, Sepúlveda semble vouloir y enseigner les vertus thérapeutiques de la lecture, quelles qu'en soient la qualité, la teneur et la réception :

Le roman commençait bien.

« Paul lui donna un baiser ardent pendant que le gondolier complice des aventures de son ami faisait semblant de regarder ailleurs et que la gondole, garnie de coussins moelleux, glissait paisiblement sur les canaux vénitiens. »

Il lut le passage à voix haute et plusieurs fois.

– Qu'est-ce que ça peut bien être des gondoles ?

Ça glissait sur des canaux. Il devait s'agir de barques ou de pirogues. Quant à Paul, il était clair que ce n'était pas un individu recommandable, puisqu'il donnait un « baiser ardent » à la jeune fille en présence d'un ami, complice de surcroît.

Ce début lui plaisait.

Il était reconnaissant à l'auteur de désigner les méchants dès le départ. De cette manière, on évitait les malentendus et les sympathies non méritées.

[...] Non, chez les Shuars le baiser n'existe pas.

[...] le Paul du roman n'était qu'un porc.¹⁵⁴

Le plus amusant est évidemment la mise à distance d'un genre dont le contenu est considéré comme trop explicite et monosémique par les spécialistes de la littérature. On retrouve, dans cette fiction au deuxième degré, tous les attendus catalogués par Moles : la quête d'un absolu, les stéréotypes (le prénom français du protagoniste, la gondole, Venise, etc.), la banalité des associations, l'élargissement des échelles de valeur par stéréotypie, l'inadéquation au réel et ce qui semble être le début d'une « idylle de l'innocence » (l'histoire fondamentale). L'effet comique est évidemment produit par la réaction inattendue du lecteur fictionnel : alors que le passage semble parfaitement explicite, le Vieux opère un contresens interprétatif général. On comprend bien que l'objectif de Sepúlveda n'est pas de tourner son personnage en dérision mais de souligner le décalage entre un produit culturel de grande consommation, hyper stéréotypé et artificiel, et l'horizon d'attente du lecteur latino-américain, dénonçant ainsi les stratégies néo-colonialistes – voire « impérialistes » – de la culture de masse qui, au lieu de s'adapter à son public, lui impose des modèles étrangers. Ce qui rendrait ces romans populaires particulièrement kitsch ne serait donc pas tant l'accumulation de stéréotypes que le décalage contextuel et (sub-)culturel avec le lectorat. La question centrale est celle de la réception et de l'identification. Sepúlveda propose ensuite un renversement parodique de la situation : le Vieux, malgré le contresens initial, parvient à recontextualiser la scène, par transposition, et en tire une interprétation personnelle du monde qui l'entoure. L'idylle, en effet, qu'il perçoit comme une agression car il ne comprend pas la signification du baiser « ardent » – tabou chez les indigènes –, lui rappelle une scène à laquelle il a assisté : le viol d'une amérindienne par des colons blancs. Le Vieux – un blanc pauvre qui a adopté le mode de vie des indigènes shuars – prend alors conscience du racisme et de la violence de genre qui l'entourent et, par identification, devient le médiateur de la prise de conscience

du lecteur de Sepúlveda. Par l'ironie, l'« idylle de l'innocence » (kitsch) se transforme donc en « idylle de l'expérience », c'est-à-dire en « anti-idylle » (non kitsch).

Cet extrait illustre bien le projet socio-politique et littéraire de Sepúlveda : éduquer ses lecteurs en les divertissant. Sans jamais faire appel à de grandes théories mais en utilisant quelques procédés métafictionnels, cet auteur engagé (ex membre du parti communiste, en 1978 il est contraint à l'exil par la dictature de Pinochet) et extrêmement populaire – son roman a été traduit en soixante langues et a été vendu à dix-huit millions d'exemplaires – parvient à transmettre à son public un discours militant mais toujours ludique. Malgré son intention évidente de s'inscrire dans la postmodernité – par la distance ironique, la métatextualité, la parodie et le mélange des genres (roman sentimental, d'aventure, d'initiation, politique, indigéniste, écologique...) – Sepúlveda n'évite pas lui-même certains stéréotypes et cède aux facilités de style. Bien qu'il prétende combattre les clichés, ce roman « efficace » et plein de bonnes intentions (comme pouvait l'être, en 1852, *La Case de l'oncle Tom*, de l'Américaine Harriet Beecher Stowe) offre une vision, somme toute, assez manichéenne et moralisatrice. Le cynisme et la corruption des puissants, la biographie édifiante du Vieux, dominé social stoïque face à l'adversité et homme de sagesse, sont finalement des motifs aussi conventionnels que ceux des romans de gare que lit le personnage. Eco pense que la lutte du bien contre le mal est une constante du roman populaire qui permet de le distinguer du roman problématique. Le mal – défini en termes de moralité, de valeurs et d'idéologie courante – cédera toujours la place au bien alors que dans le roman problématique, la fin est ambiguë. Tentant de jongler avec les ressorts du kitsch, Sepúlveda y glisse donc malgré lui, rejoignant en cela un certain nombre de figures de la littérature engagée, auteurs de romans à thèse ou, dans un registre un peu différent, du « réalisme magique » hispano-américain. Selon le sociologue chilien José Joaquín Brunner¹⁵⁵ et le théoricien de la littérature hispano-américaine Emil Volek, le village de Macondo – vision poétique et satirique de la réalité latino-américaine imaginée par le Colombien Gabriel García Márquez dans *Cent ans de solitude* (*Cien años de soledad*, 1967) – serait devenu une explication et une justification de la réalité latino-américaine. C'est ce que Brunner et Volek appellent le « macondisme »¹⁵⁶. Ce phénomène consiste à interpréter l'Amérique latine à travers la littérature, allant jusqu'à croire que les récits fictifs célébrés par la critique internationale – comme les chefs-d'œuvre du réalisme magique – seraient constitutifs et producteurs de la réalité latino-américaine. Volek considère qu'aujourd'hui, en ce début de XXI^e siècle, le « macondisme » touche une grande partie des intellectuels d'Amérique latine et du « Premier monde », alimentant un discours, politiquement correct et manichéen, qui accentue exagérément la supposée différence latino-américaine, son « altérité » radicale : « [...] le réalisme magique est devenu une industrie. Il offre une Amérique latine (y compris la culture hispanique aux États-Unis) réduite au *kitsch* et conditionnée pour l'exportation »¹⁵⁷.

Les auteurs du *boom* latino-américain des années 1960 et 1970, admirateurs enthousiastes et inconditionnels de la révolution castriste, étaient (presque) tous très fortement engagés politiquement, mais de façon « molaire », c'est-à-dire normative (voire hétéronormative), souvent moralisante et arc-boutée sur des positions idéologiques

rigides, binaires et manichéennes. À côté de ces intellectuels « engagés », également très normatifs dans la construction de leur image publique¹⁵⁸, apparaissent d'autres écrivains, plus décalés, dont la vision « *Camp* » et réellement postmoderne est moins idéologique mais, finalement, plus anticonformiste et subversive. Nous terminerons notre parcours avec l'un des auteurs les plus représentatifs de cette veine postmoderne qui a su construire une véritable poétique du kitsch contemporain au second degré.

Quatre-vingts ans après Clarín, dans les années 1960, l'Argentin Manuel Puig (1932-1990) part à la recherche du temps perdu et propose – grâce à une écriture très avant-gardiste et une sensibilité que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de *queer*¹⁵⁹ – une réactualisation du réalisme du XIXe siècle pour évoquer la société argentine des années 1930-1940, dans ses deux premiers romans, *La traición de Rita Hayworth*¹⁶⁰ / *La trahison de Rita Hayworth* (1968) et *Boquitas pintadas / Le plus beau tango du monde* (1969). Dans cette deuxième œuvre, Puig nous offre, derrière les apparences d'un roman feuilleton rose mêlé à une intrigue policière, une véritable radiographie socioculturelle de l'Argentine provinciale de son enfance. Le « bovarisme » des principaux personnages féminins, Nélide et Mabel, est évident : elles sont fascinées par la mode, la décoration et le luxe, mais enfermées dans une vie médiocre ; amoureuses du beau Juan Carlos, mais condamnées à un mariage de convenance. Il est presque certain que Puig – qui prétendait lire peu – a connu l'œuvre de Flaubert grâce aux films *Madame Bovary* (interdit aux moins de 18 ans lors de sa sortie en 1947 !) de l'Argentin Carlos Schlieper, avec Mecha Ortiz (qui, à 47 ans, n'est guère crédible dans le rôle d'une jeune mariée de 18 ans) et, surtout, la splendide adaptation hollywoodienne de Vincente Minnelli (l'un des réalisateurs préférés de Puig et admiré par Deleuze¹⁶¹) sous le même titre, en 1949, avec Jennifer Jones et la coqueluche française Louis Jourdan, dans le rôle de Rodolphe. Au-delà de la magnificence visuelle (une nomination à l'Oscar de la meilleure direction artistique pour Cedric Gibbons), Minnelli propose implicitement une réflexion virtuose sur le kitsch : le film commence par le procès de Flaubert (James Mason) racontant son roman aux juges – une idée qui existait déjà dans la version de Schlieper – ce qui met le personnage (et la figure du créateur) en abyme et pose clairement les questions de la liberté de création et de la censure. La chambre de jeune fille d'Emma¹⁶² (Jennifer Jones) est une véritable démonstration de kitsch et pourrait facilement illustrer la typologie établie par Moles. Alors que la caméra passe au-dessus des coupures de magazines de mode collées sur les murs, la voix off de Flaubert/Mason explique la fascination d'Emma pour les « *ridiculous dreams* » (« rêves ridicules ») et le « glamour ». La luxueuse scène du bal¹⁶³ est le morceau de bravoure du film : Emma est magnifique et rayonnante et tous les hommes la courtisent. Soudain, elle se voit reflétée dans un miroir rococo décoré d'angelots – le « miroir embellisseur mensonger » de Broch – et son expression de joie, presque de jouissance, en se contemplant dans sa splendeur, révèle la fatuité de sa personnalité, jusqu'à ce que le charme de l'illusion kitsch soit rompu par l'irruption importune de Charles, son mari qui s'ennuie (et l'ennuie, elle aussi). Chabrol reprendra d'ailleurs le même procédé dans son adaptation de 1991, avec Isabelle Huppert dans le rôle-titre. Dans la scène finale de Minnelli, après le suicide d'Emma, Flaubert/Mason reprend la parole pour nous rappeler que son anti-héroïne fut, avant tout, victime d'elle-

même. Peut-être cette condamnation du personnage par son auteur – plutôt qu’une soumission à la morale puritaine imposée par le code de censure Hays – peut-elle être comprise comme une mise en garde de Minnelli contre les pièges de l’illusion kitsch et une invitation à prendre ses distances avec les séductions du glamour. Nélida et Mabel, les anti-héroïnes de *Boquitas pintadas* de Puig, sont quant à elles sur le point de tomber dans le piège du kitsch... Au lieu de lire des romans roses, elles échappent à la laideur qui les entoure en s’identifiant aux personnages des films hollywoodiens – en noir et blanc – les plus sentimentaux et stéréotypés :

C’était une comédie luxueuse, avec des décors qui l’enchantèrent : des salons spacieux avec des escaliers en marbre noir et des rambardes chromées, des fauteuils et des rideaux en satin blanc, des tapis aux longs poils de fourrure blanche, des tables et des chaises aux pieds chromés, où circulait une belle blonde new-yorkaise [...] Mabel pensa à l’intimité de la riche ex dactylo avec le chauffeur, à la possibilité que le chauffeur ait eu un mauvais rhume et qu’ils aient décidé de s’aimer passionnément [...] ¹⁶⁴

L’un des moments forts du roman est la description de la chambre de Mabel, qui révèle les choix idéologiques, esthétiques et stylistiques de Puig, à mi-chemin entre le roman réaliste du XIXe siècle, le roman-feuilleton et le « nouveau roman » français des années 1950 et 1960, entre tradition et postmodernité :

À droite du lit, la table de chevet avec un abat-jour en mousseline blanche mouchetée de vert, assorti aux rideaux de la fenêtre et au couvre-lit. [...] Sur la commode, un ensemble de miroir à main et de brosses en velours disposés en cercle autour d’un cadre en lézard avec la photographie d’une jeune fille assise, sa robe drapée autour de son buste, collier de perles, cheveux lisses avec une raie au milieu et des boucles permanentées aux pointes. ¹⁶⁵

Cette description de plusieurs pages pourrait également illustrer la typologie du kitsch, établie par Moles, dont les principales caractéristiques sont l’inadéquation, l’accumulation, la synesthésie et la médiocrité. La fin de cette description, qui semble dire l’ordre petit-bourgeois, en révèle la fausseté puisque le lecteur découvre que cette « jeune fille » n’est plus vierge ¹⁶⁶. Dans une interview accordée à Mario Mactas, en 1969, Puig explique :

Les personnages principaux appartiennent à la classe moyenne et de leur langage découle inévitablement un torrent de « *cursilería* ». Pour moi, « *cursilería* » est un mauvais mot car ce n’est pas une honte. Moi je suis profondément « *cursi* » et la seule chose qui me différencie de mes personnages c’est que j’en suis conscient et que je l’ai assumé... Je crois que la « *cursilería* » naît d’un mouvement légitime de l’âme : le désir d’être meilleur. [...] Beaucoup de gens n’avaient d’autre choix que de se référer aux modèles fournis par les héros du cinéma, de la chronique sportive, de la radio, des magazines féminins. Ces tentatives d’imitation donnent lieu à des pirouettes parfois grotesques [...] au lieu d’être élégant, on est « *cursi* ». ¹⁶⁷

Puig rejette donc les interprétations manichéennes du kitsch. Jorgelina Corbatta ¹⁶⁸ considère que le « mythe personnel » de Puig consiste à revendiquer l’univers du cinéma hollywoodien contre la violence des « mythes collectifs » de l’Argentine de son enfance (machisme, sports violents, religion et péronisme). Le génie de Puig est peut-être d’avoir réussi à décrire le kitsch petit-bourgeois – qu’il appelait « *cursilería* » – avec un mélange de tendresse et d’ironie subversive, sans élitisme ni aucune condescendance, sans jugement ni parti pris, et sans être lui-même tombé dans le kitsch. Selon Susan Sontag,

« Faire preuve de condescendance envers la faculté de goût, c'est faire preuve de condescendance envers soi-même »¹⁶⁹. Trente-deux ans après sa mort, l'œuvre de Puig n'a pas pris une ride car elle est toujours aussi « fraîchement » décapante : avec le recul, elle semble effectivement moins vieillie, plus avant-gardiste et plus complexe, que celles de certains piliers du *boom* dont le discours « humaniste » stéréotypé flirte parfois avec une certaine mièvrerie. L'attitude « camp » de Puig est peut-être le contraire du kitsch, du kitsch « macondien » en particulier.

Conclusion

Dans *Splendeurs et misères du roman populaire*¹⁷⁰, Michel Nathan souligne la grande hétérogénéité des lecteurs de Guy des Cars, plus attachés à un auteur qu'à un genre précis. Il montre aussi à quel point ce public est méprisé et caricaturé par la classe intellectuelle et, notamment, par les critiques journalistiques – véritables « agents de l'institution littéraire » – dont les articles sur des Cars sont presque tous construits sur le même modèle : « Quelques chiffres pour donner une idée des tirages monstrueux. Quelques stéréotypes pour montrer le mauvais goût des lecteurs »¹⁷¹. Nathan montre – en citant Julia Bettinotti et Claude Lizé¹⁷² – que la critique dévalorise les romans d'amour de Barbara Cartland en soulignant systématiquement sa réussite économique alors que, dans le cas de Marguerite Duras et de la « grande » littérature, la dimension financière est généralement passée sous silence. Pourtant *L'Amant*, Goncourt 1984, traduit en vingt-huit langues et dans trente-cinq pays, s'est vendu toutes éditions confondues, en 2011, à plus de 2 400 000 exemplaires, sans parler de l'adaptation cinématographique de Jean-Jacques Annaud qui a totalisé 3 156 124 entrées en France et rapporté près de cinq millions de dollars de recettes aux États-Unis. L'ensemble des œuvres de Duras édité par Gallimard approchait, en 2008, les 5 millions d'exemplaires écoulés (ce qui reste évidemment très « modeste » au regard des 750 millions d'exemplaires de Cartland). De son côté, Encarna Alonso Valero estime que Corín Tellado :

[...] a subi les reproches habituellement adressés au roman commercial et à succès, en plus du mépris voué à ce que l'on appelle le « roman rose », considéré comme un genre mineur et fondamentalement destiné aux femmes. Ce que ce fait traduit, c'est le mépris pour la littérature dite populaire, par opposition à la « grande » culture ou littérature, à la culture ou littérature « légitime ». Ce n'est pas étrange : toute approche de la philosophie ou de la sociologie de la connaissance montrera qu'il existe, à chaque instant et dans chaque société, une hiérarchie des objets d'étude considérés comme légitimes ou illégitimes, « nobles » ou « mineurs ». En résumé, [...] nous pourrions dire que la prise en compte de la littérature populaire n'est pas un jugement littéraire mais un jugement social [...] qui marque comme inférieur ce qui s'écarte de la norme considérée comme une pratique légitime.¹⁷³

Il s'agit donc d'une « assignation de statut » d'une grande violence symbolique. Dans *De Superman au surhomme*, Umberto Eco se penche sur le problème du roman populaire et du kitsch en littérature. Eco distingue deux types de littérature : la narrativité

« problématique » et le roman dit « populaire ». Ce sont deux interprétations possibles du modèle aristotélicien (péripétie, révélation, catharsis) :

Pour la première, la catharsis démêle le nœud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même : au contraire, c'est précisément le dénouement de l'histoire qui le trouble. Sa lecture achevée, le lecteur se trouve confronté à une série d'interrogations sans réponse [...] la seconde interprétation du modèle aristotélicien : [...] l'histoire, en résolvant ses propres nœuds, se console et nous console. La fin est point pour point ce que l'on attendait.¹⁷⁴

Le roman populaire utilise des éléments préfabriqués et met toute son énergie à établir une combinatoire de topiques traditionnels qui produira la jouissance du lecteur : « Il faut reconnaître que la joie de la consolation répond à des exigences profondes, sinon de notre esprit du moins de notre système nerveux. C'est pourquoi maints représentants du roman "problématique", et Balzac le premier, puiseront à pleines mains dans l'attirail du roman populaire »¹⁷⁵. Si certains auteurs de romans populaires empruntent leurs techniques narratives aux grands auteurs de la littérature « problématique » et si de grands écrivains comme Balzac utilisent quelques « recettes » du roman populaire, il existe aussi – comme nous l'avons vu – de grands auteurs du roman « problématique » qui mettent tellement d'énergie à lutter contre le kitsch qu'ils finissent par y glisser.

Dans son essai *Sur le processus de civilisation* (1939), le sociologue allemand Norbert Elias analyse la civilisation occidentale comme le produit d'un processus séculaire de maîtrise des instincts, d'appriovissement des désirs et de domestication des pulsions humaines les plus profondes. Il considère que l'organisation sociale des cours royales a joué un rôle majeur dans cette lente évolution :

Ce qui devrait d'abord être exprimé par le concept de « style kitsch » est une qualité très particulière, à savoir l'incertitude des formes qui est propre à chaque production esthétique de la société industrielle. [...] Des débordements sentimentaux d'une force jusque-là inconnue font éclater les formes anciennes ; cherchant à tâtons de nouvelles formes, les artistes produisent, aux côtés d'œuvres accomplies, des œuvres témoignant d'un manque de clarté et de goût sans précédent. [...] Ces tendances dans les productions des grands artistes, qu'ils se nomment Heine ou Victor Hugo, Wagner¹⁷⁶ ou Verdi, Rodin ou Rilke, sont étroitement liées aux tendances mises à jour dans des productions médiocres que nous tenons pour dérapage, décadence et kitsch ; sans peine, ces tendances s'unissent imperceptiblement les unes aux autres. Et, entendu dans son sens négatif, le kitsch n'est donc jamais simplement quelque chose en opposition, extérieur aux grands artistes, mais toujours aussi quelque chose en eux, une partie d'eux-mêmes. [...] autant chez Balzac que Gide, chez Ingres¹⁷⁷ comme chez Picasso¹⁷⁸. [...] On pense à Stefan George ou à Paul Valéry, on pense à Proust ou à Thomas Mann dont la célèbre cadence de la langue, à la fois tendre et ironique, n'est rien d'autre qu'un tel rempart. Si le déclin est constitutif du destin de cette époque, il est aussi déterminant pour le caractère positif des productions artistiques. Et ici apparaît déjà, comme on peut le constater, le tournant positif du concept de kitsch.¹⁷⁹

Dans *L'esprit du temps* (1962), Edgar Morin souligne que, quelles que soient les différentes origines du mépris humaniste, à droite comme à gauche, la culture de masse est considérée comme un déchet culturel, une simple imitation ou du kitsch. Laissant de côté tout jugement de valeur, Morin diagnostique une résistance globale de la classe « intellectuelle » ou « cultivée » face à ce qui est populaire. Il se demande si les valeurs de la « haute culture » ne seraient pas « dogmatiques, formalistes et fétichistes » : si le « culte de l'art » ne cache pas souvent un commerce superficiel de créations artistiques »¹⁸⁰. Citant

Greenberg, Morin affirme que « dans la culture de masse, il n’y a pas de discontinuité entre l’art et la vie »¹⁸¹. Il ajoute que la culture de masse est autonome car elle n’est pas contrôlée, filtrée ou structurée par l’Art, valeur suprême de la haute culture légitime.

Dans ce débat extrêmement complexe sur les liens entre littérature et kitsch, nous tenterons de conclure par une hypothèse optimiste : en se nourrissant de kitsch, la littérature postmoderne aura peut-être réussi à acquérir une certaine forme d’autonomie.

1. En français: « [...] les bonnes choses de mauvais goût », (c’est moi qui traduis), Guido Gozzano, « L’amica di nonna Speranza », *Tutte le poesie*, éd. A. Rocca e M. Guglielminetti, Milan, Mondadori, 1983.

2. Je renvoie ici à mes autres travaux sur le kitsch, notamment ma thèse de doctorat : *Le Kitsch de Manuel Puig*, sous la direction du P. Albert Bensoussan, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 1996 et l’article « Kitsch et normes », numéro spécial de la Revue *Motifs* : « Normal, anormal, anomal », HCTI, UBO, à paraître en juillet 2022.

3. Voir Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. Albert Kohn, Paris, Éditions Allia, 2001.

4. Dans le cadre de cet article, nous ne tenterons pas de clarifier les nuances entre tous ces termes, déjà définis en détails dans ma thèse de doctorat citée ci-dessus.

5. Voir Jeffrey Mehlman, « Schmaltz, Kitsch, and Context. Paul Reitter, *Bambi’s Jewish Roots* and other Essays on German-Jewish Culture », *Modern Judaism - A Journal of Jewish Ideas and Experience*, 37, 2, mai 2017, p. 256–264.

6. Voir Susan Sontag, « Notes on *Camp* », *A Susan Sontag Reader*, Farrar/Straus/Giroux, New York, 1982, p. 105 à 119. En espagnol : « Notas sobre lo “camp” », *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelone, Seix Barral, 1984, p. 303-321, <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Sontag-Susan-Notas-Sobre-Lo-Camp.pdf>.

7. Norbert Elias, « Le style kitsch et l’ère du kitsch » [*Kitschstil und Kitschzeitalter*], trad. Barbara Thériault et Norbert Elias, *Sociologie et sociétés*, 46, 1, printemps 2014, p. 279–288, <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2014-v46-n1-socsoc01364/1024688ar/>.

8. André Guyon, « Une leçon de nouveauté : Gustave Flaubert aux prises avec le kitsch », inédit, 2022, p. 10 sur 58.

9. Victor Hugo, *Les Misérables*, III, 8, ch. 20, Seuil, p. 309.

10. *Ibid.*

11. Voir notamment Daniel Fondanèche, *Paralittératures*, Paris, Librairie Vuibert, 2005.

12. En 1841, Edgar Poe écrit les premières nouvelles policières directement inspirées de faits divers. En 1863, Émile Gaboriau publie le premier roman policier dont le récit est encore largement imprégné du fond mélodramatique accumulé dans les feuilletons du XIXe siècle. C’est seulement avec Conan Doyle qu’émerge la première figure de détective vraiment scientifique avec son personnage de Sherlock Holmes, créé en 1887.

-
13. Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur*, Paris, Maison Mame, 1971.
14. *Id.*, p. 118. (C'est moi qui souligne.)
15. Voir notamment : Marie Guérin et Dominique Paulvé, *Le Roman du roman rose*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994 et Daniel Fondanèche, « Le Roman rose », *Paralittératures*, *op. cit.*, p. 355-370.
16. Delly, *La Biche au bois*, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 7. En ligne : <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Delly-biche.pdf>.
17. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, N.R.F., Poésie/Gallimard, 1972 et 1996, p. 88 à 90.
18. Delly, *La biche au bois*, *op. cit.*, p. 392.
19. Delly, *Dans l'ombre du mystère*, Feuilleton de l'*Écho de Paris* – du 21 février 1913 au 27 mars 1913, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 297. En ligne : <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Delly-ombre.pdf>.
20. Fondanèche, *op. cit.*, p. 356.
21. *Id.*, p. 357.
22. C'est le titre de son blog. *Cf. infra*.
23. « *Her work has shattered the stereotypes of romance novels with her trademark ability to combine great storytelling with intense psychological depth as she focuses on the emotional struggles of the human experience.* », Blog d'Anita Stansfield, *Romance Novels With a Real Life Edge* (Des romans d'amour aux accents de vie réelle), <http://www.anitastansfield.com/index.html> (C'est moi qui traduit).
24. Marie-Louise Hall, *Angèle au pays des neiges*, trad. Clémence Guibout, Paris, Harlequin, 1993, p. 5 et 9.
25. Sharon Kendrick, *L'héritier du Maraban (Ispahan) [Surrender to the Sheikh]*, chapitre 1, p. 3, Harlequin, 2019, <https://www.harlequin.fr/lecture-en-ligne/heritier-maraban>
26. Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny », *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 20-21.
27. Blog *Babelio* consulté le 12 mai 2022. En ligne : <https://www.babelio.com/livres/Kendrick-Lheritier-du-Maraban/1159926>.
28. « – ¡Oh, no! Has venido a consolarme. Ven..., ven... Te necesito. Jamás necesité nada como necesito tu ternura. Olvidate de mi condición, de lo que dicen por ahí. Piensa que eres una mujer que ama y yo un hombre que ama. ¡Oh, cuánto deseo que tú seas una simple mujer y sentir en mí esa vena reveladora de la hombría! Ven, Carolina... Carolina fue. Miró a lo alto. Pensó que amaba a aquel hombre, que amaba a Dios, que lo respetaba todo, pero que amaba... Y Yul, además de ser su amor, era su rey... Se diría que bajo las sonrisas de todos se removía un volcán de pasiones y temores, de intrigas e inquietudes, pero nadie, al ver la fiesta palaciega de aquella noche, pensaría en la tormenta que, solapada, se desencadenaba íntimamente en el reino de Watinel ». Corín Tellado, *Su alteza real*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1965, p. 80-81. (C'est moi qui traduit).
29. « También exaltaba la búsqueda de la felicidad y fomentaba una cierta imaginación apasionada, cuyo uso se consideraba de por sí subversivo. Muchos de estos textos estaban además escritos por una mujer, lo que en esos años, en los que el acceso a la escritura y la publicación estaba casi vedado a las mujeres, suponía de por sí una transgresión, por mucho que se tratase de autoras de novela rosa ». Encarna Alonso Valero, « Corín Tellado y la novela rosa », *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 12, 2012, p. 33-44. En ligne : https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/37550/revistas_uva_es__ogigia_article_view_3731_2996.pdf?sequence=5&isAllowed=y(C'est moi qui traduit).

-
30. Anonyme, « Guy des Cars est mort », *L'Humanité*, mercredi 22 Décembre 1993. En ligne : <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fwww.humanite.fr%2Fnode%2F70138#federation=archive.wikiwix.com>.
31. Pierre Maury, « Littérature : la mort de Guy des Cars, le dernier écrivain populaire ? », *Le Soir*, 22 décembre 1993, https://www.lesoir.be/art/litterature-la-mort-de-guy-des-cars-le-dernier-ecrivain_t-19931222-Z07M6U.html.
32. Guy des Cars, *Une certaine dame*, « J'ai lu », Flammarion, 1971, p. 238-239.
33. Sylvie Fujihira, *Une Juive nommée Eva : étude portant sur Le château de la juive de Guy des Cars*, OUKA n° 28, Publications of Osaka University of Foreign Studies, 2002, p. 5, https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/80071/poufs_28.pdf
34. Umberto Eco, « Les structures narratives chez Flemming », *De Superman au surhomme*, Biblio/Essais, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 163 à 207.
35. *Id.*, p. 181.
36. Ian Fleming, *James Bond 007*, 1, « Bouquins » Robert Laffont, 2001. En ligne : https://booknode.com/james_bond_007_tome_1_015492/extraits.
37. Ian Fleming, *James Bond 007, tome 4 : Les diamants sont éternels (Chauds les glaçons)*, Gallimard, 2002. En ligne : <https://www.babelio.com/auteur/Ian-Fleming/27932/citations?pageN=2>.
38. Umberto Eco, « Les structures narratives chez Flemming », *op. cit.*, p. 192.
39. « [...] Existía una sociedad masiva que exigía cultura como producto de consumo; [...] muchos de los poemas que formaban parte de los cancioneros y volúmenes de poesías varias que circulaban durante el Barroco eran productos kitsch elaborados para satisfacer esa demanda. Unos productos creados casi siempre por artistas de segunda o tercera fila, pero en ocasiones también por autores prestigiosos de enorme talla intelectual que empleaban los resortes de la subcultura para llegar de una manera más eficaz a todo el abanico social. Escritores que en muchas ocasiones defendían en sus versos, si no de manera explícita sí implícita, una ideología, unas convicciones que estaban en el sustrato de un armazón poético de escasa calidad literaria. Un esqueleto formal que se apoyaba en la búsqueda de la risa fácil, usando para ello resortes casi infantiles como los juegos de palabras, las repeticiones, la imitación o el recurso a las insinuaciones sexuales o fisiológicas, a la escatología. Con todos esos ingredientes elaboraban un producto susceptible de interesar al gran público, de saciar sus expectativas lúdicas [...] ». Pedro Aguilar Serrano, « La poesía kitsch como instrumento del poder en el siglo XVII », *Historia y Comunicación Social*, 19, mars 2014, p. 689-701. En ligne : [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:y6VNGXBM5jkJ:https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/45170/42531/+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&clie nt=safari \(C'est moi qui traduis\)](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:y6VNGXBM5jkJ:https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/45170/42531/+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&clie nt=safari (C'est moi qui traduis)).
40. Frédéric Detue, « À l'heure fatale de l'art, la critique du kitsch au XXe siècle », *Texto !*, XVII, 1 et 2, 2012, http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2992/detue_kitsch.pdf.
41. Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, *op. cit.*, p. 16. Cité par Detue, *op. cit.* s.p.
42. Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, Traduction et préface par Marcel Camus, Paris, Flammarion, 1992, p. 74-76. En ligne : <https://www.reves.ca/songes.php?fiche=1475>.
43. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. S. Balayé, Paris, GF-Flammarion, 1968, II, p. 41-42.
44. Anne Larue, « Dürer kitsch », *Romantisme*, 2002, 118, p. 105-112. En ligne : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1165.
45. Théodore de Banville, « Le Stigmate », *Les Cariatides* (1843), <https://www.poetica.fr/poeme-1735/theodore-de-banville-le-stigmate/>

46. Anne Larue, *op. cit.*, p. 109.

47. Voir notamment Noël Valis, *La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, traduction d'Olga Pardo Torío, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.

48. « *I saw thee weep—the big bright tear / Came o'er that eye of blue; / And then methought it did appear / A violet dropping dew: / I saw thee smile—the sapphire's blaze / Beside thee ceased to shine; / It could not match the living rays / That filled that glance of thine. / As clouds from yonder sun receive / A deep and mellow dye, / Which scarce the shade of coming eve / Can banish from the sky, / Those smiles unto the moodiest mind / Their own pure joy impart; / Their sunshine leaves a glow behind / That lightens o'er the heart* ». George Gordon, Lord Byron, *Hebrew Melodies*, 1815. En ligne : <https://mykeep.com/lordbyron/isawtheeweep.html>. Moreno Hernández (cf. *infra*) précise qu'il est possible d'établir, à travers la rime XIII de Bécquer, une relation entre le « cursi » et le pastiche orientaliste que l'on trouve chez le comte de Noroña, militaire et diplomate mort vers 1815, auteur de *Poesías asiáticas* publiées pour la première fois à Paris en 1833, dans lesquelles il retraduit, entre autres, un poème arabe du XII^e siècle d'Ibn Rumi, traduit en 1774 en latin par William Jones et paraphrasé en anglais par Joseph C. Carlyle (1797). Carlyle (1797), lui-même antécédent direct d'un poème de Lord Byron (« *I saw thee weep* », *Hebrew Melodies*, 1815) et de la rime XIII de Bécquer.

49. « *Tu pupila es azul y, cuando ríes, / su claridad süave me recuerda / el trémulo fulgor de la mañana / que en el mar se refleja. / Tu pupila es azul y, cuando lloras, / las transparentes lágrimas en ella / se me figuran gotas de rocío / sobre una violeta. / Tu pupila es azul, y si en su fondo / como un punto de luz radia una idea, / me parece en el cielo de la tarde / una perdida estrella.* », Gustavo Adolfo Bécquer, « Rima XIII », *Rimas*, ed. de Rafael Montesinos, Madrid. Cátedra, 1995, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_ (C'est moi qui traduis.)

50. « *La abrumadora persistencia de las zapatilleras comodidades de la asonancia es algo que no pertenece al estilo popular y bronco, sino al burgués e isabelino, deteriora en Bécquer las gracias que de su sentimiento cabría esperar: Gustavo Adolfo Bécquer: acordeón tocado por un ángel.* », Eugenio D'Ors, *Nuevo glosario*, Madrid, Aguilar, vol. III, 1949, p. 418-419. (C'est moi qui traduis.)

51. Voir Jean Lacoste, « La Loreley et la liberté. Heinrich Heine 1797-1856... », *Romantisme*, 1998, 101 : Heine le médiateur, p. 117-120, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1998_num_28_101_4332.

52. « *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, / Daß ich so traurig bin; / Ein Märchen aus alten Zeiten, / Das kommt / mir nicht aus dem Sinn. / Die Luft ist kühl, und es dunkelt, / Und ruhig fließt der Rhein; / Der Gipfel des Berges / funkelt / Im Abendsonnenschein. / Die schönste Jungfrau sitzet / Dort oben wunderbar, / Ihr goldenes / Geschmeide blitzet, / Sie kämmt ihr goldenes Haar. / Sie kämmt es mit goldenem Kamme / Und singt ein Lied / dabei, / Das hat eine wundersamme, / Gewaltige Melodei.* », Heinrich Heine, *La Lorelei*, <https://lespoetes.net/poeme.php?cat=ph&id=2215>.

53. Voir Heinrich Heine, *Gedichte-Auswahl / Antología bilingüe*, ed. de Berit Balzer, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995.

54. « *Los poemas calificables de cursis son a menudo pastiches –mezcla del orientalismo como tema, la métrica tradicional aconsonantada y el vocabulario artificioso o ripioso, cuando no sensiblero– que reconfiguran, al tiempo que desfiguran, la composición retórica y métrica de los textos originales, tal como se comprueba al compararlos con las versiones en prosa, a veces anónimas, que predominan en Francia y que suelen hacer de intermediarias. Por supuesto, todo ello es inseparable del contexto en el que surge y se afianza la cursilería como amaneramiento social y literario con pretensiones fallidas de nivelación entre clases y mérito [...]* », (c'est moi qui traduis), Carlos Moreno Hernández, « Cursilería y traducción poética: Byron y Heine », *Hermēneus, Revista de Traducción e Interpretación*, 20, 13/12/2018, p. 403-433. En ligne : <https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus/article/view/2396>.

55. « *I saw thee weep—the big bright tear / Came o'er that eye of blue; / And then methought it did appear / A violet dropping dew: / I saw thee smile—the sapphire's blaze / Beside thee ceased to shine; / It could not match the living rays / That filled that glance of thine. / As clouds from yonder sun receive / A deep and*

mellow dye, / Which scarce the shade of coming eve / Can banish from the sky, / Those smiles unto the moodiest mind / Their own pure joy impart; / Their sunshine leaves a glow behind / That lightens o'er the heart. » George Gordon, Lord Byron, *Hebrew Melodies*, 1815. En ligne : <https://mykeep.com/lordbyron/isawtheeweep.html> Moreno Hernández (cf. *infra*) précise qu'il est possible d'établir, à travers la rime XIII de Bécquer, une relation entre le « cursi » et le pastiche orientaliste que l'on trouve chez le comte de Noroña, militaire et diplomate mort vers 1815, auteur de *Poesías asiáticas* publiées pour la première fois à Paris en 1833, dans lesquelles il retraduit, entre autres, un poème arabe du XII^e siècle d'Ibn Rumi, traduit en 1774 en latin par William Jones et paraphrasé en anglais par Joseph C. Carlyle (1797). Carlyle (1797), lui-même antécédent direct d'un poème de Lord Byron (« I saw thee weep », *Hebrew Melodies*, 1815) et de la rime XIII de Bécquer.

56. George G. Byron, *Œuvres complètes de Lord Byron*, traduction d'Amédée Pichot, 11^e éd., Paris, Furne et Gosselin, 1842, p. 60. Cité par Carlos Moreno Hernández, *op. cit.*, p. 418.

57. Florence Dupont, « Eschyle était-il kitsch ? », communication présentée lors de la Journée d'étude *Les époques du Kitsch : Kitsch et Antiquité*, organisée par Lionel Souquet, HCTI-UBO en collaboration avec Paris I, Centre Saint-Charles, 12 décembre 2014. En ligne : <https://www.univ-brest.fr/hcti/menu/Actualites/Archives/Kitsch-et-Antiquite>

58. Jean-Paul Thuillier dans l'émission de Xavier Mauduit, *Le cours de l'histoire, Épisode 1/4 : Ben-Hur, l'Antiquité spectacle*, France Culture, lundi 16 mai 2022. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/ben-hur-l-antiquite-spectacle-5433103>.

59. Le « laticlave » était la bande de pourpre qui ornait la tunique des sénateurs romains ou la tunique elle-même. Sous la République cet élément de prestige, certainement héréditaire et propre à la classe patricienne et à l'aristocratie, s'est répandu au sein de dignitaires de haut rang.

60. Pétrone, *Satyricon*, Deuxième partie : « Trimalcion », XXXI et XXXII, traduction nouvelle et complète, avec introduction et notes par Louis de Langle, Paris, Bibliothèque des curieux, 1923. En ligne : <https://remacle.org/bloodwolf/roman/petrone/partie2.htm#115>.

61. Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, Le sens commun, 1979.

62. Jean-Christian Dumont, « Le Décor de Trimalcion », *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité*, 102, 2, 1990, p. 959-981, https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_1990_num_102_2_1696#mefr_0223-5102_1990_num_102_2_T1_0972_0000.

63. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 79.

64. Voir Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, (en tchèque : *Nesnesitelná lehkost bytí*), postface de François Ricard, Gallimard, Paris, éditions Gallimard, 1987. C'est en France que le roman a été publié pour la première fois, en 1984. Il a ensuite été magnifiquement adapté au cinéma par Philip Kaufman, en 1988, avec Juliette Binoche et Daniel Day-Lewis.

65. Voir Yves Hersant, « Résister au kitsch », *L'Atelier du Roman*, 1, Arléa, Paris, novembre 1993, p. 9-17.

66. Herman Broch, « Remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 310.

67. *Id.*, p. 321-322.

68. « [...] es más necesario el ojo del culo solo que los de la cara; por cuanto uno sin ojos en ella puede vivir, pero sin ojo del culo ni pasar ni vivir. », Francisco de Quevedo, *Heurs et malheurs du trou du cul, Suivi de Poèmes satiriques et burlesques*, traduction de Victor Martinez, Mille et une nuits, 2004. Texte original : <https://ciudadseva.com/texto/gracias-y-desgracias-del-ojo-del-culo/>.

-
69. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*, Tome II, Édition de Marcel Bouteron, Bibliothèque de la Pléiade, 1935, p. 15.
70. Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet, 6 ou 7 août 1846 », *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 I, p. 278. Cité par André Guyon (cf. *infra*)
71. André Guyon, *op. cit.*, p. 10 sur 58.
72. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, ch. VI, Pléiade, 1952, p. 857. Cité par André Guyon, *op. cit.*
73. André Guyon, *op. cit.*
74. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, 2007. En ligne : http://www.peu.buap.mx/web/dialogos/Orgia_perpetua.pdf.
75. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 39, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65527210/f53.image>.
76. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, chapitre XII, <https://www.etudes-litteraires.com/forum/discussion/10418/flaubert-madame-bovary-ii-12-emma-ne-dormait-pas-elle-faisait-semblant>.
77. Yvan Leclerc, « “Madame Bovary, c’est moi”, formule apocryphe », *Centre Flaubert*, non daté, https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php.
78. Voir Clarín y “*La Regenta*”, éd. Sergio Beser Barcelona, Ariel, Barcelona, 1982 et Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.
79. « *Obdulia, que disimulaba mal su aburrimiento mientras se hablaba de cuadros [...] Obdulia ostentaba una capota de terciopelo carmesí, debajo de la cual salían abundantes, como cascada de oro, rizos y más rizos de oro sucio, metálico, artificial. [...] Pero lo peor de todo era una coraza de seda escarlata que ponía el grito en el cielo* ». Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, Madrid, Castalia, 1987, p. 131. Leopoldo Alas dit Clarín, *La Régente*, traduction de A. Belot, C. Bleton, J.-F. Botrel, R. Jammes, Y. Lissorgues, Arthème Faillard, 1987, p. 60.
80. Émile Zola, *Nana*, Paris, Fasquelle, 1909, p. 15, 17 et 18.
81. « *El salón de antigüedades y el despacho del Marqués “constituían, como él decía, la parte seria de la casa”. En el despacho todo era de roble mate; nada, absolutamente nada, de oro; madera y sólo madera. [...] La “sobriedad del mueblaje” rayaba en pobreza. –¡Mi celda! –decía el Marqués con afectación. [...] De las paredes del salón de antigüedades pendían tapices más o menos auténticos, pero de notoria antigüedad. Era lo único que al capitán Bedoya le parecía digno de respeto en aquel museo de trampas, según su expresión. El Marqués tenía la vanidad de ser anticuario por su dinero; pero le costaba mucha plata lo que resultaba al cabo obra de los truqueurs, palabra del capitán. [...] sus muebles Enrique II del salón de antigüedades, eran menos viejos que el mismo Marqués. [...] ¡esto es truquage, puro truquage!* ». Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, VIII, *op. cit.*, p. 312-313-314. Clarín, *La Régente*, *op. cit.*, p. 184.
82. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 79.
83. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 1.
84. « *Un grandísimo majadero* », « Clarín », *op. cit.*, p. 305. Clarín, *op. cit.*, p. 178 (pour la traduction).
85. « *Para la Marquesa no había más que Luis XV y Regencia. Los muebles de su salón amarillo y la chimenea de su gabinete estaban copiados de una sala de Versalles, según aseguraban el tapicero y el arquitecto; pero el amor de la Marquesa a lo mullido y almohadillado había ido introduciendo grandes modificaciones en el salón Regencia. [...] Los muebles eran lujosos, pero estaban maltratados y lo que era peor, desde el punto de vista arqueológico, convertidos en flagrantes anacronismos. Les había hecho sufrir varios cambios, aunque siempre sobre la base del amarillo [...] Si se le hablaba de mal gusto, contestaba que la moda moderna era lo confortable y la libertad. Los antiguos cuadros de la escuela de Cenceño sin*

duda, pero al fin venerables como recuerdos de familia, los había mandado al segundo piso, y en su lugar puso alegres acuarelas, mucho torero y mucha manola y algún fraile pícaro; [...] hasta había colgado de las paredes cromos un poco verdes y nada artísticos. [...] la anarquía de los muebles era completa, pero todos eran cómodos; casi todos servían para acostarse[...] »Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, VIII, op. cit., p. 305-307. Clarín, *La Régente*, op. cit., p. 178-179. (Dans les deux dernières phrases, j'ai adapté la traduction de Belot et al. afin de mieux coller au texte, notamment pour la traduction de « manola » par « grisette » – au lieu de « belles filles désinvoltes » – et de « cromos » par « chromos un peu grivois » – au lieu de « images plutôt vertes » –).

86. « La Marquesa de Vegallana se levantaba más tarde si llovía más; en su lecho blindado contra los más recios ataques del frío, disfrutaba deleites que ella no sabía explicar, leyendo, bien arropada, novelas de viajes al polo, de cazas de osos, y otras que tenían su acción en Rusia o en la Alemania del Norte, por lo menos. El contraste del calorillo y la inmovilidad que ella gozaba con los grandes fríos que habían de sufrir los héroes de sus libros, y con los largos paseos que se daban por el globo, era el mayor placer que gozaba al cabo del año doña Rufina. Oír el agua que azota los cristales allá fuera, y estar compadeciéndose de un pobre niño perdido en los hielos... ¡qué delicia para un alma tierna, a su modo, como la de la señora Marquesa! —Yo no soy sentimental —decía ella [...] es decir, no me gusta la sensiblería... pero leyendo ciertas cosas, me siento bondadosa... me enternezco... lloro... pero no hago alarde de ello». Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, tomo II, cap. XVIII, Madrid, Castalia, 1987, p. 90. *La Régente*, op. cit., p. 419.

87. « Opinaba que lo único bueno que la aristocracia de ahora podía hacer era divertirse. ¿No podía imitar las virtudes de la nobleza de otros tiempos? Pues que imitara sus vicios ». Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, op. cit., p. 305. Leopoldo Alas dit Clarín, *La Régente*, op. cit., p. 178.

88. Voir D. Katrina Gosek, « Kkkkultur: kitsch & camp in À la recherche du temps perdu », *Studies in the Novel*, vol. 32, no. 3, 2000, p. 318–347, <https://www.jstor.org/stable/29533399>.

89. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 2, p. 206, https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Proust_-_Le_Temps_retrouvé,_tome_2.djvu/206.

90. Voir Víctor Cantero García, « Rosalía Pipaón en *La de Bringas* (1884): un diamante bien tallado », *Cuadernos de Investigación Filológica*, 47, 2020, p. 55-75. En ligne : Dialnet-RosalíaPipaonEnLaDeBringas1884UnDiamanteBienTallad-7657650.pdf

91. Voir Sadi Lakhdari, « Le secret dans *Tormento* et *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós », *iberical.paris.sorbonne.fr*, <https://www.yumpu.com/fr/document/view/16949920/le-secret-dans-tormento-et-la-de-bringas-de-benito-perez-ibericl>.

92. Le style « viñolesque » fait référence à l'architecte paysagiste de la Renaissance Giacomo da Vignola (1507-1573). Il fut le plus grand représentant de la période de transition de la Renaissance au Baroque et est considéré comme un maniériste. Son architecture est sophistiquée mais pompeuse et froide.

93. « Era aquello... ¿cómo lo diré yo?... un gallardo artificio sepulcral de atrevidísima arquitectura, grandioso de traza, en ornamentos rico, por una parte severo y rectilíneo a la manera viñolesca, por otra movido, ondulante y quebradizo a la usanza gótica, con ciertos atisbos platerescos donde menos se pensaba; y por fin cresterías semejantes a las del estilo tirolés que prevalece en los kioscos. Tenía piramidal escalinata, zócalos greco-romanos, y luego machones y paramentos ojivales, con pináculos, gárgolas y doseletes. Por arriba y por abajo, a izquierda y derecha, cantidad de antorchas, urnas, murciélagos, ánforas, búhos, coronas de siemprevivas, aladas clepsidras, guadañas, palmas, anguilas enroscadas y otros emblemas del morir y del vivir eterno. Estos objetos se encaramaban unos sobre otros, cual si se disputasen, pulgada a pulgada, el sitio que habían de ocupar. En el centro del mausoleo, un angelón de buen tallo y mejores carnes se inclinaba sobre una lápida, en actitud atribulada y luctuosa, tapándose los ojos con la mano como avergonzado de llorar ». Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000, p. 5-6. En ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-de-bringas--0/> (C'est moi qui traduis).

94. Guy de Maupassant, *La vie errante*, Paris, P. Ollendorff, 1890, p. 36-37. Voir aussi : Franco Sborgi, « La théâtralisation de la mort dans la sculpture funéraire au XIXe siècle », *Les narrations de la mort*, Aix-en-

Provence, Presses universitaires de Provence, 2005. En ligne : <https://books.openedition.org/pup/7261?lang=fr>.

95. « [...] si en el presente resulta suntuoso el cementerio donde una rica burguesía parece querer perpetuarse a fuerza de su dinero, Blasco no pasa por alto que aquel lugar “museo de escultura de encargo” no suscita una verdadera y profunda “idea de la muerte” ». Rinaldo Froldi, « La visión de Italia de Blasco Ibáñez: el país del arte », Alicante, Bibliotecavirtual Miguel de Cervantes, 2001. En ligne : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-visin-de-italia-de-blasco-ibez---el-pas-del-arte0/html/ff420530-82b1-11-df-acc7-002185ce6064_2.html (C'est moi qui traduis).

96. Bernard Martocq, « Le romancier et son modèle : Eça de Queiroz à Paris (1888-1900) », *Cahiers d'études romanes*, 6, 2001, p. 101-121, <https://journals.openedition.org/etudesromanes/209#quotation>

97. Daniel-Henri Pageaux, « Eça de Queirós et la mise en question du réalisme », Marie-Hélène Piwnic (dir.), *La littérature portugaise : Regards sur deux fins de siècle (XIXe – XXe)*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996, p. 149-156 (je cite la p. 154).

98. « Era decerto um formoso e magnífico moço, alto, bem feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis dos cabelos pretos, e os olhos dos Maias. » Eça de Queiroz, *Os Maias*, chapitre IV, Porto, Lello, 1945, http://figaro.fis.uc.pt/queiros/obras/maias/htmls/Capitulo_04.html Eça de Queiroz, *Les Maia*, traduction de Paul Teyssier, Paris, Chandeigne/Unesco, 1996, p. 121.

99. « [...] Fervor pelo bric-a-brac e pelo bibelot [...] ». Eça de Queiroz, *Os Maias*, chapitre VII, Porto, Lello, 1945. En ligne : http://figaro.fis.uc.pt/queiros/obras/maias/htmls/Capitulo_07.html (C'est moi qui traduis).

100. « No salão nobre, raramente usado, todo em brocados de veludo cor de musgo de outono, havia uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso, a condessa de Runa [...] Uma sala mais pequena, ao lado, onde se fazia música, tinha um ar de século XVIII com seus móveis enramelhetados de ouro, as suas sedas de ramagens brilhantes: duas tapeçarias de Gobelins, desmaiadas, em tons cinzentos, cobriam as paredes de pastores e de arvoredos. De frente era o bilhar, forrado dum couro moderno trazido por Jones Bule, onde, por entre a desordem de ramagens verde-garrafa, esvoaçavam cegonhas prateadas. E, ao lado, achava-se o fumoir, a sala mais cómoda do Ramalheite: as otomanas tinham a fofa vastidão de leitos; e o aconchego quente, e um pouco sombrio dos estofos escarlates e pretos era alegrado pelas cores cantantes de velhas faianças holandesas. Ao fundo do corredor ficava o escritório de Afonso, revestido de damascos vermelhos como uma velha câmara de prelado. A maciça mesa de pau preto, as estantes baixas de carvalho lavrado, o solene luxo das encadernações, tudo tinha ali uma feição austera de paz estudiosa - realçada ainda por um quadro atribuído a Rubens, antiga reliquia da casa, um Cristo na Cruz, destacando a sua nudez de atleta sobre um céu de poente revoltado e rubro. Ao lado do fogão Carlos arranjara um canto para o avô com um biombo japonês bordado a ouro, uma pele de urso branco, e uma venerável cadeira de braços, cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias no desmaio da trama de seda ». *Ibid.*, p. 25-26.

101. « [...] os recostos acolchoados, a seda que forrava as paredes, faziam dizer ao Vilaça que aquilo não eram aposentos de médico - mas de dançarina! » Eça de Queiroz, *Os Maias*, *ibid.* / *Les Maia*, *op. cit.*, p. 26.

102. Lucette Petit, *Le Champ du signe dans le roman queirozien*, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre culturel portugais, 1987, p. 38.

103. Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Mme Bovary* », *Travail de Flaubert*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 27. Cité par Lucette Petit, *op. cit.*, p. 38.

104. Yvan Lissorgues, « Introduction », Leopoldo Alas dit Clarín, *La Régente*, *op. cit.*, p. 7-29.

105. Paul Teyssier, « Introduction », Eça de Queiroz, *Les Maia*, *op. cit.*, p. 7-18.

106. Eça de Queiroz fut membre du groupe informel des *Vencidos da Vida* (littéralement : les « Vaincus de la vie »), formé par les personnalités intellectuelles les plus importantes de la vie culturelle portugaise des trois dernières décennies du XIXe siècle. Ils sont dans la mouvance de la *Regeneração* (1851-1868) qui

échouera dans ses tentatives de relance économique et de modernisation du Portugal. Les *Vencidos da Vida* forment un groupe élitiste, réunissant des sommités de la littérature, de la politique et des habitués des milieux mondains et aristocratiques. Face à l'échec de leur projet de modernisation, ils ont canalisé leur désenchantement et la frustration de leurs idéaux révolutionnaires de jeunesse dans un dilettantisme élégant et ironique. C'est ainsi qu'est née la vague idéalisation d'une aristocratie éclairée, en contrepoint du socialisme utopique que certains d'entre eux avaient prôné auparavant.

107. Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, préface de Marc Fumaroli, folio classique, Gallimard, 1977, p. 91-95.

108. Jean Baudrillard, *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard, 1968.

109. Baudrillard, *op. cit.*, p. 104.

110. « *Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization. neutral with respect to content.* », Susan Sontag, « Notes on Camp », *op. cit.*, p. 105 à 119 (C'est moi qui traduis).

111. Voir notamment Daniel Salvatore Schiffer, *Philosophie du dandysme*, Paris, PUF, 2008.

112. « *It is absurd to divide people into good and bad. People are either charming or tedious.* ». Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan*, London, The Bodley Head, 1893. En ligne : <https://archive.org/details/ladywindermere00wildrich/page/n21/mode/2up>, cité par Sontag, *ibid.*

113. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, collection écrivains de toujours, éditions du Seuil, 1978. Sur la notion d'enlèvement du récit, voir les pages 124 à 135.

114. Jean-Marie Gustave, toutes les autres références ont le prénom complet. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, 239, 1967, p. 149-150.

115. Marie Parent, « La Banlieue : quintessence de l'expérience américaine ? », *Suburbia: l'Amérique des banlieues. Carnet de recherche*, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 26 sept 2011. En ligne : http://oic.uqam.ca/fr/carnets/suburbia-lamerique-des-banlieues/la-banlieue-quintessence-de-lexpérience-américaine#footnote1_sac3wdy.

116. Vladimir Nabokov, *Lolita*, traduit de l'anglais et préfacé par Maurice Couturier, nouvelle traduction révisée, Folio Gallimard, 2001, p. 76 et 119.

