



HAL
open science

Le mauvais goût : marginalités, ambiguïtés, paradoxes (XIXe-XXIe siècles)

Amélie Fagnou, Rémi De Raphélis, Nicolas-Xavier Ferrand, Frédéric Créhalet,
Marie Goupil-Lucas-Fontaine, Nicolas Lahaye, Anne Lempicki

► **To cite this version:**

Amélie Fagnou, Rémi De Raphélis (Dir.). Le mauvais goût : marginalités, ambiguïtés, paradoxes (XIXe-XXIe siècles). 2019. hal-02136541

HAL Id: hal-02136541

<https://hal.science/hal-02136541>

Submitted on 22 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CENTRE D'HISTOIRE CULTURELLE
DES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES – CULTURHISTO 2018

LE MAUVAIS GOÛT
Marginalités, ambiguïtés, paradoxes
(XIXe-XXIe siècles)

SOUS LA DIRECTION DE
Amélie Fagnou
& Rémi de Raphélis

ÉDITIONS NUMÉRIQUES DU CHCSC
2019

Actes de la Journée
d'études doctorales
du CHCSC



LE MAUVAIS *goût*

Marginalités . Ambiguïtés . Paradoxes



Sous la direction de
Amélie Fagnou & Rémi de Raphélis

Remerciements

L'équipe d'organisation tient tout d'abord à remercier Jean-Claude Yon, le directeur du CHCSC, pour sa confiance et son précieux soutien. Le projet CULTURHISTO 2018 n'aurait pas pu voir le jour sans ses encouragements réguliers et ses nombreux conseils.

Nous remercions les directrices adjointes du laboratoire, Anaïs Fléchet et Caroline Moine, ainsi que l'équipe du CHCSC, Mélodie Hack, Aurélia Desplain et Maximilien Petit pour leur aide et leur accompagnement tout au long de l'élaboration de ce projet.

Nous remercions également les membres du comité scientifique, Manuel Charpy, Anaïs Fléchet, Jean-Charles Geslot, Matthieu Letourneux, Serge Linarès, Jean-Sébastien Noël et Jean-Claude Yon pour leur contribution, leur investissement et le temps qu'ils ont bien voulu nous consacrer.

Présentation des journées d'études CULTURHISTO

Chaque année, depuis 2010, les doctorants du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines organisent une journée d'études autour de thématiques émergentes de l'histoire culturelle. Ces thématiques reflètent les travaux du laboratoire.

Ces journées d'études annuelles se regroupent sous le label CULTURHISTO. Elles sont ouvertes à la participation des doctorants du CHCSC comme aux extérieurs, quelle que soit leur discipline, afin de contribuer à une réflexion collective autour de nouveaux objets d'étude.

Thématiques des dernières journées

2017 : Non-public(s). Identités voulues ou subies ? du XIX^e siècle à demain.

2016 : La chair et le verbe. Histoire culturelle du corps – discours, représentations et épistémologies (XIX^e-XXI^e siècles).

2015 : L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle (XIX^e-XXI^e siècle).

2014 : Faiseurs et passeurs de patrimoine (XIX^e-XXI^e siècles).

2013 : Marges créatrices, marges rejetées (XX^e-XXI^e siècles).

2012 : Culture populaire et/ou culture grand public ? De la subversion au marketing (XIX^e-XX^e siècle).

2011 : La pornographie en France (XIX^e-XX^e).

2010 : Economie et culture.

Contact :

www.chcsc.uvsq.fr

doctorants.chcsc@gmail.com

CULTURHISTO 2018

La journée d'études *Le mauvais goût. Marginalités, ambiguïtés, paradoxes (XIXe-XXIe siècles)* s'est tenue le 23 mai 2018 à la Maison de l'étudiant Marta Pan de l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines, Guyancourt.

Comité scientifique

Manuel Charpy (Chargé de recherche au CNRS / IRHIS, Université de Lille), Anaïs Fléchet (Maître de conférences en histoire contemporaine, CHCSC, UVSQ), Jean-Charles Geslot (Maître de conférences en histoire contemporaine, CHCSC, UVSQ), Matthieu Letourneux (Professeur de littérature, CSLF, Université Paris Nanterre), Serge Linarès (Professeur en littérature française, CHCSC, UVSQ), Jean-Sébastien Noël (Maître de conférences en histoire contemporaine, CRHIA, Université de La Rochelle), Jean-Claude Yon (Professeur des Universités, Directeur du CHCSC, UVSQ).