117. Yannicke Chupin, « "Nymphets do not occur in polar regions" : lectures du stéréotype dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Miranda*, 3, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/miranda/1672#quotation>.

118. Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 254-255.

119. « *The portrait of Lolita as a consumer (of candy, of ice cream and a variety of kitschy objects) serves as the means by which her consumption by Humbert is rationalized and excused. Lolita is seen through the "inner eye" of Humbert Humbert, as the classic American female consumer—always already contaminated by her trashy taste.* » Suzan Mizruchi, « Lolita in History », *American Literature*, 75, septembre 2003, p. 629-652 (C'est moi qui traduis).

120. Voir Sophie de Mijolla-Mellor, « Le Fantôme de Pygmalion », *Adolescence*, GREUPP, avril 2008, p. 817-840. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2008-4-page-817.htm>.

121. Marie Bouchet, « De Dolores, CO à Lolita, TX : Détours et retours à travers "the crazy quilt of forty-eight states" », *Caliban*, 19, 2006, p. 9-22, <https://journals.openedition.org/caliban/2344#quotation>.

122. Voir Maurice Couturier, « Introduction », Nabokov, *op. cit.*, p. 9-19.

123. Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 27.

124. *Ibid.*

125. Marie Bouchet, *op. cit.*

126. Agnès Edel-Roy, *Une « démocratie magique » : politique et littérature dans les romans de Vladimir Nabokov*, thèse de littérature comparée dirigée par Vincent Ferré, Université Paris-Est, 2018, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02270697/document> Je cite le résumé : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02270697>.

127. Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, (Chapitre LXXI), Le livre de poche, Hachette, 1978, p. 23.

128. Baudrillard, *op. cit.*

129. Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979. Dans son essai, Bourdieu affirme que les personnes disposant d'un plus grand capital culturel (comme l'éducation) sont celles qui déterminent le « bon goût » (théoriquement non kitsch) dans une société. Bourdieu affirme que la classe ouvrière attend des objets qu'ils aient une fonction, qu'ils servent à quelque chose, tandis que ceux qui n'ont pas de problèmes économiques peuvent avoir une appréciation pure de l'objet, sans lien avec la notion de fonctionnalité. Accepter le goût dominant est, selon Bourdieu, une forme de « violence symbolique ».

130. Georges Perec, *Les choses*, Postface de Jacques Leenhardt, René Julliard, 1965, p. 9-25.

131. Voir Lionel Souquet, « Descriptions d'intérieurs chez Georges Perec et Manuel Puig : de l'ordre bourgeois à l'objet comme signe culturel et instrument de la construction identitaire de l'intellectuel », *Revue de la S.A.P.F.E.S.U.*, Buenos Aires, novembre 2005, p. 131-149.

132. Pierre Brunel, *Les Choses, Georges Perec*, collection Profil d'une œuvre, Hatier, Paris, 2003, p. 93.

133. *Ibid*

134. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

135. Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'Être*, *op. cit.*

136. François Ricard, « L'Idylle et l'idylle : Relecture de Milan Kundera », postface à Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 461.

137. François Ricard, « Mortalité d'Agnès », postface à Milan Kundera, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 524.

138. Laurence Gagné Gallant, *Kitsch et cultures de masse dans La Tache de Philip Roth et L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Mémoire de Maîtrise de Lettres, UQAR Université du Québec à Rimouski, novembre 2016, p. 79. En ligne : https://semaphore.uqar.ca/id/eprint/1253/1/Laurence_Gagne-Gallant_novembre2016.pdf.

139. Voir Lionel Souquet, « Dossier *La création et le rapport aux arts/ La creación y su relación con las artes* », in Waldegaray Marta Inés, Bogoya Camilo, *CAPES espagnol. Épreuve de composition 2020. Julio Cortázar, Rayuela (1963)*, Paris, Ellipses, 7 août 2019, p. 83-106.

140. Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 13.

141. *Id.*, p. 17.

142. Julio Cortázar, *Marelle (Rayuela)*, traduction de Laure Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, 1966, p. 236-237.

143. « *Porque yo con mi cultura, no es cierto* », Cortázar, *Marelle*, *id.*, p. 14.

-
144. L'Autriche secrète des centaines d'écrivains populaires kitsch, dont Reimmichl – pseudonyme du prêtre Sebastian Rieger (1867-1953) – est le meilleur exemple. Il a publié environ soixante-dix titres (romans, récits, recueils d'histoires). Ses produits littéraires avaient une valeur de divertissement et d'éducation morale et religieuse, favorisant l'identification avec une solide conscience de la patrie tyrolienne et critiquant la civilisation de manière conservatrice. En 1937, Rieger reçoit l'ordre du mérite autrichien. Ses textes révèlent souvent un antisémitisme véhément, qui fut passé sous silence lors des nombreux hommages posthumes.
145. Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, traduction de Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1988, p. 104 et 158.
146. Nicolas Bouchaud, « *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard », France Culture, Fictions / Théâtre et Cie, Épisode du dimanche 28 mars 2021. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/fictions-theatre-et-cie/maitres-anciens-de-thomas-bernhard-6302453>.
147. Jean-Pierre Maurel, *Règlement*, Paris, Gallimard, 1993, p. 96.
148. Catherine Lemieux, *Vanités et résistances de la pensée critique. Du kitsch philosophique dans Maîtres anciens de Thomas Bernhard*, Mémoire présenté à la faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en littérature comparée, Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, août 2012, p. 112, 113, 116 et 120.
149. Yannicke Chupin, « “Nymphets do not occur in polar regions” : lectures du stéréotype dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Miranda*, 3, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/miranda/1672#quotation>.
150. Yves Hersant, « Résister au kitsch », *op. cit.*, p. 9 à 17.
151. *Ibid.*
152. Marie-Albane Watine, « Style kitsch et énonciation sérieuse : le cas du roman rose », colloque *Le kitsch : définitions, poétiques, valeurs*, organisé par Franz Johansson et Mathilde Vallespir, Centre Culturel International de Cerisy, 21-28 août 2017. En ligne : <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/kitschl7.html>
153. « *El Rosario, de Florence Barclay, contenía amor, amor por todas partes. Los personajes sufrían y mezclaban la dicha con los padecimientos de una manera tan bella, que la lupa se le empañaba de lágrimas.* » Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, Madrid, Júcar, 1989, p. 63. Luis Sepúlveda, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*, traduction de François Maspero, Métailié, 1992, p. 63.
154. « *La novela empezaba bien. “Paul la besó ardorosamente en tanto el gondolero, cómplice de las aventuras de su amigo, simulaba mirar en otra dirección, y la góndola, provista de mullidos cojines, se deslizaba apaciblemente por los canales venecianos.” Leyó el pasaje varias veces, en voz alta. ¿Qué demonios serían las góndolas? Se deslizaban por los canales. Debía tratarse de botes o canoas, y, en cuanto a Paul, quedaba claro que no se trataba de un tipo decente, ya que besaba “ardorosamente” a la niña en presencia de un amigo, y cómplice por añadidura. Le gustó el comienzo. Le pareció muy acertado que el autor definiera a los malos con claridad desde el principio. De esa manera se evitaban complicaciones y simpatías innecesarias. [...] No. Los shuars no besaban. [...] el Paul de la novela no era más que un puerco.* » Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, *op. cit.*, p. 73, 74, 75. Luis Sepúlveda, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*, *op. cit.*, p. 73, 74, 75.
155. José Joaquín Brunner, *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*, Santiago, FLACSO, 1990.
156. Voir Lionel Souquet, « Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi », Dossier thématique : *Littératures contreculturelles hispano-américaines (XXe-XXIe siècles)*, éd. Alba Lara-Alengrin et Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 6, 2020. En ligne : http://cecil-univ.eu/c6_1/.

157. « [...] *El realismo mágico se ha convertido en toda una industria. Ofrece una América Latina (incluyendo la cultura hispana en los EE.UU.) reducida a kitsch y empaquetada para la exportación* ». Emil Volek, « Anverso y reverso del laberinto: Octavio Paz, ¿fundador de Macondo? », Alma Leticia Martínez Figueroa (ed.), *Memoria*, XIX coloquio internacional de literatura mexicana e hispanoamericana, Universidad de Sonora, 2005, p. 44. En ligne : <https://books.google.fr/books?id=jzTzIVqw3EgC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>. (C'est moi qui traduis).

158. Voir Lionel Souquet, « Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi », *op. cit.*

159. Voir Lionel Souquet, *Le Kitsch de Manuel Puig*, *op. cit.*

160. Voir Ricardo Piglia, « Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig », Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 350-362. En ligne : <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/articulo/view/1720/1679>.

161. Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, 1983, p. 172-173.

162. Extrait disponible sur *YouTube* : <https://www.youtube.com/watch?v=lsvPqPBjQu8&t=10s>.

163. Extrait disponible sur *YouTube* : <https://www.youtube.com/watch?v=iNS8yd5JkBU>.

164. « *Se trataba de una comedia lujosa, ambientada en escenarios que le encantaron: amplios salones con escalinatas de mármol negro y barrotes cromados, sillones de raso blanco, cortinados blancos de satén, alfombras de largo pelaje blanco, mesas y sillas con patas cromadas, por donde se desplaza una hermosa rubia neoyorquina [...] Mabel pensó en la intimidad de la rica ex dactilógrafa con el chófer, en la posibilidad de que el chófer estuviera muy resfriado y decidieran amarse con pasión.* », Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Barcelona, « Biblioteca de Bolsillo », Seix Barral, 1985. Manuel Puig, *Le plus beau tango du monde*, trad. Laure Guille-Bataillon, Paris, Denoël, 1972, p. 73.

165. « *A la derecha de la cama la mesa de luz con un velador de pantalla de gasa blanca con motas verdes, al igual que las cortinas de las ventanas y el cubrecama. [...] Sobre la cómoda un juego de espejo de mano y cepillos con mangos de terciopelo colocados en círculo alrededor de un portarretrato de nonato con la fotografía de una muchacha sentada, el vestido formando drapeados en torno al busto, collar de perlas, cabello lacio con raya al medio y rizado permanente en las puntas* ». *Ibid.*, p. 41-42.

166. Voir Lionel Souquet, « Objetos, orden, desorden y subversión kitsch en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig: "DORMITORIO DE SEÑORITA, AÑO 1937" », "Dossiê 30 años sin Manuel Puig", *Polifonia*, éd. Júlia Romero e Juan Fiorini, 28, 50, Universidade Federal de Mato Grosso (Brésil), p. 28-57, mis en ligne le 10 juin 2021. En ligne : <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/issue/view/658> et <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/12561>.

167. « *Los personajes protagónicos pertenecen a la clase media y de su lenguaje se desprende inevitablemente un torrente de cursilería. Para mí la cursilería es una mala palabra, no es una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes solamente porque estoy consciente de eso y lo he asumido... Creo que la cursilería nace de un movimiento anímico legítimo: el deseo de ser mejor. [...] Muchos no tenían otro remedio que remitirse a los modelos que les proporcionaban los héroes del cine, de la crónica deportiva, de la radio, de las revistas femeninas. Esos intentos de imitación dan lugar a piruetas a veces grotescas [...] en vez de elegante se es cursi* ». Mario Mactas, « Yo soy Manuel Puig », *Gente*, 221, 18 octobre 1969, p. 20-22 (c'est moi qui traduis).

168. Jorgelina Corbatta, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Tratados de Crítica Literaria, editorial Orígenes, 1988, p. 17 et suivantes.

169. « *To patronize the faculty of taste is to patronize oneself* », Susan Sontag, « Notes on Camp », *op. cit.*, p. 105 à 119. (C'est moi qui traduis.)

170. Michel Nathan, « Les lecteurs de Guy des Cars », *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 201-218.

171. *Id.*, p. 208.

172. Julia Bettinotti et Claude Lizé, « Les Stratégies de dévalorisation de la littérature populaire : l'exemple du roman Harlequin », *Cahiers pour la littérature populaire. Recherches québécoises*, 1986, p. 87-101. Voir aussi Robine Nicole, « Lectures et lecteurs de mauvais genres », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 54, 1987, p. 95-108. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1987_num_54_1_1444.

173. « [...] sufrió los reproches habituales a la novela comercial y de éxito, además del desprecio dedicado a la llamada novela rosa al ser considerada un género menor y fundamentalmente para mujeres. Lo que este hecho traduce es el desprecio por la literatura denominada popular, frente a la “gran” cultura o literatura, la cultura o literatura “legítima”. No es extraño: cualquier aproximación a la filosofía o la sociología del conocimiento mostrará que existe, en cada momento y en cada sociedad, una jerarquía de objetos de estudio considerados legítimos o ilegítimos, “nobles” o “menores”. En definitiva, [...] podríamos decir que la consideración de literatura popular no es un juicio literario sino social [...] que marca como inferior aquello que se sale de la norma considerada como práctica legítima ». Encarna Alonso Valero, « Corín Tellado y la novela rosa », *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, N° 12, 2012, p. 33-44. En ligne : https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/37550/revistas_uva_es__ogigia_article_view_3731_2996.pdf?sequence=5&isAllowed=y (C'est moi qui traduis).

174. Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny », *op. cit.*, p. 16-17.

175. *Id.*, p. 18.

176. Voir Catherine Jordy, « Le kitsch wagnérien », *La Revue de la BNU*, 7, 2013, 50-57, <https://journals.openedition.org/rbnu/2337#quotation>

177. Voir Jean Robelin, « Le kitsch ou l'authenticité de l'inauthentique », *Noesis*, 22-23, 2014, 203-217, <https://journals.openedition.org/noesis/1902#quotation>.

178. On peut penser au tableau *Le Baiser*, peint en 1969 par Picasso.

179. Norbert Elias, « Le style kitsch et l'ère du kitsch », *op. cit.*

180. Edgar Morin, *L'esprit du Temps, essai sur la culture de masse*, éditions Grasset, Paris, 1986, p. 15-16.

181. *Ibid.*

Quel kitsch sans avant-garde ? L'univers de la littérature *midcult*

Carola Borys

Università di Siena – Dipartimento di filologia e critica delle letterature antiche e moderne
Université Sorbonne Nouvelle – Centre d'Études et de Recherches Comparatistes

Dans cet article je chercherai d'abord à proposer un encadrement théorique du problème du kitsch, pour passer ensuite à la description du débat concernant le kitsch littéraire *midcult* dans le milieu intellectuel italien à partir des années soixante.

Kitsch et avant-garde

L'étymologie du mot « kitsch », qui apparaît entre les années soixante et soixante-dix du XIXe siècle en Bavière, est incertaine, mais il semble que le terme désignait des aquarelles et des œuvres artisanales médiocres, achetées par les touristes aux marchés de Munich. Quelle que soit la dérivation précise du mot, le contexte d'utilisation met en lumière à quel point le kitsch est strictement lié à la naissance du tourisme de masse et à l'émergence d'une classe moyenne urbaine, qui mène à une diffusion inédite parmi la population d'expériences jusque-là réservées à un petit nombre. Si au début le terme désigne un art bon marché, la question dépasse le domaine strictement artistique : le discours sur le kitsch touche des problèmes tels que l'appropriation culturelle d'un groupe social envers un autre, le conformisme inhérent à la société et les implications esthétiques de la production en série. La diffusion internationale du mot allemand indique l'importance du phénomène. Puisque le kitsch s'origine à partir d'une confrontation des différentes esthétiques des groupes sociaux, le contexte sociologique est central pour la compréhension du problème. En effet, pour que le kitsch ne soit pas simplement du non-art, il doit être pris pour art par quelqu'un, dans le cas inverse il n'y aurait aucun rapport de concurrence avec le concept d'art. Le kitsch est donc du non-art qui se propose comme étant de l'art ou, pour le dire en employant les catégories de Pierre Bourdieu, le kitsch doit constituer une menace pour la culture légitime et pour la disposition esthétique légitime pour qu'on le voie comme tel.

Il est donc un phénomène de la modernité puisqu'il est lié à un contexte social caractérisé par une mobilité sociale inédite : Jean Baudrillard est probablement le premier qui théorise le kitsch comme « catégorie culturelle » dans *La société de consommation*

(1970), où il explicite et emphatise la condition de compétition sociale à la base du phénomène :

Le kitsch est une catégorie culturelle. [...] Celle-ci est une société mobile : des larges couches de la population procèdent le long de l'échelle sociale, accèdent à un statut supérieur et en même temps à la demande culturelle, qui n'est que la nécessité de manifester ce statut par des signes. À tous les niveaux de la société, les générations de « parvenus » veulent leur panoplie. Inutile donc d'accuser la « vulgarité » du public ou la tactique « cynique » des industriels qui veulent écouter leur pacotille. Encore que cet aspect soit important, il ne peut expliquer l'excroissance cancéreuse du parc des « pseudo-objets ». Il faut pour cela une demande, et cette demande est fonction de la mobilité sociale. Pas de kitsch dans une société sans mobilité sociale.¹

Dans cette optique, le kitsch aurait une valeur sociale d'échange et il serait facilement démasqué par les classes supérieures en tant que simulation de statut social :

À l'esthétique de la beauté et de l'originalité, le kitsch oppose son esthétique de la simulation : partout il reproduit les objets plus petits ou plus grands que nature, il imite les matériaux (stuc, plastique, etc.), il singe les formes ou les combine de façon disparate, il répète la mode sans l'avoir vécue. [...] Cette esthétique de la simulation est profondément liée à la fonction socialement assignée au kitsch de traduire l'aspiration, l'anticipation sociale de classe, l'affiliation magique à une culture, aux formes, aux mœurs et aux signes de la classe supérieure, une esthétique de l'acculturation résultant en une subculture de l'objet.²

Baudrillard développe donc une sociologie du kitsch et le définit comme phénomène moderne. Du point de vue de la théorie de l'art, le kitsch est également un phénomène moderne parce que pour pouvoir l'identifier comme tel, c'est-à-dire comme « *aesthetic form of lying* »³, il présuppose la conception moderne de l'art comme une sphère autonome : cela marque sa différence par rapport à l'art bas de gamme du passé.

Tout au long du XXe siècle, le kitsch a été théorisé de manière très différente au fur et à mesure que la société changeait. Dans le champ artistique, la catégorie de kitsch est primordiale pendant la première moitié du XXe siècle en particulier. Des artistes, des écrivains et des philosophes comme Gyorgy Lukács, Leo Popper, Hermann Broch, Walter Benjamin, Theodor Adorno ont réfléchi sur ce problème avec des positions plus ou moins critiques. Ils se sont focalisés soit sur l'aspect sentimental du kitsch, soit sur son caractère de mensonge esthétique, ou mieux, sur son caractère de camouflage, de déguisement, dont l'architecture éclectique du XIXe siècle a été l'emblème.

Un point est partagé par tous ces auteurs qui sont liés à l'esthétique du modernisme : le kitsch représente le pôle opposé au concept de la nouveauté qu'on trouve dans les avant-gardes ou à la recherche artistique des auteurs du modernisme en général. Cette lecture commune du kitsch comme arrière-garde a été cristallisée dans le célèbre essai du critique américain Clement Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*. Dans cet essai, publié sur la *Partisan Review* en 1939, Greenberg soutient que l'art d'avant-garde naît en s'opposant à l'académisme artistique grâce à la recherche de la nouveauté formelle qui, de par sa nouveauté même, a moins de possibilités d'être accueillie par le grand public et a donc plus de possibilités d'échapper à la logique du marché. La production culturelle fondée sur

la répétition de formules comprend pour Greenberg tout élément de la culture de masse, des films hollywoodiens à la bande dessinée, à l'art et à la littérature commerciale. Cette production, que Greenberg désigne par le terme allemand, aurait son origine dans l'urbanisation et dans la diffusion de la scolarisation : les nouvelles masses urbaines alphabétisées seraient devenues désormais incapables de trouver leur satisfaction dans le folklore populaire, tout en restant – encore et depuis toujours – insensibles à la haute culture. Les masses s'ennuient, et pour Greenberg cet ennui est à la source de la demande d'un substitut dégradé de culture qui vise uniquement au divertissement. La position de Greenberg est celle d'un élitisme 'traditionnel', mais on peut néanmoins en déduire que le kitsch, qui se fonde sur la répétition de ce qui est connu, est impensable sans une haute culture à saccager. Il n'y a que le travail d'innovation formelle des avant-gardes⁴ qui peut s'opposer à ce pillage. Les avant-gardes réfléchissent en fait sur les procédés artistiques, et les œuvres d'avant-garde s'éloignent de la compréhension immédiate à cause de leur complexité, alors que dans le kitsch « il n'y a pas de discontinuité entre l'art et la vie, il ne faut pas accepter de convention pour se dire qu'une telle icône représente Jésus parce qu'elle a l'intention de représenter Jésus, même si elle ne ressemble pas beaucoup à un homme »⁵. Si le public cultivé tire un plaisir esthétique de la réflexion, dans le kitsch « l'effet "réfléchi" a déjà été inclus dans l'image, prêt pour la jouissance irréfléchie du spectateur »⁶. Le discours de Greenberg reprend celui de Kant dans la troisième Critique : le détachement du jugement formel s'oppose à l'immédiateté de la sensation.

Un nouvel ennemi : le *midcult*

Quasiment dix-ans après, en 1948, Greenberg revient sur le problème et trouve un nouvel élément qui menace les standards esthétiques, la *middlebrow culture*, la culture moyenne. Qu'y a-t-il à l'origine de ce phénomène ?

Il doit être évident pour tous que le volume et le poids social de la culture moyenne, porté par la grande et récente augmentation de la classe moyenne américaine, se sont multipliés au moins dix fois pendant les trois dernières décennies. Cette culture présente une menace bien plus sérieuse pour la culture authentique que le vieux roman pulp à bon marché, Tim Pan Alley et la variété trash. À la différence de ce dernier, qui possède des claires limites sociales, la culture moyenne attaque les distinctions et pénètre partout, dévaluant ce qui est précieux, infectant ce qui est sain, corrompant ce qui est honnête et abrutissant ce qui est sage.⁷

La classe moyenne s'est développée et impose sa culture. L'institutionnalisation des avant-gardes et le brouillage des distinctions nettes entre art et produits de masse coïncident avec l'émergence d'une culture au statut ambigu, que Greenberg trouve bien plus dangereuse que le kitsch populaire massifié parce qu'elle prétend se substituer à la culture d'élite. Le kitsch n'est donc plus perçu comme un ensemble homogène mais il forme désormais un champ stratifié.

On peut retrouver des remarques similaires dans la *Ästhetische Theorie* de T. W. Adorno, composée à la fin des années soixante et publiée à titre posthume en 1970. Selon Adorno, aux deux sphères opposées du divertissement et de l'art s'ajoute dans la société capitaliste une troisième sphère, celle de l'industrie culturelle, une sorte d'hybride qui cherche à résoudre la contradiction constitutive de la culture en mélangeant art et divertissement dans le but d'en faire, comme son nom le suggère, une industrie. L'industrie culturelle efface la frontière qui permettait de distinguer l'art du divertissement et, dans l'absence de distinctions objectives, la mode guide le jugement de goût :

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 [v. o. *high-, middle-, und lowbrows*]. Le besoin social de divertissement et de ce qu'on qualifie de détente est concocté par une société dont les membres – bien forcés de l'être – supporteraient mal autrement le poids et la monotonie de leur existence et, dans les loisirs qui leur sont attribués et administrés, ne seraient guère capables de percevoir autre chose que ce que leur impose l'industrie culturelle.⁸

La critique de la culture moyenne n'est pas une nouveauté de l'après-guerre : en Angleterre, le problème des standards de la culture d'élite s'était posé pendant les années vingt et trente dans la forme d'une *Battle of the Brows*, comme l'a appelée Virginia Woolf. Avec cette expression, elle faisait référence au conflit entre les différents niveaux de la culture : *lowbrow*, *middlebrow* et *highbrow*. Dans une lettre de 1932 adressée au *New Statesman and Nation*, lettre qui n'a été publiée que posthume, Woolf argumente contre le vulgarisateur anglais J. B. Priestley concernant l'importance et le rôle des intellectuels dans la société. Priestley avait parlé du snobisme de Woolf, en l'appelant « *the High Priestess of Bloomsbury* »⁹ et en lui opposant une posture culturelle « ample », *broadbrow*, comme véhicule d'inclusion sociale. Il avait proposé d'utiliser *broadbrow* spécialement pour remplacer *middlebrow*, terme qui risque d'évoquer un sème de médiocrité. Dans la lettre de Woolf, on peut en fait trouver une définition de la « moyenneté » : l'homme *middlebrow* a des prétentions envers la culture qui, aux yeux de l'élite, ne sont pas légitimes. À la différence des hommes *lowbrow*, qui ne s'intéressent qu'à la vie, l'homme *middlebrow* mélange l'art et la vie :

Ils sont les intermédiaires ; ils sont les fouineurs qui courent de l'un à l'autre avec leurs ragots et créent du désordre [...]. Ils ne sont pas des *highbrows*, dont le front est haut ; ils ne sont pas des *lowbrows*, dont le front est bas.[...] Le *middlebrow* est l'homme ou la femme à l'intelligence moyennement cultivée, qui se promène et se balade une fois dans ce côté du buisson, une fois dans l'autre côté, à la recherche de rien en particulier, ni de l'art ni de la vie, mais d'un mélange indiscernable, et assez vicieux, des deux avec l'argent, la notoriété, le pouvoir ou le prestige.¹⁰

L'enjeu de la « bataille » est exprimé ici de manière très claire : une position, comme celle de Priestley, qui vise à un compromis pédagogique, est contrée par la revendication d'une radicalité de la recherche artistique de la part de Woolf. S'il est vrai que dans cette lettre Woolf propose une vision simpliste et condescendante, selon laquelle l'homme du peuple serait absorbé par la vie et l'intellectuel par l'art, elle ne condamne pourtant pas le

divertissement en tant que tel : elle refuse surtout les compromis que l'art doit accepter pour satisfaire à la demande de culture de la part des classes moyennes. Cette polémique trahit également une certaine inquiétude de la part des intellectuels à l'idée de perdre leur monopole sur la culture.

Cette crise du rôle de médiation des intellectuels dans la société est le présupposé à partir duquel l'écrivain américain Dwight Macdonald écrit son essai *Masscult and Midcult* en 1960 :

S'il y avait une élite culturelle définie, les masses pourraient avoir leur kitsch et les classes élevées pourraient avoir leur haute culture, et tout le monde serait content. Mais une grande partie de notre population est confrontée de manière chronique au choix entre la télé et les grands peintres, entre la lecture de Tolstoï et celle d'un polar ; autrement dit, la voie de leur vie culturelle est ouverte jusqu'à la porosité. Pour des rares chanceux, cette ouverture de choix est stimulante. Mais pour la plupart, elle est déroutante et elle conduit dans le meilleur des cas à ce compromis moyen qu'on appelle *Midcult*.¹¹

Macdonald reprend la réflexion de Greenberg et affirme ici que le passage à un système de trois cultures est définitivement advenu : il distingue de manière explicite un kitsch de la culture populaire, le kitsch *masscult*, et un kitsch de la culture moyenne, le kitsch *midcult*. Ce dernier serait bien plus dangereux que le kitsch *masscult* : la nouveauté du *midcult* consisterait en fait en un refus inédit des modèles de la culture d'élite et en la constitution de centres alternatifs de prestige culturel, fondés sur le recyclage et la vulgarisation des découvertes des avant-gardes. Le *midcult* est donc défini par le pillage, comme l'était le kitsch dans la théorisation de Greenberg en 1939, mais aussi par sa prétention à être plus que simple divertissement, et par les méthodes sournoises qu'il utilise pour cacher sa vraie nature :

Dans ces temps de progrès, le danger pour la haute culture vient moins de la culture de masse que d'un hybride singulier produit par l'accouplement non naturel de cette dernière avec la première. Toute une culture moyenne a vu le jour et menace d'absorber ses deux parents. Cette forme intermédiaire – on l'appellera *Midcult* – a les qualités essentielles du *Masscult* – la formule, la réaction incorporée, le manque de tout standard hormis la popularité – mais elles sont décevantement recouvertes par une feuille de vigne culturelle. Dans le *Masscult* l'astuce est simple – satisfaire le public à tout prix. Mais le *Midcult* veut tout avoir : il fait semblant de respecter les standards de la culture d'élite, quand en réalité il les édulcore et les vulgarise.¹²

Macdonald consacre beaucoup de pages à la littérature *midcult* et, parmi les archétypes du roman moyen, il donne l'exemple de *The Old Man and the Sea* (1952) de Ernest Hemingway, livre qui avait valu le prix Pulitzer à son auteur en 1953 et qui avait joué un rôle dans le fait qu'il ait remporté le prix Nobel en 1954.

L'effet de poésie facile et de sentimentalisme qui caractérise le roman est produit par la convergence de différents éléments : le contexte anhistorique, l'individuation plutôt vague des personnages, qui deviennent ainsi facilement les supports significations universelles (le roman « *has no people, just two Eternal, Universal types* ») et enfin l'évocation de la prose biblique (« *fake-biblical prose* »¹³).

Le débat sur le *midcult* en Italie à partir des années 1960

En Italie, la catégorie de *midcult* développée par Macdonald est vite reprise par Umberto Eco dans son *Apocalittici e Integrati* (1964). Selon Eco, l'ancienne dialectique entre kitsch et avant-garde s'est compliquée avec l'apparition de la pop art. Eco étend la définition de *midcult* au kitsch dans son intégralité, du moment que les produits culturels destinés à un divertissement « facile » ne mentent pas sur leur finalité, alors que l'œuvre kitsch est une œuvre médiocre, parée avec des stylèmes empruntés aux avant-gardes, visant à convaincre le public qu'il est en train de vivre une expérience esthétique privilégiée. Dans l'œuvre kitsch *midcult* on trouve « Le stylème isolé de son propre contexte, déplacé dans un autre contexte dont la structure générale n'a pas les mêmes caractéristiques d'homogénéité et de nécessité de la structure originale, alors que le message est présenté – grâce à l'intégration abusive – comme œuvre originale capable de stimuler des expériences inédites »¹⁴.

Même si Eco n'assume jamais la posture moralisante du critique de la décadence de l'art, on peut retrouver dans son discours le fait que la définition du kitsch dépend de la catégorie éthique du mensonge.

En 1968, Pasolini abandonne informellement la compétition pour le prix Strega avant la seconde votation, en dénonçant à quel point le prix s'est adapté à la logique de l'industrie culturelle. Le 24 juin il écrit pour *Il Giorno* un article intitulé *In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega*, où il proteste contre l'industrialisation du champ littéraire : « Le prix Strega fait désormais partie de ce qu'on appelle 'industrie culturelle' et il est encadré dans une Italie bourgeoise de type nouveau »¹⁵. Au contraire, Pasolini veut défendre la littérature contre l'intérêt économique. À ce premier article à propos du Strega, fait suite un autre article daté du 4 juillet, où Pasolini, vu les « cas littéraires-humains créés pendant la récente campagne électorale du Prix Strega, qui s'est déroulée justement sous la brutale volonté de succès d'une maison d'édition »¹⁶, demande au jury de s'abstenir de voter pour éviter la victoire définitive des produits littéraires moyens :

La bataille perdue du Prix Strega (je ne peux pas être optimiste à tel propos) sera une bataille perdue non seulement pour la littérature italienne, mais aussi pour la culture italienne. Cela voudra dire que dorénavant les livres seront écrits par certains éditeurs : cela voudra dire que tout ce qu'une culture littéraire peut donner à une nation, sera totalement négatif, du moment qu'il consistera en des produits de consommation moyens, où toute fonction réelle du poète, même du poète mineur, (protestation, contestation, invention, innovation, non-délectabilité, caractère problématique, scandale, religiosité, doute, malédiction, vitalité) disparaîtra.¹⁷

Pasolini avait déjà participé à la compétition en 1955 et en 1959, obtenant la quatrième et la troisième position respectivement. En 1968, il est candidat au prix avec son roman *Teorema*, il arrive parmi les cinq finalistes mais au premier tour des votes il est très défavorisé par rapport à Alberto Bevilacqua, qui remportera finalement le prix avec *L'occhio del gatto*¹⁸. Bien sûr la provocation de Pasolini n'est pas sans lien avec sa position désavantagée dans la compétition, mais ce qui est intéressant ici, au-delà de la

contingence, reste son argumentation, qui vise une catégorie réelle de la production éditoriale.

On peut retrouver un discours similaire (mais épuré du *pathos* pasolinien), dans un livre de 1983¹⁹, où Gian Carlo Ferretti, historien du marché éditorial, cherche à définir les caractéristiques de la « qualité moyenne » qui s'est imposée dans les romans à partir des années soixante. Il s'agit de la même période que celle de l'invention du livre de poche en Italie, l'Oscar Mondadori, qui date de 1965. Ferretti n'est pas un snob, il observe simplement les choix des éditeurs : la promotion d'un roman moyen de qualité s'adresse à un public petit bourgeois et alimente un circuit de modes éphémères. Ferretti se réfère à des livres tels que *La ragazza di Bube*²⁰ (1960) de Carlo Cassola, *Il Clandestino* (1962) de Mauro Tobino, tous les deux décorés par le Prix Strega, et *Il giardino dei Finzi-Contini*²¹ (1962) de Giorgio Bassani, gagnant du Prix Viareggio. Ferretti remarque qu'avec ce type de romans, qui dans cette phase possèdent encore un bon niveau, les écrivains commencent à rechercher des formules qui leur permettent d'être reconnus par la critique, sans renoncer aux gratifications du succès commercial. Tout consiste dans la recherche d'un compromis entre la place traditionnelle de l'écrivain blasonné par la critique et l'intégration aux nouvelles dynamiques offertes par le marché et par l'extension du public des lecteurs (même si, comme le souligne Ferretti, pendant les années soixante et soixante-dix, il n'existe pas une littérature moderne de masse, le roman moyen excluant de son public les subalternes).

En Italie, on voit donc s'affirmer pendant cette période, « une certaine “formule” de roman prestigieux et de succès, qui n'a rien de vraiment nouveau en soi et qui peut offrir des variations infinies de sa propre vieillesse »²². La tripartition de la culture est désormais acquise dans l'analyse de Ferretti. L'affirmation du roman moyen comme un concentré de contradiction entre tradition intellectuelle et best-seller moderne n'est pas même perturbée par le bouleversement social provoqué par les événements de 1968. Après 68 :

Un roman, en somme, à la structure qui semble précéder le XXe siècle, fondé souvent à partir de la dilatation plus ou moins programmatique de petits noyaux narratifs [...], « actualisé » à travers des références ou des allusions à l'histoire récente, « rafraîchi » par des « bains sociologiques » dans la réalité contingente, compliqué par des explorations familières et privées, « restauré » aux hauteurs de la prose poétique et consolatrice, de la prose d'art, de l'idylle autosuffisant et d'autres expériences du XXe siècle, mais retardées.²³

En 1983, Ferretti peut aussi commenter les nouveaux développements du champ littéraire dans des romans « de haut niveau, sophistiqués, construits selon un dessin conscient et ordonné. Des œuvres “d'ingénierie littéraire” savante, ou raffinée, ou expérimentée »²⁴. Deux best-sellers tels que *Se una notte d'inverno un viaggiatore*²⁵ (1979) de Italo Calvino et *Il nome della rosa*²⁶ (1980) de Umberto Eco représentent pour Ferretti deux exemples parfaits de romans qui cherchent un « compromis haut » entre la qualité esthétique et le succès auprès du grand public : ils se posent explicitement le problème du lecteur et son inclusion dans la narration ; ils se servent consciemment du marché. Et encore, pour Ferretti, ils se détachent des résidus romantiques qui animaient les écrivains moyens

comme Cassola : Calvino et Eco font un clin d'œil au lecteur et ils l'assument. Avec la naissance d'un roman complexe qui ne perd pas le goût de l'intrigue, un roman qui se détache de la perpétuation de stéréotypes élogiaques et de la défense d'une prétendue autonomie de la littérature pour faire enfin la paix avec le marché, on a l'habitude de considérer ouverte la saison du postmodernisme dans la littérature italienne.

Dans cet article on a d'abord vu comment la catégorie du kitsch est née avec la Modernité, à la suite de l'élargissement du public traditionnel de l'art, pour sanctionner le goût non légitime de ce nouveau public. Ce type de critique, exemplifiée par le texte de Clement Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*, définit donc l'esthétique kitsch en relation à son imitation simpliste de la culture d'avant-garde. Ensuite, notamment à partir des années soixante, on a vu comment la catégorie du *midcult* s'ajoute aux catégories de kitsch et d'avant-garde dans le discours critique, et comment la dichotomie entre kitsch et avant-garde se mue en une tripartition : les écrits de Dwight Macdonald et d'Umberto Eco qu'on a examinés consacrent cette division de la culture en trois niveaux, dont le *midcult* serait le plus dangereux pour les standards de la haute culture à cause de son caractère ambigu. Dans la dernière partie de l'article, on a exploré les traits que, selon Gian Carlo Ferretti, caractérisent le roman *midcult* qui s'affirme en Italie dans les années soixante et soixante-dix, c'est-à-dire un roman moyen qui cherche un compromis entre le succès commercial et la reconnaissance de la part de la critique.

Tout au long de l'article, on a pu montrer que la catégorie de *midcult*, malgré la présence de traits objectifs, n'acquiert sa signification qu'à partir du contexte sociologique. En se définissant à travers son caractère de culture moyenne destinée à des classes moyennes, le *midcult* explicite enfin le côté sociologique qui dans le débat sur le kitsch restait caché derrière la question de l'authenticité.

1. Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1974, p. 166.

2. *Ibid.*, p. 168

3. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 229. [« Forme esthétique du mensonge »]. Sauf mention contraire, c'est moi qui traduis.

4. Greenberg ne fait pas de distinction entre modernisme et avant-garde.

5. Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in *id.*, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1986, vol. I, p. 12. [« There is no discontinuity between art and life, no need to accept a convention and say to oneself, that icon represents Jesus because it intends to represent Jesus, even if it does not remind me very much of a man »].

6. Ibid. [« The “reflected” effect has already been included in the picture, ready for the spectator’s unreflective enjoyment »].

7. Id., « The State of American Writing, 1948: A Symposium », *The Collected essays and criticism*, op. cit., II, 1988, p. 257. [« It must be obvious to anyone that the volume and social weight of middlebrow culture, borne along as it has been by the great recent increase of the American middle class, have multiplied at least tenfold in the past three decades. This culture presents a more serious threat to the genuine article than the old-time pulp, dime-novel, Tim Pan Alley, Schund variety ever has or will. Unlike the latter, which has its social limits clearly marked out for it, middlebrow culture attacks distinctions as such and insinuates itself everywhere, devaluating the precious, infecting the healthy, corrupting the honest and stultifying the wise. »].

8. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

9. John Baxendale, *Priestley’s England. J.B. Priestley and English culture*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007, p. 24. [« La grande prêtresse de Bloomsbury »].

10. Virginia Woolf, *Middlebrow*, dans *The Death of the Moth and other essays*, Londres, The Hogarth Press, 1942, p. 115. [« They are the go-betweens; they are the busybodies who run from one to the other with their tittle tattle and make the mischief [...] They are not highbrows, whose brows are high; not lowbrows, whose brows are low. [...] The middlebrow is the man, or woman, of middlebred intelligence who ambles and saunters now on this side of the hedge, now on that, in pursuit of no single object, neither art itself nor life itself, but both mixed indistinguishably, and rather nastily, with money, fame, power, or prestige »].

11. Dwight Macdonald, *Masscult and Midcult. Essays Against the American Grain*, New York, The New York Review of Books, 2011, p. 43. [« If there were a clearly defined cultural elite here, then the masses could have their Kitsch and the classes could have their High Culture, with everybody happy. But a significant part of our population is chronically confronted with a choice between looking at TV or old masters, between reading Tolstoy or a detective story; i.e., the pattern of their cultural lives is “open” to the point of being porous. For a lucky few, this openness of choice is stimulating. But for most, it is confusing and leads at best to that middlebrow compromise called Midcult. »].

12. Ibid., p. 45. [« In these more advanced times, the danger to High Culture is not so much from Masscult as from a peculiar hybrid bred from the latter’s unnatural intercourse with the former. A whole middle culture has come into existence and it threatens to absorb both its parents. This intermediate form — let us call it Midcult — has the essential qualities of Masscult — the formula, the built-in reaction, the lack of any standard except popularity — but it decently covers them with a cultural figleaf. In Masscult the trick is plain—to please the crowd by any means. But Midcult has it both ways: it pretends to respect the standards of High Culture while in fact it waters them down and vulgarizes them. »].

13. Ibid., p. 47.

14. Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati*, Milan, Bompiani, 1993, p. 110. [« Lo stilema avulso dal proprio contesto, inserito in un altro contesto la cui struttura generale non ha gli stessi caratteri di omogeneità e di necessità della struttura originaria, mentre il messaggio viene proposto — in grazia della indebita inserzione — come opera originale e capace di stimolare esperienze inedite. »].

15. Pier Paolo Pasolini, « In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega » [Il Giorno, 24 juin 1968], *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, p. 152. [« Il Premio Strega è venuto a fare parte integrante di quella che si chiama ‘industria culturale’ e si inquadra in una Italia borghese di tipo nuovo »].

16. Id., « Votate scheda bianca e vincerà la cultura », *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 161. [« Casi letterari-umani creati durante la recente campagna elettorale del Premio Strega, avvenuta appunto sotto la brutale volontà di successo di una casa editrice »].

17. Ibid., p. 162. [« La battaglia perduta del Premio Strega (e non posso essere ottimista in questo) sarà una battaglia perduta non dico della letteratura italiana, ma della cultura italiana. Vorrà dire che da ora in poi i libri saranno scritti da certi editori: vorrà dire che tutto ciò che una cultura letteraria può dare a una

nazione, sarà totalmente negativo, in quanto sarà costituito da prodotti di consumo medi, dove tutto ciò che è la reale funzione del poeta anche minore (protesta, contestazione, invenzione, innovazione, irriconoscibilità, problematica, scandalo, religiosità, dubbio, maledizione, vitalità) sarà scomparso. »].

18. Alberto Bevilacqua, *Sous le regard du chat*, trad. Louis Mezeray, Paris, Denoël, 1973.

19. Gian Carlo Ferretti, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Bari, Laterza, 1983.

20. Carlo Cassola, *La ragazza*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1962.

21. Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1964.

22. *Ibid.*, p. 20. [« Una certa “formula” di romanzo di prestigio e di successo, che non ha in sé niente di veramente nuovo e che può fornire infinite varianti della sua intrinseca vecchiezza. »].

23. *Ibid.* [« Un romanzo, in sostanza, di impianto prenovecentesco, ottenuto spesso dalla dilatazione più o meno programmatica di piccoli nuclei narrativi [...], “attualizzato” con riferimenti o allusioni alla storia recente, ‘rinfrescato’ con ‘bagni sociologici’ nella realtà contingente, complicato da scandagli familiari e privati, ‘restaurato’ alle aure della prosa poetico-consolatoria, della prosa d’arte, dell’idillio autosufficiente e di altre esperienze novecentesche ritardate. »].

24. *Ibid.*, p. 53. [« Di livello alto e anche sofisticato, costruiti secondo un lucido e preordinato disegno. Opere di sapiente o raffinata o abile “ingegneria” »].

25. Italo Calvino, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, trad. Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2015.

26. Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1990.

Kitsch, valeur et réception : l'expérience de C. S. Lewis

Daniel Paterson

Université de Rouen – Centre d'Études et de Recherches Éditer / Interpréter

Le concept de kitsch, depuis quelque cent ans qu'il fait l'objet d'un intérêt théorique, a été rattaché à une variété d'artefacts, des tableaux académiques aux « bibelots », du jazz aux romans d'Ernest Hemingway. Si les réflexions ont pu prendre des directions diverses au cours du XXe siècle, elles semblent difficilement dissociables d'un acte de jugement, que celui-ci soit d'ordre esthétique, éthique ou politique. Nous pouvons rappeler quelques aspects courants de la condamnation du kitsch : il est présenté comme mensonger, soit qu'il prétende à un statut artistique sans en avoir la richesse, soit qu'il offre une vision fausse du monde référentiel, soit qu'il cherche encore autrement à tromper celui qui le consomme ; l'accusation de tromperie se décline en reproches de sentimentalisme ou de médiocrité, envers un art de l'effet dont l'enflure des apparences l'emporterait sur tout autre aspect. Cette caractérisation du kitsch, une fois posée, s'étend fréquemment au consommateur de kitsch, le *Kitschmensch* – typiquement assimilé aux nouveaux lectorats apparus depuis le XIXe siècle – qui soit poursuivrait un divertissement léger et serait naïvement manipulé, ce qui serait pardonnable, soit, ce qui le serait moins, chercherait une échappatoire aux réalités du monde où il vit, une vie par procuration, ou encore s'adonnerait à la « consommation ostentatoire ».

Or, ces condamnations se trouvent confrontées à deux problèmes. D'abord, la théorie du kitsch peine à circonscrire précisément son objet d'étude, qui semble à la fois infiniment protéiforme et impossible à caractériser. Cette difficulté ne s'est pas démentie depuis que Matei Călinescu a écrit, en 1977, que le kitsch était « l'une des catégories les plus déconcertantes et insaisissables de l'esthétique moderne »¹. Deuxièmement, dans un contexte paradoxalement de plus en plus relativiste et de plus en plus conscient de la place des préjugés culturels, la théorie peine à justifier ses condamnations. Ainsi, par exemple, à l'heure où la culture de masse est devenue largement dominante, comment prétendre, avec la critique de la culture de masse des années 1940, à la supériorité d'une culture ultra-minoritaire ? Parallèlement, comment maintenir les anathèmes à l'endroit du *Kitschmensch* sans se voir opposer une accusation d'élitisme à peine déguisé envers les classes populaires et moyennes ? Ces difficultés sont d'autant plus sensibles dans le cas de la littérature, qui a fait l'objet de peu d'études en rapport avec le kitsch.

Il pourrait sembler naturel de soupçonner ainsi Clive Staples Lewis d'élitisme (1898-1963). Rappelons qu'il n'a quitté sa position à Oxford, où il enseignait, que pour occuper à Cambridge, les dix dernières années de sa carrière, une chaire en littérature du

Moyen Âge et de la Renaissance. Il peut apparaître comme le chantre du canon traditionnel, défendant une vision aristocratique de la littérature dont les racines remonteraient à la formulation par David Hume des normes du goût². De fait, lors de sa leçon inaugurale à Cambridge, il annonçait à ses étudiants que « [lui]-même appart[enait] bien plus à ce Vieil Ordre occidental qu'au [leur] »³. Pourtant, si Lewis est aujourd'hui mondialement connu, c'est en premier lieu pour les *Chroniques de Narnia* (1950-1956), série de sept œuvres de *fantasy* qui peuvent relever tout à la fois de la littérature enfantine ou adolescente, de la *genre literature*, de la *Trivallliteratur*⁴. Il a défendu, avec les *Inklings* d'Oxford⁵, la valeur de la littérature d'imagination, pourtant suspecte au moins depuis le milieu du XVIIIe siècle⁶.

Ces apparentes contradictions autour des questions sur la valeur littéraire pourraient être éclairées par un essai tardif (1961), *An Experiment in Criticism*⁷, qui justement se propose de réévaluer les critères du jugement littéraire. Son premier paragraphe annonce tout à la fois l'objet, la démarche, et une finalité potentielle :

Dans cet essai je nous propose de mener une expérience. La critique littéraire s'emploie traditionnellement à juger les livres. Tout jugement qu'elle implique sur les lectures menées est le corollaire du jugement sur les livres eux-mêmes. Le mauvais goût serait, pour ainsi dire par définition, le goût pour de mauvais livres. Je veux découvrir quelle perspective nous atteindrions en inversant ce processus. Faisons de notre distinction entre lecteurs ou types de lecture la base, et de notre distinction entre les livres le corollaire. Essayons de découvrir jusqu'à quel point il serait plausible de définir un bon livre comme celui qui est lu d'une certaine manière, et un mauvais livre comme celui qui est lu d'une autre.⁸

L'essai ne recourt pas au terme « kitsch » et on peut douter que ce dernier fit partie du vocabulaire courant de ce professeur d'*Oxbridge* : comment un tel essai pourrait-il alors clarifier notre compréhension du jugement kitsch ? L'élitisme assumé de Lewis, dont nous verrons les termes, peut faire écho à l'élitisme ambigu qui marque généralement la théorie du kitsch, mais d'autres éléments semblent plus pertinents. D'abord, l'essai prend en compte un certain nombre de complexités liées à la mutation du lectorat entamée au XIX^e siècle, et qui constitue pour beaucoup l'un des facteurs essentiels de l'émergence du kitsch⁹. Ensuite, Lewis répond à plusieurs reproches adressés soit au kitsch soit à ses consommateurs : nous verrons lesquels et comment. Les affinités entre les phénomènes qu'il étudie et la théorie du kitsch sont nombreuses, mais il adopte une position qui se distingue nettement de cette théorie ; en outre sa démarche elle-même présente plusieurs intérêts en vue d'une réévaluation de cette théorie.

D'une part, il est fréquent que la critique du kitsch, partant d'une condamnation de l'œuvre, aboutisse à une critique de qui la consomme ; or Lewis part du postulat inverse : il se propose d'évaluer la littérature non sur la base des œuvres, ni d'ailleurs des lectorats, mais sur les caractéristiques des actes de lecture – une démarche qui semble *a priori* plus mesurée, et, de même que Lewis en escompte une formulation plus juste du jugement des œuvres littéraires, nous pouvons espérer une critique plus solidement fondée du kitsch en abordant la question de sa réception. D'autre part, la démarche de Lewis contourne le besoin d'une définition préalable du kitsch, traditionnellement problématique. En outre, cette démarche est à la fois plus concrète (inscrite dans la pratique) et plus ouverte (l'acte de lecture semble susceptible de dépasser l'immanence des œuvres individuelles). Enfin,

face à une théorie du kitsch largement appuyée sur des artefacts visuels (art pictural, objets du quotidien...), cette expérience spécifiquement littéraire et annonciatrice de l'esthétique de la réception pourrait constituer une entrée utile dans la critique d'un kitsch littéraire. Ces apports semblent à même de redessiner certaines lignes de la théorie du kitsch appliquée à la littérature et de résoudre certaines de ses apories.

Aristocratie littéraire et critique traditionnelle du kitsch

« The Few and the Many » – le titre du chapitre liminaire laisse peu de doute sur la position aristocratique de Lewis. De fait, il s'inclut dans « nous », « les quelques-uns », par opposition auxquels sont définis « le plus grand nombre », « l'autre type »¹⁰. Ces deux groupes se répartissent selon leur manière de lire, soit « le bon type de lecture », soit les « mauvais types » et les « mauvaises lectures ». « Les quelques-uns » sont les « littéraires » – nous aurons l'occasion de préciser l'extension de ce terme – et « le plus grand nombre » se définit, à nouveau en miroir, comme les « non-littéraires ». Il serait aisé de voir dans cette situation dichotomique la base fréquente d'une critique du kitsch : explicite chez Dwight Macdonald, pour qui l'élite intellectuelle seule garantit une culture élevée¹¹, ou chez Harold Rosenberg qui souhaite que le kitsch soit abandonné à ses « vrais clients », la « populace »¹² ; implicite ou à un degré de recul, par exemple chez Matei Călinescu, pour qui le kitsch est une conséquence, notamment, de la démocratie .

Cette possible affinité entre Lewis et la critique du kitsch paraît soutenue par une convergence thématique entre la théorie écrite sur le kitsch avant ou après lui et *An Experiment in Criticism*. Ainsi, nous avons vu comme le premier paragraphe s'occupe de goût – spécifiquement : mauvais – et de la hiérarchie entre les œuvres, de leur jugement et de leur évaluation – il ne fait aucun doute qu'il existe pour Lewis une hiérarchie qualitative des œuvres. L'essai couvre en outre des reproches centraux de la critique du kitsch. Lorsqu'il y est question de la littérature comme divertissement ou passe-temps nous reconnaissons l'idée chère aux théoriciens de la culture de masse selon laquelle le kitsch permettrait d'échapper aux tensions et à l'ennui du quotidien ouvrier. Lewis répond également aux reproches d'attitude infantile face aux œuvres¹³, et à l'« *escapism* »¹⁴ qui chez le *Kitschmenschen* se formule comme « parodie de catharsis »¹⁵. Les mauvaises lectures seraient-elles la réception naturelle d'œuvres mensongères et sentimentales – autrement dit : kitsch ?

Il faut à ce stade commencer à distinguer convergence thématique et convergence de positionnement, car il s'agit pour Lewis, dans la plupart des instances, de prendre en compte des réalités de la réception pour remettre en cause les anathèmes qui en découlent. En réalité, si Lewis est l'héritier de la vision aristocratique d'un David Hume (pour qui le goût est l'apanage de personnes qui ont une sensibilité esthétique et se sont consacrées au raffinement de cette sensibilité¹⁶), il a néanmoins conscience que le lectorat moderne n'est plus homogène, mais éclaté du point de vue socioculturel, et que, face à cette multiplication des catégories de lecteurs, l'exclusivité est perdue, sinon du bon goût, du

moins des pratiques de lecture. Prenant le contre-pied des regrets que suscite le *Kitschmensch*, ce constat entraîne non une discrimination des lecteurs mais une reconsidération des lectures. Lewis s'oppose radicalement aux jugements émis sur les lecteurs et rejette absolument toute forme d'amalgame entre manière de lire et valeur de la personne – « avec l'*apartheid* hâtif et grossier par ceux qui ignorent cela nous n'avons rien à faire »¹⁷. De manière plus pertinente à la question du kitsch, il abolit plusieurs dichotomies qui superposent types de lecture, classe sociale, éducation – les liens typiques établis entre mauvaises lectures / lectures de divertissement / lectures ouvrières ou bourgeoises ou bonnes lectures / lectures cultivées / lectures bourgeoises ou aristocratiques, etc. Dans ce contexte où les types de lecture peuvent se répartir sur l'ensemble des lectorats sociologiques et où une bonne lecture commence à apparaître comme hybride (nous allons sous peu détailler les composantes d'une bonne lecture), le jugement moral porté sur le *Kitschmensch* perd de sa pertinence : sur ses bases sociologiques d'abord, puisqu'il ne peut plus entièrement s'agir d'une échappatoire au travail à la chaîne ; sur sa base morale ensuite, puisque est partiellement évacué l'impératif de sérieux attaché à une certaine vision de l'art qu'on trouve sous diverses formes, de Clement Greenberg à Éva Le Grand¹⁸.

Sur le plan conceptuel, dès les premiers chapitres – et c'est sur la question du jugement un fondement radicalement opposé aux prémisses les plus courantes dans la théorie du kitsch – Lewis justifie une première réévaluation des délinéations entre types de lectures, lecteurs et qualité des œuvres en analysant qu'au vu des pratiques de lecture, les notions de goût, de plaisir, d'appréciation, sont en réalité des mots identiques utilisés pour désigner des phénomènes différents et incomparables. Il évoque des différences très factuelles – la mauvaise lecture est unitaire, la bonne lecture est re-lecture, la mauvaise lecture suit l'histoire, la bonne lecture suit l'intrigue¹⁹, etc. Il est donc vain de vouloir juger dans les mêmes termes des pratiques qui n'ont finalement pas grand-chose en commun. Si lire un policier dans le train et consacrer une retraite à la lecture de Dante sont deux activités distinctes, il est fallacieux de leur appliquer les mêmes critères de valeur ou même d'utiliser les mêmes termes pour les désigner. En contre-pied d'un Tomas Kulka, pour qui le kitsch révèle sa déficience confronté aux critères de qualité de l'Art²⁰, Lewis explique simplement que, dans ces contextes contrastés, des formules telles qu'« apprécier » ou « bon livre » n'ont pas le même sens. On ne parle plus de hiérarchie mais de différence.

Bonnes et mauvaises lectures

Lewis maintient donc une position aristocratique mais se désolidarise de ce que nous pourrions appeler un certain ethnocentrisme²¹ de la théorie du kitsch. Une « mauvaise lecture » n'est donc pas mauvaise moralement ou même réellement regrettable, et les mauvaises lectures se répartissent à travers les diverses catégories socioculturelles. Sur ces prémisses nous pouvons nous intéresser de plus près à ce qui constitue pour Lewis une

« mauvaise lecture ». Nous pouvons faire converger l'argumentaire de Lewis sur deux idées fondatrices : qu'une mauvaise lecture « utilise » l'œuvre plutôt que de la « recevoir », et qu'une bonne lecture se justifie comme bonne en ce qu'elle est attentive à ce qui est proprement littéraire.

L'utilisation la plus courante de la littérature est l'exploitation de sa dimension référentielle à des fins extra-littéraires. Dans cette attitude, non seulement c'est en premier lieu l'« Événement »²² que recherchent les lecteurs, mais encore ces événements ne sont pas pris pour eux-mêmes mais comme support à la propre imagination du lecteur. Lewis dégage quelques caractéristiques répandues de ce type de lecture : il n'est jamais de relecture, puisque l'utilité de l'œuvre est consumée à la première rencontre ; la sonorité et plus généralement le style sont totalement ignorés ; la dimension verbale est de préférence réduite à son minimum ; la narration doit progresser rapidement²³. Il en découle que l'œuvre la plus appropriée à ce type de lecture sera transparente, dans le sens où elle n'oppose aucune résistance à l'accès aux Événements ni à l'activité imaginative ou projective du lecteur.

Cette transparence de l'œuvre ainsi lue est matérialisée par Lewis dans les termes « hiéroglyphe », « Jouet » et surtout « Icône »²⁴. Ces créations ont en commun qu'elles ne doivent pas attirer l'attention sur elles-mêmes, leur succès dépendant au contraire de ce qu'elles parviennent à être des vecteurs aussi directs que possible vers quelque chose d'extérieur à elles-mêmes. C'est ainsi qu'elles peuvent assister efficacement la communication, l'invention ludique ou la dévotion. Lorsque Kathleen Higgins, trente ans plus tard dans son article « Sweet Kitsch », utilise également le terme « Icône » pour caractériser le kitsch²⁵, elle insiste sur le parasitisme de ce dernier, puisqu'il dépend entièrement d'archétypes apportés par le lecteur. Nous ajouterions ici que c'est une utilisation réciproque : l'œuvre parasite l'archétype, mais le lecteur utilise l'œuvre comme tremplin vers cet archétype. Plus qu'au parasitisme, cette forme d'économie circulaire ressemblerait davantage, pour prolonger la métaphore biologique, à un mutualisme²⁶.

L'utilisation de l'œuvre se manifeste souvent, d'après Lewis, par ce qu'il appelle « *Castle-Building* »²⁷, qu'on pourra rapprocher d'expressions courantes dans la théorie du kitsch (et également présentes dans *An Experiment in Criticism*), comme « plaisirs par procuration »²⁸. Il définit le « *Normal Castle-Building* » (« Normal » par opposition à des comportements qui relèvent de la psychiatrie) comme une forme de rêverie ou de projection dont le statut imaginatif est conscient. Cette activité peut être de deux types, soit « Égoïste », où le lecteur se représente systématiquement comme le héros de la rêverie, soit « Désintéressée »²⁹, où le lecteur, s'il est présent dans la fiction, n'en est en tout état de cause que le témoin. Le renversement de valeur de cette pratique entre l'analyse classique du kitsch et celle de Lewis se manifeste surtout dans la caractérisation de cette dernière forme. Alors que dans la théorie du kitsch de telles pratiques sont souvent vues comme le signe d'« illettrisme, de barbarie, de réactions “rustres”, “frustes” et “toutes faites” qui (fait-on croire) doit rendre [ces lecteurs] maladroits et insensibles dans toutes les relations qu'offre la vie et en faire un danger permanent pour la civilisation »³⁰, Lewis défend au contraire que cette activité rejoint l'activité de créativité fictionnelle – ce que nous nommerions une véritable expérience esthétique ; dans les termes de sa

conclusion, « [d]es livres sur une étagère ne sont que littérature potentielle »³¹. Nous reviendrons sur cette prise de position afin de mieux comprendre comment une forme d'utilisation de l'œuvre peut devenir réception de l'œuvre, et de là, une « bonne lecture ».

Dans l'immédiat, revenons sur le fait que Lewis s'opposait à l'identification entre mauvais goût et goût du mauvais. Nous comprenons ici que l'utilisation des œuvres lors d'une mauvaise lecture rend caduque une telle égalité. Si la mauvaise lecture regarde au travers de l'œuvre vers autre chose que l'œuvre elle-même, et au-delà de la chose décrite vers une rêverie, il ne peut y avoir de goût de la médiocrité : qualité ou médiocrité sont tout simplement indifférents, tant que la fonction iconique est remplie. La mauvaise lecture ignore entièrement la réalisation pour accéder le plus directement possible aux événements et le corollaire est également vrai : la réalisation ne peut ajouter à l'expérience qu'en s'effaçant. Cela explique selon Lewis pourquoi la mauvaise lecture se tourne volontiers vers des œuvres en dehors du canon, dès lors que celui-ci implique généralement de nombreux éléments jugés superflus³².

Ce point nous amène notamment à la question du style qui servirait une mauvaise lecture. Celui-ci découle de plusieurs besoins. Nous avons vu au début de cette section que la mauvaise lecture préférerait que la dimension verbale soit réduite à un minimum, nous voyons à présent que cette préférence témoigne de la volonté d'échapper à toute spécificité³³. Mais surtout, il importe que les faits soient appropriés directement, et sans interruption ; ces deux conditions entraînent une exigence stylistique paradoxale. L'exigence est que la réalisation s'en tienne aux événements et que ces événements soient nombreux et s'enchaînent rapidement. Il faut alors également que la réalisation attire l'attention sur ces événements pour ainsi dire survolés, dans le mouvement en avant d'une lecture qui cherche toujours « ce qui vient ensuite »³⁴. Tenons-nous ici à l'une des pratiques centrales à la fois selon les propos de Lewis et dans la théorie du kitsch : le cliché. Le rôle du cliché est précisément, selon Lewis, d'être à la fois transparent et accrocheur. Si l'expression « j'avais terriblement peur » est instantanément comprise mais facilement survolée, « le sang se glaça dans mes veines » est un développement métonymique tout aussi automatiquement reconnu, mais qui insiste, par son exagération et sa longueur, sur l'événement³⁵. Ce sont des « hiéroglyphes » : cette explication rejoint et explicite l'idée de stéréotypes qui appelleraient des réactions stéréotypées, dont Clement Greenberg proposa la première formulation en 1939.

En concluant sur ces mauvaises lectures courantes, il faut bien se rappeler que pour Lewis, si les mauvaises lectures ainsi décrites sont mauvaises, elles le sont en tant que lectures littéraires – et ne sont pas de mauvaises pratiques en soi – et que si elles sont mauvaises en tant que lectures littéraires, ce n'est pas en conséquence du « *Castle-Building* », de l'intérêt pour l'« Événement » ou, comme nous le verrons dans un instant, de la réaction sentimentale à l'œuvre : ces éléments sont tous partie intégrante de la lecture, de la littérature elle-même, qui serait en échec si elle ne les provoquait pas. Lewis est clair sur ce point : « Insistons bien sur le fait que les non-littéraires sont non-littéraires non parce qu'ils apprécient les histoires de ces façons, mais parce qu'ils ne les apprécient d'aucune autre »³⁶.

Une critique de la critique du kitsch ?

Que les attributs des mauvaises lectures les plus courantes relèvent également de la bonne lecture nous ramène à d'autres oppositions (indirectes) de Lewis à la critique du kitsch, mais également à ce qui pourrait être perçu comme une critique (toujours indirecte) de la vision de la littérature portée par certains pourfendeurs du kitsch³⁷.

Ainsi, par exemple, la théorie reproche souvent au kitsch son recours au sentiment. Comme R. C. Solomon une trentaine d'années plus tard³⁸, Lewis note qu'être ému ne retire rien à l'humain, bien au contraire (même si cette émotion ne pousse pas nécessairement à aller au-delà de soi-même). Cette position se comprend dans *An Experiment in Criticism* au sein d'une conception plus globale de l'expérience esthétique qu'est la lecture. Si une mauvaise lecture utilise le livre, une bonne lecture la reçoit :

Nous ne devons pas lâcher notre propre subjectivité sur les images pour en faire ses vecteurs. Nous devons commencer par mettre de côté autant que possible tous nos propres *a priori*, intérêts et associations. [...] Après l'effort négatif, le positif. [...] Nous devons regarder et continuer de regarder jusqu'à avoir vu avec certitude exactement ce qui s'y trouve. Nous nous asseyons devant l'image pour qu'elle nous fasse quelque chose, pas pour en faire quelque chose. La première requête que toute œuvre d'art nous oppose est de nous rendre. Regarde. Écoute. Reçoit.³⁹

Il s'agit de sortir de soi pour s'abandonner à une œuvre – et Lewis note que ce n'est que cette condition remplie qu'on serait autorisé à juger une œuvre, quelle qu'elle soit. Cette position prolonge celle de Hume, mais y ajoute une part d'humilité et d'ouverture sur les mutations du lectorat ; Lewis indique d'ailleurs que, s'il se croit autorisé à décrire les mauvaises lectures, c'est qu'elles ont aussi été son mode de lecture pendant longtemps. La lecture comme abandon actif est expansion de soi, et l'œuvre littéraire est expansion du monde, alors que la réaction émotionnelle précédemment évoquée ne permettait pas de sortir de ce qui est déjà en nous. La véritable expérience littéraire comme la meilleure littérature se trouvent ainsi à l'opposé du parasitisme⁴⁰.

Face à une telle conception de la bonne lecture, on voit comment les mauvaises lectures peuvent se répartir sur toutes les catégories de lecteurs. De fait, certaines mauvaises lectures sont selon Lewis l'exclusivité des érudits. Revenons par exemple sur le caractère mensonger du kitsch. L'une de ses formulations est que le kitsch remplace la réalité par une représentation embellie ou autrement irréaliste à laquelle les lecteurs croient bien trop volontiers, confondant l'art et la vie⁴¹. Or, Lewis postule qu'une telle attitude est en réalité bien plus répandue chez les personnes les plus cultivées que chez le lecteur moyen. Une instance caractéristique de ce penchant est le fait de chercher dans l'art des vérités applicables à la vie. Ainsi Lewis nie-t-il que les tragédies grecques puissent être une illustration de la condition humaine : l'expérience de la tragédie peut enrichir et élargir la perception de celui qui en fait l'expérience, mais la *pièce* elle-même n'est que cela, un ensemble de choix littéraires faits pour atteindre le meilleur effet, le meilleur plaisir esthétique. La connaissance serait l'objet de la science et de la philosophie.

Peut-être plus paradoxale encore est la critique que Lewis adresse à plusieurs activités spécifiquement érudites. Celle dont il s'éloigne le plus est ce qu'il nomme l'« école des critiques Vigilants »⁴². Elle serait caractérisée, non par son appel à une lecture précise des œuvres, mais par son incapacité à prendre les choses avec légèreté, notamment sur les questions de valeur littéraire et de l'éthique des contenus. Entre autres choses, Lewis s'inquiète de l'exclusivité et du caractère absolu de telles positions – dans lesquelles nous reconnâtrons des auteurs tels que Greenberg ou Adorno – rappelant que les canons sont mobiles, et les lecteurs faillibles. Plus généralement, il est méfiant face l'orthodoxie : les préconceptions sur ce qui est bon ou mauvais, sur le canon, sur les critères de qualité, sont des freins à la réception ouverte. En conséquence, Lewis met en garde contre une activité toute littéraire *a priori* : la critique. Celle-ci est suspecte à deux titres. En amont, elle invite à interroger l'œuvre avant de s'y être soumis – en d'autres termes : de pratiquer une analyse dès la première lecture. En aval, elle tend à limiter ou orienter la perception de l'œuvre avant qu'elle ait été rencontrée, se supplantant bien souvent à l'œuvre elle-même.

Partant alors du principe que juger les œuvres littéraires est une activité dangereuse, comment peut-on établir quelles sont les bonnes et les mauvaises ? Il faut d'abord adopter le postulat humble que tout jugement doit être falsifiable. Qu'un plaisir de lecture soit atteint par autrui auprès d'une œuvre qui me déplaît doit me pousser à reconsidérer la valeur de cette œuvre. Il faut ensuite garder à l'esprit que si l'on peut mener une mauvaise lecture d'une bonne œuvre, l'inverse, d'après Lewis, n'est pas vrai⁴³. Qu'on essaie de lire comme de la grande littérature une œuvre mauvaise, on sera sans succès. On se tournera ici vers ce qui spécifiquement fait le plaisir littéraire de la lecture : pas l'histoire, les événements, mais leur disposition, la manière dont les éléments sont donnés à voir, la symbiose entre sens, son et formulation – non seulement un véhicule, ni même seulement une forme de communication, mais une expérience, offerte, à construire : esthétique. Ainsi, « personne ne m'oblige à évaluer Martin Tupper ou Amanda Ross ; mais si j'entreprends de le faire, je dois les lire équitablement »⁴⁴, c'est-à-dire comme n'importe quelle œuvre.

Où peut-on alors situer le kitsch dans cette vision ? Il semblerait, du point de vue de la réception, que ce qui est communément nommé kitsch dans un acte de jugement soit souvent une construction de l'esprit. Les mauvaises lectures ne confondent pas fiction et réalité, elles ne montrent certes pas de finesse littéraire, mais cela n'est pas leur but, et cette activité différente n'est pas intrinsèquement mauvaise ; en outre, les mauvaises lectures revêtent tant de formes qu'elles ne peuvent être réduites aux catégories normatives qui émanent bien souvent de la théorie du kitsch. Sur ce point, Lewis rejoindrait à la fois Abraham Moles, pour qui le kitsch est un tremplin vers l'art, et Hermann Broch, qui affirme qu'il y a une part de kitsch en chacun⁴⁵. En outre, du point de vue des œuvres, Lewis semble bien mettre en évidence l'une des causes des difficultés rencontrées par ceux qui veulent distinguer nettement le kitsch de l'art : en réalité, on devrait conclure qu'une œuvre d'art serait une œuvre qui a dépassé le kitsch, et non à l'inverse qu'une œuvre kitsch est déficiente du point de vue de l'art.

Il faut donc se méfier de ceux qui voient dans le plaisir littéraire une faute, puis se méfier des préjugés socioculturels. Quelles options nous reste-t-il ? Nous pouvons en suggérer deux. Soit l'on associe le kitsch à cette littérature qui ignore le littéraire (paralittérature), mais il faut renoncer au jugement intransigeant dont elle est l'objet ; soit l'on cherche ailleurs le kitsch, du côté de la prétention littéraire qui détourne les lecteurs d'une expérience réellement riche qui se trouve ailleurs. En tout état de cause, à une poétique normative sous couvert, Lewis propose ce que nous pourrions appeler une poétique de la lecture, qui nous semble à la fois plus ouverte et plus à même de produire une critique juste de la littérature.

1. Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 232 (Première édition en 1977 sous le titre *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press) : « *one of the most bewildering and elusive categories of modern aesthetics* ». Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

2. David Hume, « Of the Standard of Taste » [1757], *English Essays from Sir Philip Sidney to Macaulay*, éd. C. W. Elliott, New York, P. F. Collier & Son, 1910, p. 215-236.

3. C. S. Lewis, « De Descriptione Temporum », *Selected Literary Essays by C. S. Lewis*, éd. Walter Hopper, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 13 : « *I myself belong far more to that Old Western order than to yours* ».

4. Nous recourons à des termes étrangers qui nous semblent refléter les nuances entre diverses paralittératures : la *genre literature* couvre, schématiquement, ce qui ne relève ni du roman réaliste ni de l'avant-garde, la *Trivialliteratur* une littérature de divertissement sans prétention.

5. Les *Inklings* étaient un groupe informel de professeurs d'Oxford qui dans les années 1930 et 1940 se retrouvaient dans des *pubs* pour parler de littérature. On y trouve, outre Lewis, J. R. R. Tolkien Charles Williams et Owen Barfield.

6. Voir, par exemple, Samuel Johnson, « The Modern Form of Romances Preferable to the Ancient. The Necessity of Characters Morally Good » [1750], *Essays from the Rambler, Adventurer, and Idler*, éd. Walter Jackson Bate, New Haven, Yale University Press, 1968, p. 9-15.

7. C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism* [1961], Cambridge, Cambridge University Press, « Canto Classics », 2012 ; *Expérience de critique littéraire*, trad. Jean Autet, Paris, Gallimard, 1965. Nous indiquerons pour les citations le chapitre en plus de la page, afin de faciliter le repérage dans un ouvrage qui peut être difficile à trouver, *a fortiori* dans une édition précise. Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

8. *Ibid.*, I / « The Few and the Many », p. 1 : « *In this essay I propose to try an experiment. Literary criticism is traditionally employed in judging books. Any judgment it implies about men's reading of books is a corollary from its judgment on the books themselves. Bad taste is, as it were by definition, a taste for bad books. I want to find out what sort of picture we shall get by reversing the process. Let us make our distinction between readers or types of reading the basis, and our distinction between books the corollary.*

Let us try to discover how far it might be plausible to define a good book as a book which is read in one way, and a bad book a book which is read in another ».

9. La formulation la plus couramment reprise des rapports entre mutations sociales au XIX^e siècle et émergence du kitsch est sans doute celle de Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch » [1961], reproduit dans *Art and Culture : Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965, p. 3-21. On les retrouve au-delà de la critique de la culture de masse par exemple chez Matei Călinescu : voir par exemple la section initiale de *Five Faces of Modernity*, « Kitsch and Modernity », *op. cit.*, p. 225-229.

10. Les citations de ce paragraphe sont issues de l'ensemble du livre et apparaissent dès le premier chapitre. Nous traduisons « *us* » (« nous »), « *the few* » (« les quelques-uns »), « *the many* » (« le plus grand nombre »), « *the other type* » (« l'autre type »), « *the right type of reading* » (« le bon type de lecture »), « *bad types* » (« mauvais types »), « *misreadings* » (« mauvaises lectures », à prendre dans un sens proche de « lire de travers »), « *the literary* » (« les littéraires »), « *the unliterary* » (« les non-littéraires »).

11. Dwight Macdonald défend le caractère nécessairement élitiste d'une culture élevée entre autres dans le chapitre XV de « Masscult and Midcult » [1960], dans *Masscult and Midcult : Essays Against the American Grain*, dir. John Summers, introduction par Louis Menand, New York, New York Review Books, p. 3-71.

12. Harold Rosenberg, « Pop Culture : Kitsch Criticism » [1958], dans *The Tradition of the New*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1959, p. 259 et 261. « Vulgarisation de la culture et critique en toc », *La tradition du nouveau*, trad. Anne Marchand, Paris, Minuit, « Arguments », 1962. Nous traduisons « *proper customers* » et « *populace* ».

13. Pour le rapport entre kitsch et infantilisation, on pourra se reporter à titre d'exemple à Theodor Wieselgrund Adorno, « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX, Morningside Heights (New York), The Institute of Social Research, 1941, p. 17-48. L'idée est reprise notamment par Dwight Macdonald (*op. cit.*) et Valérie Arrault, *L'empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2010.

14. Nous ne proposons pas de traduction de terme « *escapism* », courant dans la critique du kitsch et qui dénote une échappatoire, une fuite dans la fiction face à la réalité du quotidien.

15. La formule « parodie de catharsis », initialement employée par T. W. Adorno, est largement reprise dans la théorie, entre autres chez Matei Călinescu, Éva Le Grand, Tomas Kulka, Valérie Arrault, Christophe Genin. Theodor Wieselgrund Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970, posthume], *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989.

16. David Hume, *op. cit.*

17. C. S. Lewis, *op. cit.*, II / « False Characterisations », p. 6 : « *With the hasty and wholesale apartheid of those who ignore this we must have nothing to do* ».

18. Clement Greenberg, *op. cit.* ; Éva Le Grand, « Séductions du kitsch : Roman, art et culture », dans *Séductions du kitsch : Roman, art et culture*, dir. Éva Le Grand, Montréal (Québec), XYZ Éditeur, 1996, p. 13-25.

19. Nous empruntons la terminologie histoire / intrigue à E. M. Forster, nous aurions tout autant pu utiliser la distinction de Gérard Genette entre histoire et récit ; en tout état de cause ces oppositions s'étendent plus généralement au « quoi » vs « comment ». Voir Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel* [1927], Londres, Edward Arnold (Publishers) Ltd, 1963, p. 82 *sqq.* ; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1972, p. 95.

20. Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1996.

21. Entendant « ethnocentrique » sur la base du groupe culturel plutôt que de l'ethnie – même si la propension en occident à percevoir comme kitsch nombre de productions esthétiques asiatiques peut illustrer

le rapport entre ces deux acceptions. Rappelons en outre que Lewis recourait au terme « *apartheid* » (voir *supra* : note 17).

22. C. S. Lewis, « The Event » : *op. cit.*, *passim*. L'événement est à prendre ici dans un sens général qui englobe non seulement les péripéties mais tout ce qui est montré, actions, sentiments, etc.

23. *Ibid.*, p. 28-30.

24. *Ibid.* : « *hieroglyph* » (notamment p. 15, p. 33), « *Toy* » et « *Ikon* » (première occurrence III / « How the Few and the Many use Pictures and Music », p. 17).

25. Kathleen Higgins, « Sweet Kitsch » [1990], dans *The Philosophy of the Visual Arts*, dir. Philip Alperson, New York, Oxford University Press, 1992, p. 565-81 (elle adopte la graphie « Icon »). On lira également avec intérêt l'analyse de Karsten Harries, qui comprend notamment le kitsch comme source de stimulation pour une époque qui ne trouve plus dans les objets légitimes de l'émotion un support et cherche à les remplacer par une représentation stimulante de l'émotion elle-même : Karsten Harries, « Kitsch », *The Meaning of Modern Art : A Philosophical Interpretation*, Evanston, Northwestern University Press, 1968, p. 74-83.

26. Pour prendre la concise définition de Olivier Perru, « Le mutualisme est une association biologique de deux organismes d'espèces distinctes en vue d'un bénéfice mutuel aux deux espèces » : Olivier Perru, « Le mutualisme biologique, concepts et modèles », dans *History and Philosophy of the Life Sciences*, Naples, Stazione Zoologica Anton Dohrn, Vol. 33, n° 2, 2011, p. 223-248 : p. 223.

27. C. S. Lewis, *op. cit.*, VI / « The Meanings of "Fantasy" », p. 50 *sqq.* On reconnaît dans l'expression « *Castle-Building* » un parent de « construire des châteaux en Espagne », mais qui n'a pas en français d'équivalent avec le même statut grammatical (groupe nominal). Nous pourrions nous tourner vers « Fantasmagorie » pour un terme grammaticalement équivalent.

28. *Ibid.*, p. 53 : « *vicarious pleasures* ».

29. *Ibid.* : « *Egoistic* », « *Disinterested* ».

30. *Ibid.*, II / « False Characterisations », p. 6 : « *illiteracy, barbarism, "crass", "crude" and "stock" responses which (it is suggested) must make them clumsy and insensitive in all the relations of life and render them a permanent danger to civilisation* ». À nouveau, si nous faisons le parallèle entre les mots de Lewis et ceux de la théorie du kitsch, rappelons-nous que Lewis ne semble aucunement s'occuper du kitsch ou de sa critique.

31. *Ibid.*, XI / « The Experiment », p. 104 : « *Books on a shelf are only potential literature* ».

32. Pour une description comparée de différentes attitudes face à différents aspects romanesques, on pourra lire avec intérêt Stendhal, « Projet d'article sur "Le rouge et le noir" » [1832], dans *Œuvres romanesques complètes*, tome 1, préface de Philippe Berthier, dir. Yves Ansel et Philippe Berthier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 822-838, en particulier p. 824 *sqq.*

33. Pour une analyse du degré de non-spécificité dans une littérature considérée kitsch, on pourra se reporter à Régine Atzenhoffer, *Écrire l'amour kitsch : Approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950)*, Berne, Peter Lang, « Contacts », 2005.

34. Pour E. M. Forster, qu'on se demande « What's next » est la condition première d'une histoire réussie : *op. cit.*, chp. 2, « The Story », p. 27-42.

35. C. S. Lewis, *op. cit.*, IV / « The Reading of the Unliterary », p. 32 *sqq.* Il compare entre autres les expressions « *I was terribly afraid* » et « *My blood ran cold* ».

36. *Ibid.*, p. 38 : « *Let us be quite clear that the unliterary are unliterary not because they enjoy stories in these ways, but because they enjoy them in no other* ».

37. Nous précisons oppositions « indirectes » pour que ne soit pas oublié que Lewis n'a jamais, à notre connaissance, interagi avec la théorie du kitsch.

38. Robert C. Solomon, « On Kitsch and Sentimentality », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, p. 1-14.

39. C. S. Lewis, *op. cit.*, III / « How the Few and the Many use Pictures and Music », p. 18 sq : « *We must not let loose our own subjectivity upon the pictures and make them its vehicles. We must begin by laying aside as completely as we can all our own preconceptions, interests, and associations. [...] After the negative effort, the positive. [...] We must look, and go on looking till we have certainly seen exactly what is there. We sit down before the picture in order to have something done to us, not that we may do things with it. The first demand any work or art makes upon us is surrender. Look. Listen. Receive* ».

40. La bonne lecture d'une œuvre proprement littéraire formerait donc également un mutualisme, mais créateur, plutôt que de confirmation dans le rapport lecteur-kitsch-archétype (cf. *supra*, note 26).

41. Pour une condamnation sans compromis de l'embellissement du réel on pourra lire Éva Le Grand, art. cit.

42. *Ibid.*, XI / « The Experiment », p. 124 sqq : « *Vigilant school of critics* ».

43. *Ibid.*, III / « How the Few and the Many use Pictures and Music », p. 20.

44. *Ibid.*, p. 116 : « *No one obliges me to assess Martin Tupper or Amanda Ross ; but if I am going to, I must read them fairly* ». On notera que Lewis mentionne Amanda McKittrick Ros en connaissance de cause : parmi les divertissements des *Inklings* on trouvait le jeu de lire sa prose à haute voix le plus longtemps possible en maintenant son sérieux. Amanda McKittrick Ros (1860-1939), romancière irlandaise, est connue pour sa prose ampoulée et ses contenus extravagants. Gilbert Highet, dans l'article « Kitsch » de son recueil *A Clerk of Oxenford*, indique qu'elle est le « joyau de [sa] collection [de littérature kitsch] » (« *The gem of my collection* »). Gilbert Highet, « Kitsch », dans *A Clerk of Oxenford : Essays on Literature and Life*, New York, Oxford University Press, 1954, p. 210-219 : p. 212.

45. Abraham Moles, *Psychologie du kitsch : L'art du bonheur*, Tours, Mame, 1971, notamment p. 75 ; Hermann Broch, « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches » [1951], *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. Albert Kohn, Paris, Allia, 2001, par exemple p. 35.

***Fantômas* : un cycle romanesque et kitsch ?**

Clément Richard

Université de Lille – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue

Selon Gillo Dorfles, le « kitsch » est la « prolifération des formes imitatives nées de la technique industrielle et de l'avidité consommation d'une caricature de l'art »¹. Ces différentes « productions » perdraient, d'après lui, le caractère sacré de la « création » et ne serait plus qu'une vaste copie d'« un modèle déjà existant d'une façon de plus en plus automatisée, reproduisant indéfiniment les mêmes formes »². Cette définition peut être mise en parallèle avec celle que propose Milan Kundera dans l'une de ses conférences :

Le mot kitsch désigne 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. Le Kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion.³

En amalgamant ces deux définitions, on est à même de se demander si cette esthétique « kitsch », fondamentalement inauthentique, pourrait posséder des affinités avec la littérature, notamment autour de la représentation d'un système de valeurs comprenant des considérations esthétiques (« le bon goût » s'opposant au « mauvais »⁴), mais également économiques ou bien encore morales. À travers l'exemple d'un cycle exclusivement paralittéraire, *Fantômas*, nous nous demanderons s'il est possible de lui appliquer ce système de valeurs et, si c'est le cas, sous quels aspects.

Pour essayer de répondre à cette question, une attention particulière sera prêtée à trois points principaux. Tout d'abord, peut-on considérer *Fantômas* comme une production romanesque en jouant sur la polysémie du mot « production », c'est-à-dire en reprenant à la fois la terminologie de Charles Grivel présentée dans son livre *Production de l'intérêt romanesque*⁵ et la notion de « production » telle qu'elle est définie par Abraham Moles quand il l'oppose à celle de « création », celle-ci consistant à « introduire dans le monde des formes qui n'y étaient pas déjà (artiste, inventeur, intellectuel) »⁶ ? À partir de là, on se demandera, dans un second temps, s'il est possible de concevoir une esthétique – et donc un style – kitsch. On abordera enfin la question sous un angle plus spécifiquement littéraire, en s'interrogeant, toujours à propos de *Fantômas*, sur la possibilité de caractériser comme « kitsch » une narration voire un narrateur.

***Fantômas*, une « production » kitsch ?**

Avant de me pencher sur le texte, je tiens à apporter quelques précisions factuelles et théoriques, notamment sur le fait que je m'attarde essentiellement sur le cycle romanesque *Fantômas* et non sur les films qui, en mettant en scène l'« insaisissable bandit », ont permis, grâce au prodigieux succès de la trilogie d'André Hunnebellé⁷, de pérenniser solidement le personnage de Fantômas dans l'imaginaire collectif, au prix toutefois d'un certain nombre d'infidélités aux textes adaptés à l'écran. Rappelons que *Fantômas* est un vaste cycle de romans-populaires, paru au début du XXe siècle – entre 1910 et 1913⁸ pour être précis –, écrit à quatre mains par Pierre Souvestre et Marcel Allain, et édité en premier lieu en feuilletons dans la presse, dans le journal *l'Auto*, puis rapidement en fascicules chez l'éditeur Fayard⁹. Pour résumer succinctement ce cycle, *Fantômas* retrace en de multiples et protéiformes aventures une lutte d'usure quasi titanesque entre Fantômas, le « Génie du mal », la « Brute sanguinaire » et Juve, « l'excellent inspecteur de la Sûreté », policier dévoué et fin limier, accompagné de son fidèle Fandor, jeune reporter¹⁰ ayant lui aussi juré la fin du monstre.

À la faveur de ces quelques éléments d'introduction, il est primordial de souligner que *Fantômas* est, avant tout, un exemple de paralittérature de type feuilletonesque, s'apparentant, selon certains critiques, à une production industrielle plus qu'à une véritable écriture, et exposée de ce fait aux habituelles réserves des lettrés envers le roman populaire, malgré ses impressionnants succès de librairie¹¹. Le mode de diffusion de cette « littérature industrielle »¹², pour reprendre les termes de Sainte-Beuve, permet de soupeser le rôle prépondérant de la presse et des journaux dans la production du cycle *Fantômas*. Disposant depuis les grandes lois de 1881¹³ d'une liberté éditoriale davantage prononcée, les journaux sont devenus à la fin du XIXe siècle les principaux organes de diffusion de l'opinion. Ils sont également le réceptacle privilégié de toute une littérature feuilletonesque, à travers un espace romanesque privilégié, le « rez-de-chaussée » des journaux¹⁴, ayant vocation à attirer et séduire les lecteurs appartenant à de nouvelles franges de la société, issues notamment des classes populaires (ouvriers, agriculteurs, domestiques par exemple) désirant avoir accès à une littérature relativement peu onéreuse. Ces livraisons sont surtout l'occasion d'apporter une petite dose de délassement quotidien aux lecteurs populaires de cette seconde moitié du XIXe siècle qui jouissent de ces textes¹⁵ grâce à un prix des plus modiques, n'excédant que rarement le prix d'un sou, c'est-à-dire cinq centimes¹⁶. Afin de pallier une demande en perpétuelle augmentation depuis la seconde République et le « développement d'une presse de divertissement »¹⁷, et ce jusqu'à la Belle Époque, les cadences imposées aux auteurs de romans-feuilletons sont de plus en plus effrénées. Cela se traduit concrètement, pour *Fantômas*, par la nécessité de fournir un nouveau roman tous les mois à l'éditeur. Ainsi contraints à travailler à une allure toute industrielle¹⁸, les auteurs en sont réduits à user de certaines facilités techniques, tels que les cylindres phonographiques, permettant aux deux auteurs de dicter leurs récits sur des rouleaux de cire avant d'expédier leurs enregistrements à des dactylographes chargées d'en transcrire le texte. À condition de multiplier les dactylos, le texte pouvait ainsi s'écrire avec une grande célérité et donc paraître rapidement mais, faute

d'une relecture suffisante, ce dispositif n'évitait pas les coquilles voire les incohérences. Le fait de s'appuyer sur des techniques et une organisation novatrice n'empêchait pas les auteurs de *Fantômas* de recourir en outre à certains expédients littéraires, plus ou moins efficaces, tels qu'une topique éculée ou des personnages schématiques. Ces différents éléments, notamment la rapidité d'exécution et de publication, la prépondérance de l'aspect mercantile dans le travail éditorial, sont, d'après les théories d'Abraham Moles, des traits caractéristiques de la production kitsch.

Au-delà des conditions de production de ces romans-feuilletons, il importe d'analyser de plus près, à l'intérieur même du texte, ces expédients littéraires, lesquels peuvent se caractériser, synthétiquement, par le registre essentiellement romanesque qui domine dans le cycle *Fantômas*. Le romanesque, que l'on peut définir brièvement, avec J. Rivière¹⁹, par la conjonction des aventures et du sentimental, de l'embellissement et de l'enchantement, est, dans l'ensemble, une infraction aux règles de la vraisemblance. Si ce manque de vraisemblance est la marque des romans-feuilletons et de la paralittérature en général, la spécificité du cycle *Fantômas* est d'ajouter à ce romanesque de l'aventure et des sentiments exacerbés, les exigences topiques du sous-genre policier. Le schéma de l'enquête, la présence d'indices ou de filatures, les motifs de l'énigme (nœud et dénouement) ou bien encore, de manière plus générale, la recherche constante de la tension, de l'intérêt et de la nouveauté²⁰ (du « nouveau pour le nouveau ») sont rapidement et facilement détectables. Au vu de l'extrême ampleur du cycle *Fantômas*, que l'on estime à plus de 49 millions de lignes, on voit mal comment Souvestre et Allain auraient pu éviter de recourir à une telle topique, qu'ils ont toutefois le mérite d'avoir sans cesse actualisée. Il est donc crucial d'admettre que la répétition de certains poncifs²¹, de certains « passages attendus » pour reprendre les termes de Milan Kundera²² ou bien encore de « lieux communs » ou de clichés sont donc nécessaires, voire inéluctables dans un tel cycle. Parmi ces éléments répétitifs, dont le retour est à la fois une facilité d'écriture et une attente des lecteurs, citons la caractérisation textuelle de certains personnages prépondérants, et l'art de susciter le mystère, quitte à tirer à la ligne, comme dans l'extrait suivant, qui programme déjà très clairement, et ce dès l'incipit du premier roman du cycle, sobrement intitulé *Fantômas*, ce que le lecteur trouvera et éprouvera tout au long de sa lecture :

- Fantômas !
- Vous dites ?
- Je dis... Fantômas.
- Cela signifie quoi ?
- Rien...et tout !
- Pourtant, qu'est-ce que c'est ?
- Personne...mais cependant quelqu'un !
- Enfin, que fait-il ce quelqu'un ?
- Il fait peur !!!²³

Cette recherche constante de l'identité du bandit, ce rapport extrêmement fort à la peur seront entretenus, voire fabriqués de manière relativement outrée tout au long du cycle. Dans la logique industrielle de cette production romanesque, le défi sera de continuer à susciter toujours le même intérêt pour les aventures de Fantômas voire susciter un intérêt

toujours plus fort et plus neuf²⁴, qui gardera et respectera les ingrédients de base du cycle, double condition nécessaire à la consommation régulière de la livraison hebdomadaire du roman-feuilleton. Les conditions de production du cycle de *Fantômas* ainsi rapidement brossées, il convient à présent de s'interroger sur l'articulation de ce romanesque populaire, aux confins du feuilletonesque et du policier, avec l'esthétique kitsch. À cet égard, les éléments énoncés jusqu'ici peuvent faire écho à la réflexion d'Hermann Broch autour de la notion d'« architecture », que l'on retrouve dans son court essai *Quelques remarques sur le Kitsch*. « Architecture » qu'il définit comme un signe de choix des « phénomènes de la civilisation [...] paradigmatique pour toutes les époques »²⁵. Broch prend appui sur cette discipline pour méditer sur le kitsch et finalement aboutir à la réflexion que le kitsch peut se concevoir comme un respect fort des exigences fonctionnelles (et formelles²⁶) en lien avec une certain degré d'académisme. Le respect exacerbé de l'architecture, de la norme et des attentes (narratives) dans un certain type de production est une donnée fondamentale de la problématique kitsch, mais est également essentiel aux questionnements tournant autour du romanesque. L'analyse « architecturale » de *Fantômas* peut prendre une tout autre ampleur grâce au fait que cet ensemble de charpentes réutilisables d'éléments pertinents prend en considération la rentabilité de ces éléments, ainsi que le plaisir qu'ils peuvent également provoquer. En effet, les intrigues romanesques, d'aventures ou de romans sentimentaux, ou plus particulièrement encore dans notre cas, de romans policiers, sont normées d'une manière extrêmement précise, dont le schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas, dans sa généralité, ne permet pas suffisamment de rendre compte. L'armature dramatique des *Fantômas* repose en effet sur la reprise de motifs, sur des éléments textuels indécomposables qui ont un socle commun de possibilités mais dont l'usage est libre que ce soit dans la forme ou dans le déroulement choisi, (le méfait, par exemple, est un motif bien identifié, mais il offre de multiples déclinaisons dans sa mise en œuvre), le tout obéissant aux lois de la motivation compositionnelle²⁷. L'une des modalités les plus courantes de cette dramatisation du méfait suit le schéma « méfait, enquête, réparation »²⁸ ou bien s'inscrit dans la lutte manichéenne entre le Bien et le Mal. Il n'est plus question, en l'occurrence, de parler de recherche du « Beau » ou du « Laid », comme pour l'art, mais bien d'intérêt narratif et de motivation (compositionnelle). Ainsi, continuer à suivre des règles ou des formules confortables éprouvées par des générations de lecteurs et par le succès des autres auteurs, est censé assurer la survie et la pérennité du cycle, car le lecteur est constamment titillé par une matière parfois outrancière qu'il connaît, reconnaît, admet facilement et apprécie différemment selon ses goûts ou son expérience. Le recours à ces motifs romanesques permet, en modifiant le mot de Broch, non pas de « faire du beau »²⁹, même si l'idée en est assez proche, mais peut-être de manière plus péjorative, de faire du *sensationnel*, c'est-à-dire plaire au plus grand nombre³⁰, en respectant au maximum les règles édictées par le romanesque. Certes, à trop jouer avec les clichés et les stéréotypes, on prend le risque de paraître racoleur, ou bien encore invraisemblable, à la manière du rocambolesque (succession d'événements et d'aventures de plus en plus invraisemblables, extrêmes, délirants, impensables), comme on pourra le voir à travers l'extrait suivant :

Pour détromper le brigadier, l'**énigmatique** personnage prenait un marteau et, frappant la muraille autour de la petite tâche brune, le plâtre s'en détachait par plaques légères qui s'effritaient et tombaient en poussière sur le sol.

Sous les coups du marteau, le mur acheva de se fendiller.

Soudain, une briquette tomba et le brigadier, qui considérait ce travail avec des yeux **stupéfaits**, bondit en arrière, poussa un **cri d'horreur**, cependant que l'ouvrier peintre lui-même avait un léger sursaut **d'étonnement**. Derrière le plâtre, dans l'intérieur du mur, assez épais, apparaissait une **vision terrifiante** !

C'était **une tête humaine, livide, blafarde, une tête d'homme aux traits violacés, aux marbrures cadavériques** !³¹

Cette idée du *sensationnel* met en avant les différentes sensations et émotions que peuvent susciter le kitsch, notamment à travers la vision d'horreur³². En effet, le kitsch peut également se définir comme une forme d'« état d'esprit »³³, dans lequel il est possible d'inclure une certaine forme d'enchantement, d'étrangéisation³⁴ ou bien encore d'horreur pour ceux à la recherche de ces sensations. De là pourrait-on en déduire une nouvelle dynamique, mêlant à la fois le romanesque et le kitsch ? Si le romanesque est une forme privilégiée de l'enchantement, de l'excès et de l'invraisemblance et si le Kitsch est également une forme particulière reprenant également les trois éléments cités à l'instant, peut-on considérer que le romanesque a des équivalences avec ce dernier et pourrait s'apparenter au kitsch. Le romanesque et le Kitsch pouvant sombrer dans des excès analogues, les faisant tous les deux précipiter dans la catégorie du mauvais goût, de l'artificiel, de l'invraisemblable, du rocambolesque, etc.... les deux semblent s'amalgamer et l'appartenance du cycle *Fantômas* au kitsch apparaît comme inéluctable.

Une esthétique kitsch abreuvée à une certaine forme de rhétorique

Pour faire suite à cette première partie où nous nous sommes attelés à mettre en évidence certains points d'achoppements entre le romanesque et le kitsch, cette seconde partie abordera la question du kitsch sous l'angle du style. En effet, après avoir remarqué une proximité certaine entre le registre romanesque et l'esthétique kitsch, est-il désormais possible de concevoir cette esthétique kitsch à l'intérieur même de l'écriture, du style, de la rhétorique des romans ? Est-il également plausible que la qualité stylistique du cycle souffre de la prépondérance de l'intrigue policière, mais aussi du rôle fondamental des personnages ? C'est en substance la raison qui nous amène, nous ramène à croire que la rhétorique des romans tend à se concentrer autour de quelques figures de style centrales, mettant notamment en avant la loi des contrastes³⁵ dominante dans le genre romanesque. Le recours immodéré aux figures fondées sur l'exagération, l'opposition et l'emphase et sous toutes leurs formes (hyperboles, anaphores, oxymores, énumération, réutilisation des mêmes périphrases superlatives répétées constamment dans l'ensemble des romans, ponctuation forte, dynamique et parfois originale est constaté tout au long du cycle. En somme, le principe du recours systématique aux mêmes procédés de fabrication, typique d'une conception industrielle de la littérature, principe qui, comme nous l'avons vu, régit – par définition – la topique, s'applique aussi au style de Souvestre et Allain. Cette

réutilisation stylistique que l'on pourrait apparenter aux phénomènes kitsch « d'entassement et de décoration »³⁶, et ce au détriment du raffinement, de l'authenticité et de la qualité du langage, semble étayer la conception d'une « recherche hâtive de l'effet littéraire »³⁷, mise en avant par Clement Greenberg. Une littérature s'efforçant de se tourner vers la surenchère et l'emphase est-elle forcément sujette à la répétition, à l'inauthentique ? Est-elle encore une fois obligatoirement kitsch ? Certains passages peuvent illustrer cette idée, comme celui-ci :

Nini, au **paroxysme de la colère**, se précipitait sur l'enfant, et dans un geste horrible, lui **transperçait la poitrine avec l'arme** dont elle s'était emparée. Daniel ne poussait **pas un soupir, mais un flot de sang rouge jaillissait de sa blessure, cependant que soudain ses lèvres blanchissaient...**

– Voilà, hurla Nini...vous n'avez pas voulu me le rendre...il ne sera pas à vous non plus !...

Nini Guignon n'achevait pas.

Une détonation retentissait, la misérable s'écroulait sur le plancher en poussant un cri de douleur.

Outrée par **ce massacre**, son interlocutrice venait de la foudroyer d'un coup de revolver tiré à bout portant !...

Désormais, sur le **tapis moelleux du salon, le sang de Nini Guignon venait se mêler à celui de l'innocente victime, que la misérable avait assassinée**, l'instant précédent, pour assouvir sa rage folle.

Mais à la vue de ces deux cadavres, la femme blonde pâlisait à son tour, elle manquait de défaillir en considérant **ce spectacle tragique**.

Ainsi donc, en l'espace de quelques instants, deux êtres avaient trouvé la mort ! Ce salon délicat, charmant, meublé avec goût, **véritable bonbonnière féminine**, devenait brusquement **le théâtre du plus affreux des carnages!**...³⁸

L'extrait choisi met l'accent sur une certaine emphase de l'horreur. Le traitement de cette (double) mort, de ce « massacre » du petit Daniel, nourrisson volé à ses parents, puis de l'exécution de son assassin Nini Guignon par Lady Beltham, ici « la femme blonde » est purement outrancier et récurrent tout au long du cycle. On soulignera le respect certain au principe « d'entassement » (stylistique) qui, grâce aux antithèses présentes dans le passage, aux nombreuses épithètes liées venant apporter un surcroît d'information (nécessaires ?) aux noms communs qualifiés vient gonfler le récit et l'auréole d'un style emphatique sensiblement présent. Cet extrait permet également de mettre en évidence les différents principes de « décoration » (grâce aux contrastes mis en avant par la description, pouvant faire écho à une mise en scène théâtrale morbide, d'où les différents termes affirmant le caractère spectaculaire de cette scène) essentiels au kitsch. Cependant, le traitement stylistique de la violence dans le cycle *Fantômas* est-il compatible avec l'esthétique kitsch ? L'extrait semble nous le laisser penser, par sa construction stylistique entraînant une recherche d'effets rapides et efficaces, ainsi que par ces nombreux détails macabres qui font de la mort un véritable spectacle persuasif et sensationnel mis à la disposition du lecteur. Néanmoins, il me semble important d'approfondir notre réflexion, de nuancer cette idée. Certes cette rhétorique générique peut s'envisager dans une dynamique axiologique tout au long du cycle *Fantômas*, mais il est également possible de trouver certains passages extrêmement intéressants et originaux, empreints d'une certaine fraîcheur à la fois dans le motif et dans son traitement stylistique introduisant dans l'écriture de Souvestre et Allain un agrément en principe exclus de la littérature

industrielle, comme nous pouvons le déceler à travers la tonalité comique de l'extrait suivant mise en place par un quiproquo récurrent dans le cinquième roman du cycle *Un roi prisonnier de Fantômas*, la confusion systématique de Fandor et du roi de Hesse-Weimar, Frederick-Christian II :

Obéissant aux instructions formelles, il murmura en s'excusant encore :

– Si je le fais, c'est pour obéir à votre Majesté !

Fandor bondit soudain de son fauteuil. Il s'assit sur le bras du siège. Désormais, il considérait avec inquiétude l'imperturbable Wulf...

Ah ça ! le prenait-il pour le roi, celui-là aussi ? Non, c'était impossible ! Le chef de la brigade des recherches... le policier attaché à la personne de Frédéric-Christian II... Alors...on le faisait exprès, la plaisanterie continuait ? Du diable s'il y comprenait quelque chose !

Le journaliste, de plus en plus intrigué, bouillait d'impatience en face de ce placide individu qui n'osait prendre la parole et paraissait attendre qu'on l'interrogeât.³⁹

Un autre versant de cette analyse prendra en compte le concept de syncrétisme considéré également comme un trait définitoire du kitsch selon Valérie Arrault⁴⁰. En effet, certains éléments rhétoriques peuvent s'envisager comme des références directes à une sorte d'intertextualité reprenant les codes formels de genres ou sous-genres littéraires particulièrement présents et prégnants à cette époque. En effet, *Fantômas* multiplie les références aux codes esthétiques et narratifs de son temps : le roman gothique, le « roman à sensation⁴¹ », aux conventions stylistiques de la presse et du fait divers de l'époque (recours aux détails horribles, à l'excès d'informations effroyables, la recherche du petit fait vrai macabre et la quête perpétuelle du frisson), mais également le drame et le mélodrame, sans parler des prémices du monde cinématographique, comme il est loisible de lire dans l'extrait suivant :

C'était en mai, par une belle journée où le soleil, prometteur de l'été proche, dorait chaque chose de chauds rayons. Des oiseaux chantaient sur les barreaux des fenêtres ouvertes de la cour d'assises, la brise qui entrait par moment apportait de vagues odeurs d'acacias, de feuilles vertes, de fleurs nouvelles et, dans le prétoire, les robes claires des femmes élégantes mettaient encore une note jolie, agréable, plaisante. Toutes les personnalités connues du Boulevard, tous ceux qui se targuent, à un titre quelconque, d'appartenir au Tout-Paris, avaient intrigué pour obtenir une place à ces débats, pour assister de bout en bout à ce procès tragique, passionnant l'opinion depuis des mois, pour voir en un mot juger le misérable Gurn, assassin de Lord Beltham, ancien ambassadeur, personnage connu, coté, figure élégante dont le meurtre avait soulevé, plus de deux ans auparavant, une vive émotion. [...] Le témoignage de Lady Beltham promettait en revanche d'être sensationnel...⁴²

Le syncrétisme de ce passage peut étonner surtout au niveau de la description, toute visuelle, de la cour d'assises, qui semble être en pleine reverdie. Ce côté printanier est parfaitement contrasté avec l'aspect sensationnaliste de la seconde partie de l'extrait et montre une sorte de contamination entre les différents codes formels et stylistiques de l'époque, notamment autour des procédés de rédaction des faits-divers extrêmement présents dans la presse de l'époque. L'ensemble de ces nuances, de ces différences, en plus d'offrir des éléments esthétiques saisissants pour la mise en place d'une atmosphère pesante, horrible, et ce grâce à de nombreux exemples édifiants (meurtre, assassinat, etc.), peut s'apparenter à un agrégat, à un mélange prenant en compte différents genres,

différents styles ainsi que différents registres romanesques (du plus interlope au plus huppé). Cette forme de syncrétisme⁴³, cette « idée de faire feu de tout bois » se retrouve dans les formes les plus exacerbées du kitsch. On pourrait donc en conclure que le cycle *Fantômas* possède et reprend les codes d'une écriture kitsch, favorisés par un éclectisme volontaire du traitement esthétique, mais aussi par un syncrétisme consenti de ses formes.

Est-il possible de concevoir une narration kitsch ?

Enfin, la citation de Clément Greenberg permet de nous interroger et d'évoquer un aspect peu présent dans les recherches esthétiques sur le Kitsch en littérature. Cette « recherche hâtive de l'effet », mentionnée précédemment, ne peut-elle pas également s'appliquer à la question de la narration et de la narrativité⁴⁴. La narration de *Fantômas* se révèle être extrêmement codifiée, à la manière de tous les autres éléments textuels, formels et stylistiques que nous avons déjà soulignés, comme nous pouvons le voir à cet extrait :

– Un saladier de rouge, père Korn !

La voix éraillée de la grande Ernestine dominait faiblement – mais assez pour être entendue – le tumulte du cabaret enfumé dans lequel les familiers de l'établissement se trouvaient réunis, comme d'habitude, vers dix heures du soir, pour deviser de leurs affaires tout en ingurgitant les plus invraisemblables des boissons, les plus néfastes des alcools.

– Du rouge et du bon ! précisait la pierreuse, une forte fille blonde, aux yeux cernés, aux traits fatigués par la débauche et qui portait sur son visage, jadis séduisant peut-être, tous les stigmates du vice, du cynisme et de la cruauté.

Le père Korn avait bien entendu, mais il faisait la sourde oreille et ne se pressait point d'exécuter la commande. C'était un colosse chauve et moustachu, continuellement dressé derrière son comptoir, lequel, encombré de bouteilles et de mesures en étain, semblait constituer une barrière infranchissable séparant le tenancier du bouge du public interlope qui en constituait la clientèle.⁴⁵

Le narrateur en tant que régie installe et dynamise les différents personnages qu'il souhaite mettre en action. L'extrait retenu est caractéristique de cette volonté omniprésente de mise en situation initiale, ainsi que d'une ambition significative d'étoffement psychologique des personnages jouant un rôle plus ou moins développé dans l'intrigue. Le rôle du narrateur dans cette narration gonflée excessivement, bouffie, truffée d'effets de manche, laisse une place presque illimitée à l'inauthentique et au kitsch. Le rôle du narrateur en tant que chef d'orchestre de l'intrigue, responsable de l'introduction des personnages, de leur description, des rappels rétrospectifs sur l'intrigue, mais également du suspense⁴⁶, peut être amené à laisser la part belle aux différents éléments que nous avons relevés et dont nous pouvons désormais considérer qu'ils relèvent du kitsch puisqu'ils sont motivés par la mise en tension du texte et par une recherche systématique de l'effet de surprise, de curiosité ou bien encore de suspense. La figure du narrateur est également suffisamment lâche et souple pour que celui-ci prenne, au fur et à mesure du cycle, de plus en plus la parole sur un ton le plus souvent gouailleur ou ironique, quitte à mettre à mal les frontières du récit et du romanesque par son verbiage incessant, par l'expression constante de son

avis de manière de plus en plus allègre sur certains propos ayant un lien avec l'intrigue plutôt distant, comme dans l'exemple ci-dessous :

M. Chambérieux était un gros homme, de taille moyenne et d'allure importante.
Il portait un veston de mauvaise coupe que barrait, dans toute sa largeur, une chaîne de montre d'or massif, de travail compliqué, et à laquelle pendait une véritable petite trousse : des crayons, des miroirs, des canifs, des brosses à moustaches, qui attestaient la richesse de leur propriétaire...et témoignaient encore plus de son mauvais goût.⁴⁷

Mais il me semble aussi pertinent de concevoir les relations que peut entretenir le narrateur avec la figure du lecteur. Ce dernier est, en effet, le destinataire privilégié du récit et de tous les efforts du narrateur. C'est aussi lui qui pourra essayer de décrypter le « code herméneutique » de l'intrigue, de combler les différents « retards volontaires de l'information »⁴⁸, c'est-à-dire d'essayer de percer l'ensemble des secrets et des silences volontaires du texte. Cette lecture participative mais également ludique s'appuiera sur l'expérience, ainsi que sur les différentes « compétences encyclopédiques »⁴⁹, du lecteur. Celui-ci, grâce à l'ensemble de ses expériences de lecture, aura désormais la capacité de poser un avis plus ou moins avisé sur la teneur en kitsch du roman qu'il est en train de lire en adéquation avec sa subjectivité, ses différentes affinités littéraires et sa propre sensibilité au Kitsch. Il peut être judicieux de rappeler que le lecteur de ce début de XXe siècle est un lecteur qui a profité des lois Ferry et possède ainsi, à un niveau fluctuant, des connaissances linguistiques et littéraires plus ou moins développées. On est à même de, dans une certaine visée syncrétique, proche du kitsch, se demander si le lecteur⁵⁰, lorsqu'il est assidu ou expérimenté, et après avoir considéré au début du cycle certaines formes comme novatrices et sources de plaisir, n'aura pas tendance, à mesure que progressent ses compétences de lecteur, son accoutumance au texte et sa capacité à former des conjectures, à tenir ces ficelles pour complètement prévisibles voire un peu ridicules à mesure qu'elles se répètent et s'usent au fil des différents romans du cycle. Indépendamment de la lassitude du lecteur, ne faut-il pas en outre tenir compte du fait que les modes changent, l'évolution des goûts littéraires vouant les composantes formelles, thématiques, rhétoriques et narratives du kitsch feuilletonesque à une espèce d'obsolescence⁵¹ ?