Comité d'organisation

Amélie Fagnou, Daniel Pollet, Rémi de Raphélis

Comité éditorial

Amélie Fagnou, Rémi de Raphélis

Table des matières

Remerciements	3
Présentation des journées d'études CULTURHISTO	4
CULTURHISTO 2018	5
Amélie Fagnou, Rémi de Raphélis	
Introduction.....	7
Frédéric Créhalet	
Du mauvais goût au menu. Du rire facile à l'inversion des valeurs par un cercle bourgeois de province à la fin du XIXe siècle.....	13
Marie Goupil-Lucas-Fontaine	
Ringard, mélo et populaire : le goût « pervers » de la chanson réaliste (1950-2000).....	26
Nicolas-Xavier Ferrand	
La temporalité du kitsch. Bertrand Lavier, un usage postmoderne.....	43
Nicolas Lahaye	
Le goût pour le nanar : une façon de sublimer de « mauvais films ».....	51
Anne Lempicki	
Avènement et esthétique trash-bouffonne dans la série télévisuelle et les films <i>Jackass</i> . Ordre ou désordre ?.....	62
Présentation des auteurs	72
Coordinateurs de l'ouvrage	74

Amélie Fagnou, Rémi de Raphélis

Introduction

Du baroque au kitsch, du maniérisme à l'obscène, du populaire au pop, le mauvais goût a connu de nombreuses déclinaisons. En dépit des anathèmes lancés contre lui, il n'a pourtant de cesse de se renouveler et s'est même vu érigé au rang de modèle esthétique : ainsi, dans le *Gai Savoir*, Nietzsche réclamait que le « mauvais goût [ait] son droit autant que le bon goût ». Celui-ci se réinvente sous des formes multiples, au point d'être chargé d'un sens positif, à la faveur de renversements de valeurs. La récurrence des reproches à ce qui serait de mauvais goût permettent toutefois de dégager certains critères sur lesquels semble reposer cette catégorie :

- tout d'abord l'expressivité foncière du mauvais goût, qui se traduirait par l'outrance, le « tape à l'œil », le sentimentalisme (usage immodéré de la couleur, recours à des émotions « faciles », ostentation visuelle),
- la dimension dépassée, datée : le désuet, le ringard, l'obsolète qui seraient par nature de mauvais goût car refusant de se conformer au *goût du jour*,
- le conservatisme esthétique, à travers les accusations d'académisme ou de conformisme,
- l'absence de respect des règles, et partant, la dimension *provocatrice, politiquement incorrecte* voire *révolutionnaire* du mauvais goût,
- son caractère populaire (autrement dit *vulgaire*), dans la mesure où, suivant les travaux de Pierre Bourdieu¹, la recherche du bon goût aurait précisément pour vocation de se distinguer, d'affirmer son appartenance à une classe socialement et culturellement dominante,
- sa dimension mercantile enfin, à travers la critique du kitsch, de la société de consommation et de la notion d'industrie culturelle théorisée par Adorno et Horkheimer².

Ces différents constats invitent à questionner les mécanismes sociaux du goût souvent imposés par certaines institutions à l'origine de la diffusion des canons d'une époque telles que les académies, les revues, les sociétés d'amateurs, l'université, les critiques littéraires, la presse ou plus généralement les médias, et qui participent de façon plus ou moins consciente, à l'exclusion de

¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris, 1979.

² Dans leur essai de 1944 intitulé *Dialektik der Aufklärung* (édition française : *La Dialectique de la raison*, Bibliothèque des idées, Paris, 1974).

certaines productions et pratiques culturelles. Dans cette perspective, les communications des chercheurs invités à participer à cette journée d'études sur le mauvais goût devaient mettre en avant la persistance plus ou moins explicite d'un système de hiérarchisation des genres dans les domaines de la littérature, des arts visuels, de l'architecture, des arts de la scène et du cinéma, de la musique ou encore des médias (télévision, radio, presse). La notion de « sous-genre », qui illustre bien ce procédé de classification qui consiste à déprécier voire à ignorer des œuvres et des pratiques culturelles présentant peu d'attrait et jugé d'un intérêt moindre au profit de genres plus institutionnels, méritait également d'être étudiée. Qui a l'apanage du mauvais goût ? Est-il systématiquement associé aux classes populaires et si oui, pourquoi ? N'est-il pas volontiers associé à une certaine esthétique bourgeoise ? Qu'en est-il par ailleurs de cette « aristocratie du mauvais goût » évoquée par Baudelaire¹ ?

Corollairement, il nous a semblé nécessaire de considérer les cas où le mauvais goût s'affirme comme valeur positive, où il devient de bon goût d'avoir mauvais goût. Certaines pratiques visent en effet à se réapproprier cette qualification pour mieux la subvertir. Il convient alors d'appréhender les motivations (éthiques, esthétiques, politiques) qui poussent une partie de la société à revaloriser, voire à revendiquer le mauvais goût et de voir dans quelle(s) mesure(s) celles-ci comprennent une part de provocation, de transgression, quand elles ne s'érigent pas en manifeste avant-gardiste. À travers la question du kitsch (voire du néo-kitsch) et du camp, le mauvais goût peut également faire l'objet d'un jeu de citation ironique qui, par le biais d'un effet de médiation, réhabilite un mauvais goût au second degré.

Enfin, la dimension toute relative de ce mauvais goût peut être traitée à travers des mises en regard d'ordre géographique (récits de voyage, contexte de nationalisme) et temporel (changements de modes, réévaluation d'artistes ou de formes d'art oubliées). Il est à ce titre intéressant d'apporter un éclairage sur des productions culturelles dénigrées, oubliées ou confinées à des périmètres bien limités qui se verraient être remises au goût du jour, réhabilitées et reconsidérées après un certain temps.