Pour conclure, il me semble encore une fois nécessaire de reprendre l'idée du syncrétisme du kitsch et de l'attribuer à la série des *Fantômas*. Les aspects topique, esthétique, stylistique et narratologique semblent se renforcer les uns les autres pour confirmer l'appartenance de *Fantômas* à l'esthétique kitsch. Cependant, il est essentiel de nuancer cette idée. Certes aujourd'hui, le cycle publié par Souvestre et Allain survit principalement grâce à la célébrité de ses personnages, mais il reste l'exemple parfait d'un objet littéraire devenu « l'expression de son temps ». Il est vain d'essayer de comprendre *Fantômas* à la lumière des codes littéraires en vigueur aujourd'hui, et il convient bien plutôt de considérer notre corpus comme une archive de la première grande période du kitsch (1870-1914⁵²). Pour dépasser le sujet initial de cet article, il serait judicieux de s'intéresser à tous les produits culturels de grande diffusion que l'on trouve à la périphérie de *Fantômas* – affiches, couvertures des livres, publicités, ... – tout ce qu'on appelle

aujourd'hui produits dérivés, à commencer par les adaptations à l'écran, d'une remarquable précocité qui pourraient nourrir une réflexion plus poussée sur le kitsch.

-
1. Gillo Dorfles, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, trad. Paul Alexandre, Paris, PUF, 1978, p. 11.
 2. Abraham Moles, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Paris, Pocket, 2016, p. 14.
 3. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 196.
 4. « Et d'abord, que signifie ce « mauvais goût » opposé à un « (bon) goût », cette « basse culture » qui contredit la « haute culture », cette « culture de masse » qui bafoue la « culture de l'élite » [...] Ne devrait-on pas prendre son parti du Kitsch, ou le regarder comme l'indice d'un changement social profond et radical, capable de nous amener à remettre en question notre comportement culturel et qui nous obligerait à traiter le « goût » et le « mauvais goût » comme un ensemble global, comme la forme actuelle de l'imaginaire ? ». Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 14.
 5. Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
 6. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 14. « Produire, c'est-à-dire copier un modèle déjà existant d'une façon de plus en plus automatisée, reproduisant indéfiniment les mêmes formes dans une tâche de plus en plus absente de la personne ».
 7. Respectivement, *Fantômas* (1964), *Fantômas se déchaîne* (1965) et enfin *Fantômas contre Scotland Yard* (1967).
 8. « C'est dans la littérature que nous verrons se révéler les archétypes et les valeurs de cette société. Car elle va construire un système littéraire qui, outrepassant ce roman pour femme de chambre dont Stendhal donne le projet, le format, le nombre de pages et le contenu, va produire une littérature pour classes moyennes et petits-bourgeois, pour midinettes et pour rêver ». Abraham Moles, *op. cit.*, p. 108. On remarquera que la période retenue par Moles est 1880-1914, période que ce dernier nomme la « première grande période du kitsch » et qui inclut les dates de parution de *Fantômas*.
 9. Le prix de vente de chaque fascicule était fixé à 65 centimes.
 10. Ce métier met en avant la force du principal média de masse de l'époque, puisque les principaux journaux de l'époque pouvaient tirer jusqu'à un million d'exemplaires.
 11. En effet, les premiers romans du cycle *Fantômas* se seraient écoulés à plus de 600000 exemplaires.
 12. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle* [1839], Paris, Allia, 2013.
 13. Loi française datant précisément du 29 juillet 1881.
 14. On remarque à cette époque que les journaux deviennent des objets de plus en plus commerciaux. L'accroissement de leur public et de leur publicité a pour corollaire la présence toujours plus fréquente de feuilletons de plus en plus lucratifs, comme l'explique Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Epoque*, Paris, Le Chemin Vert, 1984.

-
15. À une époque où la lecture reste l'une des rares formes de divertissements possibles. Il est notable que *Fantômas* est presque contemporain de la naissance du cinéma, ce qui se traduit également dans son écriture. On pourra se reporter à l'analyse précise d'Alain Fuselier dans son ouvrage *L'Encyclopédie de Fantômas : étude sur un classique*, Amiens, Encrage, 2011.
16. « Les désirs de lecture se satisfont donc nécessairement avec des imprimés moins coûteux. Le journal est de ceux-là. Il se vend 1 sou (5 centimes) le numéro, soit 12,5% du prix du kilo de pain (57% en 1980), 17% du prix du litre de lait (88% en 1980), 33% du prix du ticket de métro (92% en 1980) ». Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 11.
17. Lise Quéffelec, *Le Roman-feuilleton au XIX^{ème} siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
18. Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, Paris, Allia, 2013. Court ouvrage dans lequel Sainte-Beuve expose son ressenti sur cette « littérature dite facile, de divertissement », et qui aurait, entre autres, pour cause une transformation technique de la presse.
19. Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *La Nouvelle Revue française*, 53-54-55, mai à juillet 1913 ; repris dans *Etudes (1909-1924)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 318. « Nous au contraire c'est d'un roman, c'est-à-dire d'une œuvre d'imagination que nous sommes en train de tracer l'image ; et nous exigeons de cette œuvre non pas qu'elle soit vraie, mais qu'elle soit belle ».
20. « Un des exemples les plus évidents et les plus puissants de cette soif de volonté, ce besoin du « nouveau pour le nouveau » sans aucune motivation esthétique, ni technique, qui entraîne la création très fréquente d'objets kitsch ». Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 43.
21. « *Poncif* (nom ou adjectif) qualifie en littérature une thématique, un personnage, ou un cycle convenu » (Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 20).
22. Milan Kundera, *op. cit.*, p. 196.
23. Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas*, 1910, Paris, Robert Laffont, t. I, p. 6.
24. « Ainsi on en arrive à offrir au public non seulement des fac-similés tout à fait approximatifs, mais encore, ce qui est plus surprenant, des copies qui lui paraissent plus « attrayantes », plus « belles », plus « efficaces » que l'original ! » (*Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, *op. cit.*, p. 43).
25. Hermann Broch, *Quelques remarques sur le Kitsch* [1951], trad. Albert Kohn, Paris, Allia, 2016, p. 8.
26. « Le système kitsch est (...) un pseudo-système. Il peut ressembler trait pour trait à celui de l'art, surtout quand il est manié par des maîtres ». *Ibid.*, p. 32.
27. Boris Tomachevski, « Thématique », *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 286. « Son principe consiste dans l'économie et l'utilité des motifs. Les motifs particuliers peuvent caractériser les objets placés dans le champ visuel du lecteur [...] Pas un seul accessoire ne doit rester inutilisé par la fable ».
28. Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 16.
29. À la différence de « faire bien », que l'on retrouve également chez H. Broch (*op. cit.*, p. 32), ce « faire bien » est, selon lui, le trait caractéristique des véritables artistes n'ayant pas succombé aux sirènes du kitsch : « Le «système-kitsch» présente à ses adeptes l'impératif suivant : «Fais un beau travail», alors que le «système-art» pose un impératif éthique : «Fais un bon travail». Le kitsch est le mal dans le système des valeurs de l'art ».
30. On remarquera la proximité de cette idée avec la définition du kitsch de M. Kundera proposée en introduction.
31. Pierre Souvestre et Marcel Allain, « Le Policier apache », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, I, 2013, p. 471. Je mets en gras les termes qui mettent en évidence l'aspect sensationnaliste de l'extrait.

32. Il faut noter la proximité de ce traitement avec celui du fait divers, élément extrêmement présent dans le cycle *Fantômas* également.

33. « Le kitsch précède et outrepasse ces supports, c'est un état d'esprit, qui, éventuellement, se cristallise dans les objets. » On doit en permanence garder cette remarque à l'esprit. Plutôt que formes exclusives du kitsch, ces objets-gadgets sont porteurs de signes et de valeurs induisant des comportements et des attitudes, qui fondent ce que Moles appelle un « art de vivre », un « état d'esprit », s'exprimant bien sûr dans des formes... ». Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 9.

34. Victor Borissovitch Chklovski, *L'Art comme procédé*, [1917], Paris, Allia, 2018.

35. Phénomène évoqué par Balzac mais qu'il ne conçoit guère de manière stylistique ou rhétorique. Il me semble pertinent d'étendre ce concept à la stylistique et de voir les imprécations que celui-ci génère dans le cycle *Fantômas*.

36. « Les objets kitsch comportent rarement de grandes surfaces ininterrompues, de façon générale, les surfaces sont remplies ou enrichies par des représentations, des symboles ou des ornements (principe d'entassement et principe de décoration) ». Abraham Moles, *op. cit.*, p. 50.

37. Clément Greenberg, « Avant-garde et kitsch », trad. Ann Hindry, *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1989, p. 9-28.

38. Pierre Souvestre et Marcel Allain, « Le Pendu de Londres », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, II, 2014, p. 911-912. Je souligne à nouveau les éléments qui me semblent saillants.

39. *Id.*, « Un roi prisonnier de Fantômas », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, 2014, II, p. 99.

40. « Ainsi voué à la récurrence, au recyclage de ce qui est déjà là, du fait de sa nature facile et rétive à l'intellection, il est hostile aux valeurs transcendantes animant l'idée de progrès inhérente aux temps actuels. Utilisé partout, il est une sorte de masque qui dissimule le vrai. Plus vrai que le vrai, il est le faux absolu ». Valérie Arrault, *op. cit.*, p. 10.

41. Genre littéraire très répandu dans la seconde moitié du XIX^e siècle au Royaume-Uni. Reprenant les codes des romans mélodramatiques, gothiques et romantiques, il a connu un essor considérable grâce à la révolution industrielle. L'un de ces exemples fondateurs est le roman *La Dame en blanc* de W. Collins.

42. *Id.*, « Fantômas », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, 2013, I, p. 264-265.

43. « Tous lui reprochent cette inauthenticité par sa complaisance pour un éclectisme passéiste, voire un syncrétisme et l'accusent d'induire ainsi des pratiques stéréotypées en désaccord chronologique avec l'air du temps contemporain ». Valérie Arrault, *op. cit.*, p. 10.

44. Ensemble des traits caractéristiques et formels d'une narration.

45. Pierre Souvestre et Marcel Allain, « Juve contre Fantômas », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, 2013, I, p. 327.

46. *Ibid.*

47. *Id.*, « Le Magistrat cambrioleur », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, III, 2015, p. 874.

48. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970. Les deux concepts cités sont tirés de cet ouvrage.

49. Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

50. Paul Bléton, *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene, 1999. Selon cet ouvrage, il ne faut absolument pas perdre de vue le fait que chaque lecteur dispose d'un niveau propre de lecture et de

compréhension des textes. Chacun est libre d'avoir sa propre interprétation des textes, sa propre subjectivité en ce qui concerne ses connaissances encyclopédiques, stylistiques et expérimentales de la lecture : « Comprendre la littérature paralittéraire, c'est, du côté du lecteur, prendre en compte la tendancielle sérialisation de sa lecture, au principe de la pure répétition, de la stimulation mais aussi de l'accumulation, de l'approfondissement, de la complexification respectivement de l'érotisme, de la violence, du dépaysement propre à tel ou tel genre » (p. 74).

51. Lotte H. Eisner (Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 204) suggère qu'« il ne serait pas impossible de réhabiliter ces films comme “documents d'époque” et en effet, entre-temps, ils sont *devenus* l'expression de leur temps, ils sont historiquement intéressants aussi pour bien pour le sociologue que le pour le critique de cinéma ». Malgré le fait que cette citation s'intéresse à d'anciens films, il serait pertinent de poursuivre la réflexion proposée en l'adaptant à la littérature et de considérer les livres comme des indices forts d'une certaine époque.

52. « Pendant 30 ans de 1880 à 1914, va triompher ce système de vie incorporant puis intégrant des tendances diverses, mais opposant à l'impressionnisme ou à l'expressionnisme la plus étanche des barrières. [...] C'est dans la littérature que nous verrons se révéler les archétypes et les valeurs de cette société. Car elle va construire un système littéraire, qui, outrepassant ce roman pour femme de chambre dont Stendhal donne le projet, le format, le nombre de pages et le contenu, va produire une littérature pour classes moyennes et petit-bourgeois, pour midinettes et pour rêver ». Abraham Moles, *op. cit.*, p. 108.

Le kitsch et le jeu enfantin – un rapport de force(s)

Sylvia Kratochvil

Université Bordeaux Montaigne – Sciences, Philosophie, Humanités

Le droit règne ici en Milde ; la Milde
est une couronne de paix, participez
à la douce fête sacrée
qui lance les péchés en l'air et
joue avec eux comme avec des fleurs.

Robert Walser¹

Une petite histoire du kitsch pourrait commencer avec le *Trödel* qui remplit la chambre gothique de Faust ; le terme désigne un bric-à-brac de vieilleries. Faust s'exclame dans la nuit du premier acte : « N'est-ce donc point la poussière même, tout ce que cette haute muraille me conserve sur cent tablettes, toute cette friperie dont les bagatelles m'enchaînent à ce monde de vers ? »². La poussière est le résultat d'une désintégration universelle des principaux domaines l'être. Plus rien de nouveau n'en ressort. Faust est l'*individu* protéiforme qui survit à la mort de toutes ces choses qui ont appartenu aux pères, un *Kitschmensch* (« homme-kitsch ») au premier degré : « Ce que tu as hérité de ton père, acquiers-le pour le posséder. Ce qui ne sert point est un pesant fardeau, mais ce que l'esprit peut créer en un instant, voilà ce qui est utile ! »³. Qu'est-ce donc ce produit utile que l'esprit crée en vol ? Nous disons qu'il s'agit d'un produit qui régénère un rapport imaginaire à l'être. Le kitsch, c'est peut-être cela : un pansement de l'être.

« Acquiers-le pour le posséder ». Dans le contexte du kitsch, cela veut dire : fais de la braderie. La devise de Faust fait ressortir le caractère artificiel d'une identité érigée sur la revente de vieilles choses rénovées. C'est ce sens que prend le terme *kitschen* dans les années 1870 en Bavière, dans les cercles munichois⁴. *Verkitschen* veut dire embellir à moindre coût. Des objets hétéroclites et hors d'usage sont investis d'une nouvelle signification : ils deviennent le support d'un souvenir d'enfance, d'une promesse de bonheur, d'une cristallisation du collectif. Le kitsch, contrairement à ce que l'on croit d'habitude, ne se réduit pas à un produit de masse, il est plutôt la traduction d'une magie collective et populaire (le monde des pères) dans le régime de la propriété privée (l'économie des *pairs*, c'est-à-dire des fils)⁵. Le kitsch, sous cette forme, est un rudiment mythique. La reconfiguration des contes, chez Robert Walser, se présente en revanche

comme une traduction qui renoue avec un sentiment poétique de l'être. Nous voyons dans son drame lyrique *Blanche-Neige*, publié dans le recueil « Comédie » (*Komödie*, 1919), une traduction de ce type cherchant à dépasser le mythe. Elle pourrait illustrer cette mystérieuse « seconde technique » que Walter Benjamin évoque dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

Le kitsch soulève la question du rapport entre un sentiment poétique de la beauté et l'œuvre d'art en tant que produit-production d'un sentiment factice. Ce que je vise, ici, n'est pas une psychologisation du consommateur, ni une analyse économique des moyens de production, mais une esthétique du kitsch qui prend pour point de départ la subreption que Kant décrit dans sa troisième *Critique*. L'illusion passe du domaine du beau dans la sphère du sublime : « [...] le sentiment du sublime dans la nature est le respect pour notre propre destination », écrit Kant, « respect que par une certaine subreption (*Verwechslung*) ou confusion entre le respect pour l'objet et le respect pour l'idée de l'humanité en nous *en tant que sujet* nous vouons à un objet de la nature, lequel nous rend pour ainsi dire palpable la supériorité de la destination rationnelle de nos facultés de connaître sur le pouvoir le plus grand de la sensibilité »⁶. « L'idée de l'humanité en nous » est propulsée en dehors de la sphère d'une expérience collective pour se greffer sur un objet artificiel, objet qui relève peut-être d'une seconde technique. Retraduit en nature, le respect pour l'humanité – ici assez proche d'un sentiment de sympathie, voire de l'amour – instaure le règne de la rationalité (l'intelligence du processus de reproduction) sur l'expérience sensorielle. La subreption, qui, à nos yeux, formule une mauvaise forme de la seconde technique, exprime une tendance inhérente au kitsch : le refus de la douleur, de la mort et de la sexualité qui définissent notre condition humaine⁷.

Lorsque Benjamin se penche sur le concept d'une seconde technique, il évoque fréquemment l'imagination de l'enfant. L'agrandissement et le rapetissement, la figuration et la défiguration orientent le jeu avec l'inanimé. Le concept de subreption, absent chez Benjamin, pourrait être reformulé en ces termes : échange subreptice du respect pour une culture positive contre le respect pour l'idée de l'humanité en nous en tant que collectif qui joue. Il s'agit d'une définition permettant de saisir le potentiel subversif d'un certain kitsch. Nous allons observer ce procédé dramatique dans les *Märchenspiele* de Walser (« *Märchenspiel* » = drame ludique en miniature ou « dramolet »). Les héros de Robert Walser, écrit Benjamin,

viennent de la folie, et de nulle part ailleurs. Ce sont des personnages qui ont surmonté la folie et, pour cette raison, font preuve d'une superficialité déchirante, tout à fait inhumaine et imperturbable. Pour désigner d'un mot ce qu'ils ont de charmant et d'inquiétant, on peut dire qu'*ils sont tous guéris*. Certes, nous n'apprenons jamais comment *ils ont guéri*, à moins de nous aventurer dans son *Blanche-Neige*, l'une des œuvres les plus profondes de la littérature moderne, à elle seule, pour faire comprendre pourquoi cet écrivain, le plus ludique de tous, a été l'un des auteurs préférés de Franz Kafka⁸.

Nous reprenons la notion du kitsch pour l'insérer dans un filet noué entre des concepts qui se trouvent dans les écrits de Benjamin sur l'enfance et sur le narrateur. Ce sont, entre autres : le jeu enfantin, le conte et l'amour (voire le bonheur).

Le jeu de la seconde technique et le jeu du conte

Du jeu enfantin, étroitement lié à l'idée d'une seconde technique, se distingue la « ruse de la raison » (*Märchenvernunft*), un terme forgé par Siegfried Kracauer. Kracauer s'est prononcé sur le conte dans « Ornement de la masse » (1927) :

La *raison* (*Vernunft*) ne se meut pas dans le cercle de la vie naturelle. Son but est l'implantation (*Einsetzung*) de la vérité dans le monde. Le *conte* authentique est un rêve qui anticipe (*vorträumen*) son royaume. Ce ne sont point des histoires féeriques, mais des récits qui désignent l'advenue merveilleuse de la justice. [...] La force naturelle est vaincue par l'impuissance du bien et la fidélité triomphe sur les arts de la magie.⁹

L'expérience ci-décrite fait encourir un risque : celui de sacrifier le bien à la raison. Lorsque le conte est mis au service de la raison pure – d'où le terme d'une *Märchenvernunft* – une subreption se produit. Car comment distinguer entre le conte (populaire ? littéraire ?) et le conte « authentique » si ce n'est sur la base d'une interprétation qui introduit elle-même la contradiction dans ses termes ? L'impuissance du bien n'appartient-elle pas à un conflit extérieur – antérieur – à la dialectique de la raison ? Certes, le conte déjoue les passions profondes – la peur, l'amour, la haine, etc. – mais est-ce qu'il les expulse pour autant ? Et qu'en est-il de ces scènes de vengeance qui assombrissent parfois la fête finale ; on pense à la torture de la reine qui, chaussée de souliers en fer rouge, danse jusqu'à l'épuisement ? Comment encore décider de l'authenticité de telle ou telle version, si tout est reproduit ? « La raison qui ne se meut pas dans le cercle de la vie naturelle », ne remplit-elle pas finalement la fonction d'un exorcisme ?

Une théurgie profane passe par le *jeu* du conte, le *Märchenspiel*. Le jeu enfantin et le conte fournissent les vecteurs d'une lecture qui divise, dans la masse figurative du texte, les éléments potentiellement kitsch, comme la subreption d'un côté (on peut penser ici au conte romantique avec sa prédilection pour les poupées et pour les automates), et des éléments qui s'avancent vers une nouvelle technique comme le jeu enfantin, de l'autre. L'histoire du kitsch, lue à rebours et de façon discontinue, nous conduit au pays d'une enfance aliénée.

« L'origine de la seconde technique », écrit Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), « doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu »¹⁰. Le jeu enfantin n'est pas l'expression immédiate d'une innocence naturelle. Il s'inscrit d'emblée dans un rapport de force auquel il échappe par une ruse qui met en avant une expérience humaine – la joie de la découverte, la liberté de l'imagination, le sentiment de la grandeur, etc.

Le rêve, comme le conte « authentique », introduit des nuances dans la résistance contre la fermeture du monde. Certes, le conte de Grimm dit « s'ils ne sont pas morts, ils vivent encore aujourd'hui » (*und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute*, formule de fin à laquelle correspond, en français, « ils se marièrent et eurent

beaucoup d'enfants »), mais c'est « le premier véritable récit » et non pas la vie du présent qui se perpétue. Benjamin écrit dans *Le Conteur* :

Quand on ne savait plus vers qui se tourner, le conte portait conseil, et quand la détresse (*Not*) était à son comble, il offrait le secours le plus prompt. Cette détresse était celle du mythe. Le conte nous renseigne sur les premières mesures prises par l'humanité pour dissiper le cauchemar (*Alp*) que le mythe faisait peser sur elle. [...] dans les animaux qui viennent en aide à l'enfant des contes, il nous montre que la nature ne se sait pas seulement liée au mythe, mais bien plus volontiers se rassemble autour de l'homme. [...] Son enchantement libérateur ne met pas la nature en jeu sur un mode mythique, il la désigne plutôt comme la complice de l'homme libéré.¹¹

Benjamin compose de ces éléments utopiques – la complicité harmonieuse entre la nature et l'homme, l'entente entre les animaux et l'homme – une idée de bonheur qui ne se laisse pas réduire au plaisir que nous procure un simple jeu de forces. L'utopie de la seconde technique brise la téléologie naturelle, devenue le miroir de l'éternel retour du même. Elle décrit le moment où le masque mortuaire s'anime pour jeter un dernier coup d'œil sur les choses. La beauté, qui est le symbole de l'humain, survit dans ce nouveau visage. On la retrouve dans le conte, et notamment auprès de ces créatures qui se situent à la limite de l'apparence humaine, telles que les fées ou les sylphes. Le sublime en est une autre, puisque la rupture (« rupture de la téléologie naturelle ») et le regard différé sur soi-même *dramatisent* le conte qui se joue sur la scène de l'histoire. Ce visage nous présente une grimace dialectique : il revendique l'utopie en tant qu'éclosion *artificielle* du réveil collectif de l'enfer de l'histoire¹².

La reconfiguration du conte chez Walser – vers un kitsch au deuxième degré ?

Avant que Disney se soit emparé du sujet de Blanche-Neige pour en faire son premier long-métrage d'animation, Walser a reconfiguré trois contes de Grimm : *Cendrillon* (1901), *Blanche-Neige* (1901) et *La Belle au bois dormant* (1920). Dans son court essai sur cet auteur, Benjamin remarque : « Pour Walser, le “comment” du travail (*das Wie der Arbeit*) est si peu secondaire que tout ce qu'il a à dire est totalement éclipsé par le sens de l'acte d'écrire lui-même (*die Bedeutung des Schreibens*) »¹³. Chez Walser, le sens est intimement lié à l'avancement du « comment ». Il est immanent à la configuration de forces que le jeu dramatique saisit pour les inscrire dans un devenir ouvert. Il s'agit d'échapper à la clôture du sens. Le processus de guérison, le véritable « sens » du drame *Schneewittchen*, repose donc sur un acte performatif, en précisant toutefois que la direction n'est pas donnée à l'avance. C'est ainsi que Benjamin peut dire que la guirlande – la couronne, le lacet ou l'œillet – est la figure (*das Bild*) même des phrases walsériennes.

Le drame lyrique *Schneewittchen* est l'ultime sortie du conte, le poète se retrouve au bout de la nuit du mythe et se retourne pour contempler la vie qu'il quitte. « Walser commence là où s'arrêtent les contes », dit Benjamin¹⁴. L'origine différée du conte walsérien

correspond à l'origine de ses héros¹⁵. Alors que ceux-ci naissent de la prose de l'Allemagne romantique et de la nuit « la plus noire [...] éclairée par quelques pauvres lampions d'espoir », ses personnages de conte émergent d'un désastre pauvrement illuminé par l'état poétique¹⁶. Ses pièces ne sont pas précédées par une *dramatis personæ* ; les caractères surgissent de l'oralité du conte et de son écriture comme des figures arrachées à une rêverie matricielle.

Les contes traditionnels nous présentent des figures qui luttent contre le mythe et ses masques : le loup, la sorcière ou encore la mère méchante. Ils disent *l'agôn* et les ruses employées pour faire advenir une issue heureuse ; les dramolets déchirent et recréent cette sortie. Walser montre *comment* vivent les personnages des contes. C'est une survie qui s'installe dans la pénombre des enjeux vitaux qu'elle vient de surmonter provisoirement : la domination, la gestation, le désir de bonheur, la peur et la folie, le jugement ou l'amour¹⁷. Comme une image dans un double miroir, l'issue heureuse se reflète dans les yeux des survivants.

Walser supprime le baiser du réveil (« Tout est vrai sauf le baiser [...] D'un baiser du prince, ne dites / plus mot, Maman »¹⁸) pour le lancer, tel une balle qui remet en jeu le conte, entre les mains des personnages. Un rhizome sociétal se forme autour du leitmotiv du Kusset négocie son pourquoi et comment. Étonnamment, le baiser appartient à la Reine qui aurait incité le chasseur, son amant, à tuer Blanche-Neige : « J'ai fait feu en l'embrassant »¹⁹. Or, ce dernier s'abstient du crime en évoquant la chaleur latente de la neige qui reflète le soleil :

Votre grâce à prier m'émut,
Et votre visage aussi doux
Que neige au baiser du soleil.
Je rempochai ce avec quoi
J'allais vous tuer, je poignardai
La biche qui vint à traverser
Tirai avidement son sang.²⁰

Le baiser, comme la neige, est dépourvu d'un référent stable. Son feu est indifféremment le péché et la grâce, l'ardeur sexuelle et la plainte d'une nature qui implore le pardon. Réciproquement, l'éponymie de Blanche-Neige masque une identité instable, « une petite fille aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et qui avait les cheveux aussi noirs que l'ébène », comme il est dit dans le conte de Grimm. Ayant tendance à virer au pourpre, Blanche-Neige ressemble à la Pensée sauvage qui, dans le mythe, a été ensanglantée par la flèche de Cupidon²¹. Plus blanche que la neige qui la nomme, *Schneewittchen* pourrait être le chiffre d'une vie qui naît dans l'écart entre le pseudonyme et la dénomination. En elle, le conte devient pudique vis-à-vis de son propre signifié. La neige qui absorbe la pollution et reflète la lumière, qui fond et qui recouvre, qui tombe du ciel sans avoir une utilité précise, qui glace et qui réchauffe, présente un échantillon de contrastes. Non seulement elle est une métaphore de la beauté populaire parmi les poètes de l'amour courtois, elle se prête aussi à figurer, par un glissement métonymique, la pratique d'une tempérance *littéraire*. La neige désigne premièrement la nature éphémère du sentiment de l'amour. Nous nous situons sur le plan du « comment », mais en même

temps la question méta-poétique, qui touche au problème de la traduction – traduction d'un sentiment diffus et instable en mots – naît d'un oxymore élémentaire. Si l'on suit l'étymologie de l'oxymore, Blanche-Neige est sans signification, sans consistance (*μῶρος* signifie « irréflechi, insensé, sot »), mais cette impuissance est en même temps capable de transpercer le voile d'un langage surdéterminé (*όξύς* = « pointu », « vif, piquant, poignant » en parlant de chaleur, froid, vent, soleil, lumière, couleur, douleur, chagrin ou encore de maladie). Cette nature indéfinie et informe se distingue profondément du désir du Prince, volatile et libre. La signification élémentaire de la neige – pureté, chasteté, fidélité (« pardon, patience, pudeur, tempérance » dans les mots de la pièce²²) – résiste à la tempête des paroles et des passions. Une troisième technique différencierait donc du mode vigoureusement ludique d'une seconde technique par une « vérité » qu'elle préserve tout en la mettant en cause : celle de la nature adéquate du langage à l'aube de la disparition du *was* ontologique. Walser cherche un moyen adéquat pour réduire au silence – sans quitter le monde de langage, le conte – ce qui résonne dans l'espace vide de l'expérience à travers les masques du mythe et de l'imaginaire. *Schneewittchen* est l'objet créé en vol par un sentiment poétique qui joue avec la poussière de l'être. Elle ne se réduit pas à la poussière en tant que matière d'une seconde technique ludique, ironique, sublime ; Blanche-Neige est *l'aura* de cette poussière qui est – je le rappelle – le résultat d'une désintégration universelle des principaux domaines de l'être.

La métonymie de Blanche-Neige prend, à travers les dramolets de Walser, une nouvelle ampleur. L'association constante de la neige non pas au rouge du sang, mais à une figure qui rougit et qui s'imbibe de rouge (l'allemand connaît, à côté du verbe, le nom *Erröten*, tandis que le terme « rougissement » prend un autre sens en français), écarte toute association univoque de la rougeur au péché et à la culpabilité. Walser chante *le conte jusqu'à ce qu'il rougisce*. On voit désormais toute la distance qui sépare ce procédé de guérison de la *Märchenvernunft* de Kracauer. La dialectique d'une seconde technique mise en avant pour lutter contre le mythe et son pouvoir passe outre le « doux sentiment qui ignore ». Quant à Benjamin, il n'évoque jamais la possibilité d'aller plus loin qu'une seconde technique – celle-ci est la limite. La boîte à outils d'une « kitsch au deuxième degré » contient, si l'on poursuit l'analyse des dramolets de Walser : la répétition et la performance du passé (les personnages rejouent leurs émotions et les situations existentielles), l'allégorie (dans *Cendrillon*, une figure « Märchen » apparaît sur scène), le dialogue comme masse de mots à travers laquelle se profile l'intersection de différentes destinées dans une trajectoire ouverte, l'interruption, une méta-analyse de la parole performative, l'autocitation, la littérisation. Ces procédés créent un effet proche de la « distanciation » de l'esthétique brechtienne, mais sans détruire le sentiment poétique de l'être, puisqu'ils *jouent* avec la poussière qui pousse (comme de la mousse) et qui tombe (comme de la neige) sur les pages du conte.

Le poids du « comment » et le régime du jeu qui caractérisent la seconde technique déterminent, certes, les drames lyriques de Robert Walser. Or, *Schneewittchen* articule avec une acuité insolite une critique immanente du kitsch, le mal dans la seconde

technique. *Blanche-Neige* crée, sans esquisser une réaction de défense, une « douce » poétique de son dépassement.

1. Robert Walser, « Schneewittchen », *Sämtliche Werke XIV: Komödie. Märchenspiele und szenische Dichtungen*, éd. Jochen Greven, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, p. 113. Je traduis.

2. Johann Wolfgang v. Goethe, *Faust I*, trad. Gérard de Nerval, v. 656-659.

3. *Ibid.*, v. 682-685. Le terme *Kitschmensch* a été forgé par Hermann Broch. Il s'agit d'un homme qui voit la totalité de son existence imprégnée d'une tendance morbide qu'il combat en en tirant une représentation embellissant.

4. Abraham Moles, *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur* [1976], Paris, Pocket, 2016, p. 7.

5. Le kitsch est donc lié à l'existence privée, à l'instar de « l'homme meublé » que Benjamin dépeint à la fin de *Kitsch onirique* : le kitsch « dessine [...] ses figures dans l'intériorité humaine ». Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 10.

6. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 27. Je traduis et je souligne. La subreption (*Erschleichung*) désigne, dans la loi canonique, l'obtention frauduleuse d'une grâce. Le verbe latin *subripio*, *subreptum* signifie « dérober furtivement, soustraire ». Au XVIII^e siècle, le terme *vitium subreptionis* apparaît chez Christian Wolff pour désigner une représentation qui prétend illicitement à une expérience empirique. Derrida, dans *Grammatologie*, traduit le mot par « effacement » et renoue donc avec le crime de dissimulation. Il faut néanmoins noter que Kant contourne le sens criminel du terme, puisqu'il n'emploie pas le mot *Erschleichung*, mais *Verwechslung* (« confusion ») ou *vertauschen* (« intervertir »). Ce sens est plus proche du verbe latin *subrepto*, *subreptum* qui signifie « se glisser sous » et « s'insinuer dans ». De ce point de vue, la subreption relèverait d'une ruse inconsciente.

7. Sur la notion de la seconde technique, voir la seconde version de l'essai sur « L'Œuvre d'art », Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VII/1*, éd. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, 7 tomes en 14 volumes, Francfort, Suhrkamp, 1991, p. 360 (désormais abrégé *GS*) et *id.*, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 189, ainsi que mon article « Mickey Mouse au pays de l'esthétisation », *Nouvelle Revue d'esthétique*, 28, 2, 2021, p. 89-95.

8. Walter Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 160.

9. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* [1927], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2017, p. 55-56.

10. Cité dans Walter Benjamin, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 2011, p. 218.

11. Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 141.

12. Cette observation pourrait expliquer l'énigmatique « moment téléologique » qui se glisse dans une note de la liasse K dédiée aux rêves d'avenir : « Le fait que nous ayons été des enfants à cette époque est intimement inclus dans l'image objective de celle-ci. [...] Cela veut dire que nous cherchons un moment téléologique dans l'ensemble onirique. » Or : « Ce moment est l'attente. » Benjamin combine l'attente avec l'artifice, la ruse : « Le rêve attend *secrètement* le réveil, celui qui rêve ne se livre à la mort qu'à *titre révocable*, il attend la seconde où il s'arracherap^{ar} la ruse à ses griffes. Il en va de même pour le collectif

qui rêve et auquel ses enfants donnent une heureuse occasion [par force d'exemple] de se réveiller ». Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIXe siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1993, p. 407. Je souligne.

13. Walter Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 157. Je modifie la traduction. R. Rochlitz traduit *das Wie der Arbeit* par « la forme du travail », un choix qui accentue le style formaliste de l'écrivain au profit de *tout* contenu. Or, Benjamin reconnaît un thème à ces histoires, même si « tout le monde ne verra pas qu'elles renferment, non pas la tension nerveuse de la vie décadente, mais l'esprit pur et vif de la vie convalescente » (*ibid.*, p. 160).

14. *Ibid.*, p. 161.

15. Sur l'origine différée des héros walsériens, voir Elke Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p. 38.

16. Walter Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 159.

17. Voir l'excellent commentaire de *Blanche-Neige* par Jan Plug qui, en partant de Benjamin et à travers la notion de « survie », établit un lien avec l'analyse de Derrida (*living on*). Jan Plug, « Shame, on the Language of Robert Walser », *MLN*, 120, 3, 2005, p. 683.

18. Robert Walser, *Schneewittchen*, op. cit., p. 92.

19. *Ibid.*, p. 77 ; p. 103 ; p. 104.

20. *Ibid.*, p. 76. Sur le motif du baiser, voir l'analyse de Pascale Auraix-Jonchière, « Les Jeux de la reconfiguration dans *Schneewittchen* de Robert Walser », *Féeries*, 9, 2012, p. 113-138.

21. Voir l'explication fournie par Obéron dans *Le Songe d'une nuit d'été* : « Mais je pus voir le trait enflammé du jeune Cupidon s'éteindre dans les chastes rayons de la lune humide, et l'impériale prêtresse passa, pure d'amour, dans sa virginale rêverie. Je remarquai pourtant où le trait de Cupidon tomba : il tomba sur une petite fleur d'Occident, autrefois blanche comme le lait, aujourd'hui empourprée par sa blessure, que les jeunes filles appellent Pensée d'amour ». William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, 1966, p. 47. Le remède au suc de la Pensée sauvage est la fleur de Diane : « Obéron : Sois comme tu as coutume d'être ; / Vois comme tu as coutume de voir ; / La fleur de Diane a sur la fleur de Cupidon/ cette influence et ce bienheureux pouvoir ». *Ibid.*, p. 79.

22. *Verzeihn, Geduld, Scham Milde*. Voir Robert Walser, *Schneewittchen*, op. cit., p. 104.

Pourquoi le kitsch et le tarte font-ils recette ?

Vivien Bessières

Université de Limoges – Centre de Recherches Sémiotiques

A priori, « tarte » est un synonyme de « kitsch », comme aussi les adjectifs anglais « *cheesy* » ou « *schmaltzy* », du yiddish *schmaltz*, qui signifie « graisse de poulet ». On est toujours dans le gras ou le sucré, mais le sucré peu raffiné, une nourriture riche, aussi dans le sens de nouveau riche, de parvenu, de bourgeois arriviste. En s'inspirant de la *Distinction* de Pierre Bourdieu, on peut opposer le kitsch au gourmet, à la personne de goût, à l'aristocrate ou à l'héritier bourgeois qui a acquis les codes, connaît les bonnes manières, sait comment se tenir à table – et quelles œuvres d'art peuvent être appréciées ou non. Le kitsch, c'est *a priori* le style du gourmand, de celui qui préfère la quantité à la qualité. « Kitsch », bien sûr, ne vient pas du français « quiche », même si l'adjectif « quiche » n'est pas loin du sens de kitsch.

Cependant, il s'agirait ici de se demander si l'on ne peut pas envisager un style tarte qui serait comme le miroir inversé du style kitsch. « Tarte » renverrait alors d'abord et avant tout à un style susceptible de se faire entarter. Si l'on passe en revue les victimes de cette pratique culturelle de l'entartage, ce sera presque toujours des gourmets, pourrait-on dire, qu'on ne saurait suspecter d'être kitschs : des hommes plutôt que des femmes, et des hommes de pouvoir plutôt que des dominés, des hommes de l'élite plutôt qu'issus des classes populaires. Voici par exemple une liste de victimes célèbres de Noël Godin, le fameux entarteur belge : Bernard-Henri Lévy (dix fois !), Bill Gates, Jean-Luc Godard, Nicolas Sarkozy, Patrick Bruel, Patrick Poivre d'Arvor, etc.

L'avocat de Noël Godin disait que « c'était une vieille tradition belge d'entarter les fâcheux, ou plus exactement les pompeux cornichons¹ ». Les « fâcheux », les « pompeux », c'est un peu ces « pédants » contre qui se battaient les classiques. C'est d'ailleurs Molière qui, dans sa *Critique de l'École des femmes*, a popularisé l'expression « tarte à la crème » pour désigner les lieux communs ridicules, les clichés de ces pédants.

Pour le moment, on pourrait donc partir de l'idée que le kitsch serait le mauvais goût des dominés (par la classe, mais aussi par la race, l'âge, le sexe, le genre, la sexualité – on pense à la façon dont on associe souvent le kitsch du péplum à l'homosexualité), tandis que le tarte serait le mauvais goût des dominants (du mâle blanc hétéro CSP+, en particulier).

Mais cette première approche va demander à être discutée et approfondie *via* notre question de départ : pourquoi le kitsch et le tarte font-ils recette ? Pourquoi ces catégories

stylistiques *a priori* péjoratives permettent-elles de gagner de l'argent, mais aussi pourquoi fonctionnent-elles comme des recettes ?

Le kitsch comme style qui se mange chaud

Ce qui frappe surtout dans le kitsch comme risque encouru par les genres populaires, c'est le sentimentalisme, le côté chaud, comme on parle de médias chauds par rapport aux médias froids. Chez McLuhan², en effet, le média froid est celui qui demande une plus grande participation de l'audience ; et inversement, pour le chaud. Eh bien, le style kitsch serait celui qui en demande très peu à son audience : on en a pour son argent, pourrait-on dire, on en a dans son assiette, et même plus qu'il n'en faut, et avec beaucoup de gras. On n'est vraiment pas dans la cuisine nouvelle, moléculaire.

Le sentimentalisme est de ce côté-là : ce sont des sentiments qui débordent, qui nous enveloppent comme une bonne couette bien chaude, de gros nuages, des chérubins. Mais ce n'est pas forcément joyeux, ce peut être triste, larmoyant, mélodramatique. Il y a de l'émotion à revendre, en tout cas. Et on n'aime pas les cyniques, ceux qui critiquent tout le temps.

Pour prendre un exemple dans le péplum (genre kitsch par excellence, *a priori*, car ne faisant pas dans la finesse, mais dans le grand spectacle, le costume ridicule, les bons sentiments, l'irréalisme et l'exotisme), écoutons ce dialogue³ entre Lygia et Marcus dans *Quo Vadis ?* Marcus est un général romain, un païen, un homme qui, comme tous les hommes, ne pense qu'à faire la guerre, ne va pas à l'Église, critique tout le temps avec cynisme la crédulité des chrétiens. Lygia est une chrétienne, belle et chaste. Vous vous en doutez : ils vont tomber amoureux, mais pas avant que Lygia n'ait converti Marcus, au christianisme, mais aussi à sa vision kitsch des choses, à son sentimentalisme.

On peut parler ici d'imagerie saint-sulpicienne. C'est Bloy qui invente l'expression, dans son roman *La Femme pauvre*, à propos de *La Transfiguration de Raphaël* :

Raphaël, au mépris de l'Evangile, qui n'en dit pas un seul mot, a tenu à faire planer ses trois personnages lumineux, obéissant à une peinturière tradition d'extase infiniment déplacée dans la circonstance. L'ancêtre fameux de notre bon dieuserie sulpicienne [...] n'a pas compris qu'il était absolument indispensable que les Pieds de Jésus touchassent le sol pour que sa transfiguration fût terrestre.⁴

Le kitsch, c'est bien un style qui n'a pas les pieds sur terre, c'est un style anti-réaliste, et donc aussi anti-moderniste, pour reprendre Laurent de Sutter dans *Pornographie du contemporain*⁵, son essai sur *Made in heaven* de Jeff Koons : le modernisme en arts essaye toujours de toucher davantage au réel (la « passion du Réel » de Badiou), tandis que le kitsch s'en éloigne toujours plus – il n'est donc pas étonnant que la foi soit un sujet privilégié du kitsch, la foi la moins incarnée, de même que l'amour le plus éthéré (ou l'extase si l'on réunit foi et amour).

C'est ce même sentimentalisme que l'on retrouve étudié par Carl Wilson dans son ouvrage sur Céline Dion, *Let's Talk About Love*⁶. Carl Wilson se présente comme un de

ces lettrés à haut capital culturel qui ne peut pas aimer Céline Dion, qui va d'abord la critiquer, s'en moquer. Pour lui, *a priori*, elle est la chanteuse kitsch par excellence (« quétaine », disent les Québécois). Le critique évoque d'ailleurs avec empathie un épisode de la série *Buffy contre les vampires* où Buffy comprend que sa colocataire est en fait un démon en la voyant afficher au mur un poster de Céline Dion.

Et pourtant, comme l'enquête de Carl Wilson le montre, un préjugé de classe est bien sûr ici à l'œuvre. L'auteur cite à ce propos une interview de la chanteuse après l'ouragan Katrina et les pillages dans les magasins qui ont suivi : « Oh, dit-elle, ils volent vingt jeans ou des téléviseurs. Et alors ? Ils n'iront pas très loin avec ça !... Certains sont si pauvres qu'ils n'ont jamais rien touché de leur vie. Qu'on les laisse y toucher pour une fois ! »⁷.

Céline Dion semble aussi finalement parler pour elle : qu'on la laisse y toucher pour une fois, elle aussi, la fillette désargentée, aux produits de luxe, à la célébrité – et aussi aux anciens genres musicaux à haute valeur culturelle ajoutée, comme l'opéra, avec ses grandes prouesses vocales, ses grands sentiments exacerbés.

On reconnaît là l'ambition du nouveau riche, dans tout ce qu'il peut avoir de bourgeois, mais aussi de grandiose (Balzac, Gatsby) – non plus l'épargnant, mais le dépensier, qui ose, victime de la consommation et héraut rebelle d'un nouveau monde, à la fois comique et tragique, s'appropriant cette haute culture qu'il n'est pas censé s'approprier, et qu'on l'accuse de dégrader.

Pour en venir à ce que nous apprennent les manuels d'écriture que j'étudie actuellement sur la perception et l'appréciation du kitsch, voici ce que dit *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* d'Antoine Albalat, paru en 1899 :

Il y a un style tout fait, un style banal, à l'usage de tout le monde, un style cliché dont les expressions neutres et usées servent à chacun. C'est avec ce style-là qu'il ne faut pas écrire. On ne doit autant que possible jamais écrire avec des expressions toutes faites. La marque du véritable écrivain, c'est le mot propre et la création de l'expression.⁸

Le style « à l'usage de tout le monde » était pourtant bien le style classique par excellence, le style cartésien, transparent, clair et distinct, qui s'efface au profit de ce qu'il a à dire. Désormais, avec l'apparition de cette « langue littéraire » bien mise en évidence par l'ouvrage collectif de Gilles Philippe et Julien Piat⁹, le style régulier classique est le style à éviter au profit du style singulier, particulier, original. S'ouvre alors le grand récit moderniste initié en littérature notamment par un Flaubert, au profit de ce champ littéraire (enfin) autonomisé tel qu'il a été décrit par Bourdieu dans *Les Règles de l'art*. Pour avoir un bon style, un style non kitsch, il faut qu'il soit trois choses : personnel, réaliste, critique.

En revanche, si l'on se penche par exemple sur les manuels d'écriture de roman sentimental, on trouve d'autres préconisations, moins hostiles aux clichés. Gwen Hayes écrit ainsi qu'on peut toujours essayer d'écrire une romance sans fin heureuse, mais que ce ne sera plus de la romance :

*If you ordered a chocolate cake, but when you take a bite it's yellow cake because the baker wanted to do something "edgy", you'd feel betrayed. That's how romance readers feel when they buy a romance that doesn't end happily.*¹⁰

L'autrice n'a pas choisi par hasard cette métaphore culinaire : le kitsch assume de passer un contrat proche de la recette avec la lectrice. Dans le roman sentimental, comme dans *Quo Vadis*, dont l'intrigue amoureuse est typique du genre, l'homme représente l'anti-kitsch, c'est-à-dire l'anti-sentimental, celui qui ne s'en laisse pas compter, qui ne pense pas à l'amour mais au sexe, à la conquête dans tous les sens du terme. Et la structure du roman sentimental va toujours plus ou moins consister à faire réaliser à l'homme ce qu'il perd avec son cynisme, son côté froid, violent, brutal : la femme lui fait accepter le kitsch car elle se moque du qu'en-dira-t-on, de la honte avec quoi cela peut aller.

C'est peut-être une autre raison de l'association du péplum avec le kitsch, car l'Antiquité est ce moment où l'on change de paradigme : le Romain n'écoute pas son cœur, il écoute l'opinion, c'est une *shame-culture* et non une *guilty-culture*. Mais Lygia et le christianisme sont là pour faire basculer l'Empire dans la *guilty-culture*.

Le tarte comme style qui se mange froid

Quoi qu'il en soit, c'est une constante de ces manuels et de stars comme Céline Dion que de considérer leurs œuvres comme des contrats passés avec leur audience : le kitsch est chaud en ce sens que ce n'est pas à l'audience de faire effort vers lui : soit on est pris par le sentimentalisme du kitsch, soit on ironise, on se moque, on reste froid. Dans son article « Mr Difficulty »¹¹, le romancier Jonathan Franzen opposait ce qu'il appelle la « littérature du statut », où c'est au lecteur de faire effort vers l'auteur pour le comprendre, à la « littérature du contrat », où l'écrivain fait effort pour plaire au lecteur, ou du moins remplir ses engagements. La romance comme la fiction populaire en général relève le plus souvent de cette littérature du contrat, qui ne peut pas vraiment être analysée avec les mêmes outils que la littérature de statut, qui se prêtera mieux par exemple au *distant reading* qu'au *close reading*. « Le public est ma réponse », disait Céline Dion à ses détracteurs, et les classiques ne disaient pas autre chose, comme tous ces styles qui favorisent le genre, le générique sur le singulier : contre le pédantisme des doctes, on se plie à l'horizon d'attente déjà en place, codifié par les genres, plutôt qu'on ne requiert du public qu'il se plie à un nouvel horizon d'attente hors genres.

Si donc le kitsch est chaud et sentimentaliste, on peut dire que le tarte tel que je le conçois ici est au contraire froid et critique. Si l'on considère le champ littéraire, on peut dire que le roman des stylistes, descendant du Nouveau roman en France ou de la *postmodern fiction* aux États-Unis, risque toujours de tomber dans le tarte, en ce sens qu'avec le temps, il se met parfois à imiter son propre style éculé, à suivre une recette, alors même que contrairement au best-seller populaire, c'est sa raison d'être que de n'en suivre aucune.

Dans *Comment améliorer les œuvres ratées* de Pierre Bayard, *L'Amour* de Marguerite Duras apparaît ainsi parfois comme un roman légèrement tarte, où la romancière en vient à se pasticher elle-même, à appliquer à vide sa propre recette, sans véritables nouveaux ingrédients. Pierre Bayard parle d'une « série de procédés dramatiques et stylistiques certes inventés par l'écrivain, mais peu à peu privés, comme par usure, de leur force de vie »¹². Je ne le savais pas mais en préparant cette communication, j'ai d'ailleurs appris que Marguerite Duras avait elle-même été entartée.

De l'autre côté de l'Atlantique, le romancier Jonathan Franzen a fait apparaître dans son article déjà cité ce qu'il estime être les « sophismes » (*fallacies*) de la fiction postmoderne américaine, typique de la littérature de statut – et donc du style tarte, pour nous. Prenant comme exemple William Gaddis (le « M. Difficile » du titre de l'article), il montre combien le projet postmoderne peut parfois tourner à vide, se réduire à une recette formelle sans contenu. Et de décliner, comme pour une recette, les étapes qui mènent au tarte postmoderne : sophisme de la difficulté (le lecteur doit comprendre le moins possible), sophisme de la capture du réel (le lecteur doit s'ennuyer autant que dans la vie), sophisme de l'histoire de l'art (peu importe le fond, la forme doit être nouvelle), sophisme du symphonique (les voix doivent être multiples).

Le tarte serait ainsi le danger de tout art du statut, qui invente ses propres recettes au risque d'en faire de nouveaux poncifs, comme le kitsch serait le danger de tout art du contrat, qui suit des techniques éprouvées au risque qu'elles deviennent des recettes toutes faites.

La recette n'est donc pas *a priori* le fait du seul art alimentaire à tendance kitsch. Comme le dit bien Carl Wilson à propos de la musique indé en tant qu'inversion de la musique de Céline Dion : « L'excès, le fait de suivre une recette, d'être bidimensionnel peuvent tous représenter des points positifs pour une musique qui n'est pas douce et conciliante mais furieuse et rebelle¹³. » Autant les mondes de l'art regardent toujours *a priori* avec méfiance le sentimentalisme et le premier degré, autant ils recherchent toujours ce qui est cool, c'est à dire aussi, au sens premier, « froid ». Et Carl Wilson de citer Thomas Frank dans *The Conquest of Cool*¹⁴ pour qui la transgression est devenue une valeur conformiste par excellence, dans le sens où la pub, le management entrepreneurial et les apôtres des nouvelles technologies n'ont que ce mot à la bouche.

Comme Marguerite Duras, Claude Simon, par exemple, est parfois tombé dans cette recette du style tarte. Voici par exemple, pour reprendre une matière antiquisante, cet épisode de traduction dans *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon (1969) :

et moi assis dans ma chambre devant ma table alignant une suite incohérente de mots
cherchés dans le dictionnaire jusqu'au moment où mon cahier de brouillon à la main j'irais
frapper à la porte de son bureau
regard me dévisageant derrière les lunettes d'un air las vaincu d'avance Je m'asseyais posais
le livre ouvert sur les papiers Je t'écoute Je me raclais la gorge
dextrum cornu ejus rivus quidam impeditis ripis muniebat Je m'arrêtais
alors?
rivus: une rivière
impeditis ripis: aux bords obstacles
des bords obstacles qu'est-ce que ça veut dire explique-moi
je me taisais

tu pourrais peut-être te donner la peine de chercher plus loin que le premier mot que tu trouves dans le dictionnaire combien de temps as-tu passé à préparer cette version ?
je me taisais
bon très bien impeditis ripis: aux rives escarpées ça ne te semble pas mieux?
si¹⁵

Le narrateur traduit, ou plutôt ne traduit pas, un fragment de la *Guerre civile*, III, 88, où sont exposés les ordres de combat de César et de Pompée avant la bataille de Pharsale. Dans un entretien avec Lucien Dällenbach, Claude Simon révèle que ce roman est né d'une écriture quasi-automatique : « J'étais assis sur mon divan, la fenêtre ouverte, un pigeon est passé entre le soleil et moi. J'ai écrit ça en me disant : on va voir ce qui va venir »¹⁶. De son propre aveu, l'écriture de Simon précède la pensée, et cela, ici, se voit peut-être un peu trop. Je ne veux pas dire que ce soit le cas dans tout Claude Simon, bien sûr, mais des extraits comme celui-là semblent bien coïncider avec les sophismes dénoncés par Franzen : difficulté à comprendre, capture brute des discours (effet dictaphone), forme inédite l'emportant sur le fond (peu d'intérêt), voix multiples (tressées ensemble).

Enfin, le passage cité ne peut suffire à le montrer, mais il est très clair aussi chez Claude Simon comme, par exemple, chez Alain Robbe-Grillet, que le sentimentalisme n'a pas droit de cité, non plus que les émotions fortes en général. Certaines émotions sont dites, signifiées par le romancier, mais presque jamais éprouvées, ressenties par la lectrice.

Cet accent mis sur le style singulier, sur le refus du cliché et de l'émotion va de pair avec ce que Tristan Garcia appelle la « condition critique » dans l'ouvrage collectif *Postcritique*¹⁷. Cette condition critique est plus ou moins la nôtre depuis la modernité. C'est celle de la perte des illusions. En Lettres, elle consiste à débusquer justement les clichés, à jeter les œuvres qui en sont coupables dans la poubelle du kitsch et à canoniser au contraire, voire sacraliser, les textes singuliers, qui dérogent aux règles. On critique les œuvres et l'on requiert des œuvres qu'elles soient elles-mêmes critiques. En fiction, l'émotion, l'intrigue sont alors plutôt mal vues.

C'est une manière de se sentir toujours plus intelligent. Je pense à un exemple dans la vie de tous les jours quand on me réplique, à propos d'une œuvre dont je viens de dire que je l'adore : « Ah oui, c'est à la mode, c'est un auteur à la mode. » Cela m'arrive assez souvent, peut-être parce que je me fais souvent avoir par les dernières nouveautés. Cependant, il me semble que quelque chose ne va pas dans cette remarque : au lieu de discuter de la valeur réelle de l'œuvre, de son contenu, de dire pourquoi on n'aime pas soi-même, on adopte un point de vue surplombant, critique, on se refuse à s'impliquer émotionnellement dans l'opinion, on joue à l'homme de science, au sociologue bourdieusien : « C'est peut-être bien ou mauvais, mais peu m'importe ; ce qui est sûr, c'est que tu n'es pas original en aimant cela, c'est typique de ta condition sociale et culturelle, etc. » On peut parler ici de « bourdieuseries » opposées aux « bondieuseries sulpiciennes » dont parlait Bloy. La « bourdieuserie », ce serait cette façon de couper court à la conversation en mettant l'accent sur les conditions du goût des autres. Et la bourdieuserie est au tarte ce que la bondieuserie est au kitsch : ils vont souvent ensemble.

Si l'on en vient aux manuels, cela donne de nouvelles recettes, mais qui se présentent comme des anti-recettes, des recettes anti-kitschs, des recettes critiques. Par

exemple, dans *Ateliers d'écriture, mode d'emploi*, Odile Pimet fait remarquer que « les ateliers d'écriture ont leurs incontournables : la répétition chez Thomas Bernhard, les tropismes chez Nathalie Sarraute, les sutures chez Claude Simon, la voix chez Beckett¹⁸ ». Parler d'incontournables trahit involontairement l'existence de recettes dans ce camp aussi, et Pierre Jourde montre bien, par exemple, dans *La Littérature sans estomac* à quel point une certaine littérature du style fonctionne sur la découverte d'un tic stylistique qu'on se contentera ensuite de reproduire *ad nauseam*, jusqu'à la nausée, voire au vomissement – comme dans ces concours du plus gros mangeur de tartes.

Certes, la condition critique n'est pas à condamner en bloc : elle nous fait voir les choses sous un jour nouveau, où rien n'est innocent, naturel. C'est Flaubert critiquant l'amour romantique ou encore Michel Foucault révélant l'historicité de la prison, de notre sexualité – et donc la possibilité que ça change. Il ne s'agit pas ici de préférer forcément le kitsch au tarte, le classique/populaire au (post)moderne/élitaire, le cliché qui s'assume au cliché qui s'ignore, mais au contraire de ne plus se laisser enfermer dans l'alternative. Des deux côtés, le risque du cliché est présent, aucun n'en a le monopole, et il serait plutôt ici question de savoir accueillir ces deux rapports au style sans les juger *a priori* ou encore, comme le dit Tristan Garcia, de

savoir commencer d'être critique et savoir cesser de l'être, [...] d'alterner, à propos des mêmes représentations, une position à distance et une position rapprochée ; une position d'examen impitoyable et une position d'empathie irréfléchie ; une position qui rend tout coupable et une position qui rend tout innocent ; une position qui nous rend juge et une position qui suspend le jugement ; une position qui met sous conditions et une position qui libère de toutes les conditions ; [...] une position adulte, une position enfantine.¹⁹

1. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Entartage>.

2. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Paris, Seuil, 1968.

3. https://www.youtube.com/watch?v=uLF9moNO_H4.

4. Léon Bloy, *La Femme pauvre* [1897], Paris, Le Livre de Poche, 1962, I, XIII, p. 107.

5. Laurent de Sutter, *Pornographie du contemporain : « Made in Heaven » de Jeff Koons*, Bruxelles, La lettre volée, 2018.

6. Carl Wilson, *Let's talk about love : pourquoi les autres ont-ils si mauvais goût*, trad. Suzy Borello, Marseille, Le mot et le reste, 2016.

7. *Ibid.*, p. 47.

8. Antoine Albalat, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, A. Colin et Cie, 1899, p. 61.

9. *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, éd. Gilles Philippe et Julien Piat, Paris, Fayard, 2009.
10. Gwen Hayes, *Romancing the Beat. Story Structure for Romance Novels*, Create Space, 2016, p. 7. « Si vous avez commandé un gâteau au chocolat, mais qu'en prenant un morceau, ça s'avère être un gâteau au citron parce que le pâtissier voulait faire quelque chose de « décalé », vous vous sentiriez trahie. C'est comme ça que les lectrices de romance se sentent si elles achètent une romance qui ne finit pas bien ». Nous traduisons.
11. Jonathan Franzen, « Mr. Difficult » [2002], *How to be Alone*, Londres, Harper Perennial, 2004, p. 238-269.
12. Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 106.
13. Carl Wilson, *op. cit.*, p. 137.
14. Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and The Rise of Hip Consumerism*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
15. Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 51.
16. *Id.*, *Œuvres*, éd. Alastair B. Duncan, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1380.
17. Tristan Garcia, « Pour une métabolisation », *Postcritique*, éd. Laurent de Sutter, Paris, PUF, 2019, p. 259-292.
18. Odile Pimet, *Ateliers d'écriture, mode d'emploi : guide pratique de l'animateur*, Paris, ESF éditeur, 1999, p. 169.
19. Tristan Garcia, *op. cit.*, p. 289.

Le kitsch, le camp et l'homosexualité dans *La Piscine-Bibliothèque* d'Alan Hollinghurst

Pariwat Sukwichai

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées

Kitsch est un terme employé dans le langage courant de nos jours pour désigner le « mauvais goût », l'envers du jugement esthétique légitime. Il est également parfois utilisé indifféremment pour désigner ce qui est *camp*, assumé même dans la note 6 sur le *camp* de Susan Sontag : « Plusieurs exemples de camp sont ceux qui, du point de vue “sérieux”, sont soit un mauvais art soit kitsch (notre traduction) »¹. L'esthétique *camp* est par ailleurs privilégiée au sein de la communauté homosexuelle, d'abord comme parodie de l'ordre sexuel établi et puis comme stratégie possible de survie, voire de subversion politique. Ce travail cherche donc à explorer un réseau de significations entre ces trois thèmes qui sont intimement liés dans *La Piscine-Bibliothèque* d'Alan Hollinghurst. Ce roman publié en 1988 a rendu Hollinghurst célèbre par les représentations explicites de la vie et la sexualité homosexuelles à Londres. À travers ces représentations, le kitsch, le camp et l'homosexualité se trouvent entremêlés et collectivement mobilisés pour aborder la question de l'homosexualité de l'époque et mettent en question l'ordre hétérosexuel qui prime sur le discours sexuel occidental. Nous allons donc en premier lieu aborder la compatibilité théorique et esthétique entre le kitsch et le camp, avant d'explorer l'articulation entre ces deux premiers avec l'homosexualité dans le roman, premièrement au niveau intra-diégétique et ensuite au niveau formel et politique.

Le Kitsch et le Camp : une compatibilité théorique et esthétique

Vu que le camp comporte un aspect kitsch quand pris d'un regard sérieux, comme souligné plus haut dans la note de Susan Sontag, nous pouvons *a priori* en déduire que ces deux concepts sont théoriquement et esthétiquement compatibles. Le premier point de convergence entre eux se manifeste dans leur préoccupation quasi exclusive de la forme. Abraham A. Moles l'affirme dans son article « Qu'est-ce que le Kitsch ? » : « il est un des types de rapport que l'être entretient avec les choses, une manière d'être plus qu'un objet, ou même un style »². Selon Moles, le kitsch se préoccupe donc d'abord des choses, de manière d'être ou de style. C'est ici la surface ou l'apparence qui est en jeu. Nanta Novello Paglianti insiste aussi sur ce point dans son article « Esthétique des corps et

représentations kitsch », où elle déclare que « le kitsch sera donc une pure imitation d'une partie du stylème et donc de la simple forme et non de la substance de l'œuvre. L'expérience de l'œuvre ouverte est niée par le kitsch qui au contraire définit exactement son but et ses effets. La structure à la base du message poétique ou artistique n'est pas entamée »³. Le kitsch est dans cette mesure une imitation de la forme visant un effet immédiat sans besoin de recourir à l'herméneutique. Cet effet immédiat vidé de substance du kitsch est confirmé par Florence Bancaud dans son article: « le kitsch associe le beau non au vrai ou au bien, mais à l'effet »⁴. C'est cette préoccupation de la forme qui rapproche le camp du kitsch, comme nous pouvons le voir dans la note 5 de Sontag : « Pour le camp, l'art est souvent décoratif, accentuer la texture, la surface voluptueuse, et le style, aux dépens du contenu »⁵, et dans la note 38 : « Le camp est l'expérience régulièrement esthétique vis-à-vis du monde. Il incarne une victoire du style sur le contenu, de l'esthétique sur la moralité, de l'ironie sur la tragédie »⁶. Elle finit par souligner que « le goût *camp* est, par-dessus tout, un mode de jouissance, d'appréciation – non de jugement »⁷. Cela recoupe en effet la déclaration de Bancaud à propos du kitsch. Le kitsch et le camp se rapprochent donc en premier lieu par leur préoccupation de la forme, de l'apparence, et du style. Il reste alors à définir de quel style il s'agit.

Le mot *kitsch* est un mot allemand apparu vers 1860 : *kitschen* signifie en particulier « bâcler » ou « faire de nouveaux meubles avec des vieux »⁸. Il y a donc une notion de « greffé » ou « surajouté », soulignée par Moles : « Le kitsch est donc une fonction sociale surajoutée à la fonction significative d'usage qui ne sert plus de support mais de prétexte »⁹, et par Bancaud : « Fondé sur l'imitation et la dégradation de l'art noble, le kitsch se nourrit par définition de la surcharge et de l'excès d'ornement »¹⁰. Le style *kitsch* est donc le surajout, la surcharge, l'excès, quelque chose d'« en trop » de la fonctionnalité ou de l'élément original de l'objet. Le camp rejoint en effet le kitsch dans cette dimension, affirmée dans l'introduction de Sontag et dans sa note 38 : « Certes, l'essence du Camp est son amour du non-naturel, de l'artifice et l'exagération »¹¹, et « le camp est une vision vis-à-vis du monde en matière du style – mais une sorte particulière du style. C'est l'amour de l'exagéré, le "off", des choses étant ce qu'elles ne sont pas »¹². Une résonance du kitsch se trouve donc dans le style exagéré du camp, une caractéristique excédant la fonction originale de l'objet et le rend artificiel, rejoignant ce qui caractérise le kitsch. C'est aussi pour ce style exagéré que le Camp est privilégié par la communauté homosexuelle à la fois comme instrument de jouissance et comme instrument politique et culturel, accompagné de l'incongruité et de l'humour, contre l'ordre hétérosexuel dominant¹³.

Jean-Yves Le Talec insiste par ailleurs sur cet usage du camp comme instrument politique et culturel dans le chapitre « Le Camp : apparence et résistance » de *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, en affirmant que le camp est « toujours compris comme un mode de relation de l'homosexualité au monde, il peut aussi servir à transformer le monde, à partir de l'homosexualité ; le camp devient alors une stratégie subversive, un ensemble de tactiques qui visent à déstabiliser ce qui ressort d'une norme naturalisée »¹⁴. Contrairement au camp apolitique préoccupé exclusivement du style exagéré et de l'apparence excessive de Sontag, Le Talec souligne que la « resignification » et la mobilisation du camp au sein de la communauté homosexuelle

font du camp un instrument politique. Nous allons donc analyser comment dans *La Piscine-Bibliothèque* le kitsch, le camp et l'homosexualité sont articulés dans la diégèse pour remettre en cause le discours hétérosexuel dominant.

Une articulation intra-diégétique entre le kitsch, le camp et l'homosexualité

L'aspect *kitsch* se manifeste dès le début du roman chez William Beckwith : « Quoique ne croyant pas à ce genre de choses, j'étais un parfait Gémeaux, enfant du début d'été dans toute son ambiguïté, tiraillé entre deux versions de soi, l'une hédoniste et l'autre – légèrement à l'arrière-plan ces derniers temps – Presque férue d'érudition, avec une imperceptible crispation de puritanisme aux coins des lèvres »¹⁵. En tant qu'« être », le personnage de William est un mélange entre une figure érudite des valeurs traditionnelles et des valeurs hédonistes issues des libérations gaie et sexuelle des années 60. Son apparence tient aussi à ce mélange : « J'avais choisi un costume plus élégant peut-être qu'il était nécessaire, mais j'appréciais son conformisme protecteur [...] Mais je portais rarement ce genre de truc. J'avais toujours été une sorte de paon – ou plutôt d'animal aux pattes de couleur vive, un flamant rose peut-être »¹⁶. Il nous paraît évident dans ce passage que le style vestimentaire de William est *kitsch* du fait qu'il mélange un costume traditionnel reconnaissable et l'habit multicolore de couleur vive. Nous retrouvons donc ici deux régimes de costumes différents que le protagoniste utilise comme outil de signification. Il campe le costume décrit comme conformiste en le greffant l'élégance et le style exagéré, comparé aux animaux symbolisant les vanités comme un paon multicolore et un flamant rose.

Le kitsch et le camp sont mis davantage en avant dans ce roman dans les endroits gays fréquentés par William :

Ce soir-là, nous avions rendez-vous au Volunteer, mon pub gay de prédilection. D'un style discrètement Art nouveau et très urbain à l'extérieur, orné de mystérieuses vitres dépolies, le Volunteer, après plusieurs rénovations désastreuses, offrait à l'intérieur l'éternel paradigme de la déception. Un petit bar au fond, fréquenté par les plus âgés, gardait un certain cachet d'époque, mais le reste du lieu avait été massacré, transformé en une de ces salles immenses et nues qu'exigent la foule compacte et les dragues de vendredis et samedis soir. Des tables rondes au plateau de cuivre martelé s'alignaient face à la toile recouverte de cuir qui courait au long des murs.¹⁷

Le décor de l'endroit est d'abord *kitsch* par une juxtaposition de différents styles « Art nouveau et urbain », « un certain cachet d'époque (*period*) », « au plateau de cuivre martelé », « la toile recouverte de cuir (*leather-covered trams*) ». Par ailleurs, ces styles et objets esthétiquement surchargés excèdent leur fonctionnalité originale, visant l'effet immédiat de l'apparence au détriment de la substance, afin d'être reconnaissable sur le champ par les homosexuels. Son aspect *camp* se manifeste en effet dans l'usage de l'endroit comme lieu privilégié de socialisation et de rencontre par les homosexuels. Cette préoccupation spatiale de l'apparence mène à l'élaboration du mode de vie homosexuel peu après par Will à propos de son ami James :

Le chauffeur demeurait passible tandis que j'embrassais James de manière quelque peu ostentatoire, laissant ma main glisser jusqu'à son cul. Il était si adorable, si timide, tellement mec, je ne comprenais pas qu'il n'ait pas droit à plus d'amour, ou plus souvent. En même temps, si pour moi c'était impossible, il devait bien y avoir quelque chose qui décourageait également les autres : il ne dégageait pas assez de sexe, il avait un goût trop subtil pour l'instantanéité qu'exigeaient les bars et les boîtes.¹⁸

Dans cette remarque, Will reste toujours dans l'apparence par son style exagéré générant son succès dans la vie sexuelle. James, en revanche, ne dégage pas suffisamment de sexualité dans son apparence et n'a pas autant de succès malgré sa nature adorable et son goût subtil. L'effet immédiat du style exagéré de Will dans son apparence pour engager directement une relation sexuelle renvoie d'une manière évidente à la visée immédiate de l'esthétique kitsch et camp.

L'articulation entre le kitsch, le camp et l'homosexualité est de nouveau implicitement soulignée lors de la visite de William chez Charles Nantwich, un aristocrate homosexuel qui embauche William pour la rédaction de sa biographie. Dans une pièce de son domicile se trouvent plusieurs objets qualifiés de « kitsch » par William, comme pour exemple « une statuette argentée représentant un garçon aux bras levés, aux fesses donatellesques, pièce particulièrement kitsch »¹⁹, et surtout une statue pharaonique dont les traits

changeaient, puis changeaient de nouveau, allongés, orientalisés d'une certaine manière, de sorte que leur caractère massif, immuable, laissait place à la sensibilité et au raffinement. Un large œil en amande, aveugle, se dessinait sur le profil de manière totalement irréaliste, le nez et la mâchoire s'allongeaient et s'étaient artificiellement. Le cobra dressé sur le front demeurait traditionnel, mais le défi qu'il lançait semblait amendé par l'expression subtile de la bouche, superbement réalisée, avec un imperceptible duvet sombre au-dessus de l'ourlet de la lèvre supérieure.²⁰

Cette statue est esthétiquement exagérée par certains traits physiques, un mélange entre un savoir-faire traditionnel et un savoir-faire nouveau. Cela la rend donc *kitsch* par excellence et amène William à l'apprécier d'un regard *camp* : « L'idée, telle qu'elle m'apparaissait, était que l'on peut décider, pour des raisons esthétiques, de sa propre métamorphose. Le roi semblait presque se transformer en femme, sous nos yeux »²¹. En matière d'identité sexuelle, le style exagéré, purement esthétique et préoccupé de l'apparence, lui révèle la contingence de la signification du genre, mettant en question l'ordre hétérosexuel²². La nature politique du camp est donc ici soulignée au niveau esthétique par la mise en récit du roman, renvoyant également à celle du kitsch comme mal esthétique contre le jugement esthétique traditionnel bien fondé.

L'art – de la mode aux objets d'art anthropologiques en passant par l'art décoratif de l'endroit fréquenté par les homosexuels – semble alors tenir une place importante dans l'élaboration de l'articulation entre le kitsch, le camp et l'homosexualité dans ce roman. Une fois de plus, il est évoqué comme moyen pour aborder l'homosexualité :

Ce qu'il aurait voulu évoquer, c'était la sexualité réprimée ou détournée (comme il le disait) de l'opéra. Nous l'avions certainement tous identifiée, même si elle avait pour James et moi une importance, voire une éloquence qui échappait totalement à mon grand-père. Celui-ci

avait passé toute sa vie d'adulte dans un milieu où les bonnes manières, le savoir-faire et l'insensibilité pure et simple se coalisaient pour éviter ne fût-ce que d'envisager l'existence de l'homosexualité. Tous trois, dans notre petite loge surchauffée, étions piégés par ce problème furieusement britannique : un opéra qui était mais n'était pas gay, deux jeunes gays n'ayant l'air de rien, et le patriarche ne laissant rien transparaître de ses pensées.²³

Dans ce passage, la question de l'homosexualité est évoquée à travers une forme d'art particulière : l'opéra. Cet art se trouve d'ailleurs parmi les exemples du camp relevés par Susan Sontag. L'opéra est *camp* par son exagération de l'effusion sentimentale à travers le chant et les gestes maniérés des chanteurs et chanteuses. La juxtaposition entre cette forme d'art et l'évocation de la question de l'homosexualité dans ce passage est donc peu surprenante. L'opéra tel qu'il est perçu par William et James ici sous-entend la stratégie du camp et du kitsch sur laquelle Le Talec insiste : c'est une forme d'art classique et traditionnel avec ses propres codes, mais d'autres codes reconnaissables uniquement par les homosexuels viennent s'y ajouter. Williams et James en tant qu'homosexuels reconnaissent immédiatement ces deux régimes de codes alors que le grand-père n'y reconnaît que les codes du régime hétérosexuel. Cette stratégie permet aux homosexuels de côtoyer les hétérosexuels sans se faire repérer par ces derniers, mais en se rendant toujours repérables pour eux-mêmes.

Au niveau intradiégétique, le kitsch, le camp et l'homosexualité s'articulent et se font écho entre eux, s'éclairant l'un l'autre : le kitsch et le camp par leur proximité théorique et esthétique, puis la nature politique de ces deux notions à travers leur mise en pratique par l'homosexualité. L'art tient aussi une place importante car c'est à travers lui que l'articulation de ces trois thèmes est élaborée et prend forme dans ce roman. Les trois thèmes sont alors intimement liés et leur articulation nous révèle une interrogation à la fois esthétique et politique sur la question de l'homosexualité. Cette articulation s'inscrit également au niveau formel et sociologique du roman.

Le kitsch, le camp, et l'homosexualité aux niveaux formel et politique

Alan Hollinghurst revendique l'influence de Ronald Firbank²⁴, romancier homosexuel edwardien et moderniste du tournant du XX^e siècle, influencé lui-même par Oscar Wilde. Ces deux derniers figurent parmi les exemples quintessentiels du camp dans les notes de Susan Sontag. Il est par conséquent peu surprenant de trouver des éléments *camp* dans le roman de Hollinghurst. Le style romanesque de Firbank, qualifié de *camp*, est imprégné de l'aération du texte théâtral (*play-text*), mettant à profit la théâtralité, l'un des trois thèmes majeurs de l'esthétique *camp*, renvoyant au style exagéré. En effet, les œuvres de Firbank se constituent de plusieurs dialogues qui sont moins des conversations bien construites que le jacassement insipide et chic de son temps. Sa méthode est manifestement plus compositionnelle que narrative, moins un échange de points de vue entre les personnages qu'un oratoire exclamatoire de paroles perroquet de la société mondaine. Cette préoccupation du style relève donc de l'esthétique *camp* par excellence.

Le style de Hollinghurst diverge légèrement de celui de Firbank à cet égard en restant fidèle à la tradition réaliste. Ce qui rend son œuvre simultanément *camp* et *kitsch* est en effet l'articulation entre la culture légitime (*high culture*) et la culture dite « basse » (*low culture*) à travers le mélange des références littéraires sophistiquées et des scènes pornographiques gaies. Le premier exemple est l'évocation à maintes reprises de Firbank dans *La Piscine-Bibliothèque* : « Je l'avais jusqu'alors imaginé comme un auteur particulièrement frivole. Je fus surpris de constater à quel point il se révélait difficile, subtil et exigeant. Si ses personnages étaient versatiles et on ne peut plus extravagants, le roman en soi se révélait particulièrement coriace »²⁵. Le commentaire de William sur Firbank insiste par ailleurs metatextuellement sur le mode de vie homosexuel *camp* dans le roman, déjà analysé plus haut. Cela se manifeste encore une fois au moment où il décrit l'amant de son ami en faisant référence à Genet, un autre exemple de *camp* cité par Susan Sontag :

Son [Bill] protégé avait un beau visage à la mâchoire carrée, un teint de rose et d'or comparable au mien et, au lieu du balai de chiottes qu'arboraient ses collègues, une coupe de cheveux à la mode, courte sur les côtés, avec une moisson de boucles dorées sur le dessus : il évoquait un compagnon de cellule tel qu'en aurait imaginé Genet.²⁶

Le protégé de Bill incarne un style à la fois *camp* avec les différentes couleurs vives, légèrement contrastées, de son apparence et *kitsch* en juxtaposant ce style exagéré avec une coiffure traditionnelle bien rangée, comme un pénitencier imaginé par Genet. Ces références littéraires sophistiquées énoncées dans une esthétique réaliste rangent d'abord le roman dans la catégorie de « *high culture* », avant de, quelques pages après, les subvertir en y insérant le « *low culture* » toujours par l'esthétique réaliste :

Les nuits de plein été, lorsque la lune permettait de lire dehors à minuit, nous nous glissions à trois ou quatre et filions à la piscine. Dans le vestiaire, les cigarettes prohibées grillaient, et le savon mousseux d'eau froide éclairé par les étoiles facilitait et adoucissait la pénétration des jeunes culs. Le regard brillant, dans un silence uniquement brisé par les halètements et les petits bruits rythmique du sexe – qui ajoutaient à notre excitation et nous rendaient insatiables –, nous apprenions les choses de la vie.²⁷

Les scènes pornographiques gaies pourraient paraître banales pour notre époque et leur aspect *camp* atténué. Mais la prise en compte du contexte des années 80, période où le roman fut publié, rend son aspect *camp* flagrant. À cette période, Margaret Thatcher avait proposé la « Section 28 » interdisant « toute promotion de l'homosexualité »²⁸. Les scènes pornographiques gaies dans le roman selon ce contexte juridique est alors un élément en trop, une exagération excédant l'ordre hétérosexuel dominant. De ce fait, toutes représentations des scènes pornographiques gaies deviennent automatiquement provocatrices dans ce climat politique et culturel. Dans ce contexte où le roman est publié, alors que l'ordre hétérosexuel repose sur la fonctionnalité originale de l'acte sexuel qui est la procréation, la relation homosexuelle excède cette fonctionnalité et relève purement du plaisir et de la jouissance.

Au niveau politique, les préjugés et la persécution contre les homosexuels menant à cette contrainte juridique, la Section 28, sont aussi abordés dans un passage où Charles Nantwich décrit les conditions des homosexuels de son époque :

– À Soho, nous avions nos petits bars privés, très secrets, des bordels en réalité, bien avant la guerre. Et mon oncle Edmund évoquait des histoires fantastiques à Regent's Park, entre gays – il y a un siècle, avant Oscar Wilde et tout cela [...]

– Incroyablement excitant – beaucoup plus qu'aujourd'hui. Bien sûr, je ne suis pas contre le Gay Lib et tout ça, William, mais cela a ôté une grande part du plaisir, du frisson. [...] Même dans les années vingt et trente, qui étaient assez déchaînées à leur manière, tout était encore assez souterrain, les codes changeaient sans cesse, de sorte que c'était incroyablement émouvant et excitant de se reconnaître, comme une allumette que l'on craque !²⁹

Charles Nantwich dans ce passage évoque d'abord les conditions des homosexuels qui devaient se cacher dans une société où le discours hétérosexuel est dominant et en même temps se *camper* pour se faire remarquer entre eux à travers des codes secrets reconnaissables. Paradoxalement, ces contraintes les opprimant leur procurent simultanément la jouissance, pour reprendre Sontag, par le sentiment de titiller l'interdit, d'être en cachette, leur donnant du « frisson ». Cela rejoint les définitions du kitsch et du camp déjà abordées dans la première partie. D'abord, les codes homosexuels reconnaissables entre eux sont constitués tout en intégrant une partie des codes hétérosexuels pour passer inaperçus aux yeux de ces derniers, mélangeant les codes hétérosexuels dans leur apparence avec les nouveaux codes homosexuels surajoutés. Les homosexuels représentés dans ce roman subvertissent alors les codes des hétérosexuels en les transformant partiellement en d'autres codes qui sont à la fois leur camouflage et leur point de repère dans une société hétéronormative. Par ailleurs, le fait d'osciller entre ces deux codes au niveau de la surface devient un style particulier leur octroyant de la jouissance, conformément à la définition du camp de Susan Sontag.

Le kitsch, le camp et l'homosexualité s'articulent donc aussi au niveau formel et politique du roman. Cette articulation s'opère d'abord au niveau formel et esthétique à travers un mélange entre la culture légitime et la culture basse (*high culture* et *low culture*), en juxtaposant les références littéraires sophistiquées et la tradition réaliste avec les scènes pornographiques gaies. Le contexte juridique dont le roman est issu, représenté aussi dans le roman, vient renforcer davantage l'aspect politique du camp et du kitsch présent dans le roman quand ils sont mis en pratique par l'homosexualité, comme un élément surajouté à l'ordre hétérosexuel pour enfin le défier et le remettre en cause.

Le kitsch et le camp comme théories esthétiques se recoupent au premier abord par leur préoccupation de la forme, de l'apparence, de la surface, puis par leur style privilégié, c'est-à-dire surajouté, surchargé, excessif et exagéré. C'est pour cela également que le camp est devenu un style privilégié par la communauté homosexuelle comme stratégie de survie et comme instrument politique et culturel. L'articulation entre ces trois thèmes par la mise en récit dans *La Piscine*-bibliothèque d'Alan Hollinghurst nous montre que ces trois thèmes sont intimement liés et se font l'écho entre eux au niveau formel par un mélange esthétique, et au niveau politique dans une société dont l'ordre sexuel établi, donc

hétérosexuel, est rigide. Cette articulation permet alors une interrogation à la fois esthétique et politique sur la question de l'homosexualité dans l'intrigue du roman. En d'autres termes, elle fait apparaître dans la littérature un régime politique sexuel. Néanmoins, l'articulation entre ces trois thèmes s'opère uniquement dans des conditions et des contextes particuliers, et cela mérite notre prise en compte. Car comme il y a plusieurs façons d'être homme ou femme et plusieurs façons d'écrire, il y a aussi plusieurs façons d'être homosexuel et de l'exprimer.

1. « 6. *Many examples of Camp are things which, from a "serious" point of view, are either bad art or kitsch* ». Susan Sontag, « Notes on "Camp" », *Partisan Review*, 31, 4, 1964, p. 517.

2. Abraham Moles, « Qu'est-ce que le Kitsch ? », *Communication et Langages*, 9, 1971, p. 75.

3. Nanta Novello Paglianti, « Esthétique des corps et représentations kitsch », *Kitsch et avant-gardes*. Actes du colloque publiés dans *Actes Sémiotiques*, 2006. En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3309> (page consultée le 17 septembre 2021).

4. Florence Bancaud, « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme "mal esthétique" ? », *Cahiers d'Études Germaniques*, 72, 2017, p. 87.

5. « 5. [...] *For Camp art is often decorative art, emphasizing texture, sensuous surface, and style at the expense of content* ». Susan Sontag, *op. cit.*, p. 517.

6. « 38. *Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of "style" over "content," "aesthetics" over "morality," of irony over tragedy* ». *Ibid.*, p. 520.

7. « 55. *Camp taste is, above all, a mode of enjoyment, of appreciation - not judgment* ». *Ibid.*, p. 523.

8. Abraham A. Moles, *op. cit.*, p. 74-75.

9. *Ibid.*, p. 82-83.

10. Florence Bancaud, *op. cit.*, p. 77.

11. « *Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration* ». Susan Sontag, *op. cit.*, p. 1.

12. « 8. *Camp is a vision of the world in terms of style -- but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the "off," of things-being-what-they-are-not* ». *Ibid.*, p. 3-4.

13. Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*, Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 3.

14. Jean-Yves Le Talec, « Le Camp : apparence et résistance », *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008, p. 119.

15. « *I was a perfect Gemini, a child of the ambiguous early summer, tugged between two versions of myself, one of them the hedonist and the other – a little in the background these days – an almost scholarly figure*

with a faintly puritanical set to the mouth ». Alan Hollinghurst, *La Piscine-bibliothèque* [1988], trad. Alain Defossé, Paris, Albin Michel, 2015, p. 18 ; *The Swimming Pool Library*, Londres, Penguin, 1989, p. 4. Pour toutes les citations suivantes, les numéros de page se réfèrent à ces deux éditions.

16. « *I'd put a suit on, smarter perhaps than I needed to be, but I enjoyed its protective conformity. [...] But I rarely wore this stuff. I had always been a bit of a peacock – or rather, whatever animal has brightly coloured legs, a flamingo perhaps* » (p. 71 ; p. 34).

17. « *Tonight we were meeting in the Volunteer, my local gay pub. Mildly art-nouveau and metropolitan outside, with mysteriously opaque acid-etched windows, the Volunteer inside, after disastrous refurbishments, was an eternal parable of disappointment. A little back bar, favoured by the elderly, retained some period character, but the rest had been laid waste into the vast area required for the mass jostling and cruising of a Friday or Saturday night. Round tables with beaten copper tops were aligned in front of the leather-covered tram which ran along the walls* » (p. 47 ; p. 17).

18. « *The cabby looked unimpressible as I rather ostentatiously kissed James goodbye, and let my hand run down over his backside. He was so lovable, shy, manly, I couldn't see why he wasn't adored more, or more often. Yet if I couldn't do it there might be a reason others couldn't: he didn't project sex enough, he was too subtle a taste for the instant world of clubs and bars* » (p. 47 ; p. 20).

19. « *A silvery statuette of a boy with upraised arms and Donatellesque buttocks.* » (p. 148 ; p. 75).

20. « *Were modified, and then modified again, elongated and somehow orientalised, so that they took on, instead of an implacable massiveness, an attitude of sensibility and refinement. A large, blank, almond-shaped eye was shown unrealistically in the profile, and the nose and the jaw were drawn out to an unnatural length. The rearing cobra on the brow was traditional, but its challenge seemed qualified by the subtle expression of the mouth, very beautifully cut, with a fuzz of shadow behind the everted curl of the upper lips.* » (p. 150 ; p. 76-77).

21. « *The point, as I saw it, was that you could take an aesthetic decision to change shape. The king seemed almost to turn into a woman before our eyes* » (p. 150 ; p. 77).

22 Cf. « Le genre désigne précisément l'appareil de production des sexes eux-mêmes [...] ; c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la nature sexuée ou un sexe naturel est produit et établi dans un domaine pré-discursif, qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après coup ». Judith Butler, *Trouble dans le genre*, 1990, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 69.

23. « *"It's always more moving and impressive than you expect," James said, as so often echoing my own feelings; but our solidarity brought us to the edge of difficult terrain. What he would want to talk about would be the suppressed or (in his usual term) deflected sexuality of the opera. We must all have recognised it, though it would have had an importance, even an eloquence, to James and me that would have been quite lost on my grandfather. He had spent all his adult life in circles where good manners, lofty savoir-faire and plain callousness conspired to avoid any recognition that homosexuality even existed. The three of us in our hot little box were trapped with this intensely British problem: the opera that was, but wasn't, gay, the two young gay friends on good behaviour, the mandarin patriarch giving nothing of his feeling away* » (p. 338-339 ; p. 120).

24. Georges Letissier, « Alan Hollinghurst/Ronald Firbank: Camp Filiation as an Aesthetic of the Outrageous », *Études britanniques contemporaines*, 45, 2013. En ligne : <http://journals.openedition.org/ebc/742> (page consultée le 22 septembre 2021).

25. « *(Will) had imagined him until now to be a supremely frivolous and silly author. And I was surprised to find how difficult, witty, and relentless he was. The characters were flighty and extravagant in the extreme, but the novel itself was evidently as tough as nail* » (p. 109 ; p. 54).

26. « *His [Bill's] protégé had a handsome, square-jawed head, pink and gold colouring like my own, and instead of the bog-brush haircuts of his team-mates a trendy coiffure, cropped short and close at the sides,*

with sprouting golden curls on top: he looked like the inmate of penitentiary as imagined by Genet » (p. 259 ; p. 136-137).

27. « On high summer nights when it was light enough at midnight to read outside, three or four of us would slip away from the dorms and go with an exaggerated refinement of stealth to the pool. In the changing-room serious, hot No 6 were smoked, and soap, lathered in the cold starlit water, eased the violence of cocks up young bum. Fox-eyed, silent but for our breathing and the thrilling, gross little rhythm of sex – which mad us gulp and grope for more – we learnt our stuff » (p. 266 ; p. 140).

28. George Letissier, *op. cit.*

29. « We had little private bars, sex clubs really, in Soho before the war, very secret. And my Uncle Edmund had fantastic tales of places and sort of gay societies in Regent's Park – a century ago now, before Oscar Wilde and all that –' [...] / 'Oh, it was unbelievably sexy – much more so than nowadays. I'm not against Gay Lib and all that, of course, William, but it has taken a lot of the fun out of it, a lot of the frisson. [...] Even in the Twenties and Thirties, which were quite wild in their way, it was still kind of underground, we operated on a constantly shifting code, and it was so extraordinary moving and exciting when that spurt of recognition came, like the flare of a match! » (p. 699-700 ; p. 247).

Les clichés associés à l'image du corps nu comme kitsch littéraire *Analyse du discours littéraire de M. Choukri et A. Taïa*

Brahim El Mestor
Université Hassan II – FLSH Ben M'Sik

Le discours littéraire francophone s'est orienté, depuis les productions littéraires de la fin des années 90 dans les pays du Maghreb, dont notamment la littérature marocaine d'expression française, vers l'évocation de l'expérience du Soi (la singularité ou le positionnement du sujet). Ceci se met d'ailleurs dans une relation d'antagonisme, au sein même du champ littéraire, avec l'expérience collective, qui est de plus en plus conservatrice.

La littérature s'interpose comme un support du kitsch. Le kitsch peut-il être considéré comme un tabou ? L'esthétique du corps comme étant kitsch s'articule aussi bien au niveau thématique (nudité du corps) qu'au niveau social ou interprétatif (jugement de valeur) dont la culture populaire, les ancres partagés et les représentations sociales et socialisées s'entremêlent pour déterminer les jugements de goût, dégoût, d'illicite, subversif et transgressif.

Dans cette même optique, les œuvres littéraires du corpus d'analyse, de Mohamed Choukri et d'Abdellah Taïa, ont été traitées d'injures, d'outrages aux mœurs et de subversion au credo de la société marocaine.

In fine, la problématique centrale de cette étude vise à analyser, particulièrement, les différents clichés institués (rôles de l'institution dominante¹) face à l'image du corps nu (féminin et masculin, homosexuel), et d'analyser la mise en scène de la nudité comme un élément ? kitsch fondamental dans le discours littéraire de Mohamed Choukri et Abdellah Taïa.

L'analyse du discours littéraire : procédés théoriques et singularités littéraires

Pour procéder à l'analyse du corpus littéraire en question, nous avons opté pour l'approche de l'analyse du discours littéraire. Selon Dominique Maingueneau, l'analyse du discours littéraire ne se réduit pas uniquement à l'étude des œuvres littéraires, mais encore, elle sert à étudier les problématiques progressives du fait littéraire. Il note ainsi :

Le développement depuis les années 1990 d'une analyse du discours littéraire implique une

profonde transformation des conditions mêmes dans lesquelles on peut étudier la littérature. Il serait réducteur de voir dans ces problématiques d'analyse du discours un éclairage parmi d'autres ; c'est plutôt la mise en place progressive d'un mode d'appréhension du fait littéraire (et pas seulement les œuvres) qui ne se laisse pas enfermer dans les disciplines et les découpages traditionnels.²

Les approches d'analyse des œuvres littéraires et des *faits littéraires*, selon l'expression de Maingueneau, reposent sur le concept de *discours*. Autrement dit, en parlant de discours littéraire, il est indispensable de signaler les différences statutaires entre le discours et les idées forces qu'affirme la littérature.

L'analyse du discours s'intéresse à la littérature en tant qu'objet et corpus d'analyse comprenant les traces du langage (motif de traçabilité). Or, les textes littéraires ne sont que des traces de l'activité langagière. Selon Maingueneau, le discours littéraire est conditionné par la réalité ou le monde qu'il est censé refléter³. En commentant le discours littéraire, le linguiste a éclairé son analyse, en différenciant les conditions d'énonciation:

En parlant aujourd'hui de discours littéraire, on renonce ainsi à définir un centre, ou, du moins, s'il y a un centre, c'est en un sens bien différent, puisque c'est le dispositif de communication même. On cherche à restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, ou elles sont produites, évaluées, gérées. Les conditions du dire y traversent le dit, et le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire constitue à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés...)⁴.

En effet, comme tout discours, si l'analyse du discours serait issue d'un corpus littéraire ou de la littérature (discours littéraire), c'est parce qu'il est réorienté vers un espace qui le rend possible. Ceci dit, le discours littéraire est placé à l'orbite de l'espace littéraire (selon le terme de M. Blanchot) dans lequel les œuvres sont produites et évaluées. Par conséquent, il n'y a de discours, littéraire ou autre, que dans l'espace global ou immédiat que traversent les discours.

La production du discours littéraire se rapporte à un espace relativement unifié et dominé par des normes spécifiques. Plus précisément, on peut dire que toute œuvre littéraire participe aux trois grands plans (réseau d'appareils, champ et archive) de ce que l'on appelle, avec Maingueneau, l'espace littéraire. Le discours littéraire est, dans un premier temps, limité par le *réseau d'appareils* qui régit les relations ordinaires entre écrivains, éditeurs, évaluateurs etc., ainsi que le *champ* dans lequel s'est inscrit le discours littéraire, se trouve en état de soumission ordonné par l'affrontement des différents positionnements esthétiques et interprétatifs. L'espace littéraire est, enfin, une *archive* retracée par l'ampleur des conflits vécus par le champ, et qui rend légitime la mémoire littéraire interne, en faisant une distinction entre les positionnements inclus et rejetés (exclus).

Le discours littéraire s'institue dans un processus de légitime construction. Cela signifie que la pratique discursive est liée au raisonnement institutionnel (procès de l'institution), de manière semblable à ce que D. Maingueneau (2007) appelait *inextricable* :

Les écrivains produisent des œuvres, mais écrivains et œuvres sont eux-mêmes produits par

tout un complexe institutionnel de pratiques. Une manière de prendre acte de ces déplacements, c'est de raisonner en termes d'institution discursive, en mêlant inextricablement l'institution comme action d'établir, processus de construction légitime, et l'institution au sens usuel d'une organisation de pratiques et d'appareils.⁵

Néanmoins, l'acte de discours littéraire se construit, *in extenso*, par son inscription dans l'inextricabilité des liens existant entre l'institution et le discours. Il est pratiquement usuel, de la part des institutions, de faire canaliser les discours et leurs pratiques, dans un appareil qui contrôle les discours et la praxis comme activité matérielle du langage.

Le discours littéraire, en passant par le rituel de l'institution, se cristallise et reconfigure à travers les genres de discours. En effet, ces genres de discours sont les manifestations de l'institution qui impliquent la relation entre discours et institutionnel. Maingueneau commentait à ce sujet :

La relation entre (l'institution) et (discursive) implique un enveloppement réciproque : le discours n'advient que s'il se manifeste à travers ces institution de parole –les genres de discours- qui sont pensés à travers les métaphores du rituel, du contrat, de la mise en scène ; de son côté, l'institution littéraire elle-même sans cesse reconfigurée par les genres de discours qu'elle rend possibles.⁶

En ajoutant à tout cela, la question de l'autonomie des œuvres littéraires et le caractère extraterritorial de la littérature (extraterritorialité du discours littéraire), Maingueneau conclut ainsi : « Dire que la littérature est un discours, c'est, on l'a vu, poser la primauté de l'interdiscours »⁷.

Or, il n'y a de discours littéraire (littérature comme discours) que dans son parcours interdiscursif, immédiat ou ancillaire, avec d'autres textes littéraires.

Etude du discours littéraire de Mohamed Choukri : corporalités, sexualité et kitsch

La littérature de M. Choukri est une littérature qui raconte des faits réels, en incitant l'auteur à s'engager pratiquement dans le processus de la production d'un réalisme littéraire permettant ainsi de mettre en lumière les détails et les éléments constitutifs des réalités globales – à savoir les réalités sociales, économiques et politiques au Maroc. Son texte et sa texture sont une invitation adressée aux lecteurs à assimiler, découvrir, dévoiler et critiquer les réalités existantes. En effet, son œuvre majeure, *Le Pain Nu*, qui a fait couler beaucoup d'encre dans le Maroc post-indépendant (objet de la censure), est un roman autobiographique qui s'ouvre dans un climat de turbulence, de violence familiale (le meurtre commis par le père du narrateur) et sociale – à savoir les conditions de pauvreté, de famine, de sécheresse, ainsi que la guerre et les réalités coloniales au Rif.

Par ailleurs, le lecteur de l'écrivain M. Choukri est choqué, troublé et désespéré à cause de l'incipit inhabituel du récit autobiographique. C'est ainsi que Choukri a transgressé l'unité traditionnelle du roman marocain d'expression française. Il commence son texte avec une transgression issue de la violence paternelle, en écrivant :

Nous étions plusieurs enfants à pleurer la mort de mon oncle. Avant je ne pleurais que lorsqu'on me frappait ou quand je perdais quelque chose. J'avais déjà vu des gens pleurer. C'était le temps de la famine dans le Rif. La sécheresse et la guerre. Un soir j'eus tellement faim que je ne savais plus comment arrêter mes larmes. Je suçais mes doigts. Je vomissais de la salive. Ma mère me disait, un peu pour me calmer : - Tais-toi. Nous émigrerons à Tanger. Là-bas le pain est en abondance. Tu verras, tu ne pleureras plus pour avoir du pain. A Tanger les gens mangent à leur faim. [...] Mon père, furieux, me donne des coups de pied en hurlant : Arrête, fils de pute, tu mangeras, tu mangeras avant même ta mère. Il me prit dans le bras et me jeta par terre. Il me roua suite de coups avec rage. Ma culotte était mouillée.⁸

En traitant la condition de l'individu rifain sous l'emprise de la colonisation française, un autre topos littéraire a remarqué scandaleusement le roman réaliste *Le Pain Nu* durant les années quatre-vingts au Maroc : la nudité du corps, la sexualité et les désirs violents vécus par le narrateur (les événements sexuels évoqués aux pages 30 à 42).

En fait, la mise en description de la corporalité féminine, à travers des personnages comme Harrouda ou Naima, et le retour obsessionnel des images érotiques, sont accumulés dans les péripéties de l'enfance vécue de l'écrivain rifain :

Nous achetâmes chez un épicier juif une demi bouteille d'eau-de-vie et la bûmes sur la falaise du mont Dersa. Après nous décidâmes d'aller au bordel. Dame Harrouda, connue par les gamins pour ses vertus d'initiatrice à la sexualité, nous dit : - Vous deux, vous avez bu, n'est-ce pas ? – C'est vrai. Mais toi tu es belle et nous te voulons. Taferseti me regarda. Je rassurai Harrouda : - Nous avons un peu bu. Nous sommes gais et nous voulions simplement coucher avec toi. Elle nous observa en souriant. Nous avons peur qu'elle refuse. Elle nous dit : - Bon. Qui veut commencer ? Mon copain me dit : Vas-y vas-y le premier s'il te plaît. Harrouda exigea d'abord l'argent. C'était normal. Elle vendait son corps et nous l'achetions Elle se dévêtit tout en gardant sa cigarette aux lèvres. La fumée lui fermait les yeux. Ses lèvres très rouges et très grasses. Elle m'ordonna : - Ouvre ta bouche.⁹

Par conséquent, ces scènes érotiques (aux pages 20, 32 et 40) décrivent les différents positions du corps nu et des négociations pornographiques dans les scènes de prostitution auxquelles l'auteur a consacré beaucoup de descriptions, avec l'intention littéraire de briser les tabous et les limites assignées par l'institution sociale¹⁰.

À côté du langage transgressif, vulgaire et ordinaire qu'il a mis en action romanesque, l'auteur du *Pain Nu*, a répondu ouvertement plus tard aux critiques superficielles, idéologiques, conservatrices et aux rejets auxquels son texte autobiographique se confrontait en réclamant dans l'un de ses fameux entretiens français :

Je suis considéré dans le monde arabe comme un écrivain pornographique. Mais je dis que non, parce que je ne commercialise pas la littérature, je ne joue pas avec les sentiments humains, j'essaie toujours de donner quelques valeurs dans mes écrits. S'il y a une dualité dans la pensée arabe, je ne suis pas responsable.¹¹

En un mot, l'écrivain Mohamed Choukri avait l'ultime conviction de la qualité littéraire de ce qu'il a écrit. Compte tenu du réalisme transgressif auquel il a cru, il nous a d'ailleurs fourni un roman majeur qui se présente comme le témoin des contradictions sociales et idéologiques de la terrible histoire du Maroc.

Etude du discours littéraire d'Abdellah Taïa : homosexualité, nudité, transgressions

L'écrivain marocain Abdellah Taïa prenait la plume littéraire pour s'échapper du monde réel, de l'inédit et de la construction sociale des pratiques langagières : l'élaboration constitutive du « Je »¹² de l'écrivain fait partie intégrante de cette culture du peuple ou *populaire* qui serait d'emblée complètement défavorisée. Elle l'est, défavorisée, par rapport à une autre culture, on le voit, celle bien placée au summum de la pyramide sociale au Maroc. Ici et maintenant, le lecteur d'Abdellah Taïa se sent dispersé, éparpillé et surtout confronté aux deux réalités subsistantes, l'une subjective et l'autre objective.

D'une part, la réalité subjective est relative au passage de soi qui se concrétise chez le sujet-écrivain en un *coming out*. D'autre part, le lecteur se heurte à une réalité objective suscitant en effet un long débat social par lequel l'écrivain Abdellah Taïa cherche à établir un accord préalable avec ses lecteurs en matière de reconnaissance sociale de la condition des homosexuels au Maroc et dans tous les pays arabo-musulmans. Par conséquent, les écrits littéraires d'Abdellah Taïa sont orientés essentiellement vers ce point crucial de la reconnaissance de soi (un nouveau paradigme de la reconnaissance¹³), et envisagent une lutte acharnée menée implicitement par l'évocation du corps nu (corps homosexuel).

En principe, et à chaque fois l'auteur tente d'échapper au système socioculturel, toutefois et malgré lui, son intentionnalité¹⁴ de transgression est bel et bien enchaînée avec cette culture de base, ce monde réel dont il tire les fondements prenants et réflexifs de son énoncé, texture et discours littéraire. De ce fait, son discours littéraire est hyper-contrôlé par une personnalité de base¹⁵ à caractère socioculturel à laquelle l'écrivain de *L'Armée du Salut* se montre incapable d'échapper. On songe à l'analyse que Maurice Blanchot (1955) donne de la question de « l'intimité » de l'auteur dans l'œuvre :

Dans l'œuvre, l'artiste ne se protège pas seulement du monde, mais de l'exigence qui l'attire hors du monde. L'œuvre apprivoise momentanément ce (dehors) en lui restituant une intimité ; elle impose silence, elle donne une intimité de silence à ce dehors sans intimité et sans repos qu'est la parole de l'expérience originelle.¹⁶

En fait, l'écriture romanesque de cet écrivain à la fois musulman, arabe, marocain et homosexuel (identités plurielles ou pluralité des identités¹⁷) est d'ordre transgressif, comme reformulait Taïa à travers l'énoncé suivant:

J'étais comme eux, absolument comme eux. On faisait la *nouiba*¹⁸, chacun se donnait à l'autre. On baissait nos pantalons et on faisait l'amour en groupe. J'étais moi-même avec eux. Moi-même et différent. Je les adorais, oui, oui. Je restais avec eux même quand ils m'insultaient, me traitant d'efféminé, de *zamel*, de pédé passif.¹⁹

Il poursuit :

Sans bite. Sans verge. Sans zob. Sans excroissance. Sans sperme. Sans couilles. Sans cette
Sans cette chose inutile entre les jambes qui me bousille la vie depuis toujours.²⁰

Autrement dit, cette transgression incessante s'opère dans la mesure où elle remontait de manière référentielle à la mise en scène de la nudité du corps, au quotidien vécu des Marocains et Marocaines), notamment le journalier de ceux qui sont défavorisés pour y

emprunter ainsi des éléments langagiers à caractère péjoratifs ou dépréciatifs (l'usage du lexique dialectal marocain), des signes à connotation collective et partagés (signes socioculturels) et des emprunts linguistiques codifiés dotés d'une charge sémantique significative et ultra-provocante du côté de la réception (lecteur).

Bien plus, la littérarité dont on est censé immédiatement analyser la singularité du style littéraire (stylistique) de l'auteur et sa formation discursive (positionnement) se voit d'emblée transgressive puisqu'elle dépasse pratiquement les limites tracées par la tradition littéraire. (Notamment, celle des années quatre-vingt-dix dont l'essor de la description romanesque du monde intérieur et extérieur semblait amplement conformiste).

Le code langagier mis en œuvre, métissé entre deux codes linguistiques, est une boîte d'outillages permettant d'une part à l'écrivain marocain Abdellah Taïa d'outrepasser la norme littéraire traditionnelle (à travers la description du corps nu) et de transgresser la linéarité d'action par laquelle l'écrivain doit obéir à des topos thématiques obsolètes (description des mariages, divorces, le sacré et le profane, traditions, coutumes, modernités etc.), figuratifs (la forte présence du patriarcat dans la totalité du récit, les rapports familiaux entre les personnages...), et aux exigences narratives conventionnelles et non-subversives.

Rompre avec le caractère normatif du système socioculturel dont le simple acte de freiner les codes hérités de la tradition sociale marocaine semblerait transgressif, et dès lors l'auteur risquera de finir par être un *outsider*²¹ (« celui qui est en dehors »). Maurice Blanchot a conclu ce point en expliquant :

Le troisième risque est que l'auteur veuille garder contact avec le monde, avec lui-même, avec la parole où il peut dire « je », il le veut, car s'il se perd, l'œuvre aussi se perd, mais s'il demeure trop précautionneusement lui-même, l'œuvre est son œuvre, l'exprime, exprime ses dons, mais non pas l'exigence extrême de l'œuvre, l'art comme origine.²²

Il en résulte que chaque société invente son kitsch et ses représentations du kitsch. La société marocaine²³ invente également son kitsch. L'élément du kitsch s'est employé, en littérature, pour impliquer des jugements de valeur et de la norme qui la conditionne. Par conséquent, derrière tout kitsch, on trouve une idéologie, selon la conception d'Althusser²⁴ et de Bakhtine²⁵.

L'esthétique du corps évoquée dans les productions littéraires mises en question, à savoir le corps féminin chez Mohamed Choukri et le corps masculin et homosexuel chez Abdellah Taïa, est foncièrement liée, non seulement à la nudité, mais également aux ancrages imaginaires et sociaux des lecteurs-individus. En effet, ce n'est pas uniquement la perception descriptive de l'objet (corporalités) qui fait tourner le jugement autour de l'objet. Toutefois, c'est à travers le regard ou la conscience réflexive que le jugement se réalise²⁶.

Le kitsch, notamment le corps érotisé, le corps mis en mouvement, est conditionné par la réception. Par conséquent, le rapport existant entre les trois grands concepts : kitsch, littérature et réception, est de nature interactive. Autrement dit, le corps nu, comme kitsch abordé par la plume romanesque se trouve en interaction, en créant de l'effet esthétique sur le lecteur. Ce dernier comme un élément essentiel dans le schéma de la communication littéraire.

De la littérature à l'extra-littérature, la problématique de la nudité du corps comme étant une expression du kitsch, du mauvais goût et du tabou, s'opère, de manière transgressive, dans la mesure où la réception de l'œuvre littéraire a suscité des indéterminations²⁷. Or, ces indéterminations restent un motif essentiel pour libérer l'interprétation de l'œuvre littéraire.

En guise de conclusion, il paraît important de signaler que le corpus littéraire des écrivains marocains Mohamed Choukri et Abdellah Taïa, est textuellement riche en matière des représentations sociales/socialisées sur les corporalités, la nudité et les mises en scène de l'érotisme. En effet, le monde de la littérature, notamment celui de Choukri et Taïa, est encadré par les représentations sociales et par l'imaginaire.

Le rapport interactif entre les trois éléments suivants : corporalité nue, littérature et réception, tiré comme constat ci-dessus, s'est épanoui, non seulement dans l'environnement immédiat du texte littéraire (cotexte), mais également dans une construction contextuelle et référentielle (contexte).

Les extraits romanesques que nous avons mentionnés réactualisent les dimensions représentatives (indice des représentations sociales/socialisées) sur l'objet de la nudité (corps nu, corps érotisé). Les deux écrivains marocains, Choukri et Taïa, ont forgé leur textualité à partir des réalités vécues dont notamment les réminiscences sur la condition sociale de l'auteur.

1. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 38.

2. Dominique Maingueneau, « L'Analyse du discours et l'étude de la littérature », *Analyse du discours et sciences humaines*, éd. Simone Bonnaïfous et Malika Temmar, Paris, Ophrys, 2007, p. 109.

3. *Ibid*, p. 110.

4. *Ibid*, p. 110-111.

5. *Ibid*, p. 112.

6. *Ibid*, p. 112.

7. *Ibid*, p. 115.

8. Mohamed Choukri, *Le Pain nu*, trad. T. Ben Jelloun, France, la Découverte, 1980, p. 11.

9. *Ibid*, p. 40-41.

10. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord, 2019, p. 20-29.

11. Propos de Mohamed Choukri dans l'interview reportée par Bernard Pivot dans l'épisode de son émission *Apostrophes* du 15 février 1980, intitulé « Les Jeunes années ». En ligne sur le site des archives de l'INA : <https://madelen.ina.fr/programme/les-jeunes-annees>.

12. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 80.
13. Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013, p. 24-30.
14. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 30.
15. Conceptualisé par le psychanalyste et anthropologue américain, Kardiner Abraham dans *The Individual and His Society* (1939). Il s'agit d'un ensemble des caractères permanents constituant l'individualité d'une personne. La personnalité de base est le commun dénominateur des personnalités individuelles dans un groupe social donné.
16. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 47-48.
17. Patrick Charaudeau, *Identités sociales et discursives*, Paris, Harmattan, 2009, p. 10.
18. Mot utilisé en dialecte marocain qui signifie « à tour de rôle », « chacun à son tour ».
19. Abdellah Taïa, *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil, 2008, p. 13.
20. Abdellah Taïa, *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil, 2015, p. 34.
21. Howard Becker, *Outsiders*, Paris, Métailié, 1963, p. 12-16.
22. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 48.
23. Hassan Wahbi, *La Tyrannie du commun, les propos intempestifs sur la société marocaine*, Casablanca, La Croisée des chemins, 2018, p. 117.
24. Louis Althusser, *Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976, p. 81-90.
25. Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977, p. 13.
26. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Folio, 1986, p. 15.
27. Wolfgang Iser, *L'Appel du texte, l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. V. Platini, Paris, Allia, 2012, p. 8-9.

Aspects du kitsch. Introduction à l'esthétique de Blücher

Lyvann Vaté
EHESS

Auteur peu connu en France, et presque pas traduit à l'exception de la si dense *Correspondance* avec Hannah Arendt, le philosophe Heinrich Blücher a donné en 1951 au Bard College un cours portant sur « la compréhension de l'expérience artistique »¹. Il considère alors la position renouvelée de l'artiste à une époque où il perçoit une valorisation excessive des sciences dures et un net recul des systèmes monothéistes dans les démocraties occidentales. Il remarque à cette occasion une modification considérable du statut des œuvres, à un moment de production généralisée d'images, à la fois dans un cadre publicitaire, et d'autre part, dans les éléments de propagande des régimes totalitaires. Nous rappelons d'ailleurs que l'année de ce cours, 1951, est également l'année où son épouse Hannah Arendt publie *Les Origines du totalitarisme*, de telle sorte qu'on peut raisonnablement envisager que le travail d'esthétique sur la position nouvelle de l'œuvre d'art et la réflexion politique d'Arendt sur la spécificité de la forme totalitaire des régimes politiques constituent deux démarches philosophiques qui ont été menées à des périodes proches et, du moins pour partie, simultanées.

Mais avant de détailler plus avant les enjeux liés à la notion de kitsch telle qu'Heinrich Blücher la mobilise dans ce cours, il semble important, au vu de la faible notoriété de l'auteur, de procéder à plusieurs précisions biographiques. Heinrich Blücher (1899-1970) n'est pas, comme dirait sans doute Hannah Arendt, un philosophe de profession. Il se présente lui-même souvent comme un autodidacte en ce domaine et a approché la politique comme domaine pratique bien plus que comme objet. Directement impliqué dans l'action révolutionnaire, il est dans sa jeunesse très proche des cercles spartakistes et un disciple de Rosa Luxemburg. Lecteur de Marx, bien sûr, il s'oppose très tôt à l'évolution stalinienne du parti et fuit l'Allemagne nazie, d'abord en Tchécoslovaquie, puis en France où il rencontre Arendt qu'il épouse en 1940. Il commence à enseigner la philosophie à la New York School of Research, d'une part, puis au Bard College.

On souhaite ici présenter et commenter les principales saillances du cours d'esthétique de 1951, du point de vue de l'usage assez original de la notion de kitsch. Qu'entend-il, alors, par *kitsch* ?

En effet, il donne à ce terme une signification élargie au sein du tandem art/non-art (c'est-à-dire, du critère qui permet de qualifier un objet fabriqué comme œuvre d'art), et

au sein de ce qu'on appellera, avec lui, « le processus de transformation du non-artistique en anti-artistique ».

L'ensemble du raisonnement s'élabore autour d'une scission postulée entre deux espèces d'objets fabriqués : (a) d'une part l'ensemble des objets qui sont des représentations interprétables livrant une expérience aux hommes en tant qu'ils sont des agents libres (l'art) et, d'autre part, (b) l'ensemble des objets qui exploitent les moyens de l'art à des fins non-artistiques, voire anti-artistiques, qui imposent un contenu de façon coercitive sans permettre la libre réception par le public, sans susciter la possibilité d'un « dialogue intérieur » (le non-art, l'anti-art : le kitsch).

En cela, la notion d'art se voit restreinte à une acception minimaliste, là où d'autre part toute image susceptible d'être orientée en vue d'une fin se voit réduite au statut de pur outil. C'est à cette seconde catégorie de production que Blücher renvoie en évoquant le kitsch qui n'est donc plus affaire de goût ou d'appréciation du public mais bien plutôt un certain rapport de l'œuvre au public. Le kitsch, au fond, c'est toute image qui veut « vaincre au lieu de convaincre », selon le mot de l'auteur, à savoir imposer un sens prédéfini, qui tend à manipuler le public en lui refusant le recours à une pluralité de démarches herméneutiques, ou encore qui se donne *pour réalité* en confondant à dessein le modèle et la représentation, fait de l'esprit le serviteur des sens là où l'œuvre d'art fait des sens les serviteurs de l'esprit.

Dans cette perspective, il commence son cours par une référence au fragment 93 d'Héraclite et y voit une bonne définition de ce qu'est l'art. On en donnera ici la traduction la plus courante : « Apollon, dont l'oracle est celui de Delphes, ne dit ni ne cache, mais signifie ». Blücher pointe lui-même la pluralité des traductions possibles : « montre par un signe », « désigne », « indique ». Dans l'édition et la traduction proposées par Marcel Conche², ce dernier sent bien que le fragment est déjà, terme sans doute impropre, du moins anachronique, un appel à l'*herméneutique*, c'est-à-dire à l'idée que le dieu s'exprime mais ne dit pas quelque chose, laissant une marge considérable d'interprétation. Mais Conche ne relève pas comme Blücher que cet oracle de Delphes, en particulier, c'est celui d'Apollon – le dieu des arts, de la musique et du chant. En d'autres termes, l'art au sens fort, au sens plein, c'est celui qui ne cache pas, ne dit pas mais signifie quelque chose, ou indique, laisse des indices – en laissant par le même geste, la possibilité de les interpréter. La spécificité de l'œuvre d'art est donc alors celle d'une expression vide sans objet établi : elle se manifeste et ne manifeste pas quelque chose, ce quelque chose étant formulé dans la réception de l'œuvre par celui qui fera l'effort de l'interprétation.

Nous pourrions aussi signaler que cette référence à Héraclite, s'accompagne d'une certaine compréhension d'Apollon, et que le cours de Blücher est très lié à la polarisation nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque. Impossible ici de se livrer à une analyse de détails qui porterait sur la façon dont Blücher a lu *Naissance de la tragédie*. Mais on pourrait envisager que l'art est apollinien, et que le kitsch est dionysiaque : l'art, comme l'Apollon héraclitéen, laisse une possibilité d'ouverture, il ne peut imposer un sens mais il *formule* (dans la mesure où il donne une forme, susceptible d'être interprétée). Par

opposition, le kitsch est dionysiaque au sens où il ne place pas dans une expérience mais où il a vocation à fasciner les sens. L'un laisse libre, l'autre contraint.

Le piège majeur que Blücher essaie de mettre au jour réside dans le fait que les deux exploitent les mêmes moyens en poursuivant deux finalités opposées. Le premier (art) utilise les moyens qui passent par les sens (lignes, couleurs) comme un *milieu* qui permet à l'individu qui s'y trouve de circuler dans l'expérience librement. Le second (le kitsch) est une contrainte et mobilise les sens pour enfermer. On comprend sans doute mieux ici la relation établie entre la notion de kitsch et ses applications concrètes. À faire du kitsch le contraire de l'art, à savoir donc un tyran qui utiliserait les mêmes outils qu'un libérateur en les retournant, nous ne sommes pas très loin de l'intersection entre kitsch et esthétique totalitaire, ou encore, quoique dans une autre mesure, entre kitsch et esthétique publicitaire. Autrement dit, on dira que la caractéristique des régimes totalitaires est d'avoir non seulement limité le spectre des modalités d'expression des artistes mais qu'il a asservi les artistes pour les mettre au service du régime, détournant les moyens de la libre représentation au bénéfice de l'abolition de la liberté. En ce sens, les régimes totalitaires n'ont pas utilisé les œuvres d'art dans le seul but d'aseptiser, de neutraliser l'expérience sensible. Certes, ils ont aboli dans l'expérience sensible ce qu'il y avait d'expérience au sens fort, c'est-à-dire avant tout l'expérience de la liberté. Mais ils ont conservé la dimension sensible de l'œuvre, au point de ne plus s'adresser qu'aux sens : la propagande totalitaire a bien pour caractéristique de ne mobiliser que les affects ; ce qui revient à congédier la raison de l'œuvre d'art.

Cette partition sens/raison a une histoire ancienne dans le vocabulaire philosophique, dont on essaiera de reprendre ici, à grands traits, la généalogie. Il recoupe pour partie l'héritage platonicien du partage sensible/intelligible.

En effet, le partage opéré entre deux formes de l'objet fabriqué – entre l'art véritable et un art dégradé qui est selon Blücher un anti-art qui, comme un parasite, se nourrit des mêmes ressources que le tronc qu'il fragilise – est très proche des analyses menées dans les textes d'esthétique du corpus platonicien. On pourrait y voir alors une reprise de la distinction esquissée en *République X* entre d'une part les artistes qui n'ont pas vocation à être expulsés de la Cité – ceux dont les formes renvoient vers l'idée, ceux qui ne se laissent pas emprisonner dans la forme sensible mais font signe vers l'intelligible – et d'autre part les artistes qui développent des techniques hallucinatoires, qui excitent, stimulent par la couleur sans remonter vers la forme.

L'exemple bien connu de l'image du lit, qui est un presque rien ontologique, qui est l'image d'une image, l'image de l'objet concret qui n'est déjà qu'une image concrète de l'idée du lit, abonde en ce sens : la bonne image pour Platon, c'est l'image qui utilise les sens pour libérer des sens et progresser vers l'intelligible.

Par ailleurs, si on se figure ce qu'étaient certaines statues grecques bariolées – ou par exemple si on songe au recours à la couleur rouge dans les yeux des divinités, pour faire peur – on n'est pas très loin de ce que Platon condamne comme de l'art faux, de l'art fourbe, qui oblitère l'intelligible au profit d'un sensible qui fascine (dans le pire sens du terme) – et on n'est pas très loin non plus de ce que nous appellerions, nous modernes, *kitsch*.

Voyons ainsi ce que Blücher dit du potentiel hypnotique du kitsch :

L'art dispose d'un moyen très puissant et merveilleux pour empêcher le spectateur de prendre une image artistique pour une image de la réalité elle-même : le miracle de la forme. La forme a la merveilleuse capacité de mettre le spectateur à distance, pour ainsi dire, de sorte qu'il ne puisse jamais faire cette identification erronée que le kitsch lui fait faire entre l'image et la réalité – ce qui équivaut à une sorte d'hypnotisme partiel. [...] Certains médias de masse, comme la télévision et le cinéma, par leurs moyens techniques mêmes, semblent particulièrement vulnérables au kitsch. Par exemple, pour introduire en nous, par une image, l'acceptation d'une irréalité en tant que réalité fictive (cette identification de l'irréalité d'une image avec la réalité elle-même), l'un des meilleurs moyens est l'hypnose - et quel meilleur moyen y a-t-il pour un certain type d'hypnose qu'une salle de cinéma qui, par son obscurité même, a tendance à nous isoler immédiatement de nous-mêmes. Ce processus d'isolement de nous-mêmes est en fait le début même de l'hypnose et il n'est que trop facile pour nous d'entrer dans un flux d'images en mouvement qui finit par effacer tout contrôle que nous avons, dissoudre toute retenue, nous éloigner de nous-mêmes.

Il poursuit ainsi :

Dans les films, il n'y a pas de distance (ce qui signifie pas de forme), pas de rappel que ce n'est pas réel - et moi, en tant que spectateur, je suis pris dans cette réalité fictive, je me perds, je suis poussé aux larmes par la sentimentalité et la fausse identification, le kitsch produit une stupeur qui est aussi mauvaise que l'alcoolisme - une stupeur qui travaille sur l'esprit, l'asservissant, l'assommant. Le kitsch est un destructeur - un destructeur de personnalités - qui peut être et a été utilisé par un système totalitaire pour la destruction systématique de la personnalité. Puisque les œuvres d'art sont les seules choses créées par les êtres humains qui renforcent toujours la liberté - qui s'adressent toujours directement à la personnalité, la formant, l'enrichissant, mais n'essayant jamais de l'enlever pour l'utiliser à des fins non artistiques - il n'est pas étonnant que dans un système totalitaire, le kitsch et la haine qui se développe aujourd'hui contre l'art ne soient pas seulement utilisés, mais soient systématiquement utilisés contre la personnalité, contre la liberté.

Difficile d'aborder *tous* les aspects de l'esthétique de Blücher et le présent article ne peut pas avoir vocation à l'exhaustivité. Nous avons tenté de la *présenter*, de manière certes un peu générale, et sans doute elliptique par endroits, en désignant le partage qu'opère l'auteur entre l'art et le kitsch. L'écho à la duplicité mimétique platonicienne nous semble fécond, tant Platon lui-même et par là une certaine tradition de la philosophie de l'art distingue entre *mimésis* fascinante, bariolée, qui fait écran, fait obstacle en enfermant dans le sensible, et l'autre *mimésis*, qui se contente de faire référence à l'Idée qu'elle particularise dans une forme. Partage qui rejoint, *mutatis mutandis*, l'art qui laisse libre, et le kitsch qui exploite les moyens de l'art pour asservir, partage qui n'est pas sans rapport, en passant, avec le jugement de valeur qui a longtemps sous-tendu l'opposition entre couleur et dessin dans le cadre de la querelle qui oppose les coloristes et les dessinateurs (ou encore : le débat Piles/Félibien, Poussin/Rubens).

En somme, du partage établi entre l'art et le kitsch nous retenons les aspects suivants, sous la forme de problèmes, ou d'embryons de problèmes, qui sont amenés par l'approche de Heinrich Blücher, et que nous laissons ouverts.

(1) L'art réalise, accomplit, s'épanouit dans le miracle de la forme parce que la mise en forme d'une représentation manifeste son caractère de représentation et empêche donc la confusion du modèle et de la représentation. Si l'on suit Blücher jusqu'au bout, le kitsch

n'est pas un style particulier d'art : mais c'est le style, l'avènement singulier d'une forme originale, qui empêche que l'oeuvre soit du kitsch. C'est le choix de Manet d'introduire une femme nue dans *Déjeuner sur l'herbe* qui empêche que cette image de femme nue puisse être associée à un modèle (une femme nue réelle). Alors que dans le cas, cité par Blücher, des nus féminins du magazine *Esquire*, le type de nu, d'image de femme nue associe complètement la représentation avec le modèle (la femme nue réelle) : c'est le signe d'une image kitsch, par contraste avec une image artistique. On voit à quel point les repères définitionnels conventionnels sont perturbés : le kitsch n'est pas un style d'art, mais c'est le style qui fait de l'art le contraire du kitsch. À dissocier le kitsch d'une esthétique spécifique d'œuvre, on est en somme invités à reconsidérer simultanément ce qu'on entend par kitsch (comme non-art) mais aussi ce qu'on entend par art.

(2) Le kitsch trouve deux voies de développement qui sont susceptibles de faciliter son hégémonie progressive (parce qu'il faut bien entendre que derrière la progression du kitsch fascinant, il y a potentiellement un affaiblissement de l'art vrai, peut-être aussi sa mort). Ces deux voies sont : (a) la modification des techniques d'élaboration des images et les conditions techniques de formation du cinéma, ou de la photographie qui provoquent facilement une abolition de la distance œuvre-public et une identification du regardant à l'image comme du modèle à la représentation et (b) la modification des modes de vie et le rapport nouveau au travail et au temps libre : la montée en puissance du kitsch anti-artistique serait alors due pour partie à l'automatisation des moyens de production qui libère beaucoup de temps libre mais fait de l'ouvrier une machine comme les autres, beaucoup plus vulnérable, sur le temps libéré, aux assauts du kitsch.

(3) Point effleuré ici : le problème du rapport au langage. On présente souvent à tort l'art comme un langage, or toute *communication* suppose que l'art me dit quelque chose, m'impose déjà un signifié auquel je peux répondre, protester. On ne peut pas non plus parler d'*identification* (qui est le registre de l'amour). Entre les deux se situe le registre de l'art, qui est celui de la *participation*. Je ne me confonds jamais avec l'œuvre d'art (au risque d'y laisser ma liberté, et donc de tomber dans le kitsch), mais je ne « communique » pas avec elle, ce qui supposerait une réciprocité dans l'échange de paroles. L'œuvre d'art dessine un milieu à l'intérieur duquel je vis une expérience : c'est le dialogue intérieur rendu possible par l'art qui esquisse la participation, non un dialogue avec l'œuvre d'art (communication).

Enfin, on rappellera que la définition du kitsch par Blücher consiste en l'élaboration d'une acception déconnectée de la notion de goût, prédominante dans le paradigme subjectiviste en philosophie esthétique. Par là, ce n'est plus une simple question d'appréciation personnelle du sujet, mais un certain type d'œuvre. Il n'est bien sûr pas exclu qu'une œuvre soit kitsch *du point de vue extrinsèque du sujet (sens courant)* qui l'observe et qu'en même tant ce soit une œuvre kitsch *du point de vue substantiel de sa qualité propre (sens de Blücher)*. Mais on entend alors kitsch en des acceptions diverses, jouant sur toute l'équivocité et la polyphonie du terme.

1. L'ensemble des citations de H. Blücher mobilisées ici sont tirées des archives du Bard College : www.bard.edu/bluecher/. Le cours, enregistré sur cassette sur insistance de l'entourage de Blücher, et entre autres d'Hannah Arendt, a été ensuite retranscrit par écrit. Il est ici traduit en français par nos soins.

2. Héraclite, *Fragments*, trad. Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, rééd. 2011.

Figuration de l'invisible et puissance d'agir des objets au théâtre : Romeo Castellucci et le style kitsch (deux cas)¹

Déborah Bucchi

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées
EHESS – Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Dans les mises en scène de Romeo Castellucci, l'objet n'est pas une créature inanimée: il bouge, il tombe, il se transforme, il se déplace. Il peut tirer des flèches, ainsi que le fait l'inquiétante arbalète métallique dans le premier épisode de la *Tragedia Endogonidia*². Il peut être mordu par les flammes, comme ce piano noir qui brûle, dans l'adaptation de l'*Enfer* de Dante par l'artiste en 2008, au beau milieu de la scène du Palais des Papes³. Destructeur ou destructible, dangereux ou fragile, l'objet dans le théâtre de Romeo Castellucci, à la différence de l'ornement moderne, n'a pas fonction de décoration. Il n'a pas un rôle mineur et ancillaire qui en inhiberait les forces. Bien au contraire, il revêt une puissance d'agir à l'instar des êtres humains avec lesquels il s'agence pour composer le monde de la performance.

L'objet peut même devenir le principe organisateur de l'espace scénique, comme dans la mise en scène du *Sacre du printemps* réalisée par l'artiste plasticien en 2014, où quarante machines installées au plafond de la salle projetaient et faisaient tourner sur le plateau, en chorégraphes démiurges, une matière industrielle utilisée pour fertiliser les sols : de la poussière d'os broyés d'animaux. Agis non seulement par les puissantes machines, mais aussi par la lumière qui les éclairait et la musique qui en rythmait les mouvements, les restes⁴ d'animaux morts s'animaient dans cette mise en scène contemporaine en lieu et place des corps humains figurant, selon l'argument de l'œuvre originale, dans un monde païen russe idéalisé, une série d'actions rituelles agricoles : adorer la Terre et sacrifier une jeune fille au dieu du Printemps. Les gestes des agents humains tels qu'ils étaient exécutés en 1913 dans l'audacieuse chorégraphie de Vaslav Nijinski disparaissaient en 2014 derrière les mouvements des agents non-humains, dans une représentation affranchie non seulement des normes traditionnelles du ballet (comme en 1913) et de la danse, mais aussi du « réalisme illusionniste »⁵ et des normes esthétiques du théâtre dramatique moderne.

En figurant l'absence des corps humains, le théâtre d'objets conçu par Romeo Castellucci pour représenter le *Sacre du Printemps* actualisait en le transformant le partage des puissances d'agir telles que les instaure le sacrifice dans l'œuvre originale. Les êtres humains n'étaient plus, chez Castellucci, les jouets d'une Nature grandiose pour les faveurs de laquelle le dieu du Printemps était invoqué. Les machines spectaculaires faisant

danser du haut du ciel la poussière industrielle se substituaient à la divinité du renouveau végétal. Elles rendaient sensible, par contraste avec la violence de la pratique sacrificielle, la violence « muette »⁶ des hommes qui ne prennent plus la peine de demander, dans le monde contemporain, à la Terre d'agir pour eux, mais remplacent Dieu par de puissants objets pour agir directement sur elle, sans aucun autre intermédiaire. Le rapport entre monde humain et monde divin que permettait d'articuler le cruel sacrifice est court-circuité au profit de la terrible fusion entre les agents non-humains et la Terre dont ils extirpent les forces. Ce qui est sacrifié, par-delà le corps de la jeune fille que rappelle la poussière d'animaux morts, ce sont les corps humains et, avec leur disparition, la reconnaissance de la puissance d'agir de la Terre. S'ils sont mis à l'écart de l'action principale, les êtres humains n'ont pas pour autant disparu. Des hommes intervenaient sur la scène, en tenue étanche blanche, pour ramasser *in fine* la poussière. Dans le dispositif spatial du théâtre, ils sont aussi figurés par le public qui peut regarder, à l'instar des puissances divines sous le regard desquelles les corps dansants agissaient autrefois, la nouvelle forme du sacrifice : le rapt des forces terrestres grâce à la semence qu'éjaculent les machines. Face à la scène, ils ont toute latitude pour contempler le viol dont ils deviennent au même moment responsables.

Le kitsch : un phénomène esthétique et social

Dans cette adaptation du *Sacre du printemps*, les objets modernes révèlent la violence de la puissante société industrielle qui les a produits pour se nourrir. L'expérience de cette violence repose toutefois sur une mise en scène qui pourrait paraître elle-même sinon violente, du moins excessive, en raison de son caractère spectaculaire. Une mise en scène qui pourrait sembler, autrement dit, kitsch, tout comme pouvaient sembler kitsch au public du Théâtre des Champs-Élysées en 1913 la musique éclatante de Stravinski et la chorégraphie hors norme de Nijinski. Révélant la démesure humaine par sa propre démesure, la mise en scène de Romeo Castellucci confère aux objets une puissance d'agir ambivalente⁷.

Le style kitsch selon Norbert Elias

Par-delà la confusion des sentiments que le kitsch suscite, entre désir et dégoût, admiration et répulsion, c'est sa définition qui semble confuse. Le caractère nébuleux du mot (souligné à plusieurs reprises durant le colloque), voire mythique (les récits sur l'origine de son apparition divergent) peut s'expliquer non seulement par la multiplicité des interprétations qu'il a suscitées, à mesure que le nom de kitsch, à côté de son emploi comme adjectif, a été petit à petit érigé en concept⁸, mais aussi (et sans doute en premier lieu) par le caractère disparate de ce que le mot recouvre au XIXe siècle.

Selon le sociologue Norbert Elias, le « style kitsch » naît de la dissolution des codes esthétiques traditionnels au moment où émerge la société bourgeoise industrielle⁹. Alors que le patronage exercé par les nobles de la société de cour permettait de transmettre et de conserver un patrimoine esthétique, l'ascension sociale des bourgeois au cours des XVIIIe et des XIXe siècles va contribuer à l'individualisation des formes artistiques, quoique graduellement et différemment selon les pays d'Europe de l'Ouest¹⁰. L'émergence du style kitsch produit une rupture plus profonde dans la société que l'émergence du rococo après le baroque, rappelle le sociologue, car elle ne s'effectue pas au sein du même groupe social. S'il y a une unité du kitsch, c'est en tant qu'il est la structure esthétique protéiforme d'une société moderne fragmentée. La création repose désormais sur la personne du créateur et sur le goût des acheteurs dont le statut est quasi égal au leur. La liberté nouvellement acquise ouvre donc les possibilités de création : artistes et écrivains remplissent l'espace laissé vacant dans le domaine esthétique par la disparition progressive des formes traditionnelles. Associée aux changements technologiques et à la transformation des rapports entre les groupes sociaux sous l'effet de la mobilité sociale, une telle disparition rend possible l'apparition de formes nouvelles, qui pourront dès lors sembler, par contraste avec les formes anciennes, *informes*— adjectif qui peut aussi revêtir, comme celui de kitsch, un sens péjoratif.

Les effets affectifs¹¹ du kitsch

Le style kitsch est caractéristique des formes produites selon la contrainte nouvelle que constitue l'affranchissement des canons aristocratiques dans un contexte où persiste, tout en se transformant progressivement, l'idéal de la belle œuvre. L'exagération, la grossièreté, le sentimentalisme, l'accumulation ou encore le formalisme sont autant de tentatives jugées kitsch de fabriquer (ou de rater) une œuvre dans la société moderne. L'excès par rapport à une norme esthétique plus flottante dans la société moderne que sous l'ancien régime suscite le mépris.

La réaction morale ou affective que déclenchent les formes kitsch pourrait s'expliquer socialement comme une réaction à la dévaluation de l'aristocratie, comme une opposition aux idéaux modernes¹², ou comme une forme de résistance aux effets délétères produits par le marché capitaliste, qu'on pourra retrouver un siècle plus tard, par exemple, dans la critique de Guy Debord à l'encontre des formes-marchandises générées par la « Société du Spectacle »¹³. Elle peut s'expliquer aussi comme un besoin de stabiliser l'excès dans lequel risque de verser la forme informe.

Contre un tel mépris, Norbert Elias montrait la complexité des désirs esthétiques au sein de ce qu'il nomme « l'ère du kitsch », en expliquant que les rêves de loisirs non réalisés dans le travail sont satisfaits grâce aux objets kitsch, ceux-là mêmes que les spécialistes d'art jugeront de mauvais goût. Le kitsch correspond à un besoin authentique et sincère, qui est, écrit Elias, « complémentaire aux besoins primaires : le travail et le pain »¹⁴. Quelques dizaines d'années plus tard, Susan Sontag nommait du nom de *Camp*¹⁵ l'amour que les objets kitsch peuvent susciter, et montrait comment les minorités

homosexuelles se réapproprient dans le monde new-yorkais les objets d'une société moderne qui les marginalise.

L'objet kitsch est une forme visuelle et matérielle, une image concrète et tangible qui correspond à un désir de forme (de norme ?) dans la société industrielle. Il peut représenter l'impossibilité de vivre en dehors d'une telle société ou devenir le moyen de résister, une fois détourné, à sa nocivité. Il est donc à la fois un produit de la société moderne, l'expression des besoins matériels que cette société génère, et le moyen d'en subvertir les effets pervers et mortifères.

Retour à la puissance d'agir des objets dans le théâtre de Romeo Castellucci

Romeo Castellucci explore la polyvalence des objets kitsch, au sens défini par Norbert Elias, en en faisant les matériaux de composition de ses images scéniques. Ces objets peuvent être des objets du quotidien : des ballons, comme dans sa mise en scène du *Don Giovanni* de Mozart (2021) ; des objets de design industriel, comme dans la scénographie qu'il a réalisée pour le spectacle *Without References* de Cindy Van Acker (2021) ; des objets spectaculaires : des voitures et des télévisions qui tombent dans la *Tragedia Endogonia*, ou la grande toile imprimée représentant le célèbre *Salvator Mundi* d'Antonello da Messina dans son spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (2011) ; des décors grandioses comme celui, nous le verrons plus loin, dont les formes ont été générées informatiquement par des algorithmes dans sa mise en scène de *La Flûte enchantée* de Mozart (2018),

Romeo Castellucci déconstruit les formes informes du kitsch en les insérant dans des dispositifs scéniques particuliers, qui leur redonnent une nouvelle forme. L'objet kitsch devient dès lors un agent qui a non seulement une fonction cosmologique, au sens où il participe à l'agencement dynamique d'un monde scénique, mais aussi une fonction figurative, au sens où il est une image concrète proposée au regard du spectateur. Il est donc pris dans un dispositif spatial et visuel qui montre comment il interagit avec l'environnement qu'il contribue en même temps à instaurer et à animer. Même quand il est utilisé comme ornement, il est représenté dans sa capacité à signifier. L'objet kitsch expose ainsi les façons d'exercer sa puissance d'agir, voire sa force contraignante, comme dans le cas des machines suspendues du *Sacre du printemps*. Le dispositif théâtral objective ainsi la force de l'objet kitsch : il donne au public, littéralement, matière à penser.

Nous chercherons à montrer dans la suite de ce texte comment l'oscillation entre le kitsch et sa négation dans deux mises en scène de Romeo Castellucci, celle d'un opéra (*La Flûte enchantée* de Mozart) et celle d'un oratorio (*La Passion selon Saint-Matthieu* de Bach), en activant la puissance d'agir ambivalente des objets modernes, suggère une réflexion sur leur puissance et permet ainsi d'expérimenter, en le troublant et en le réinstallant¹⁶, le rapport à l'invisible dans le monde contemporain.

Premier cas : l'objet kitsch entre idole et icône. La mise en scène de *La Flûte enchantée* de Mozart (2018)

Pour sa mise en scène de la *Flûte enchantée*, Romeo Castellucci a demandé à l'architecte Michael Hansmeyer¹⁷ de concevoir le décor du premier acte. Le metteur en scène italien souhaitait que le décor représentât le monde kitsch du personnage de Sarastro, c'est-à-dire aussi, selon l'interprétation qu'il en donne, la violence de l'ordre politique masculin. Romeo Castellucci retrouve dans l'histoire de Mozart un motif qui lui est cher, celui du sacrifice, et qui est propre selon lui à la tragédie grecque dont il fait le « noyau du théâtre »¹⁸. Il assimile ainsi la colère de la Reine de la Nuit, dont la fille Pamina a été enlevée et placée dans le palais de Sarastro, à la colère de Clytemnestre envers Agamemnon après qu'il a sacrifié leur fille Iphigénie dans l'*Orestie* d'Eschyle¹⁹.

Acte I

Au fond de la scène apparaît le décor blanc, immense et « organique »²⁰ d'une grotte artificielle, qui évoque l'esthétique rococo de la société de cour à l'époque de Mozart. Ses formes ont été générées aléatoirement par des algorithmes informatiques. Sa parfaite symétrie est redoublée sur le devant de la scène par la parfaite symétrie de la chorégraphie exécutée, en miroir, par des danseurs en tenue d'époque, vêtus et maquillés de blanc. Des corps fantomatiques s'animent tout au long du premier acte de manière fluide, comme des poupées vivantes, devant la fausse grotte, comme pour mieux en souligner la nature impassible. L'ensemble de ce monde blanchâtre se trouve petit à petit envahi par la lumière qui voile et dissout les images scéniques à mesure de leur apparition. Comme la poudre blanche du maquillage finirait, à force d'être saupoudrée, par recouvrir les traits distinctifs d'un visage jusqu'à former sur celui-ci un masque, la lumière et la couleur blanche invisibilisent progressivement les formes sophistiquées de ce monde scénique.

Dans ce premier acte, l'esthétique kitsch figure l'ordre politique qui masque par la fête la violence sur laquelle il repose. Mais l'exagération des formes jusqu'à leur disparition derrière la lumière projetée sur la scène épuise toutefois ce que la scénographie a de kitsch. Ce qui est rendu visible, c'est ce que cette fausse grotte organique et blanchâtre cherche justement à masquer : l'invisible puissance d'un ordre qui dépasse le monde politique de Sarastro²¹. Aussi le décor de la grotte n'a-t-il pas la fonction de l'ornement dont il rappelle pourtant au même moment l'importance à l'époque moderne : il ne correspond pas à l'idéal du théâtre dramatique qui fait de la « tapisserie »²² de la nature le fond depuis lequel se détachent les êtres humains. Bien au contraire, la grotte manifeste à travers elle une puissance menaçante. Elle relève dès lors des deux types d'images qui marquent le rapport au divin dans la tradition européenne : l'idole aveuglante et l'icône faisant signe vers une transcendance inquiétante²³.

Acte II

La scénographie du deuxième acte tranche avec l'esthétique kitsch du premier. Le décor algorithmique a disparu. Au monde blanchâtre et fantomatique succède un monde réaliste où les nuances de jaune dominant. La forme des costumes beiges portés par les acteurs rappelle celle des bleus de travail. Le mobilier est celui d'un espace collectif, peut-être un espace de travail, impersonnel et banal : chaises en plastique jaunâtre, plafonniers suspendus à tube fluorescent, radiateur jauni à eau chaude. Dans ce monde, on ne méconnaît pas l'invisible transcendance dont le caractère menaçant était masqué (mais néanmoins présent) dans le premier acte. Elle est reconnue, trop connue même. Une catastrophe a eu lieu. Avant que la musique reprenne, des femmes aveugles d'un côté de la scène, formant la cour de la Reine de la Nuit, des hommes grands brûlés de l'autre, formant la cour de Sarastro, racontent leur histoire personnelle : la vie en l'absence de lumière pour les unes, la rencontre avec la lumière du feu pour les autres²⁴. Ce monde non-kitsch, qui est lui aussi parfaitement agencé, représente celui du « chant de la mère »²⁵ désespérée à la recherche de sa fille. Il est l'espace des êtres qui ont perdu, comme les femmes aveugles et les hommes grands brûlés, un morceau de leur chair. Des êtres pour qui le manque d'être peut aussi devenir un moteur d'action et de vie.

Le changement de décor est le moyen de faire apparaître, par une opération de suppression, un monde de souffrance dont on dira que l'esthétique dominante, par contraste avec le monde précédent, est non-kitsch. L'opposition entre la scénographie du premier et du second acte représente ainsi l'opposition entre l'ordre politique et le monde des êtres qui y sont soumis, ou encore entre l'ordre masculin et l'ordre féminin dans l'imaginaire de Castellucci. On peut y voir aussi, à la lumière de Norbert Elias, l'opposition entre l'ancienne société de cours et les désirs esthétiques de Mozart devant se soumettre, bien malgré lui, à ses commanditaires aristocratiques²⁶.

Le kitsch n'a pas pour autant tout à fait disparu. Ce monde porte les marques du pouvoir politique du premier acte : les perruques blond platine des femmes et la couleur beige et jaune des uniformes et des objets sont les signes kitsch des effets mortifères de l'éclat de la lumière du monde de Sarastro, que rappellent les discours des femmes aveugles et des hommes brûlés. Ces objets sont les marques douloureuses du monde des idoles représenté dans l'acte précédent. Le geste esthétique de négation n'est pas de l'ordre de la suppression : le kitsch, on l'a dit, ne disparaît pas. La transformation de l'espace scénique dans le second acte met fin à l'aveuglement produit par les idoles kitsch du premier acte sans cesser d'en représenter les effets. La négation²⁷ n'est pas un acte d'effacement, mais d'abstraction : le non-kitsch intègre le kitsch pour le dépasser, pourrait-on dire en termes dialectiques.

L'objet kitsch dans le théâtre de Romeo Castellucci révèle ce qu'il recèle : la fête permanente masque et montre en même temps la violence de l'ordre politique dans le premier acte. Le non-kitsch affiche sa dépendance à l'égard du kitsch dans le second : les êtres soumis à cet ordre politique doivent faire l'épreuve de sa violence dans le monde quotidien, de la même façon que Pamina et Tamino doivent aller au bout de leur initiation dans l'argument de l'opéra. Le passage de l'un à l'autre concrétise à travers la

transformation de l'objet kitsch, la présence d'une transcendance supérieure à l'ordre politique lui-même. L'oscillation entre kitsch et non-kitsch produit par conséquent, pour le dire cette fois dans le langage de la théologie chrétienne, que Romeo Castellucci connaît bien, une révélation. Elle rend sensible l'attachement de l'humain à une puissance invisible devenue immanente à la scène.

Second cas : cortège d'objets. La mise en scène de la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach

On raconte qu'à l'écoute du chant d'ouverture de l'oratorio de Bach lors de sa première représentation, un membre de l'assistance serait sorti de l'église en criant : « Protège tes enfants, Seigneur ! C'est comme si on était dans un opéra ou dans une comédie »²⁸. En développant le récitatif, les airs, les chorals, et le texte de l'histoire religieuse, Bach avait en effet transformé la musique sacrée luthérienne. À la vue de la mise en scène que donne Castellucci du même oratorio, un spectateur moderne pourrait s'écrier aujourd'hui : « Quel enfer ! On se croirait dans un musée d'art contemporain ou dans une performance ».

La mise en scène de Castellucci repose en effet sur la succession de différents tableaux vivants formés par l'exposition d'objets divers, disposés et/ou utilisés par des agents humains sur le devant de la scène, tandis que se trouvent à l'arrière le chœur, les solistes et l'orchestre. Le déploiement dramatique des micro-récits formés par les images scéniques du devant de la scène reprend et amplifie le geste de Bach qui avait donné à l'histoire religieuse, en développant les parties constitutives de l'oratorio traditionnel, une dimension dramatique plus importante. Les objets qui sont exposés peuvent être banals, grossiers, ou étonnants. Quoiqu'ils illustrent plus ou moins directement l'histoire religieuse, une distance entre le devant et le fond de la scène est instaurée, non seulement par l'espace qui les sépare, mais aussi par la non coïncidence entre la composition d'ensemble des tableaux (au nombre de dix-huit) et la composition de la musique (il y a soixante-huit numéros dans la *Passion* de Bach). Pas de confusion possible, donc, entre le monde des images et celui de la musique sacrée. La distance entre l'un et l'autre reprend et reproduit l'opposition entre la forme visuelle nouvelle et la structure musicale ancienne, entre les développements narratifs profanes et la musique sacrée.

« Imperium »

Après le chant d'ouverture du chœur est projeté dans la version filmée de l'oratorio le titre de la première image scénique, au moment où commence à l'arrière l'adresse de Jésus à ses disciples annonçant la Pâque. Les différents éléments textuels qui apparaissent à l'écran dans la version filmée et qui forment autant de commentaires sur les objets

exposés étaient transmis aux spectateurs de la performance vivante dans « une sorte de brochure »²⁹.

Le premier tableau vivant, nommé Imperium, représente sans surprise le pouvoir politique romain. L'image scénique qui se constitue progressivement expose le contexte historique dans lequel a lieu la Passion. Deux hommes vêtus de blanc, les mains gantées, apparaissent sur le devant de la scène. Ils poussent un chariot qui transporte un buste. Ils ôtent le buste. Ils le déposent sur un piédestal. Côté chœur, Jésus annonce sa crucifixion. Le paratexte, qui apparaît sur l'écran dans la version filmée³⁰ (et qui devait être reproduit, donc, dans la brochure durant la représentation) décrit l'objet à l'instar d'un cartel dans une exposition :

Buste en marbre de Tiberius Julius Caesar Augustus (42 av. J.-C. – 37 ap. J.-C.) Deuxième empereur de Rome et membre de la dynastie julio-claudienne.

À l'évocation du décret fatal dans le chant de Jésus se superpose, à travers la figure de Tibère, l'image du pouvoir politique. La superposition dans l'espace scénique de la parole du Christ et du buste de l'empereur reproduit la coïncidence géo-historique entre le christianisme naissant et le nouvel empire romain. La date de fabrication de l'objet n'est pas donnée, comme si ce qui comptait était moins son origine que ce qu'il figure en tant qu'objet. On connaît toutefois son matériau de composition : le buste, nous apprend le texte apparaissant à l'écran, est en marbre. Buste en marbre, vraiment ? Ou pastiche en stuc ? Peu importe : la mention du marbre évoque le monde antique et le pouvoir politique. Inséré dans un dispositif qui rappelle les dispositifs de preuve scientifique (rappelons que les installateurs portent des gants, les objets sont déposés avec soin, la couleur blanche de l'espace scénique rappelle le monde chirurgical) ou de preuve historique (celles des musées et des lieux de conservation), l'objet se transforme. On voit que c'est en exposant la fonction de signe de l'objet que la menace et la fragilité du pouvoir politique (ou l'humanité de l'empereur) sont présentifiées³¹.

« Ceci n'est pas un pin »

Les objets constituent des témoignages de vies humaines et non-humaines. Ainsi apparaît dans la suite de la performance un bus dont on apprend qu'il a transporté des centaines de milliers de personnes pendant vingt-ans, ou encore un gigantesque pin, illustrant la légende selon laquelle un chêne vert aurait accepté de donner son bois pour la fabrication de la croix de Jésus. L'écart entre l'espèce de l'arbre (le pin) et l'espèce qu'il est censé figurer d'après le texte qui l'accompagne (le chêne vert de la légende rapportée) rend visible l'écart entre l'objet réel et l'objet figuré. Romeo Castellucci reprend « La Trahison des images » de Magritte : « Ceci n'est pas un pin », semble-t-il nous dire, ou plutôt « Ce pin est un chêne vert ». L'exposition de l'artificialité de l'objet est le moyen de le codifier. Comme le masque dans la tragédie grecque évoque l'absence du personnage dont le corps réel de l'acteur endosse pourtant le rôle, l'arbre fait signe vers l'absence de la croix mais présente au même moment l'histoire du Christ. Le décalage entre l'objet

réel (le pin) et l'objet figuré (le chêne vert de l'histoire, la croix, la mort de Jésus), ou encore entre l'objet kitsch et l'objet non-kitsch, reproduit le décalage entre l'histoire humaine (le monde contemporain de la performance) et l'histoire du Christ (l'histoire à la fois ancienne et universelle qu'actualise la performance). La distanciation permet de rendre sensible à travers lui l'immanence et la transcendance du divin : l'arbre est une image figurant le Christ tout autant qu'une icône rappelant l'absence de Dieu dans l'image.

Kitsch et non-kitsch : humilitas et sublimitas contemporaines

L'accumulation des objets dans la mise en scène de Castellucci a quelque chose de kitsch, que la répétition du geste de présentation, sous forme de tableaux vivants, semble au même moment nier. Les objets présentés en effet, qu'ils soient spectaculaires ou banals, alors même qu'ils sont magnifiés par le récit qui les accompagne, signalent l'absence de l'objet réel qu'ils figurent, absence soulignée par la disparition successive de chacun des objets présentés. Par ailleurs, plus on avance dans l'œuvre, plus les récits qui se superposent aux images qu'ils contextualisent semblent se détacher de l'histoire religieuse rapportée dans les chants. Ils ne s'autonomisent pas pour autant : ces récits sont des histoires de souffrances vécues par des êtres humains quelconques. Ils illustrent par leur touchante simplicité l'histoire mythique du Christ à laquelle dès lors ils s'intègrent. La répétition du geste de retrait, le détachement progressif entre l'histoire de la Passion et les histoires du quotidien donnent forme à la performance. Ces procédés épuisent ce que les images ont d'artificiel. La fabrication visuelle repose sur un geste, là encore, de retrait, qui révèle dans ce qu'il nie une autre dimension.

L'oscillation entre kitsch et non-kitsch actualise dans ce théâtre le mélange de la *sublimitas* et de l'*humilitas* propres aux mystères chrétiens³². Erich Auerbach rappelait dans son analyse du drame médiéval d'*Adam et Eve* que les mystères chrétiens mêlaient à la représentation vivante des événements de la Bible des épisodes de vie quotidienne, jusqu'à juxtaposer la Passion et la farce, le style noble et le réalisme grossier. Aussi dans l'*Adam et Eve* « chaque épisode, écrit-il, dans sa réalité quotidienne, fait en même temps partie d'un contexte qui concerne l'histoire universelle, chacun étant relié à tous les autres, de sorte qu'il reçoit une signification valable en n'importe quel temps, une signification supratemporelle ». La juxtaposition dans l'espace scénique entre, d'un côté, l'orchestre représentant l'oratorio sacré et, de l'autre, le défilé kitsch d'objets banals quoique spectaculaires reproduit un tel mélange entre le style haut et le style bas. Les objets quotidiens acquièrent une signification « supratemporelle » en même temps qu'ils actualisent la Passion. La mise en scène de l'objet dans le théâtre Romeo Castellucci rend ainsi visible, en la soumettant au regard du public, la pratique religieuse sur laquelle elle s'appuie, le rite de l'Eucharistie où s'opère la réconciliation de la présence et de l'absence de dieu³³.

Dans les deux cas présentés, l'oscillation entre le kitsch et sa négation est un processus de fabrication visuelle qui s'appuie sur la notion tout à la fois esthétique et

religieuse de révélation. Dans les deux cas, l'objet acquiert par cette oscillation une puissance d'agir propre, qui l'émancipe de sa fonction moderne d'ornement. L'exposition sur la scène de ce qu'on pourrait nommer le double corps de l'objet (au sens où il est à la fois présence réelle et absence de ce qu'il représente) est un moyen de figurer, à travers la présence (la violence, la vulgarité, la fragilité, l'excès) du kitsch et de ce que sa négation fait apparaître, à la fois l'immanence et la transcendance divines. La performance théâtrale rend possible, par l'exposition du double corps de l'objet, l'expérience de la puissance de l'image et, à travers elle, une réflexion sur l'invisible.

1. Nous profitons de la transformation de la version orale initiale de ce texte pour en modifier le titre, préciser certains des concepts qui y étaient employés plus ou moins implicitement, et combler la disparition des images qui avaient été alors projetées en développant la description et l'analyse des dispositifs scéniques de Romeo Castellucci choisis pour l'étude.

Notons tout de suite que nous reprenons la notion de « figuration de l'invisible » à Jean-Pierre Vernant, dans le sillage duquel, entre autres anthropologues et comparatistes, s'inscrit notre travail doctoral sur les expériences antiques et contemporaines du divin au théâtre. Voir en particulier « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colossos* », *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 323-338. Sur l'histoire, la « fortune » et l'intérêt du concept d'*agency* dans les sciences sociales, notamment en anthropologie, voir Manon Brouillet et Alessandro Buccheri, « Agents, intentionnalités et modes d'agir dans l'Antiquité », *Cahiers « Mondes anciens »*, 12, 2019, mis en ligne le 29 mars 2019 : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/2441>.

2. Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonia. C# 01 Cesena. I Episodio*. La *Tragedia Endogonia*, créée à partir de 2002, est une série de onze performances réalisées dans différentes villes européennes, qui actualisent l'art et l'esprit de la tragédie grecque telle que les conçoit le metteur en scène italien. Le spectacle a fait l'objet d'un cycle filmique réalisé par Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti.

3. Nous n'insérons pas dans cet article les images qui avaient été montrées lors du colloque dans sa version orale initiale, conformément aux droits d'auteur. Certaines d'entre elles sont facilement trouvables sur internet.

4. Cet article s'inscrit dans le sillage des réflexions que nous avons développées durant le précédent colloque du collectif LiPothétique (*Saloperies littéraires ! Quand l'ordure entre en représentation*, Paris Nanterre, 23-24 mai 2019) dans une communication intitulée « Corps, fluides corporels, restes : l'esthétique de la corruption dans le théâtre de Romeo Castellucci ».

5. Selon l'expression et l'analyse d'Isabelle Barbéris dans sa présentation à l'ouvrage collectif qu'elle codirige avec Marie Pecorari (*Kitsch et théâtralités : effets et affects*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 12.)

Sur la transformation du « théâtre du monde » par Romeo Castellucci dans sa mise en scène du *Sacre du Printemps*, nous nous appuyons sur l'analyse que propose Frédérique Aït-Touati dans « Arts of inhabiting : Ancient and New Theatres of the World », *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, éd. Bruno Latour et Peter Weiber, Karlsruhe – Cambridge, ZKM Center for Art and Media – The MIT Press, 2020, p. 432-439.

6. Dans un entretien accordé à la revue en ligne *Le Temps*, Romeo Castellucci explique comment il actualise le sacrifice du « rite païen russe » dont Stravinski faisait le contenu narratif de son œuvre : « ...la poussière

d'os d'animal qu'on trouve sur le marché pour fertiliser les sols est le dernier stade du sacrifice. Tout d'abord, l'homme a sacrifié son semblable dans des rituels publics, puis ce fut interdit. Ensuite, il a sacrifié des animaux pour amadouer le ciel, puis ce fut aussi interdit. Aujourd'hui, cette poussière d'os qui est le résultat de plusieurs combustions animales est dispersée sur la terre pour enlever aux sols leur acidité. L'industrie a pris le relais du spirituel et il n'y a plus, entre l'homme et le ciel, la crainte que la prière ne soit pas exaucée. C'est une manière orgueilleuse de régler cette affaire de fertilisation, car la violence demeure, mais elle est muette. » (« Romeo Castellucci ou l'incroyable sacre de la poussière », *Le Temps*, 22 août 2014. En ligne : <https://www.letemps.ch/culture/romeo-castellucci-lincroyable-sacre-poussiere>). C'est aussi le corps de la victime animale offert en sacrifice dans les pratiques rituelles dont s'inspirait Stravinski que cette poussière évoque doublement, en raison à la fois de sa nature et de sa fonction. La matière industrielle figure ainsi trois corps absents : le corps de la jeune fille, le corps de l'animal vivant, le corps du danseur.

7. Rien d'iconoclaste dans la mise en scène de Castellucci *par rapport à la signification de l'œuvre originale*. Elle réopère la rupture esthétique déjà produite par le ballet de Stravinski en 1913, qui est devenu depuis une œuvre importante du répertoire chorégraphique. Elle actualise dans le contexte contemporain le caractère déjà iconoclaste de l'œuvre de Stravinski. S'il y a iconoclasme, c'est bien plutôt selon nous, comme en 1913, *par rapport aux formes et aux outils traditionnels de la danse* (faire danser des agents non-humains à la place d'agents humains, transformer le ballet en théâtre d'objets).

8. L'une des questions posées dans l'argumentaire du colloque était de savoir si le concept de kitsch pouvait qualifier des formes esthétiques extra-européennes et quel jugement de valeur pouvait dès lors impliquer une telle qualification. Compte tenu de la définition sociologique stricte qu'on utilise ici et qui fait du kitsch une forme esthétique propre à la Modernité au sens socio-anthropologique, nous dirons que le concept peut être étendu aux formes esthétiques des sociétés extra-européennes qui ont été modernisées de fait et de force sous l'effet de l'industrialisation et de la globalisation (et non à toutes les sociétés non modernes). Cela n'implique pas cependant que le kitsch ne soit pas *comparable* aux formes esthétiques non modernes qui pourraient s'en rapprocher ou y faire penser d'un point de vue esthétique (esthétique de la bigarrure, assemblage, composition, ...) et/ou socio-anthropologique (pouvoir de subversion des normes).

9. Nous nous appuyons dans ce paragraphe sur le texte suivant, que nous résumons et glosons : Norbert Elias, « Le style kitsch et l'ère du kitsch », *Sociologie et sociétés*, 46, 1, p. 279-288. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1024688ar>.

10. Il ne faudrait pas cependant exagérer, rappelle Norbert Elias, l'image de la Révolution française comme point de bascule, sous peine de masquer le caractère progressif de la dévaluation de la société de cour. Certains artistes et auteurs annoncent avant la Révolution française l'avènement de l'ère du kitsch, comme Voltaire et Goethe, situés en périphérie de la société de cour et tournés vers le monde bourgeois à venir. Par ailleurs, comme Norbert Elias le souligne dans son étude sociologique sur Mozart (lui aussi situé entre le monde aristocratique et le monde bourgeois), il ne faudrait pas non plus assimiler l'évolution sociale de la France aux pays de l'Allemagne ou de l'Italie : au sein de ces deux derniers pays, l'aristocratie se maintient pleinement dans différentes villes jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale parce qu'il n'y a pas eu de révolution comme il y en a eu en France et parce que l'État n'est pas centralisé comme à Paris ou à Londres (Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*, trad. Jeanne Étoré, Bernard Lortholary, Paris, Éditions du Seuil, 1991).

11. *Kitsch et théâtralités : effets et affects*, éd. Isabelle Barbéris, Marie Pecorari, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.

12. Pour Christophe Genin par exemple, le kitsch correspond au processus de dévaluation de l'aristocratie au cours du XIXe siècle et à la montée en puissance de l'objet en tant qu'il manifeste la réussite sociale et les idéaux de la modernité (progrès, brassage social). Voir Christophe Genin, « Le kitsch : une histoire de parvenus », *Actes sémiotiques*, 2007. En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3268>.

13. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1967.

14 Norbert Elias, « Le style kitsch et l'ère du kitsch », *op. cit.*

15 Susan Sontag, « Notes on "Camp" », *Partisan Review*, 31, 4, 1964, p. 515-530.

16. C'est en effet dans le sillage et à la lumière des travaux de l'anthropologue Victor Turner sur les performances que nous interprétons ces deux mises en scène, en nous appuyant notamment sur l'ouvrage suivant : Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990. Nous considérons en effet ces mises en scène comme des « pratiques liminaires », c'est-à-dire comme des performances qui, en reprenant et en modifiant les matériaux mythiques et rituels structurant la société moderne, dynamisent celle-ci. Une telle analyse repose sur l'idée que les sociétés modernes ont, elles aussi, quoique d'une autre manière, des mythes et des rites. Elle suppose par conséquent d'accepter de comparer sociétés modernes et non modernes, c'est-à-dire de ne pas exagérer leur opposition- sans pour autant nier l'ampleur des différences qui les sépare.

17. Les images, les notes de Romeo Castellucci sur le spectacle et le processus de fabrication du décor architectural sont disponibles sur le site de Michael Hansmeyer : <https://www.michael-hansmeyer.com/zauberfloete>.

18. « Romeo Castellucci : « La tragédie est le noyau du théâtre », *Le Monde*, 23 septembre 2004, en ligne https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/09/23/romeo-castellucci-metteur-en-scene-la-tragedie-est-le-noyau-du-theatre_380300_1819218.html : « La tragédie est le noyau même du théâtre, l'unique discipline qui m'intéresse, l'unique possible. Ce n'est pas un objet mais une forme universelle. La tragédie fuit l'objet. Elle change avec le temps. Elle est toujours dans un autre lieu. Elle ne reste jamais devant vous comme un spectacle. Elle est plutôt derrière ou à côté, au-dessus ou au-dessous. J'ai retrouvé ce rapport à la tragédie devant les Rothko de la Tate Modern. Ils forment une épiphanie de la tragédie, lorsqu'elle peut se condenser dans la forme la plus simple : la lumière. J'ai découvert ensuite que Rothko avait changé sa manière de peindre après avoir lu Naissance de la tragédie de Nietzsche ».

19. Clytemnestre est la « matrice » culturelle de la Reine de la Nuit, ainsi que l'explique le metteur en scène dans la vidéo publiée par l'Opéra de Lille (https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=T7CFCX1tO98) et mise en ligne sur le site déjà mentionné de Michael Hansmeyer. La trilogie tragique d'Eschyle a été adaptée par Romeo Castellucci dans son spectacle *Orestie. Une comédie organique ?* créé en 1995.

20. Selon le mot de Romeo Castellucci décrivant son décor dans la vidéo citée ci-dessus.

21. Nous essayons actuellement de montrer dans notre thèse, en particulier à partir d'une analyse du spectacle *Bros* (2021), en quoi la représentation du culte de l'image dans le théâtre de Romeo Castellucci peut faire écho à la « crise de la modernité » et à la montée actuelle des « néonationalismes » telles que le philosophe et sociologue Bruno Karsenti les interprète dans son séminaire « Socialisation et nationalisme » depuis 2020 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

22. Selon l'expression de Romeo Castellucci dans ses notes sur le spectacle. Voir sur le site de Michael Hansmeyer (<https://www.michael-hansmeyer.com/zauberfloete>).

23. Nous nous appuyons ici en particulier sur l'interprétation des rapports historiques entre religion et image que donne Heinz Wismann (*Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 283-285) pour comprendre le fonctionnement des images dans le monde contemporain. Heinz Wismann rappelle dans les pages citées que celui-ci dépend de la fusion qui a eu lieu entre deux traditions, la religion de l'absence (la religion hébraïque), selon laquelle le divin n'est pas dans l'image, et la religion de la présence (la religion grecque), selon laquelle l'image présente le divin : « C'est à Alexandrie que cela s'est passé, et plus précisément dans le milieu où des Grecs s'intéressaient à la tradition biblique et où se reposa, et cette fois-ci de manière conflictuelle, la question de la représentation adéquate du divin. Dans la tradition hébraïque, la puissance divine inaccessible au-delà du monde prend ses distances par rapport à la création ; loin de se manifester dans le fonctionnement de la création, elle la laisse à elle-même, alors que, dans la tradition grecque, ce qui est divin est précisément le fonctionnement du cosmos, les divinités étant des éléments, par exemple Zeus associé à la lumière et à la foudre. » (p. 283-284). Deux termes issus du grec correspondent aux deux manières de représenter le divin selon chaque tradition religieuse, l'idole (*eidōs*) et l'icône (*eikōn*) : « On voit bien que faire des représentations du divin, les idoles, c'est tout à fait autre chose que d'en faire des icônes. Soit l'image est le moyen de rendre présent ce qui est absent, dans ce cas où à un *eidōs*, et on

peut mettre tout l'affect, tout le désir, dans le fait que l'image va rendre présent quelque chose qui est à distance, éventuellement difficile à atteindre. Soit l'image peut, par le traitement stylistique, codé, qu'elle subit, évoquer une absence, dans ce cas on a une *eikôn*. L'icône, c'est la présence qui évoque une absence ; l'idole, c'est une absence qui s'incarne dans une présence. » (p. 285). C'est avec le christianisme que s'opère la réconciliation entre idole et icône, entre présence et absence : « Le modèle théologique de cette synthèse est l'eucharistie, qui est au centre de la doctrine chrétienne, puisque l'eucharistie accomplit la présence d'une absence : au moment de la transsubstantiation, Dieu s'incarne dans le pain de l'hostie. Évidemment ce n'est pas la totalité de Dieu, c'est son fils, d'où une scission dans la perception du divin : il y a Dieu le père qui est le créateur du monde ; et, comme le monde ne va pas bien, il faut une autre figure divine qui est la même et qui sera le Dieu rédempteur. Il s'incarne lui dans cet ici-bas que le Dieu créateur a laissé aller à sa perte. L'eucharistie est la représentation symbolique de la coprésence de la présence et de l'absence, la manière de conjuguer les deux. [...] La puissance du christianisme réside essentiellement dans cette capacité de concilier l'héritage hébraïque et l'héritage hellénique, les deux grands monismes de notre aire culturelle. L'idée d'eucharistie est absolument centrale pour comprendre ce qui se produit ensuite, lorsque l'art et l'artiste s'autonomisent par rapport à la problématique du divin, qui a été absolument prégnante dans l'Antiquité grecque, mais évidemment aussi dans la tradition hébraïque. Le christianisme qui invente la curieuse coprésence du père et du fils crée les conditions de l'autonomisation de l'art. » (p. 286-287).

24. Ces êtres, en racontant leur histoire personnelle, exposent au public leur souffrance. Ces récits peuvent eux-mêmes sembler exagérés, grossiers ou sentimentalistes : kitsch.

25. Sous-titre mentionné dans l'adaptation de l'œuvre par Romeo Castellucci.

26. Ainsi que le montre Norbert Elias dans son analyse sociologique de l'œuvre de Mozart, en expliquant par le changement de structure sociale le génie et la souffrance du compositeur (Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, op. cit.).

27. On peut voir dans cette négation un geste esthétique semblable au geste de la rature, cher à Castellucci. Dans plusieurs performances, la rature ou la substitution de mots (qui se succèdent les uns les autres, projetés sur la scène au même endroit, comme pour se rayer mutuellement) transforme un mot utilisé comme signe sans pour autant totalement l'effacer. Les images brisées par le geste après coup de la rature ne sont pas pour autant supprimées. Transformer sans oublier le matériau nécessaire à la transformation : cette tension dialectique anime en profondeur l'esthétique de Romeo Castellucci.

28. Anecdote rapportée dans l'émission *Musicopolis* de France Musique du vendredi 19 avril 2019 intitulée « 1727, Jean-Sébastien Bach compose la *Passion selon Saint-Matthieu* ».

29. Voir les propos de Romeo Castellucci recueillis par Johannes Blum lors de son interview à l'occasion de la création aux Deichtorhallen de Hambourg. <https://festivalmusica.fr/documentation/editions/2017/manifestation/1467/musicarte-la-passione-bach-castellucci>.

30. Les textes cités sont ceux qui apparaissent dans la version filmée rediffusée sur Arte en 2021 (*La Passione*, par le Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, dirigé par Kent Nagano dans une mise en scène de Romeo Castellucci, All., 2016, 177 min).

31. La fin du troisième cartel est particulièrement intéressante, compte tenu de la situation scénique : Tibère n'a pas fait faire de représentation de lui, apprend-on. Le buste en marbre fait signe vers le monde antique, compte tenu de sa matérialité, mais il appartient au monde d'après Tibère, à un monde non daté, qui peut le représenter. Le théâtre donne forme à un homme qui n'a pas voulu faire tailler son visage dans le marbre.

32. C'est exactement ce que Romeo Castellucci a recherché. Voir les propos de Romeo Castellucci recueillis par Johannes Blum lors de son interview à l'occasion de la création aux Deichtorhallen de Hambourg, citée ci-dessus.

33. Heinz Wisman, *Penser entre les langues*, op. cit., p. 287.

Martin Parr et les couleurs indélébiles du temps

Une ode pour un monde qui passe au temps de la société du spectacle

Yvan Chasson

Université de Limoges – Espaces Humains et Interactions Culturelles

Pour les passionnés de photos vintage, les couleurs délavées de certaines images sont signes d'authenticité. Les photographies du Britannique Martin Parr brassent le portrait d'une époque dirigée par une société de consommation rapide. C'est dans des couleurs exacerbées que le photographe observe les pratiques culturelles et sociales d'une société en pleine mutation à la recherche d'un plaisir constant et éphémère, quitte à tomber dans un plaisir inachevé ; le point de départ d'une « société du kitsch ». Le kitsch que Martin Parr définit lui-même comme un « presque beau inutile », un objet dévoué au goût commun, utile juste par le plaisir qu'il procure. Il nous entraîne des plages artificielles de Chine, aux supermarchés d'Irlande en passant par Versailles et ses touristes en pleine séance de *selfies*. Membre de l'agence Magnum depuis 1994, Martin Parr pratique ce qu'il appelle le « documentaire conceptuel », un style à la croisée entre le documentaire photographique et la photo d'art. Un genre qui se définirait par le moment où la créativité du photographe prendrait le pas sur la réalité du documentaire, c'est une tentative « d'ordonner tout ce bruit qu'il y a autour de nous ».

Les scènes immortalisées par Martin Parr sont noyées dans un flash de lumière qui souligne les traits grasseyés de ses protagonistes, les images deviennent des caricatures ironiques. Les couleurs ne marquent plus le temps des images et les hissent dans une postérité poétique. Cette communication propose une généalogie d'un monde qui change, une société du spectacle qui transforme tous les moments de la vie en événement. Une observation minutieuse, à la limite de l'éthographie, d'une époque qui se noie dans le kitch d'une consommation rapide pour un plaisir à durée limitée. Martin Parr souligne avec ses couleurs criardes et ses gros plans exagérés une critique de la vie moderne. Ses images sont celles d'une idéologie qui trouve son origine dans le Thatcherisme et dans ce que Martin Parr considère comme le début du déclin britannique, mais aussi celles d'une société du loisir dont parle Hannah Arendt dans *La Crise de la culture* (1961). Une société qui transforme le monde en parc d'attractions voué à marchander le temps du loisir en une autosatisfaction de la réussite sociale de la *middle class*. C'est une traversée philosophique et sociologique qui sera proposée ici à travers la carrière de Martin Parr, pour tenter de comprendre une société de loisirs qui se perd dans la « production d'images », quitte à abuser d'un « monde de la vision » comme le perçoit Guy Debord dans *La Société du spectacle* (1969).

Nous nous appuyerons sur la série *The Last Resort* réalisée en 1982. Martin Parr s'intéresse à la station balnéaire de New Brighton en Angleterre, lieu prisé par les familles britanniques. Il sera opportun de s'interroger sur le rapport de ce que Martin Parr appelle « regarder les regardeurs qui se regardent ». C'est une quête par l'image pour rendre visible l'invisible, un jeu de miroir inversé que tend le photographe pour montrer à ces badauds leurs comportements parfois ironiques transformant la série *La Dernière station* en satire sociale. C'est un regard à la fois moqueur et tendre que pose le photographe sur les protagonistes de ces images. Une tendresse qui enclenche très vite des systèmes de narrations dans ces images. En jouant sur les stéréotypes, Martin Parr nous raconte des histoires passées en se jouant de ces clichés. À partir de ces figures populaires nous raconte un moment, une époque, un lieu, une *commedia dell'arte* des temps modernes.

Christophe Genin définit le kitsch en disant qu'il est : « partout, en tout. Il décore, il arme, il enrubanne, le tout dans une bonne conscience de soi. Il ajoute du mignon, du mignard, de la fanfreluche, comme si la vie était légère [...]. Il est ainsi plus qu'une esthétique : il est une éthique, voire une politique »¹ ? Cette définition pourrait être celle du genre des photos de Martin Parr. Il nous montre dans ces photos un « presque beau ». Affilié au photographe documentaire, Parr nous offre un regard artistique sur le monde. Au sens où il fait rencontrer dans ces images l'art et le documentaire. Grâce au traitement de la réalité, le photographe pose un regard esthétisant sur le sujet. En imposant du « beau » dans les images Parr travaille sur la sensation de l'image et la prospection que l'observateur aura d'elle. Il arrive par le traitement des couleurs à restituer la chaleur de cette journée de congé.

Martin Parr avoue chercher à vouloir « ordonner tous ces bruits qu'il y a autour de nous ». Et grâce à la recherche d'une telle esthétique, il parvient à ordonner ces images à la manière d'un tableau académique. De plus, ce « beau » a un intérêt dans le sujet qu'il traite, car « L'homme a besoin de ce miroir d'embellissement mensonger pour se reconnaître en lui et, en une certaine mesure avec une satisfaction sincère »². Parr trouve dans l'utilisation de la couleur un moyen pour être encore plus proche du réel. Mais par l'exacerbation de la couleur, le photographe falsifie la réalité en la rendant plus intense à la manière d'une affiche publicitaire. Martin Parr ne craint pas de reconnaître dans son travail une qualité kitsch.

Le photographe britannique naît à Epsom en 1952. Il découvre la photographie avec son grand-père paternel. Martin grandit dans un milieu favorisé avec un père fonctionnaire et une mère elle-même issue d'un milieu aisé. Il découvre ainsi différents milieux sociaux. Il étudie pendant trois ans la peinture à l'école Manchester Polytechnic où il entre en 1970. Il développe un intérêt pour la couleur qu'il découvre à travers la peinture, mais qu'il cherchera par la suite à imposer dans son travail photographique et qui deviendra sa marque de fabrique.

Le kitsch serait un principe directeur universel vers la médiocrité, l'avènement de l'ère de l'homme Kitsch. Comme une névrose universelle, le kitsch devient révélateur d'un monde qui change. Cet article propose une réflexion sur cette transformation sociale à travers les modifications de nos modes de consommation que Martin Parr immortalise dans ses clichés. Le photographe britannique documente cette société du spectacle qui

cherche à tout prix à imiter un temps de l'amusement et du plaisir. Le photographe trouve un intérêt dans les activités ordinaires, il collectionne des fragments de vie dans lesquels les individus sont passionnés par leurs propres vies. Un égocentrisme qui fait la plupart des sujets de travail de Martin Parr.

Martin Parr utilise des couleurs criardes et des gros plans exagérés pour critiquer la vie moderne. Il aborde les thèmes du tourisme de masse et de la globalisation des comportements dans des espaces qui se mondialisent. *The Last Resort* nous fait traverser la plage qui devient un décor surnaturel et crée un sentiment de gêne. Cette plage remplie de saletés et de crasses qui ne semblent pas gêner les visiteurs de New-Brighton. Ces derniers ne semblent pas regarder l'aspect du flaçon. L'objectif du photographe posé sur des corps en quête de bronzage à l'ombre d'une pelleteuse, sans espace, serrés les uns contre les autres tant qu'on a l'ivresse de cet instant de plaisir.

Margaret Thatcher et la société du spectacle

Pour Parr la photographie est le moyen de sauvegarder la mémoire d'une société qui est en voie de disparaître. Son travail a pour vocation de montrer l'influence de la politique sur la vie de gens ordinaires. La série de photos *The last Resort*, montre l'illusion d'une douce vie que la politique de Margaret Thatcher fait miroiter aux classes populaires anglaises. L'arrivée au pouvoir de la Dame de fer a fortement influencé la carrière du photographe :

À l'époque je vivais depuis quelques années en Irlande et quand je suis rentré en Angleterre, j'ai eu l'impression de voir les choses plus clairement. C'était l'apogée du thatchérisme et je n'aimais pas particulièrement Mme Thatcher. J'étais donc extrêmement motivé pour travailler. J'ai commencé par faire Les photos de New Brighton, puis j'ai réalisé *Cost of Living*. Malgré mon aversion envers Thatcher, ce fut une période très positive pour moi parce que cela m'a beaucoup motivé et permis de me concentrer sur ce que je voulais faire. Mme Thatcher a beaucoup fait pour l'art dans ce pays parce que tout le monde la détestait.³

L'influence de la première ministre a eu un effet radical dans la vie des Britanniques, et notamment dans l'imposition d'un nouveau rapport à la consommation de biens matériels.

Durant sa jeunesse, il collectionne les cartes postales réalisées par le photographe John Hyde qui immortalisent des lieux de vacances à travers toute la Grande-Bretagne. Hyde immortalise un temps fait de plaisirs et d'insouciance où les protagonistes de ces images semblent vivre un *American Dream* à l'anglaise. « Faire croire », voilà ce qui semble être le maître mot de la société dans laquelle vit Parr. Dans un monde où l'on préfère le beau au vrai, il cherche à montrer la réalité de cette société en carton-pâte. C'est une nouvelle société qui apparaît sous l'objectif de Parr. Une civilisation qui rêve de confort, d'une vie simple. Les vacances sont à l'image de cette façon de « jouer à la vie simple ».

L'ère de Margaret Thatcher est celle de la consommation de masse. Pour Martin Parr, la station de New Brighton semble être le lieu le plus représentatif de cette époque

dans le pays. Martin Parr se rappelle ainsi de la présence de Margaret Thatcher au pouvoir et de sa volonté de vouloir faire de l'Angleterre un grand pays. Pour le photographe, cette station balnéaire de New Brighton était alors la représentation même de ce mythe auquel la Dame de fer voulait faire croire alors que le reste du pays tombait en ruine. Il témoigne au sujet de la modification des modes de consommation depuis les années 1980 :

Aujourd'hui nous sommes encore plus mondialisés et homogénéisés. Les problèmes qui ont commencé à se poser dans les années 1980 perdurent à l'heure actuelle. Les gens se sont enrichis. Mon objectif principal est de documenter cette nouvelle richesse de l'Occident ; pour moi, c'est le sujet essentiel, le plus important, ou en tout cas aussi important que les guerres ou les famines.⁴

Le kitsch est un rêve du « toujours plus » dans une société du « toujours moins ». Martin Parr cherche à matérialiser la superficialité de cette société dans ses images. On y retrouve des effets plastiques qui apportent une plus-value à chaque situation photographiée. Le choix de la couleur est un parti pris du photographe pour donner force et consistance dans le sujet. Comme les images de Parr, le kitsch associe plusieurs canaux sensoriels pour toucher le plus grand nombre, le plus vite possible. Il convoque l'affectif retranscrit par le besoin de vacances, de repos, de moment partagés, et crée des souvenirs. L'imaginaire est lui aussi présent dans les images de Parr notamment par l'exploitation du mythe des stations balnéaires et des vacances. Le confort quant à lui offre une atmosphère « douillette » dans laquelle on se sent en sécurité. Enfin, en créant le plaisir, l'on crée par la même occasion le besoin de consommation. En additionnant l'affectif, l'imaginaire, le confort et le plaisir, le kitsch promet de trouver « la belle vie » que mérite l'homme moderne grâce au modernisme et au progrès des sociétés.

New Brighton est une promesse d'amusement à la manière d'un Disney World en bord de mer, un lieu où tout ne serait que santé, luxe et volupté. Martin Parr n'hésite pas à se rapprocher au plus près des corps des estivants. Des corps en excès de sébum qui reflètent les lumières du flash. Les silhouettes semblent ne pas être adaptées à ce terrain, les protagonistes semblent se tordre, ne pas pouvoir s'asseoir correctement ou rester de manière prolongée allongés, car c'est comme cela qu'on leur a dit de faire alors les corps imitent les mêmes postures. La photographe Rineke Dijkstra s'est elle aussi intéressée aux corps qui peuplent les plages. En 1996 dans son livre intitulé *Beaches*, elle rassemble des photographies de corps pudiques. Les vêtements qu'endossent ses modèles se démarquent sur la ligne d'horizon de la mer. À la manière de riches parures, les vêtements à motifs que portent les figurants leur donnent un aspect d'étrangeté. Une impression que ces corps ne sont pas à leur places dans ces espaces. C'est cette étrangeté qui se dégage aussi des corps sur les photographies de Martin Parr.

Martin Parr documente un nouveau mode de consommation. Ce nouveau monde basé sur le consumérisme se construit sur une consommation facile qui semble rimer avec douceur de vivre. Il cherche à immortaliser ce sentiment d'un changement de société. Martin Parr illustre parfaitement la société du spectacle que théorise Guy Debord en 1967 dans son livre *La Société du spectacle*. Cette nouvelle société incarnée par la standardisation des modes de vie et la mondialisation a pour pierre angulaire l'idée de transformer tous les moments de la vie en événements. Le citoyen n'aurait plus d'emprise

directe avec sa vie et devrait se laisser guider par son milieu. Le philosophe français utilise l'allégorie de la salle de cinéma où l'on retrouve un public captif, obligé de regarder le film de sa vie sans en être l'acteur, voué à être uniquement consommateur et obéir aux injonctions des affiches promotionnelles dans l'espoir ultime de trouver une vie meilleure. Cette quête du bonheur permanent devient la recherche de cette nouvelle génération de consommateurs. Martin Parr l'a bien compris et a décidé tout au long de sa carrière d'enquêter sur cette disparition du bonheur simple. Selon lui, depuis l'avènement de la mondialisation comme principe fondateur de la consommation moderne, le bonheur n'est qu'une accumulation de marchandises et une écriture de soi qui se fait non pas à partir d'une expérience vécue, mais à partir d'une artificialisation de nos besoins.

Cette parenthèse dans la vie des Anglais rappelle *A Day Off* qu'immortalise Tony Ray-Jones en 1965. Une série en noir et blanc comme pour mieux matérialiser le vieux monde. Il nous plonge dans le monde des loisirs anglais de la bonne société les séparant en sous-catégories (Festivals, danseurs, au bord de la mer), il y a dans ces images une douce mélancolie qui illustre le temps qui passe. En juxtaposant le travail de Ray-Jones à celui de Parr, on pourrait dresser une historiographie du temps Off, ce temps du plaisir qui semble se métamorphoser en temps de la consommation. Ce que Ray-Jones illustre par les balades, les pique-niques, la danse, Martin Parr illustre le temps du plaisir par l'achat de nourriture et le bronzage voués à des besoins superficiels. Ce contraste entre les deux projets des photographes démontre une mutation sociale.

Les couleurs et les formes d'un monde qui passe

À quinze ans, il commence à se passionner pour la photographie. C'était le noir et blanc qui prédominait dans le début de sa carrière. Il faut aussi noter que dans les années 70 le noir et blanc prédominait dans le domaine de la photographie documentaire. La couleur était plutôt utilisée pour les photographies publicitaires et de mode. En passant à la couleur en 1982, il reprend le langage de la photographie publicitaire et par ce biais-là, ses images deviennent plus critiques. Le passage à la couleur est très significatif dans son travail. Dès les premiers temps de sa création les couleurs sont présentes de manière exacerbées. En 1982, il réalise son premier reportage en couleur.

Pour Robert Doisneau utiliser le flash c'est être « aventureux ». Les couleurs d'une image sont accentuées par le flash. Le flash a le don de faire ressortir sur un sujet son caractère, sa force et son identité. Martin Parr trouve dans le flash le moyen d'intensifier la présence de ces sujets en leur procurant une lumière artificielle qui donne un coup de projecteur à la manière des quinze minutes de célébrité d'Andy Warhol. Parr ne retravaille pas ses photos par la suite. Tout doit être déterminé au moment décisif du déclenchement :

J'utilise de la pellicule amateur standard. Je ne procède à aucune retouche sous Photoshop et je ne cherche en aucune façon à améliorer le tirage. Si vous utilisez un film couleur, [...] vous pourrez obtenir cette couleur éclatante. Le film couleur est parfaitement capable de produire cet effet.⁵

Le trait du peintre n'existe plus, il est remplacé par la technique du photographe et l'utilisation de son appareil photo. La photo ne se définit plus que par sa composition et le traitement de la couleur. Il faut faire un « bel effet » qui donne l'esthétique de la photo mais cet effet plastique doit être saisi rapidement pour pouvoir saisir l'instant sur le vif, le moment décisif. Martin Parr fait quant à lui « mauvais genre », ses images semblent ne pas chercher ce « bel effet » qui est ici remplacé par un traitement spontané dont seul le hasard semble être responsable.

Si le kitsch comme les images de Parr peut paraître souvent vulgaire, on peut s'interroger sur ce qu'est la vulgarité. Nous retiendrons la définition du vulgaire comme étant l'absence d'élégance. Définitivement, face à cette définition, les images de Parr semblent ne pas pouvoir rivaliser avec l'idée du « bel effet ». Historiquement, le kitsch est un décor qui veut faire bonne impression et par la surcharge d'éléments montrer l'abondance et la frivolité de la vie. En confrontant la notion de kitsch au travail de Martin Parr on interroge directement la manière dont on pourrait classer son travail, le mettre dans un genre - mais dans quel genre classer ses images ? Dans un mauvais genre ? Dans un genre de trop ? Ou dans un nouveau genre ? Le kitsch serait-il un nouveau genre à part entière ? Le genre infréquentable ? Le kitsch serait-il l'inverse de la modernité ? Une régression noyée dans le décoratif, où la fonction de l'objet disparaît ; le kitsch est le résultat de cette sur-fonction de l'objet.

Les images de Parr cherchent leur genre quand ses modèles cherchent à se donner un style. La photographie des mangeurs de *fish and chips*, assis sur un banc sous un kiosque aux couleurs rouges, fait ressortir la pâleur de la peau des deux protagonistes âgés. Elle contraste avec la rougeur de leurs joues marquées par le soleil. Le lieu fait décor. Ce petit kiosque imite le pittoresque d'un temps révolu, des bords de mer, ceux de la belle époque. Mais ici la construction rudimentaire est posée sur un parking, une poubelle accrochée à un des poteaux du logis vomit une quantité de déchets, l'odeur émane de l'image mais les deux aînés ne semblent pas incommodés par cela et continuent de manger en scrutant l'horizon.

Dans la composition des images de William Eggleston, on retrouve cette confrontation avec le sujet que Martin Parr recherche en permanence. Le photographe américain est en quête d'une distance juste. Avec sa série *William Eggleston's Guide*, il utilise la couleur pour focaliser l'attention du regard sur le sujet. L'intensité colorimétrique vient hiérarchiser les plans de l'image. Martin Parr construit lui aussi ses images autour des couleurs qui vont venir soit se dégrader, soit s'accentuer autour des sujets. Cela apporte un halo lumineux autour des protagonistes, à la manière d'une auréole proche du divin. Il y a certes une banalité dans les sujets qu'il aborde, mais ils témoignent de la condition humaine à un moment et un lieu précis de l'histoire. C'est ce qui semble aussi rapprocher Eggleston de Parr, une volonté de faire cohabiter dans le cadre et le documentaire et l'esthétique.

Ces couleurs acidulées se retrouvent dans les photographies de Marcos Lopez. Dans sa série de photographies *Pop Latino*, l'interroge les stéréotypes et la perception des modes de vie de différentes personnes venues de classes sociales hétérogènes. Il utilise lui

aussi des couleurs électriques qui viennent donner aux sujets un aspect promotionnel, comme si les tranches de vies exposées étaient à vendre. À l'instar des couleurs des bouteilles de sodas que nous propose une hôtesse sur l'une des images, la bouteille se teinte d'un rose électrique présenté un produit de luxe. L'objet par sa couleur qui se démarque et par sa mise en valeur lui donne une aura quasi-divine. Une autre image de Marcos Lopez, celle du torse d'un homme sur fond d'affiche du Che, les bras bronzés, un débardeur qui laisse apercevoir sa pilosité, la chaîne en argent et la brillance de la peau qui nous fait ressentir cette légère transpiration. Ici le photographe joue sur le dualisme du corps, qu'il soit athlétique ou pas. Le débardeur que porte l'homme montre sa musculature, ou cache la vérité. Le motif imite celui d'un drapeau américain : nous voilà face au paradoxe du rêve américain. La présence du drapeau cache ou dévoile ? C'est le même paradoxe face au quel Martin Parr nous place. La pudeur des corps dans ses images contraste avec les couleurs et la lumière qui les refaçonneront en leur donnant une texture plastique.

Le maillot de bain et la crise de la culture

Martin Parr veut nous révéler le « truc » de la photographie, ce qui fait mentir les images. Et pour cela il décale son objectif et montre au grand jour les coulisses de la société du spectacle. Dans l'une des images de la série *Small World*, Martin Parr immortalise un groupe de touristes se faisant photographier devant l'Acropole d'Athènes. Sur le bord droit de l'image on voit le photographe du groupe qui cadre les néo-aventuriers de sorte à les isoler sur le site archéologique. Mais Parr décale son objectif et montre la foule grouillante autour des explorateurs qui espéraient créer l'illusion d'une tranquillité des lieux.

Revenons un instant à l'image des deux seniors mangeant leurs *fish and chips* sous un kiosque. Martin Parr révèle la vérité de l'image. Par cette « fausse erreur » de cadrage, le kiosque pittoresque se trouve sur un parking visible à droite de l'image. Le photographe révèle les coulisses du doux film nostalgique des deux amants. Et le kitsch apparaît. Les deux âmes perdues se trouvent sur le parking d'un supermarché, vouées à êtres des consommateurs comme tous les autres. Pour Martin Parr, la question de l'authenticité du lieu est central dans son travail. Il y a chez lui une fascination pour le ridicule du monde. La station de New-Brighton semble être un parc d'attraction qui accumule les marchandises comme dans un rêve mais qui derrière l'image de carte postale semble être un lieu délabré et précaire, un monde en toc.

Il y a un contre-sens dans les photos de Parr. À la manière de Lewis Carroll, il dépeint un pays merveilleux dépourvu de logique. Les visiteurs de la station ne semblent pas voir les ordures à leur pieds. Ce qui dérange le plus dans ces photos sont les détritiques qui servent de toile de fond. Il y a un dialogue qui se crée entre les gens tentant de faire comme s'ils passaient du bon temps et le paysage qui lui se décompose. Ce décor en putréfaction est le résultat de cette consommation du « moment de plaisir ». Dès lors, la question que nous sommes en droit de nous demander est la part d'humour que l'auteur

accorde à ces images. Martin Parr se moque-t-il des gens qu'il photographie ? Il ne semble pas se moquer des gens mais du lieu, du « rêve » qui leur est proposé, celui de passer un moment source de plaisir. Mais *in fine* la station balnéaire n'a rien d'un lieu de plaisir. À ce propos, Martin Parr explique l'observation qu'il a en abordant la scène du couple déjeunant aux abords d'une poubelle :

Je me dis, « Voilà une famille en promenade et les poubelles débordent parce que c'est un week-end prolongé. » Ce qui est formidable à New Brighton, c'est que les activités familiales et domestiques se poursuivent comme si de rien n'était, alors qu'en arrière-fond il y a toujours ces débris et cette crasse. Cela faisait en quelque sorte partie de l'aspect politique de ce travail.⁶

Ces photos de vacances deviennent des scènes de chaos, où les plaisanciers se retrouvent dépassés par une situation qu'ils avaient tant voulu, un temps de repos qui se transforme en un temps de crise. Cette transformation de la situation désirée en chaos se ressent sur les photos du stand de boissons et de hot-dogs. Les files d'attente sont chaotiques et révèlent toute à la fois l'agacement de l'attente et une tendresse dans la déception d'un moment où ils n'éprouvent plus aucun plaisir.

Cette question traverse les travaux de nombreux photographes, en particulier Richard Billingham et sa série de photos intitulée *Ray's a Laugh* que l'on traduit littéralement par Ray est une blague ou Ray provoque le rire. Là aussi nous pouvons nous demander si le photographe ne se moque pas de ses modèles, en particulier sur le cliché qui représente une femme en train de réaliser un puzzle dont le motif pittoresque ne manque pas de rajouter à l'atmosphère de l'image en jouant sur l'activité simple que réalise la femme et face à l'image retro que le puzzle fait apparaître. Le motif de sa robe proche d'une abstraction florale fait écho aux tatouages sur ses bras. Ici la chose drôle n'est pas la femme en elle-même mais la coïncidence des éléments. On ne se moque pas de l'individu mais on est amusé de cette assemblage hasardeux où concordent finalement les signes, la robe fleurie déformée et les tatouages stylisés.

Parr regarde ces modèles non pas avec un œil moqueur mais avec tendresse. Les baigneurs ont pour lui un don d'adaptation à leur milieu. Ils ont été dupés par la promotion de la station balnéaire, mais ils doivent faire avec. Martin Parr est lui-même un Anglais de la classe moyenne :

La plupart des photographes sont très attachés aux choses exotiques et aux gens se trouvant dans des circonstances extrêmes et spectaculaires. Mais je crois vraiment que l'ordinaire est beaucoup plus intéressant que les gens le croient. Nous sommes si familiers de cela, et la familiarité engendre le mépris, mais quand vous allez dans quelque chose comme un supermarché ou un centre commercial, ce sont des endroits tout à fait extraordinaires.⁷

En 2002 paraît le recueil de photos *Coney Island* de l'artiste Bruce Gilden. À la manière de Martin Parr il se perd sur les plages américaines de Coney Island. On retrouve les corps luisants dont le sébum accentue les cuisses des baigneuses, les corps maigres aux formes non conventionnelles se moquent de l'objectif du photographe. Sans honte ni pudeur, ils se montrent. Sans se moquer, le photographe documente ce rapport trivial des corps. Dans un espace là aussi dédié au plaisir du loisir, aux abords du parc de Coney Island se déploie une comédie humaine dont Bruce Gilbert brosse le portrait. Martin Parr est familier de

cette comédie dont nous sommes les protagonistes. Les artistes en sont les chroniqueurs et par leurs images ils nous tendent un miroir critique pour souligner les effets pervers que la société du spectacle a sur nous, et dans l'espoir de nous en défaire.

Quand Martin Parr photographie, il ne se dissimule pas. Il est avec ses modèles, il partage la même vie qu'eux et la même expérience de l'ordinaire. Martin Parr se questionne sur le regard qu'il porte sur le tourisme. Il met en scène la dissonance entre attente et réalité du voyage effectué par ces voyageurs d'un moment. La masse et l'abondance est de plus en plus la réalité du tourisme moderne. Les groupes qui traversent les sites touristiques sont le sujet favori de l'artiste depuis plusieurs années. Comme s'il cherchait à signifier qu'aujourd'hui le voyage se résume à ces zombies qui errent dans des décors chargés d'histoires.

Dans la série *The Last Resort*, les images fonctionnent comme un ensemble, elles dressent le portrait d'un lieu. Les images se répondent entre elles et créent un effet de narration. La station promet un endroit de confort, de sécurité et de maîtrise totale. Elle est la métaphore parfaite du kitsch : ce lieu n'est qu'une illusion, les badauds se retrouvent dans un espace d'illusions perdues. La station balnéaire devient dans les images de Parr un lieu qui doit faire face à une crise d'authenticité. Comme si l'imaginaire n'arrivait plus à se renouveler. L'homme moderne est pris dans une perpétuelle imitation. Pour Martin Parr, ces photos démontrent une dualité dans la société entre l'ordre et le chaos, l'affection et l'agression, l'attraction et la répulsion. Ces confrontations créent une tension telle qu'elle dérange le spectateur. Un sentiment d'incertitude de ce que l'on voit se fait jour. Une critique ou une moquerie ?

Pour documenter une histoire populaire, Parr veut immortaliser les coutumes des classes populaires comme pour garder un « goût » qui va disparaître. Le kitsch joue sur nos sentiments affectifs, il cherche à toucher nos fragilités pour nous toucher au plus près et nous ramener à une mélancolie quasi enfantine. C'est ce moment où l'Homme perd sa rationalité et bascule dans un comportement euphorique. La série de photos de Parr pourrait se résumer à une course au bonheur individuel.

La plage semble être révélatrice. Cette traversée de la plage se transforme en traversée du désert, en quête de plaisirs éphémères. Parr voit dans cette dernière station un lieu où il n'y a plus rien à faire sauf à chercher du plaisir coûte que coûte, un temps pour se détendre mais où rien ne s'y prête. Il porte sur ces gens ordinaires un regard empli d'empathie. Il devient le chroniqueur d'un temps qui passe. Il a peur de dire « c'était mieux avant » et de passer *de facto* pour un réactionnaire ; mais en réalité ce qu'il semble vouloir dire est « c'était mieux avant la mondialisation et l'injonction au bonheur ». La crainte de Parr est de voir la disparition des cultures vernaculaires qui forment une mosaïque d'identités et qui rendent les gens extraordinaires. L'intégration de Martin Parr dans l'agence Magnum ne va pas de soi pour beaucoup des autres membres, car son travail ne semblait pas en phase avec la ligne éditoriale de l'agence. On a longtemps vu dans son travail des photos purement plastiques et non documentaires, mais il intègre finalement l'agence en 1988. La preuve que le photographe réussit à relier l'art au documentaire.

Le kitsch tient au confort dans le rapport de l'homme avec l'objet. Ce rapport est décisif dans *The Last Resort*, les images retranscrivent une quête d'un objet incertain, une course vers un château en Espagne ou pour l'occasion à New Brighton. La surconsommation est le point central des images de Martin Parr. Comme pour exorciser sa propre culpabilité, le photographe, qui lui aussi avoue être un acteur à part entière notamment par tous les voyages qu'il réalise, dresse le portrait de cette vie moderne faite d'accumulations de marchandises. « Le kitsch serait une modification d'une crise de l'authenticité »⁸, et cette crise du réel, Parr s'en empare pour montrer l'artificialisation de nos besoins et de nos espaces de vies.

Pour décrire le style « Martin Parr », on pourrait dire qu'il consiste à mettre au centre du documentaire des gens ordinaires victimes d'une consommation qui les dépasse et qui rythme leur vie quotidienne. Et ce qui fait l'esthétique de ces images, c'est le surréalisme que le photographe donne à leur vie, car à en croire ses mots, « la vie réelle est surréaliste »⁹. Parr idéalise un mode de vie fondée sur la consommation et les faux semblants. Derrière la moquerie, le photographe dissimule un œil critique mais semble se faire berner par la mélancolie des scènes qu'il fixe sur papier. Il observe les acteurs de la société du spectacle, quitte à lui aussi se laisser prendre au jeu de la duperie et du mensonge. Il critique plus les acteurs que le film qu'on leur projette.

1. Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010, p. 9.

2. Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001, p. 8.

3. Anne-Céline Jaeger, *La Photographie contemporaine par ceux qui la font*, Paris, Thames & Hudson, 2007, p. 66.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 67.

6. *Ibid.*, p. 66.

7. Irène Attinger, *Une bibliothèque. Maison Européenne de la Photographie*, Arles – Paris, Actes Sud – Maison Européenne de la Photographie, 2018, p. 192.

8. Christophe Genin, *op. cit.*, p. 13.

9. Anne-Céline Jaeger, *op. cit.*, p. 67.

***Keepsakes* et ex-voto baroques : bribes kitsch dans le classicisme moderne de Baudelaire et Montale**

Silvia Giudice

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées

Avant même de défendre une thèse aussi paradoxale que celle qui verrait du kitsch dans la poésie de Charles Baudelaire et d'Eugenio Montale, nous voudrions déjà expliquer pourquoi nous nous permettons de rapprocher ces deux poètes. Dès les années 1920, Montale construit sa poétique en opposition à l'esthétique idéaliste, hégémonique en Italie : grâce, entre autres, à la modernité du sublime dissonant baudelairien, il parvient à traverser et dépasser les expériences des symbolistes italiens et des poètes canoniques contemporains comme Carducci. La poétique montalienne, qui a été apparentée au classicisme moderne, doit surtout à Baudelaire la volonté d'incorporer à la poésie les décombres de la société moderne, de la civilisation européenne et de la culture bourgeoise, dans une forme qui se veut – au sens étymologique du terme – *parfaite*¹.

Même une introduction aussi succincte au parallélisme entre Baudelaire et Montale soulève un doute légitime sur une quelconque dimension kitsch de leur esthétique. En effet, à quatre-vingts ans de distance, tous deux se rapprochent plus du classicisme, si l'on veut, que de toute forme d'excès ou de surenchère. Cependant, avant d'aborder l'étude comparée de deux poèmes spécifiques, nous aimerions souligner quelques consonances entre les deux poètes et les différentes dimensions et implications du kitsch, au sens le plus étendu. Si l'on sait à quel point la théorisation de l'esthétique kitsch, depuis Benjamin², est liée à l'objet et à sa reproductibilité, il est peut-être intéressant de rappeler que Baudelaire et Montale réservent une place fondamentale à l'objet, à travers des poétiques qui veulent adhérer à l'âpreté du réel, à sa matérialité concrète et objectale, en rendant compte de l'impureté dans la rigueur de la forme. En outre, tous deux sont poètes et critiques, voire poètes-critiques : l'art figuratif et les réflexions théoriques sur celui-ci ont une place très importante dans leur œuvre. Cependant, ce ne sont pas ici leurs théorisations esthétiques qui nous intéressent, ni leurs jugements sur l'art d'autrui : ce que nous voudrions approfondir n'est pas le kitsch comme jugement esthétique plus ou moins négatif porté sur l'altérité, mais – dans une direction inverse – le kitsch conscient de lui-même, assumé, volontaire. C'est une sorte de kitsch au second degré, jamais dépourvu, chez Baudelaire et Montale, d'une certaine complaisance et fascination. En effet, le dernier point sur lequel nous aimerions attirer l'attention est que les deux poètes ont une conception aristocratique de la poésie, qui les amène, de manière bien sûr différente, à

vouloir établir une certaine connivence avec un public assez restreint : l'ironie chez les deux poètes a parfois partie liée avec la revendication d'une esthétique décalée assumée.

Si jusqu'ici nous avons parlé d'esthétique ou de dimension kitsch sans préciser davantage, c'est essentiellement pour deux raisons. D'abord, bien évidemment, parce que le terme est en soi anachronique : si son apparition est liée à l'industrialisation à outrance du XIXe siècle – et c'est donc un produit de la civilisation bourgeoise qui répond aux nouveaux besoins de la culture de masse – l'acception actuelle est postérieure à Baudelaire³, et celle qui nous intéresse, du kitsch au second degré valorisé comme caractéristique de la culture postmoderne, est postérieure également au recueil montalien que nous prenons en considération⁴. Par conséquent, nous nous interrogerons sur ce que peut être le kitsch chez les deux poètes et sur la possibilité de le concevoir comme une notion opératoire à partir des caractéristiques esthétiques qu'il convoque. C'est là la seconde raison de l'indétermination préalable du terme : plusieurs parmi les différentes implications du goût et de l'esthétique kitsch seront tour à tour mobilisées – de la surcharge à la facticité, du mauvais goût à la revendication ironique – pour interpréter les poèmes en question.

Dans *Les Fleurs du Mal* et dans les *Occasioni*, deuxième recueil montalien publié pour la première fois en 1939, il y a quelques poèmes dont le style est sciemment caractérisé par une surcharge, une accumulation et une puissance visuelle et picturale qu'il serait intéressant d'analyser à travers le prisme de l'esthétique kitsch. Il serait encore plus pertinent d'interpréter l'insertion et la transfiguration par la poésie de certains objets concrets que les poètes eux-mêmes considèrent comme étant reproductibles, excessifs, de mauvaise qualité et de mauvais goût, en un mot : kitsch⁵. Mais ce sur quoi nous avons l'opportunité de nous concentrer ici, ce sont les deux poèmes qui, croisant la dimension stylistique du kitsch et sa dimension objectale, nous semblent se faire eux-mêmes des objets kitsch.

À une Madone
Ex-voto dans le goût espagnol

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.
Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal,
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;
Et dans ma jalousie, ô mortelle Madone,
Je saurai te tailler un Manteau, de façon
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,
Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ;
Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes !
Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
Aux pointes se balance, aux vallons se repose,
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose.

Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers
 De satin, par tes pieds divins humiliés,
 Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,
 Comme un moule fidèle en garderont l’empreinte.
 Si je ne puis, malgré tout mon art diligent,
 Pour Marchepied tailler une Lune d’argent,
 Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles
 Sous tes talons, afin que tu foules et railles,
 Reine victorieuse et féconde en rachats,
 Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.
 Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges
 Devant l’autel fleuri de la Reine des Vierges,
 Étoilant de reflets le plafond peint en bleu,
 Te regarder toujours avec des yeux de feu ;
 Et comme tout en moi te chérit et t’admire,
 Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe,
 Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
 En Vapeurs montera mon Esprit orageux.

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
 Et pour mêler l’amour avec la barbarie,
 Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
 Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
 Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
 Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
 Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
 Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !

Parmi les innombrables aspects dignes d’intérêt et sources d’interprétations divergentes, ce que nous voudrions avant tout souligner ici est le style de la description de cet autel de la Vierge, à l’intérieur même du cœur du sujet poétique. L’exagération de détails, leur énumération, leur caractère fastueux construisent et informent tout le poème et son évolution, jusqu’à l’explicitation du croisement du mysticisme, de l’érotisme et de la violence. Pour mesurer l’acception que connaît une telle esthétique chez Baudelaire, l’on peut mettre en parallèle le poème avec un passage de *La Belgique déshabillée* qui y est manifestement lié, même si bien postérieur :

Tâcher de définir le style jésuite. Style composite. Barbarie coquette. Les échecs. Charmant mauvais goût. Chapelle de Versailles. Collège de Lyon. Le boudoir de la religion. [...] Ex-voto [...]

Madones colorées, parées et habillées.

Pierres tumulaires, sculptures funèbres appendues aux colonnes (J.-B. Rousseau).

Chaires extraordinaires, rococo, confessionnaux dramatiques. En général, un style de sculpture domestique, et, dans les chaires, un style joujou. Les chaires sont un monde d’emblèmes, un tohu-bohu pompeux de symboles religieux, sculpté par un habile ciseau de Malines ou de Louvain.

[...]

Eglises jésuitiques. Style jésuite flamboyant. Rococo de la religion, vieilles impressions de livres à estampes.

[...] Coquetterie religieuse. Le culte de Marie, très-beau dans toutes les églises.

Eglise de *la Chapelle*. – Un crucifix peint, et, au-dessous, *Nuestra Señora de la Soledad* (Notre-Dame de la Solitude). Costume de béguine, grand deuil, grands voiles, noir et blanc, robe d’étamine noire, grande comme nature. Diadème d’or incrusté de verroteries. Auréole d’or à rayons. Lourd chapelet sentant son couvent. Le visage est peint. Terrible couleur, terrible style espagnols.⁶

Cet extrait du pamphlet inachevé concerne donc l'architecture et la sculpture dans les églises construites par les jésuites : ce « style jésuite flamboyant » du Baudelaire des années 1860 est coquet, bariolé, composite : on dirait déjà la définition du kitsch. Mais surtout ce « charmant mauvais goût » est également apparenté au « terrible style espagnol ». La coexistence – ou mieux : l'interdépendance – entre mysticisme, érotisme, surenchère et coquetterie va de pair alors avec l'artificiel, l'exagéré, le trop plein du rococo, et se fait essentielle dans la poétique des *Fleurs du Mal*, qui unissent sensualité et transcendance et qui font de « ce terrible goût espagnol », de ce « charmant mauvais goût », une esthétique ambivalente, à la fois raillée et revendiquée.

Le sous-titre du poème se fait alors plus parlant, ainsi que la description picturale qui constitue le poème en entier : l'autel est véritablement « dans le goût espagnol » tel que *La Belgique déshabillée*, une dizaine d'années après, le définit⁷. On y retrouve l'ex-voto, la Madone coloriée, la fascination de Baudelaire pour les représentations du culte marial, le luxe des bijoux des Madones représentées dans les églises, en style espagnol, et même la barbarie, qui était définie de « coquette » et qui dans le poème revient en tant que substantif au v. 38 et en tant qu'adjectif au v. 12. Donc l'esthétique d'« À une Madone » nous semble doublement kitsch : le style de la composition poétique est à l'enseigne de la surcharge énumérative, et l'objet même du poème est en soi kitsch, c'est-à-dire exagéré, composite, coquet et de mauvais goût, si on l'interprète à la lumière des réflexions de *La Belgique déshabillée* d'une dizaine d'années après.

Si « Keepsake » est un poème on ne peut plus différent, il nous semble tout de même caractérisé par une semblable dimension, doublement kitsch : à la fois dans la parole du sujet poétique et dans la nature même de ce qui y est évoqué :

Keepsake

Fanfan revient vainqueur ; Molly
se vend aux enchères ; un réflecteur grésille.
Surcouf parcourt à grands pas la dunette,
Gaspard compte les sous dans sa cachette.
Dans l'après-midi limpide est descendue
la neige, la Cigale regagne son nid.
Fatinitza agonise dans un coin
de mémoire, de Tonio ne reste qu'un cri.
Faux Espagnols, voici jouer au couvent
les Brigands : mais retentit dans une poche
le réveil d'épouvante.
Le Marquis du Grillon est rendu
à la rue ; Zéphyrin l'infortuné
se retrouve employé ; l'Apothicaire se lève
et les foudroyants tirent sur le plancher.
Les Mousquetaires sortent du couvent,
Van Schlisch chevauche, Takimini
s'évente, le ressort de la Poupée est remonté.
(Imary regagne ses appartements.)
Larivaudière, magnétique, Pitou,
gisent en travers. Vendredi
rêve d'îles vertes et ne danse plus.⁸

Avant d'essayer de comprendre ce poème *a priori* assez mystérieux, nous voudrions déjà mettre en parallèle son titre avec celui de Baudelaire, pour leur dimension révélatrice. « Keepsake » se déclare comme un souvenir de boutique touristique, comme un de ces objets emblématiques de la marchandisation, de la reproductibilité, de la mauvaise qualité. Et cela non seulement de notre point de vue actuel, mais aussi selon Montale lui-même : les *keepsakes* sont ce qu'aujourd'hui en italien l'on appelle simplement « souvenirs », en utilisant le mot français, ces objets-souvenirs qui reproduisent en série de copies de mauvaise qualité une œuvre d'art ou le détail d'un lieu touristique. Et le sous-titre baudelairien « ex-voto dans le goût espagnol » est une référence tout aussi explicite à ces objets symboliques que sont les ex-voto, voués à exprimer reconnaissance à la Vierge pour une grâce obtenue. La description à l'intérieur du poème croise ces objets avec les figurines mariales et les petites statues dans les niches que l'on trouvait, et l'on trouve encore parfois, au coin des bâtiments.

Mais notre thèse concerne justement le statut de ces objets kitsch : ces deux titres ne sont pas une annonce descriptive de ce que le lecteur trouvera *dans* le poème, ils *définissent les poèmes eux-mêmes*. En effet, si l'on revient à « Keepsake », Montale fait de son poème même un objet-souvenir : un keepsake littéraire qui maintient en vie, en les reproduisant, à la fois le souvenir du poète et l'opérette en tant que genre artistique disparu. C'est ainsi qu'on peut comprendre le poème, notamment grâce à un article que le poète écrit une dizaine d'années après :

Un court poème qui consistait simplement en une liste de personnages de vieilles opérettes, saisis et représentés dans cet unique geste caractéristique qui les avait conservés dans la mémoire de l'auteur. [...] Takimini et Surcouf, Fatinitza et Fanfan, Tonio et la Cigale... [...] : qui étaient ceux-là ? L'opérette, cette sœur cadette ou – si l'on veut – cet utile sous-produit de l'opéra et du mélodrame, ayant disparu, il paraît quasiment impossible de faire comprendre aux nouvelles générations la place qu'elle occupa entre la fin du XIXe siècle et les premières années de notre siècle. [...] Il faut également ajouter que l'opérette simplifiait la musique d'opéra sans toujours la rendre vulgaire : c'était le genre le plus approprié à ceux qui pouvaient arriver jusque-là mais ne voulaient pas faire un pas de plus. Musique, certes, mais légère, l'on entendait dire : et je ne vois pas ce qu'il y a de mal à cela. [...]

L'on ne peut ressusciter les morts et je ne propose pas de redonner vie artificiellement à l'opérette ou au café-concert de la fin du XIXe siècle. Mais je voudrais que les documents de cette époque ne soient pas perdus [...]. Il n'y a pas d'intelligence historique d'une époque sans la compréhension de son goût ; et aujourd'hui le goût évolue (ou involue) à une très grande vitesse.⁹

Ailleurs, Montale revendique également sa passion pour « la mauvaise musique, ou mieux la musique que la confrérie [...] des spécialistes ou des musiciens de profession définit publiquement comme telle »¹⁰. Si l'on interprète le poème à partir de cette réflexion, il semble assumer le pouvoir de ramener à la vie l'opérette, par son contenu et par sa forme composite et ironique qui semble reproduire par mimésis celle de ce genre performatif. Et pourtant, « l'on ne peut ressusciter les morts » : les personnages qui constituent le poème sont essentialisés, caricaturés, réduits à un seul geste, comme dans les objets-souvenirs, incapables par eux-mêmes de garder la totalité d'une expérience vécue, qu'elle soit l'expérience artistique et culturelle de l'opérette au moment où elle avait du succès, ou bien l'expérience intime du poète qui se souvient de ses personnages favoris. L'évocation de ce temps double, et doublement perdu, est donc confiée à un

poème qui se fait lui-même keepsake, dans toute son artificialité consciente, assumée et voulue. À la lumière de cette nature du poème même, son esthétique de la surenchère assume également une autre dimension : c'est la mimésis de l'art lui-même, qui cette fois-ci est un art musical et de performance, et c'est l'esthétique kitsch de cet art même, « musique légère », « mauvaise », superficielle.

C'est tout d'abord cette dimension que l'on retrouve également dans « À une Madone ». En effet, le poème ne représente pas un ex-voto : il l'est. Mais il l'est d'une manière toute particulière, comme le poème de Montale est un keepsake littéraire très particulier. Dès le titre et le sous-titre, l'on devine que l'ex-voto n'est pas pour la Vierge, mais pour une femme que le sujet poétique assimile à la Vierge : c'est ce que suggère l'article indéfini « une », manifestement inapproprié pour Marie. En outre, « dans le goût espagnol » suggère également le caractère artificiel et factice : c'est « à la manière de » que cet ex-voto est conçu. Le titre et le sous-titre placent donc déjà le poème sous le signe de la comparaison, du faux-semblant, de ce caractère de *poncif* que l'on retrouve confirmé par l'apostrophe « ô mortelle Madone » du v. 10 et surtout par le syntagme « pour compléter ton rôle de Marie » (v. 37). C'est d'un *rôle* qu'il s'agit : cette dimension ne se limite pas à représenter la destinataire du chant comme le comparé d'un rapprochement avec la Vierge, mais fait d'elle un poncif, un faux-semblant. La poétique baudelairienne renforce ici le caractère artificiel et factice de la femme par rapport au modèle de la Vierge, qui se fait alors reproductible, et même en copies de mauvaise qualité comme celle que constitue, aux yeux du sujet poétique, sa destinataire. L'ex-voto est en soi un objet reproductible et un simulacre, le poème met en abîme ce statut en se présentant comme un faux-semblant, une copie de mauvaise qualité de ce même objet reproductible et de ce même simulacre. C'est ce qui se passe dans « Keepsake » également, qui se fait copie composite d'un art lui-même perçu comme kitsch, en proposant une incarnation et une mise en abîme de cette artificialité et de cette reproductibilité.

« Keepsake » et « À une Madone » ont certes en commun l'insertion, à l'intérieur d'une poétique formellement traditionnelle, d'un objet perçu comme kitsch par le poète lui-même, comme l'opérette, les statues mariales et les ex-voto baroques ; mais surtout la véritable transformation du poème en objet aux caractéristiques kitsch. Les deux poèmes eux-mêmes deviennent objets composites, reproductibles, construits par un poète conscient de sa propre fascination pour la légèreté et le mauvais goût. C'est pourquoi les poèmes revendiquent leur propre statut de faux-semblant, de reconstruction, de copie – aride et figée chez Montale, violente et charnelle chez Baudelaire – de quelque chose de perdu et inatteignable.

Il se peut, alors, que le classicisme formel qui nous a poussée à mettre en parallèle les deux poètes, fondé sur le travail conscient sur le matériau linguistique et poétique, n'est plus tellement en opposition avec l'intentionnalité et la réflexivité d'un kitsch esthétique qui témoigne d'une certaine modernité. En effet, les dimensions que nous avons identifiées comme kitsch dans l'analyse poétique témoignent premièrement du besoin de sauver de l'oubli ce qui demeurera de toute manière figé et artificiel dans sa reproduction, ainsi que de la conséquente conscience de l'impasse et de l'échec de cette tentative.

Deuxièmement, elles incarnent la nécessité de provoquer pour dénoncer la domination d'un certain goût et pour revendiquer des secousses esthétiques. Et, enfin, elles nous semblent être la manifestation plastique de la conscience de l'art comme *ars*, artéfact, artificialité. L'homme, dans la modernité baudelairienne et montalienne, ne peut peut-être que produire des copies de mauvaise qualité d'une réalité existentielle inatteignable, incompréhensible, et représentable uniquement à travers la conscience ironique de sa facticité. Ces bribes sont donc non seulement cohérentes avec la poétique du classicisme moderne, mais précieuses et essentielles, incarnant le kitsch en tant qu'« art de l'anti-renoncement à l'idéal d'un Beau que l'on sait perdu, mais dont on maintient le regret »¹¹.

1. Nous ne pouvons détailler ici l'histoire d'une réception et d'une influence aussi complexes que celle de Baudelaire dans l'Italie du début du XXe siècle ou dans la poétique d'Eugenio Montale. Pour un approfondissement détaillé, voir notamment : Tiziana De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pise – Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002 ; *Montale e il canone poetico del Novecento*, éd. Maria Antonietta Grignani, Romano Luperini, Rome – Bari, Laterza, 1998 ; Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologne, Zanichelli, 1980.

2. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, III, Paris, Gallimard, 2000.

3. Catherine Coquio est la seule, à notre connaissance, à avoir analysé le rapport de la poétique baudelairienne avec l'esthétique kitsch, dans sa monographie *L'Art contre l'art. Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*, numéro spécial de *Méthode ! Revue de littératures*, Bandol, Vallongues, 2005.

4. Florence Bancaud en situe l'épanouissement autour des années 1950-1960, d'abord aux États-Unis et puis en Europe, dans « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme "mal esthétique" ? », *Cahiers d'études germaniques*, 72, 2017, p. 84. En ligne : <https://journals.openedition.org/ceg/336>.

5. Il serait sans doute intéressant, par exemple, d'analyser les *ekphraseis* baudelairiennes, ou d'interpréter le rapport du poète aux arts baroques, à la lumière des dimensions artistique, sociale et poétique de l'esthétique kitsch. Quant à Montale, l'on pourrait interpréter à travers le prisme du kitsch tous ces objets de *mauvaise qualité* que sa poésie intègre et transfigure symboliquement, comme le presse-papiers reproduisant le Vésuve de « ...ma così sia. Un suono di cornetta... » (*Le occasioni*).

6. Charles Baudelaire, « Pauvre Belgique ! », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, II, p. 943-945.

7. Cette esthétique pourrait être approfondie d'une part à la lumière de certains âpres feuillets de *Mon cœur mis à nu* concernant l'Espagne et son prétendu penchant naturel (Charles Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées, Mon cœur mis à nu*. Texte réimprimé d'après les manuscrits originaux, Paris, Georges Crès et Cie, 1919), et d'autre part à la lumière du parallélisme établi par Coquio (*op. cit.*, p. 15-31) entre le « goût espagnol » et le « style joujou » de Mme Panckoucke (Charles Baudelaire, « Morale du joujou » [1853], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, I, p. 581-582).

8. [« Fanfan ritorna vincitore; Molly / si vende all'asta: frigge un riflettore. / Surcouf percorre a grandi passi il cassero, / Gaspard conta denari nel suo buco. / Nel pomeriggio limpido è discesa / la neve, la Cicala torna

al nido. / Fatinitza agonizza in una piega / di memoria, di Tonio resta un grido. / Falsi spagnoli giocano al castello / i Briganti; ma squilla in una tasca / la sveglia spaventosa. / Il Marchese del Grillo è rispedito / nella strada; infelice Zeffirino / torna commosso; s'alza lo Speciale / e i fulminanti sparano sull'impiantito. / I Moschettieri lasciano il convento, / Van Schlish corre in arcioni, Takimini / si sventola, la Bambola è caricata. / (Imary torna nel suo appartamento). / Larivaudière magnetico, Pitou / giacciono di traverso. Venerdi / sogna l'isole verdi e non danza più. »]. La traduction proposée ici est de Patrice Dyerval-Angelini, dans Eugenio Montale, *Poèmes choisis (1916-1980)*, Paris, Gallimard, 1991.

9. [« Una breve lirica che consisteva semplicemente in un elenco di personaggi di vecchie operette, colti e rappresentati in quell'unico gesto caratteristico che li aveva conservati nella memoria dell'autore. [...] Takimini e Surcouf, Fatinitza e Fanfan, Tonio e la Cicala... [...] : chi erano costoro? Scomparsa l'operetta, questa sorella minore, o se volete questo utile sottoprodotto dell'opera in musica, del melodramma, pare quasi impossibile far comprendere alle nuove generazioni il posto ch'essa occupò sullo scorcio dell'Ottocento e nei primi anni del nostro secolo. [...] Si aggiunga poi che l'operetta rendeva spicciola, ma non sempre volgare, la corrente della musica operistica: era il genere più adatto per chi poteva giungere fin lì ma non intendeva fare un passo più del necessario. Musica sì ma leggera, si sentiva dire: e non vedo che ci fosse nulla di male. [...] // Non si possono resuscitare i morti ed io non propongo che si ridia vita artificialmente all'operetta o al caffè-concerto di tipo fine Ottocento. Ma vorrei che non andassero perduti i documenti di quell'epoca [...]. Non v'è intelligenza storica di un tempo senza comprensione del suo gusto; e oggi il gusto si evolve (o involge) con estrema rapidità. »]. Eugenio Montale, « Il tempo delle "soubrette" », *Corriere della Sera*, 5 avril 1949. C'est nous qui traduisons.

10. [« La cattiva musica, o meglio la musica che la frateria [...] degli specialisti o dei musicanti di professione proclama pubblicamente tale »]. *Id.*, « Paradosso della cattiva musica », *Prime alla scala*, Milan, Leonardo, 1995, p. 13. C'est nous qui traduisons.

11. Florence Bancaud, *op. cit.*, p. 85.

Sensibilité et sentimentalisme : Nabokov et le *pochlost* dostoïevskien

Aline Lebel

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées

« Le plaisir artistique que vous éprouvez en accompagnant Dostoïevski lors de ses incursions dans l'âme malade de ses personnages est-il nettement plus vif que toutes les émotions morbides et les frissons d'horreur que vous procurent les romans policiers ? ». C'est par cette question incisive que Nabokov introduisit ses étudiants à l'œuvre de Dostoïevski, à l'occasion d'un cours célèbre¹ qu'il lui consacra en 1948 à l'Université de Cornell, et qui est reproduit dans le deuxième tome de *Littératures*. S'il nous semble important de revenir dans cet article sur la question du *pochlost*, c'est donc non seulement parce qu'avec Broch ou Kundera, Nabokov est l'un des romanciers qui a le plus théorisé la question du kitsch littéraire, mais parce qu'elle permet d'éclairer ce troublant refus de filiation. Quand dans un autre essai séminal figurant dans le même ouvrage, « Des philistins et du philistinisme »², Nabokov entreprend de circonscrire ce concept russe si difficilement traduisible, apparenté à la « banalité », à la « vulgarité » ou au « kitsch », c'est en effet le nom de Dostoïevski qui est de nouveau convoqué. Cette convergence nous invite à une lecture croisée, les pages consacrées au romancier russe apparaissant comme une illustration ou une variation autour d'un certain nombre de principes exposés ailleurs de façon plus abstraite.

La portée heuristique de cette analyse est par ailleurs justifiée par au moins deux motifs. Le premier a trait au caractère paradoxalement représentatif de ce jugement de valeur. Pour un lecteur français contemporain, ranger Dostoïevski dans le corpus des textes « kitsch » peut certes paraître surprenant, non seulement en raison du caractère ultra canonique de son œuvre, mais parce qu'un tel avis s'inscrit en rupture avec la doxa critique actuelle, qui depuis la réception de Bakhtine au moins associe le romancier russe aux concepts de complexité et de « polyphonie »³. Nabokov n'est pourtant pas isolé : Milan Kundera, autre émigré d'Europe de l'Est et penseur du kitsch en contexte capitaliste et « totalitaire », confessait lui aussi son peu de goût pour le géant russe⁴. C'est d'un même agacement dont témoignaient les propos assez dépréciatifs tenus par Thomas Pavel à l'occasion d'un colloque sur *L'Art du roman*, organisé en mars 2020 à l'Université de Nanterre⁵. Il y a donc un effet de convergence mais aussi de décalage par rapport à nos expériences de lecture, qu'il convient de prendre au sérieux et d'interroger en partant de celui de ces auteurs qui a le plus argumenté les raisons de son dégoût littéraire.

La deuxième raison tient au caractère singulier de l'écriture et de la démarche adoptées par Nabokov dans ses conférences. Loin de proposer une analyse critique distanciée, l'écrivain s'appuie sur une expérience de lecture subjective, véhiculant et produisant de l'affect à des fins polémiques. Cette pratique singulière de l'écriture essayistique, parfois volontairement provocatrice, est une invitation à la discussion et à la confrontation critique, et fait d'emblée surgir un certain nombre de questionnements :

- Pourquoi Nabokov choisit-il de faire de Dostoïevski en particulier l'exemple paradigmatique du *pochlost* littéraire ? Quel Dostoïevski construit-il pour ce faire, ou plutôt : à quelles lectures de Dostoïevski réagit-il ?

- Quels usages fait-il ensuite de cette référence ? En quoi ceux-ci peuvent-ils éclairer les enjeux littéraires et éthiques de sa définition du *pochlost* ?

- Enfin, à supposer que l'on se prête au jeu et que l'on tente de relire Dostoïevski à partir du « point de vue » proposé par Nabokov, quel effet cela produit-il sur le texte ? Peut-on envisager la démarche inverse, et relire, voire répondre à Nabokov « depuis » Dostoïevski ?

Pour répondre à ces questions, nous partirons de l'un des concepts que Nabokov présente comme essentiel à sa définition du *pochlost* en général et du *pochlost* dostoïevskien en particulier : le « sentimentalisme », qui désigne à la fois un certain usage et un certain effet de l'œuvre d'art. L'association entre kitsch et lecture non distanciée, à l'unisson du pathos du texte, n'est pas propre à Nabokov. On pense notamment, au-delà des divergences idéologiques et méthodologiques, au célèbre article « Avant-garde and Kitsch »⁶ publié par Clement Greenberg en 1939, et où le théoricien marxiste oppose le kitsch comme « imitation de l'effet », à l'œuvre d'art « réflexive ». Il est particulièrement frappant cependant de voir à quel point, chez Nabokov, jugement de valeur et jugement de goût sont étroitement liés, dans la condamnation de ce rapport à l'art. C'est ce qui le conduit même, de façon assez surprenante pour un auteur qu'on a longtemps taxé d'esthétisme, à adhérer à ce qui apparaît comme une vision presque platonicienne de l'unité du bon et du beau dans l'œuvre, affirmant qu'« appliquer à quelque chose l'étiquette fatale de « pochisme » n'est pas uniquement émettre un jugement esthétique, mais aussi porter une condamnation morale » (896).

Ce sont donc les enjeux à la fois poétiques et éthiques qui sous-tendent cette élaboration nabokovienne du concept de *pochlost*, défini à partir de Dostoïevski comme un certain usage des émotions de lecture, que nous voudrions interroger dans cet article. Par souci de clarté et de concision, nous nous concentrerons sur les textes théoriques de Nabokov et sur quelques extraits précis tirés du corpus dostoïevskien, même si évidemment la réflexion mériterait d'être étendue à l'œuvre romanesque de Nabokov.

« Philistinisme », « philistins » et « pochlost » : l'élaboration d'un concept et la question de la relation à l'œuvre d'art

Il faut dans un premier temps revenir au texte de référence de Nabokov sur la question du *pochlost*, à savoir l'essai « Des philistins et du philistinisme » afin de préciser un peu la définition et l'usage qu'il fait de ce concept, et son lien avec la critique de l'œuvre de Dostoïevski.

On remarque d'abord que le concept de « pochlost » émerge au terme d'une réflexion plus large sur le « philistin » et que chez Nabokov – comme chez Broch ou Kundera, d'ailleurs – le « kitsch », comme qualité esthétique, est indissociable d'un type anthropologique précis. Type anthropologique et non social ou sociologique puisque Nabokov affirme se servir « du terme « bourgeois » (synonyme pour lui de philistin, *NdA*) au sens où l'entend Flaubert, et non Marx. [...] Le philistin c'est le vulgaire sentencieux » (893). C'est ce qui lui permet de présenter le phénomène comme trans-classe et transculturel : « Le philistinisme est international. On le rencontre dans tous les peuples, dans toutes les classes. Un duc anglais peut être aussi philistin qu'un *shriner* américain, un fonctionnaire français ou un citoyen russe » (893). La mise à distance de la référence marxiste montre que si Nabokov associe l'émergence du philistinisme à un contexte culturel donné, celui-ci reçoit une définition suffisamment vague pour ne pas supposer le lien qu'établiront d'autres penseurs (comme Greenberg et plus tard Arendt), entre marchandisation capitaliste, culture de masse et kitsch. Nabokov se contente de souligner que le philistinisme présume « en général » « un état de civilisation avancé dans lequel, au cours des siècles, certaines traditions se sont accumulées au point d'empester » (893), remobilisant ainsi l'association topique entre kitsch et décadence. Cette définition très large est ce qui lui permet de penser comme paradigmes symétriques du *pochlost* l'Amérique capitaliste des années 50 et la Russie stalinienne du réalisme socialiste et de la doctrine de Jdanov (1946).

Au-delà du rapport au marxisme comme idéologie spécifique, la revendication, dès le début du texte, d'une filiation littéraire (le Flaubert de Monsieur Homais et surtout du *Dictionnaire des idées reçues*) plutôt que philosophique nous éclaire sur les enjeux et le fonctionnement du texte. Empruntant au genre de la satire plutôt qu'au discours philosophique ou à l'analyse littéraire (*a priori*) distanciée et objective, celui-ci revendique clairement une visée polémique, voire didactique. C'est ce qui explique l'omniprésence du registre moral, particulièrement sensible à la fin du texte, quand Nabokov introduit le concept éthico-esthétique de *pochlost* : « Les Russes ont, ou avaient, une expression particulière pour ce philistinisme sentencieux : *pochlost*. Appliquer à quelque chose l'étiquette fatale de « pochliste » n'est pas uniquement émettre un jugement esthétique, mais aussi porter une condamnation morale. L'authentique, l'innocent, le bon, n'est jamais *pochlost* » (896). Même si Nabokov se réapproprie le concept de façon singulière, cette association de l'axiologique et de l'esthétique correspond bien à la définition que Svetlana Boym donne du concept dans son ouvrage de référence *Mythologies of everyday life in Russia*, où elle en fait la genèse dans le champ culturel russe :

Le « pochlost » est la version russe de la banalité, avec une nuance bien nationale de condamnation métaphysique et morale, et avec l'association notable du sexuel et du spirituel. Ce seul mot inclut les idées de trivialité, vulgarité, promiscuité sexuelle, et manque de spiritualité. La guerre contre le « pochlost » est une obsession culturelle de l'intelligentsia russe et soviétique des années 1860 aux années 1960. On ne trouve peut-être nulle part ailleurs une telle constance dans la lutte contre la banalité. Chez Dostoïevski, « pochlii » est un attribut du diable.⁷

Mais sur quoi exactement Nabokov fait-il porter cette condamnation morale, qui est en somme l'enjeu central du texte et de son travail d'élaboration conceptuelle ? Le professeur commence par définir de façon générale le « pochisme » comme un rapport dévoyé aux valeurs (artistiques mais aussi morales), articulé autour des deux concepts complémentaires de « conformisme » et de « mystification » :

Le type de personnage auquel je pense lorsque je parle de « vulgaire sentencieux » [...] c'est le conformiste, l'homme qui se conforme à son milieu, et que caractérise également un autre trait : il est pseudo-idéaliste, pseudo-compassant, pseudo-sage. L'imposteur est le meilleur allié du vrai philistin. Tous les grands mots tels que « beauté », « amour », « nature », « vérité », etc., deviennent faux semblants et mystifications dans la bouche du vulgaire sentencieux. (894)

Mais il apparaît rapidement que sa version du *pochlost* se manifeste de façon privilégiée, et particulièrement pénible à ses yeux, dans le rapport au langage en général et à l'œuvre d'art en particulier. Il se traduit alors par un désir d'immersion non réflexive dans l'œuvre, aux dépens de la distance émotionnelle que suppose pour Nabokov la véritable contemplation esthétique. « Le philistin aime éblouir ; il aime être ébloui » (894), une formule qui dans sa concision toute littéraire rentre en résonance avec l'analyse qu'Hannah Arendt donnera dans *La Crise de la culture*⁸ des différentes formes de philistinisme. On y retrouve en effet aussi bien le désir de « distinction » (faire usage des œuvres pour affirmer son appartenance à une classe, ou plutôt à une « coterie », pour employer le terme privilégié par Nabokov), et la soif d'émotions et d'impressions fortes : deux attitudes qui réduisent l'œuvre d'art à un objet de « mystification ».

Le *pochlost* interroge donc le rapport à l'œuvre d'art. L'objet de la condamnation reste cependant ambivalent : est-ce l'œuvre qui est *pochlost*, ou l'usage qu'en fait le philistin, le « vulgaire sentencieux » ? Le *pochlost* est-il une qualité ou une attitude ? Le geste de l'emprunt lexical et de la translation du concept russe vers la langue anglaise renforce cette ambiguïté. Le substantif abstrait russe, que le dictionnaire de Chtcherba et Matousevitch⁹ propose de traduire par « vulgarité, trivialité, banalité, platitude » devient d'abord sous la plume de l'auteur un adjectif, désignant tantôt un objet et tantôt un concept : « l'authentique, l'innocent, le bon, n'est jamais *pochlost* » (« *the genuine, the guileless, the good is never poshlust* »), puis un substantif désignant une personne : « un homme simple et non civilisé est rarement, sinon jamais, un *pochlost* » (896) (« *a simple, uncivilized man is seldom if ever a poshlust* »). Nabokov fait à la fois le choix de conserver le terme russe en anglais, puis de le « dériver », mais aussi de tenter d'en fournir des équivalents, et la note de bas de page qu'on trouve dans son cours sur Dostoïevski est sur ce point particulièrement éclairante : « Quelques mots anglais exprimant plusieurs mais non pas tous les aspects de *pochlost* seraient, par exemple : *cheap* (facile), *sham*

(artificiel), *smutty* (grivois), *pink-and-blue* (mièvre), *high-falutin'* (pompeux), *in bad taste* (de mauvais goût) » (656). Le caractère contradictoire, voire antinomique de certains de ces concepts (« mièvre » / « grivois ») illustre à la fois la fécondité heuristique du déplacement linguistique, qui produit véritablement ici une autre intelligence du phénomène, mais aussi la complexification qu'elle induit, et qui invite à un travail de clarification, de réappropriation et d'approfondissement de la notion.

Cette ambiguïté de la visée satirique se retrouve dans la liste que Nabokov donne, dans cette même conférence, des œuvres appréciées du philistin, et au nombre desquelles figure au premier plan Dostoïevski :

Le philistin ne sait pas distinguer un écrivain d'un autre ; il lit peu, se limitant à ce qui pourrait lui être utile ; en revanche, il lui arrive de s'abonner à un club de lecture et de choisir de beaux livres, oui, de *beaux* livres : Simone de Beauvoir, Dostoïevski, Marquand, Somerset Maugham, *le Docteur Jivago* et les Maîtres de la Renaissance – tout y passe. (894)

Au-delà des goûts (et dégoûts) personnels de l'auteur, le caractère hétéroclite de ce corpus appelle deux remarques. La première concerne le caractère « relationnel » du concept. Le *pochlost* nabokovien n'appartient à aucun pays, époque, parti ou genre littéraire parce qu'il résulte de la relation qui se construit entre un lecteur (le philistin) et un texte, de la façon dont ils se produisent l'un l'autre. Certaines œuvres, par leur usage du pathos, favorisent ce type de lecture, mais en fin de compte « tout y passe », ou peut y passer, même les maîtres de la Renaissance ou Van Gogh. La seconde touche à l'hétérogénéité linguistique et culturelle de ce corpus *pochlost* ou « pochlostisé » : on trouve des Français, des Russes, des Italiens, des Américains. Nabokov semble ici inviter à une réflexion sur les liens entre « littérature mondiale », identité nationale et *pochlost*, et c'est là à notre avis que se trouve l'une des clefs de l'énigme « pourquoi Dostoïevski ? ».

Déconstruire les mythes de la russité littéraire

En faisant de Dostoïevski un emblème du « pochlost », Nabokov a en effet conscience de se montrer provocateur, et il le reconnaît dès l'incipit du cours qu'il lui consacre : « Je suis un professeur trop peu conventionnel pour enseigner des sujets que je n'aime pas. Je tiens beaucoup à démystifier Dostoïevski, mais je me rends compte que des lecteurs peu cultivés risquent d'être déroutés par le système de valeurs auquel je me réfère » (647) (« *the set of values implied* »). Là encore, on a donc affaire à un texte polémique, et il faut à ce propos rappeler le contexte d'énonciation : Nabokov enseigne la « littérature russe en traduction », et s'adresse à un public d'étudiants américains qu'il se représente (ou représente pour les besoins de la démonstration) comme peu cultivés : « mon problème, toutefois, est que les lecteurs auxquels je m'adresse dans ces cours ou dans d'autres ignorent la différence entre vraie et pseudo-littérature » (647).

Si, plutôt que de s'interroger sur la pertinence de la lecture que Nabokov donne de Dostoïevski, on accepte le caractère « relationnel » de sa définition du *pochlost*, et qu'on

se demande donc « quel Dostoïevski » est convoqué par Nabokov, et à quelles lectures de ce dernier il réagit, on comprend beaucoup mieux son choix. Le Dostoïevski qu'il rejette, c'est le Dostoïevski « auteur mondial », perçu en Amérique, mais aussi au sein de la diaspora russe nostalgique, comme l'incarnation d'une identité culturelle fantasmée, idéalisée et essentialisée. Or c'est justement contre cette quête d'une authenticité et d'une russité de pacotille qu'il met en garde ses étudiants, dès la conférence d'ouverture de ses cours sur la littérature russe¹⁰ : « l'admirable lecteur ne cherche pas des renseignements sur la Russie dans un roman russe, car il sait que la Russie de Tolstoï ou de Tchekhov n'est pas la Russie moyenne de l'Histoire, mais un monde particulier imaginé et créé par le génie individuel ». Et plus loin : « pour résumer (et je voudrais insister une fois de plus sur ce point), ne cherchons pas l'âme de la Russie dans le roman russe : cherchons-y le génie individuel » (536). Derrière la revendication aristocratique d'une lecture individuelle et individualisante, on entend aussi la voix de l'exilé confronté à l'image déformée, mythifiée et mystificatrice de son propre pays, que sa différence essentialisée et exacerbée rend paradoxalement plus aisément consommable pour le lecteur étranger, et peut-être plus aimable pour les membres nostalgiques de la diaspora.

Là où cette condamnation d'une russité « kitschifiée », associée par Nabokov aux fameux thèmes dostoïevskiens de la religion de la souffrance, du culte du sacrifice et de la rédemption, rejoint la question du sentimentalisme édifiant, c'est parce qu'elle est étroitement liée aux mythes de la russité littéraire. Depuis Eugène Melchior de Vogüé et son *Roman russe* (1886), ouvrage déterminant pour la réception mondiale de la littérature russe en général et de Dostoïevski en particulier, le « roman russe » a souvent été pensé comme le miroir inversé de la littérature occidentale et européenne, dans sa dimension « esthétisante et amoral ». On peut citer à titre d'exemple la façon dont Vogüé défend la « valeur morale » de *Crime et Châtiment*, au nom d'une particularité russe du texte : « Nos écrivains [...] n'admettent pas, je le sais, que cet élément puisse entrer en ligne de compte dans l'appréciation d'une œuvre d'art ; comme si quelque chose existait dans ce monde indépendamment de la valeur morale ! Les auteurs russes sont moins superbes, ils ont la prétention de nourrir les âmes, et la plus grande injure qu'on puisse leur faire, c'est de leur dire qu'ils ont assemblé des mots sans servir une idée »¹¹. Or c'est justement contre cette vision à la fois édifiante, didactique et nationale de la littérature que Nabokov a toujours prétendu s'élever, et qu'il attaque à travers Dostoïevski :

Le manque de goût de Dostoïevski, son commerce monotone avec des êtres souffrant de complexes préfreudiens, sa façon de se complaire dans les mésaventures tragiques de la dignité humaine, voilà qui est difficile à admirer. Je n'aime pas cet expédient auquel ont recours ses personnages et qui consiste à « paver de péchés la voie qui mène à Jésus », ou, comme le dit plus nettement encore l'écrivain Ivan Bounine, à « vomir partout du Jésus. » De même que je n'ai pas l'oreille musicale, de même dois-je avouer à regret que je n'ai pas d'oreille pour Dostoïevski-le-Prophète. (654)

Il faut donc insister sur le caractère profondément dialogique de ce concept de *pochlost* que Nabokov mobilise contre Dostoïevski. Car c'est parfois contre lui que l'accusation de « vulgarité » a été dirigée, par des membres de la diaspora russe attachés à leur héritage national¹². On songe par exemple à la formule assassine de Gueorgui Ivanov, l'un des

collaborateurs de la revue russe *Tchisla* : « *Machenka* et les nouvelles de Sirinie (nom de plume de Nabokov, *NdA*) sont d'une vulgarité (*pochlost*) non dépourvue de virtuosité »¹³. Sous la plume de ses adversaires le terme désignait cependant – à rebours de l'usage qu'il en fait dans ses conférences – « l'esthétisme » de son écriture, son manque de russité, associé à un renoncement à la vocation morale édifiante de la littérature russe, en droit vouée aux grandes questions existentielles, et incarnée par Dostoïevski. Si les auditeurs cibles des cours de Nabokov ne connaissaient pas ces débats, il reste notable que ce soit justement de ce concept qu'il se soit emparé pour, en un sens, « faire changer de camp » la vulgarité : c'est-à-dire pour remettre à la fois en cause le caractère proprement national et identitaire de cet idéal littéraire, et ses fondements éthiques.

L'éthique du texte, contre le pathos édifiant

À travers le concept de *pochlost*, Nabokov attaque donc une certaine conception de la vocation éthique de la littérature. Celle-ci est associée de façon particulièrement insupportable pour lui à une russité littéraire mythifiée, et à Dostoïevski, mais elle les dépasse, et caractérise un rapport potentiellement universel à la littérature : « le philistinisme est international » (893). À ce titre, son attaque contre Dostoïevski se fait en deux temps. Il commence par déconstruire la russité apparente de son écriture, en la désenclavant et en la réintroduisant dans une tradition littéraire plus large : celle du « roman sentimental » européen de Samuel Richardson, Ann Radcliffe, Dickens et Eugène Sue – ce qui le conduit à suggérer ironiquement que « d'une certaine manière, Dostoïevski, qui exécrait l'Ouest, fut le plus européen des écrivains russes » (654). Mais la mise en exergue de ce sillage est surtout l'occasion de généraliser la réflexion et d'étendre sa dénonciation à un certain usage des émotions de lecture.

Cette perspective est particulièrement sensible dans le long développement que Nabokov consacre à deux concepts voisins mais distincts : la sensibilité et le sentimentalisme, qu'il associe à des relations opposées à l'œuvre d'art et aux émotions qu'elle provoque. Évoquant la « religion de la compassion », qui chez Dostoïevski conduirait à une « sentimentalité mélodramatique », il affirme qu'« il convient de faire la distinction entre « sentimental » et « sensible ». Un sentimental peut être une véritable brute à ses moments perdus. Un individu sensible ne sera jamais cruel. [...] Rappelez-vous que lorsque nous parlons de sentimentalistes, entre autres Richardson, Rousseau, Dostoïevski, nous entendons par là des écrivains qui exacerbent les émotions courantes non à des fins artistiques mais pour susciter automatiquement la compassion bien connue du lecteur » (653). Ce n'est donc pas le recours à l'émotion en lui-même qu'il dénonce, mais l'absence de distanciation dans l'expérience de lecture. Celle-ci peut prendre la forme d'une identification complaisante¹⁴, que dans sa conférence sur le *pochlost* il associe à la lecture immersive et sentimentale des philistins :

Si c'est un homme, il s'identifie au fascinant P.D.G. ou à quelque autre gros bonnet, distant, célibataire, mais au fond un grand gosse – et golfeur dans l'âme. S'il s'agit d'une lectrice – une « philistinette » –, elle s'identifiera à la fascinante secrétaire blonde, beau brin de fille, mais aussi mère dans l'âme, qui épouse par la suite son grand garçon de patron. (894)

Mais dans le cas de Dostoïevski, le caractère proprement « hors norme » et « invraisemblable » des personnages empêche selon Nabokov cette projection narcissique : on passe alors d'une critique de l'identification à une critique de l'empathie. Celle-ci est également assimilée à un usage pervers des émotions de lecture, mais conduit davantage à une pitié factice (« mystificatrice ») face au spectacle du malheur d'autrui qu'à une identification complaisante. C'est cette émotion de pacotille qu'attaque Nabokov, à travers sa fameuse définition de l'art comme « jeu divin » :

[...] l'art cesse d'être un jeu parce qu'il cesse d'être art dès qu'on cesse de nous rappeler qu'en fin de compte, tout n'est que faux-semblant, et que, par exemple, les gens qui sont sur scène ne sont pas vraiment assassinés, autrement dit, dès que nos sentiments d'horreur et de répulsion nous font oublier que, lecteurs ou spectateurs, nous participons à un jeu raffiné et délicieux. Dès que cet équilibre est compromis, nous n'avons plus, sur scène, qu'un mélodrame ridicule et, s'il s'agit d'un livre, **la description complaisante d'un meurtre**. (657) (« *a lurid description* »)

Pourquoi cette exécution du « sentimentalisme » littéraire ? L'expression de « jeu divin », avec tout l'imaginaire postmoderne qu'elle charrie, peut prêter à confusion : c'est moins la revendication conventionnelle d'une autonomie de la sphère artistique par rapport à la sphère morale ou politique qui est en jeu ici, que la dénonciation d'une forme de trahison ou de mystification. Celle-ci concerne toutes les instances à l'œuvre dans l'expérience de lecture :

a) le lecteur, en premier lieu. Il n'est pas anodin que la critique de Nabokov s'entende sur ce qui apparaît comme une expérience de lecture profondément subjective, et qu'il rappelle au début de sa conférence sur Dostoïevski : « Je devais avoir douze ans lorsque j'ai lu *Crime et Châtiment* pour la première fois, il y a quarante-cinq ans. Je trouvais ce livre remarquablement puissant et captivant ». Puis : « Je le relus lorsque j'avais dix-neuf ans et que la Russie était plongée dans l'horreur de la guerre civile. Il me parut interminable, terriblement sentimental et mal écrit » (662). L'exaspération dont témoigne le discours polémique trouve donc sa source dans un sentiment d'abandon et de déception intime. Le recours excessif au pathos est une faille qui fait s'écrouler « éthiquement et esthétiquement tout l'édifice (du roman) » parce qu'il témoigne d'une vocation de consolation et de réparation, voire de transformation morale que la littérature est ultimement condamnée à trahir, aux yeux de l'auteur. ce titre, le « philistinisme » du tyran (Nabokov cite Hitler, Staline et Lénine : pour lui, c'est la même chose) n'est pas présenté dans son texte comme un détail anecdotique – ce qui le distingue du marxiste Greenberg, qui voit dans le conservatisme culturel d'un Hitler, d'un Mussolini ou d'un Staline un simple concours de circonstance sans réelle signification¹⁵. Pour Nabokov, elle révèle au contraire une véritable « faute » de cette littérature sentimentale et des lectures qu'elle provoque. En favorisant une forme d'auto-contemplation valorisante et ostentatoire (le lecteur s'extasie devant sa propre capacité à s'émouvoir), elle trahirait non seulement son

impuissance à transfigurer le malheur, et à améliorer qui que ce soit, mais risquerait de faire écran au réel, substituant les bons sentiments à l'action réelle.

b) l'accusation passe alors de la mystification du lecteur à la trahison de ce « réel » que le roman sentimental se donne pour vocation de représenter et de transformer. On remarque que le moment où la critique se fait la plus affectée et la plus subjective – la plus moralement indignée également, est celui où Nabokov évoque la figure de Sonia, la « Madeleine repentante » de *Crime et Châtiment*, qu'il présente comme une incarnation paradigmatique du *pochlost* dostoïevskien. Nabokov se concentre sur une scène précise du roman : celle où Raskolnikov et Sonia, l'assassin et la prostituée, lisent ensemble un extrait des évangiles, la résurrection de Lazare :

Je pense que ni un vrai artiste, ni un vrai moraliste, ni un bon chrétien ni un bon philosophe, ni un poète ni un sociologue, n'eût placé côte à côte, en une seule et même envolée de fausse éloquence, un meurtrier et une pauvre fille des rues – deux têtes entièrement différentes penchées sur le livre saint. [...] L'assassin et la prostituée en train de lire le livre éternel... quelle absurdité ! Il n'y a pas de lien rhétorique entre un ignoble meurtrier et cette malheureuse : il n'y a que le lien conventionnel du roman « gothique » et du roman sentimental. C'est un artifice littéraire de pacotille, non un prodige de pathos et de piété. [...] La situation est un super-cliché : le péché de la prostituée tombe sous le sens. Je prétends, quant à moi, que l'artiste est celui pour qui rien ne tombe jamais sous le sens. (662-663)

On sent toute la charge émotionnelle qui sous-tend ici la critique du pathos dostoïevskien. L'indignation semble porter sur le processus de rhétorisation, et donc de « kitschification », que la fiction fait subir au spectacle de la souffrance. Pour Nabokov, cette scène pathétique exemplifie la façon dont la fiction dostoïevskienne capitalise sur l'émotion convenue provoquée par certaines images – ici, c'est la jeune fille menacée par la misère sexuelle, la prostituée au grand cœur, mais il évoquera ensuite l'enfant, autre vecteur privilégié du *pochlost* – à la fois pour produire et reconduire des images stéréotypées (les « super-clichés »), mais surtout pour imposer au lecteur sidéré par l'émotion des thèses qui lui semblent fort contestables. En l'occurrence, il s'agit de la fausse équivalence morale entre le « péché » de la prostituée et celui du meurtrier de la petite vieille¹⁶. Cette instrumentalisation de la souffrance par la fiction, qui la transforme en simple cliché vecteur de pathos, est ce qui constitue le *pochlost* de l'écriture, et explique paradoxalement les fondements à la fois esthétique et éthique du rejet de la dimension « idéologique » des romans de Dostoïevski : « pour paysage, nous avons un paysage d'idées, un paysage moral » (655).

Que se passe-t-il si l'on se prête au jeu et que l'on accepte de relire le texte de Dostoïevski à la lumière de cette critique, de ce « point de vue » (« j'aimerais que vous considériez l'univers de Dostoïevski de *ce point de vue* », répète le professeur (657)) ? Dans cette scène de lecture de la Bible, Nabokov prétend identifier un exemple type du kitsch dostoïevskien. Mais la question même du *pochlost*, au sens où il l'entend, c'est-à-dire du danger que la production de fictions sentimentales fait peser sur la représentation et la perception de la souffrance, est en fait déjà présente et thématisée comme telle dans les romans de Dostoïevski. Les exemples sont nombreux, mais nous avons choisi pour le montrer de nous concentrer sur une scène précise des *Frères Karamazov*, tirée du chapitre « les mines d'or¹⁷ ». À ce point de l'intrigue, Mitia, l'un des trois frères Karamazov (celui

qui sera accusé à tort du meurtre de son père, dont il est le rival amoureux, et condamné au bagne) se trouve dans une situation particulièrement désespérée. Pour garder auprès de lui la femme dont il est follement épris, Grouchenka, il lui faut absolument trois mille roubles qu'il n'a pas, et il décide pour les obtenir d'aller supplier Mme Khokhlakova, une femme riche, fantasque et sentimentale qui l'a pourtant pris en grippe. Le lecteur, qui se trouve au début de la scène en focalisation interne, du point de vue de Mitia, sait que pour ce dernier la rencontre est une question de vie ou de mort :

Montant sur le perron de la maison de Mme Khokhlakova, il sentit soudain dans son dos des frissons d'horreur : en l'espace de cette seule seconde, il ressentit complètement, avec une clarté mathématique, que c'était là, vraiment, son tout dernier espoir, et qu'il ne lui restait plus rien au monde, si, là, ça ne marchait pas, « que d'égorger ou de détrousser quelqu'un, pour ces trois mille, rien d'autre.¹⁸

Malgré la tonalité dramatique de cette introduction, et des chapitres qui la précèdent, la scène qui suit « dissone », puisqu'elle se révèle extrêmement comique, capitalisant sur tous les ressorts du quiproquo littéraire pour provoquer le rire du lecteur. Mitia, qui s'attendait à être violemment rejeté par Mme Khokhlakova, est d'abord éperdu de reconnaissance face à la réaction enthousiaste de cette dernière. Le lecteur comprend cependant très rapidement que les deux personnages ne parlent absolument pas de la même chose. Alors que le jeune homme est persuadé que sa « bienfaitrice » va lui donner de l'argent, cette dernière n'a qu'une idée en tête : l'envoyer dans des mines d'or, où le travail et l'effort le réhabiliteront. Elle déploie devant Mitia médusé une fiction sentimentale dont elle s'émeut elle-même, et qui constitue une réécriture parodique des romans progressistes édifiants désavoués par Dostoïevski (Tourgueniev est cité). Son discours est un tissu de clichés et de lieux communs, un condensé de « pochliques » au sens où l'entend Nabokov, qui l'exaltent tant qu'elle en devient complètement incapable d'entendre ce qui lui dit son interlocuteur :

– Dmitri Fiodorovitch, l'interrompt tout de suite Mme Khokhlakova, ces trois mille roubles, de toute façon, vous les avez dans la poche, et pas trois mille, mais trois millions, Dmitri Fiodorovitch, dans le délai le plus bref ! Je vais vous dire votre idée : vous trouverez des mines, vous vous ferez des millions, vous reviendrez et vous serez réformateur, vous nous bougerez aussi, en nous dirigeant vers le bien. On ne va quand même pas tout laisser aux youpins ? Vous construirez des bâtiments et différentes entreprises. Vous aiderez les pauvres et, eux, ils vous béniront.¹⁹

Quand, alors que le pathos exalté de son petit roman atteint son paroxysme, Mme Khokhlakova comprend ce qu'il en est, la rupture est brutale :

- Madame (Mitia avait fini par bondir, joignant les mains devant elle dans une prière impuissante), vous me ferez pleurer, madame, si vous repoussez ce que, si généreusement... - Mais pleurez donc, Dmitri Fiodorovitch, pleurez ! Ce sont des sentiments nobles... un tel chemin vous attend ! Les larmes vous soulageront, après vous reviendrez et vous vous réjouirez. Vous reviendrez tout exprès, au galop, de Sibérie, pour vous réjouir avec moi... - Mais permettez-moi donc, à moi aussi, hurla enfin Mitia, je vous en supplie pour la dernière fois, dites-moi, est-ce que je peux toucher de votre part la somme que vous m'avez promise ? Si je ne peux pas, quand donc puis-je venir la toucher ? – Quelle somme, Dmitri Fiodorovitch ? – Les trois milles que vous avez promis... que vous avez si généreusement... -

Trois milles ? Des roubles vous voulez dire ? Oh non, je ne les ai pas, ces trois milles, prononça Mme Khokhlakova avec une sorte d'étonnement tranquille. Mitia en resta stupéfait.²⁰

Le rire grinçant provoqué par la scène a une fonction « démystifiante ». Il accuse le contraste entre la souffrance du personnage, et la fiction sentimentale que déploie à partir d'elle son interlocutrice, qui dans un même mouvement la récupère, la rhétorise et prétend lui donner un sens édifiant, sans pour autant répondre à ses véritables besoins. On pourrait dire que l'écriture romanesque dénonce et conjure alors le *pochlost* de ces fictions sentimentales en utilisant les mêmes moyens que ceux auxquels Nabokov aura recours dans son cours sur Dostoïevski, quand il se livre (en prétendant faire le résumé des romans de ce dernier pour ses étudiants) à un véritable exercice de réécriture parodique. La différence évidemment, c'est que le « rire » n'est pas le dernier mot des *Frères Karamazov*, sa dernière ressource ou parade face au risque de la transformation de la souffrance en « kitsch littéraire ». Si l'on suit les théories de Bakhtine, ce serait plutôt la polyphonie et la dissonance des voix qui, en dialogisant l'émotion, évite au roman de sombrer dans une instrumentalisation édifiante de la souffrance. Force est pourtant de reconnaître que, relu à la lumière des critiques de Nabokov, un rapprochement troublant s'opère entre la solution « miracle » de Mme Khokhlakova et celle à laquelle semble se résigner le romancier, quand Dostoïevski choisit d'envoyer Raskolnikov ou Mitia au bagne, pour expier la grande culpabilité universelle face au mal.

L'utopie du lecteur, une solution au *pochlost* mystificateur ?

Ce à quoi nous invite alors l'analyse comparatiste de ces textes, c'est à une réflexion sur les moyens que la fiction invente pour répondre aux risques du pathos rhétorique et du kitsch. Comme nous nous sommes efforcés de le montrer, Nabokov pense le *pochlost* comme une relation entre texte et lecteur : favorisé par l'écriture pathétique de certaines œuvres, il s'incarne ultimement dans une expérience de lecture singulière. Il n'est donc pas étonnant que la parade qu'il imagine le conduise à la description d'une sorte d'utopie de la lecture :

Je vais maintenant vous parler d'une autre manière de traiter la littérature – la plus simple et peut-être la plus importante. Lorsque vous n'aimez pas un livre, vous pouvez néanmoins en tirer une satisfaction artistique rien qu'en essayant d'imaginer les choses, ou, ce qui revient au même, de les exprimer d'une manière différente et plus appropriée que celle de l'auteur qui vous exaspère. Le médiocre, le factice, le *pochlost* – rappelez-vous ce mot – pourront du moins vous procurer un plaisir malin, mais fort sain, tandis que vous pestez à la lecture d'un ouvrage de second ordre qui a été primé. Quant aux livres que vous aimez, ponctuez-en la lecture de frémissements et de frissons. La littérature, la vraie littérature, ne saurait être avalée d'un trait comme une potion bienfaisante pour le cœur ou le cerveau – le cerveau, cet estomac de l'âme. La littérature doit être émiétée, disséquée, triturée ; vous devez sentir son parfum délicieusement âcre dans le creux de votre main, vous devez la mastiquer, la rouler sur votre langue avec délices : alors, et seulement alors, vous apprécierez son incomparable saveur à sa juste valeur, et ces fragments, ces miettes redeviendront un tout dans votre esprit, révélant la beauté d'une unité à laquelle vous avez donné un peu de votre sang. (656)

Cette longue citation appelle deux remarques, sur lesquelles nous concluons notre démonstration. La première concerne le « juste usage » des œuvres kitsch par le lecteur averti, voire la paradoxale fécondité du *pochlost*. Nabokov n'invite pas ses étudiants à ne pas lire Dostoïevski – il affirme d'ailleurs avoir relu quatre fois *Crime et Châtiment* – mais à le lire « différemment », avec précaution et distance. Les œuvres qu'on aime et admire, on les « dissèque » et on les « triture » pour les « assimiler ». Celles qui nous « exaspèrent » par leurs bons sentiments mystificateurs, on les ré-imagine, lecture et écriture se rejoignant alors. C'est d'ailleurs à cet exercice de réinvention que Nabokov se prête, quand il réfléchit aux multiples façons dont Dostoïevski aurait pu « améliorer » *Crime et Châtiment*²¹, ou quand il condense et résume de façon parodique les chefs-d'œuvre du romancier. Au-delà de cette conférence, c'est toute son œuvre romanesque qui est hantée par le spectre de Dostoïevski, comme Isabelle Poulin l'a bien montré dans ses divers ouvrages critiques²². L'indignation que suscite le sentimentalisme des textes est donc peut-être paradoxalement à la source de leur puissance d'attraction et de provocation, puisqu'elle suscite un travail d'imagination qui permet de réintroduire de la distance – et ce faisant, du plaisir. Sans aller jusqu'à voir dans *Lolita* une tentative pour « sauver » Sonia du *pochlost* dostoïevskien, il est quand même remarquable que ce soit autour du motif de la souffrance de l'enfant (thème aisément « kitschifiable » s'il en est) que Nabokov, par la mobilisation de la forme très dostoïevskienne de la confession du violeur de petite fille, ait noué le dialogue avec son prédécesseur.

Mais c'est ce point justement qui peut poser question, et qui nous conduit à notre seconde remarque, portant sur les potentielles contradictions de cette « utopie du lecteur ». L'espoir de parvenir à susciter une lecture « non philistine », à la hauteur de la complexité des textes, parcourt tous les cours de Nabokov. Dans sa conférence « écrivains, censeurs et lecteurs russes », l'auteur affirme ainsi que « de tous les personnages que crée un grand artiste, les meilleurs sont ses lecteurs », lecteur idéal dont il entreprend de dresser le portrait fantasmé :

[...] de même que la famille universelle des écrivains de talent ignore les barrières nationales, de même le lecteur doué est une figure universelle qui échappe aux lois spatiales ou temporelles. C'est lui – le bon, l'excellent lecteur – qui a constamment sauvé l'artiste, l'empêchant d'être détruit par les empereurs, dictateurs, prêtres, puritains, philistins, moralistes politiques, policiers, postiers et pédants. Permettez-moi donc de décrire cet admirable lecteur. Il n'appartient ni à un pays ni à une classe déterminés. Aucun directeur de conscience ni aucun club du livre n'a prise sur son âme. Il n'aborde pas une œuvre de fiction avec ces émotions juvéniles qui poussent le lecteur médiocre à s'identifier à tel ou tel personnage du livre et à « sauter les descriptions ». Le bon, l'admirable lecteur ne s'identifie pas au héros ou à l'héroïne du livre, mais à l'esprit qui a conçu et composé ce livre. L'admirable lecteur ne cherche pas des renseignements sur la Russie dans un roman russe, car il sait que la Russie de Tolstoï ou de Tchekhov n'est pas la Russie moyenne de l'Histoire, mais un monde particulier imaginé et créé par le génie individuel. L'admirable lecteur ne s'intéresse pas aux idées générales, il s'attache au particulier. Il aime le roman non parce que celui-ci l'aide à vivre avec le groupe (pour reprendre un cliché diabolique de l'école progressiste) ; il aime le roman parce qu'il en assimile et comprend chaque détail, parce qu'il savoure ce que l'auteur destinait à être savouré, qu'il rayonne intérieurement, fasciné par les images magiques du maître de l'imaginaire, de l'illusionniste, de l'artiste. En fait, de tous les personnages que crée un grand artiste, les meilleurs sont ses lecteurs. (536)

Mais l'« admirable » lecteur peut-il vraiment constituer le remède aux usages « pochlost », vulgaires et sentimentaux, qui menacent toutes les œuvres, même celles qui s'y prêtent le moins ?

Un autre extrait de l'œuvre de Dostoïevski nous semble pouvoir résonner, ou plutôt dissoner, avec cette idée. Il s'agit de la fameuse « confession de Stavroguine », le chapitre central et longtemps censuré des *Démon*s, qui par ses thèmes et par sa forme même est aisé à rapprocher des romans de Nabokov, et notamment de *Lolita*. Il met en scène la discussion entre Stavroguine, le personnage principal du livre, et Tikhone, un prêtre, à qui Stavroguine remet une confession qu'il s'apprête à publier. Celle-ci relate un forfait particulièrement choquant, et qui nous semble aujourd'hui très nabokovien : le jeune homme affirme avoir violé sans raison et poussé au suicide une petite fille, Matriocha, dont l'image continue à le hanter. Le chapitre se divise en deux parties : d'abord la confession de Stavroguine, directement insérée dans le roman, puis le dialogue entre Stavroguine et Tikhone, qui porte aussi bien sur les motivations qui poussent le personnage à vouloir faire publier son texte (sommes-nous dans le cas de figure très dostoïevskien d'une expiation par l'humiliation publique ?), que sur les effets anticipés de la lecture (faut-il oui ou non publier le texte ?). Or Tikhone semble suggérer que, quelles que soit les motivations réelles du jeune homme (sincère soit d'expiation ou désir de choquer), le texte qu'il s'apprête à mettre en circulation est de toute façon condamné à une forme d'échec perlocutoire : il sera mal lu. Pour l'expliquer, il insiste sur la nature particulièrement « laide » du crime. Sans mobiliser le terme même de *pochlost*, il a recours à tout un réseau sémantique qui s'y articule, et qui correspond aux différents éléments de définition proposés par Svetlana Boym :

- la banalité, la trivialité : Stavroguine se croit exceptionnel mais Tikhone affirme que « toutes ces horreurs emplissent le monde entier », ce qui d'ailleurs étonne son interlocuteur : « je suis un peu étonné par ce que vous dites des autres gens et de la banalité de ce genre de crimes »²³.

- la laideur et la vulgarité, associées au motif de la sexualité dévoyée et racoleuse : « la laideur qui tuera » affirme Tikhone, car « il y a des crimes vraiment laids. Dans les crimes, quels qu'ils soient, plus il y a de sang, plus il y a d'horreur, plus ils vous imposent, pour ainsi dire, plus ils sont pittoresques ; mais il y a des crimes vraiment honteux, ignobles, au-delà de toute horreur, pour ainsi dire vraiment trop pas élégants... »²⁴. La pédophilie, ce crime que la société tout entière a construit comme le *pochlost* par excellence. Mais Tikhone ne semble pas redouter que le texte fasse l'objet d'une lecture sentimentale et non distanciée : à ses yeux, il n'y aura au contraire ni compassion, ni horreur véritable, ne serait-ce que parce que la « laideur » et la vulgarité du crime provoquent un inévitable décrochage empathique. Ce qui dominera, selon le prêtre, c'est une horreur fausse, associée au « rire » et au ridicule :

– L'horreur sera générale, et, bien sûr, elle sera plus fausse que sincère. Les gens ne sont peureux que devant ce qui menace directement leurs propres intérêts. Je ne parle pas des âmes pures : celles-là seront horrifiées et s'accuseront elles-mêmes, mais nul ne les remarquera. Le rire, lui, sera général. – Et ajoutez cette remarque du philosophe, que le malheur d'autrui a toujours quelque chose qui nous fait plaisir.²⁵

À la différence de ce qu'on trouve chez Nabokov (et plus tard chez Kundera), le rire et la lecture distanciée n'ont rien ici de démystificateurs, d'anti-kitsch : ils entérinent au contraire le caractère *pochlost* du crime, du texte qui le décrit, et de la lecture qu'il provoque.

Toute proportion gardée évidemment entre la réception fictionnelle de la confession de Stavroguine, telle qu'elle est imaginée et anticipée par Tikhone, et la réception réelle de *Lolita*, nous ne résistons pas à l'envie de suggérer une comparaison. L'utopie du lecteur, arrachant au *pochlost* le texte, l'auteur, et la petite fille, n'aurait-elle pas ironiquement trouvé ses limites dans la réception du roman de Nabokov, l'un des plus mal compris du second XXe siècle ? Malgré la complexité et l'intelligence de l'œuvre – que ne cessent de rappeler les spécialistes –, malgré les propos de l'écrivain lui-même qui, finissant par renoncer à l'attente messianique du lecteur « idéal », a fini par se prononcer lui-même sur son texte pour en dénoncer les usages abusifs (« pas de petite fille » sur la couverture !), *Lolita* reste sans doute l'une des œuvres les plus « kitschifiées » de l'histoire littéraire récente, un réservoir apparemment inépuisable de *pochlost*.

1. Vladimir Nabokov, *Littératures*, trad. Hélène Pasquier et Marie-Odile Fortier Masek, Paris, Robert Laffont, 2010, notamment le chapitre sur « Fiodor Dostoïevski (1821-1881) », p. 645-694. Les numéros de page figurant entre parenthèses dans la suite de l'article se référeront à cette édition de l'ouvrage.

2. *Ibid.*, p. 891-904.

3. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1929, 1963], trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

4. On songe notamment aux propos tenus par M. Kundera, à l'occasion d'un entretien avec Normand Biron : « En ce qui concerne Dostoïevski, je ne veux nullement nier sa grandeur ; je veux seulement avouer mon aversion personnelle, aversion par laquelle j'ai été surpris moi-même. Je me suis alors rendu compte que cet univers russe, cet univers hystérique, avec son culte de l'irrationnel, avec son culte de la souffrance, avec son culte du sentiment et de l'obscurité des profondeurs, que cet univers m'était profondément étranger. Et je me suis senti tellement malade de cette lecture que j'ai eu un besoin imminent de me soigner par un antidote – et je me suis jeté sur Diderot ». Normand Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Spécial Milan Kundera*, Collectif Liberté, Art & Politique, 21, 1, janvier-février 1979, p. 27. En ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/liberte/1979-v21-n1-liberte1448919/60129ac.pdf>.

5. Colloque organisé par Philippe Zard, « Y a-t-il “une sagesse du roman” ? Penser (avec, après) *L'Art du roman* de Milan Kundera », 4-5 mars 2020, Université Paris-Nanterre, colloque en ligne. Pour une présentation du programme, voir le site du laboratoire « Littérature et poétique comparées » : http://www.litterature-poetique.com/index.php?place=colloque_details&id=199.

6. Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch » [1939], *The Partisan Review*. En ligne : <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>.

7. « *Poshlost* ' is the Russian version of banality, with a characteristic national flavoring of metaphysics and high morality, and a peculiar conjunction of the sexual and the spiritual. This one word encompasses

*triviality, vulgarity, sexual promiscuity, and lack of spirituality. The war against poshlost' is a cultural obsession of the Russian and Soviet intelligentsia from the 1860s to 1960s. Perhaps nowhere else in the world has there been such a consistency in the battle against banality. In Dostoevsky, poshlyi is an attribute of the devil (or at least of his dreamlike novelistic apparition) ». Svetlana Boym, *Common places : Mythologies of Everyday Life in Russia*, traduction de travail, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1994, p. 41.*

8. Hannah Arendt, *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1989.

9. *Bol'shoi russko-francuzki slovar', 200 000 slov i slovosotchetani*, éd. Lev Vladimirovič Chtcherba, Margarita Ivanova Matousevitch, et al., Moscou, Moskva Russki iazik, 2000.

10. Vladimir Nabokov, « Écrivains, censeurs et lecteurs russes », *op. cit.*, p. 523-539.

11. Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe* [1886], Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 342

12. Pour une présentation et une explication de ces débats, voir la thèse de Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

13. Cité par Laurence Guy, *op. cit.*, p. 28.

14. Sur ce point, le rapprochement avec Kundera s'impose. On se rappelle les termes dans lesquels ce dernier définit le « kitschmensch » dans *L'Art du roman* : « Le besoin du kitsch de « l'homme-kitsch » : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue ». Milan Kundera, *L'Art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986.

15. « *We can see then that although from one point of view the personal philistinism of Hitler and Stalin is not accidental to the roles they play, from another point of view it is only an incidentally contributory factor in determining the cultural policies of their respective regimes* ». Clement Greenberg, *op. cit.*

16. On peut rappeler à cette occasion l'analyse provocatrice qu'Heiner Müller propose de ce même motif, à l'occasion d'un entretien avec Frank M. Raddatz. S'il mobilise lui aussi, en évoquant le personnage de Sonia, le concept de « kitsch », son jugement diverge cependant radicalement de celui de Nabokov : « La question que pose Raskolnikov, c'est : que reste-t-il au juste quand la religion s'effondre ? Qu'y a-t-il encore comme argument contre Auschwitz par exemple ? Raskolnikov assassine une vieille usurière parce qu'elle a de l'argent et se contente de l'amasser. (...) Ensuite vient la grande expérience russe, que tout cela n'est peut-être pas juste. Il n'y a plus alors comme réponse au principe Auschwitz que la grâce : l'amour d'une prostituée. Il y a là-dedans du kitsch et du christianisme, mais jusqu'à présent il n'existe pas d'autre réponse à Auschwitz que la grâce ». Heiner Müller, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, chapitre « Penser est fondamentalement coupable », trad. Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, Paris, L'Arche, 1991, p. 195-196.

17. Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2002, Livre 8 partie 3, p. 103-121.

18. *Ibid.*, p. 109

19. *Ibid.*, p. 114.

20. *Ibid.*, p. 117.

21. « Dostoïevski aurait mieux servi sa cause s'il avait fait de Raskolnikov un solide gaillard, posé, sérieux, qui se fourvoie en toute bonne foi et se pend finalement pour avoir trop naïvement épousé des idées matérialistes ». Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 666.

22. Isabelle Poulin, *Vladimir, lecteur de l'autre : incitations*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005 ; *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai sur l'usage de la fiction*, Paris, Le Manuscrit, 2006.

23. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, vol. 3, Paris, 1995, p. 483.

24. *Ibid.*, p. 487.

25. *Ibid.*, p. 486.