La journée d'études doctorales du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines – Paris-Saclay qui s'est tenue le 23 mai 2018 avait dans l'objectif de redonner tout son droit au mauvais goût en déconstruisant les mécanismes ayant tendance à le marginaliser et en tentant d'analyser les potentialités créatives, expressives et revendicatives de ce parent pauvre de l'esthétique. Pour ce faire, cinq axes d'étude

¹ « Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire », in « Fusées », dans *Œuvres complètes* (1980), Charles Baudelaire, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, V, p. 391

étaient proposés lors de l'appel à communication :

1. *Les visages multiples du mauvais goût : kitsch, ringard, vulgaire...*

Que nous révèle cette multiplicité des notions connexes du mauvais goût ? Est-il possible de donner une définition du mauvais goût ou ne se dévoile-t-il que dans sa dimension kaléidoscopique ? N'est-il pas une notion par essence fuyante, en ce qu'il s'agirait de l'*autre* du goût ?

2. *Le mauvais goût en société : mécanismes de distinction et de prescription*

Qui énonce ce qui est de mauvais goût aux XIXe, XXe et XXIe siècles ? L'affirmation toujours plus forte de la subjectivité à partir du XIXe siècle ne rend-elle pas caduque toute dénonciation du mauvais goût ? Quelles ont été les grands affrontements autour du mauvais goût ? Est-il assignable à une catégorie sociale ?

3. *La culture du mauvais goût : quand il est de bon goût d'avoir mauvais goût*

Quels mécanismes permettent une réhabilitation du mauvais goût ? Que révèlent-ils de la modernité esthétique ? Vit-on toujours dans cette « époque rêveuse du mauvais goût » dont parlait Walter Benjamin pour qualifier le XIXe siècle ? Quelles sont les motivations qui conduisent à adopter le mauvais goût comme mot d'ordre ? S'agit-il de provoquer, de s'amuser, de s'illusionner, ou simplement de se distinguer ?

4. *Politique du mauvais goût : une éthique de la provocation ?*

Dans quelle mesure le mauvais goût a-t-il affaire avec la politique et avec la morale ? Être de mauvais goût, est-ce revendiquer une certaine forme d'immoralité ? L'humour de mauvais goût est-il forcément politiquement incorrect ? Contre quelles valeurs politiques et morales s'érigerait une éthique du mauvais goût ?

5. *Le mauvais goût des autres*

Le mauvais goût est-il toujours celui des autres ? Que nous révèlent les récits de voyages du relativisme de cette notion ? La distance géographique ou temporelle aidant, un pays ou une époque sont-ils jamais à l'abri du mauvais goût ? Le rejet du mauvais goût ne résulte-t-il pas d'une mise à distance de ce qui est différent et, partant, d'un refus de l'altérité (humaine, mais aussi culturelle et temporelle) ?

Désireux d'inscrire l'événement dans la lignée des principes fondateurs du CHCSC – « promouvoir la réflexion épistémologique sur les concepts et méthodes de l'histoire culturelle en relation avec les autres approches historiques et les autres disciplines réfléchissant à la culture dans les sociétés contemporaines¹ » –, le comité d'organisation de la journée s'est appuyé sur le concours de doctorants et de jeunes chercheurs en sciences humaines et sociales afin de participer à une réflexion collective sur le thème du mauvais goût en exposant un ou plusieurs aspects de leurs recherches. Parmi les propositions de communication qui nous sont parvenues, sept ont été retenues après délibération du comité scientifique. Deux des communicants invités n'ont malheureusement pas pu venir présenter leur travail. Les articles publiés dans ces actes sont le fruit des recherches de Frédéric Créhalet (CHCSC, UVSQ), Nicolas-Xavier Ferrand (ENSAVT, Marne-la-Vallée), Marie Goupil-Lucas-Fontaine (CRHXIX, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Nicolas Lahaye (CHCSC, UVSQ) et Anne Lempicki (CALHISTE, UPHF), que nous tenons à remercier chaleureusement pour leur participation à cet événement scientifique qui fut des plus enrichissants.

La première communication du dossier, présentée par Frédéric Créhalet et intitulée « Du mauvais goût au menu. L'inversion des valeurs par un cercle bourgeois de province à la fin du XIXe siècle » s'intéresse aux réunions tenues entre 1884 et 1912 par le *Clou*, une société artistique et littéraire nantaise, lesquelles bénéficiaient d'un certain prestige au sein de la bourgeoisie locale. Si on vantait volontiers le « bon goût » et la cordialité de ce cercle, l'étude de ses programmes et des documents qu'il a produits montre que le mauvais goût y a aussi sa place, de la grivoiserie à la scatologie, en passant par le morbide. Menus de repas, programmes, bouts rimés ou fables expresses montrent ainsi que le comique transgressif, d'origine fumiste, est repris à son compte par ce cercle bourgeois réuni autour d'un goût partagé pour l'avant-garde. Toutefois, on peut constater que des limites sont posées au mauvais goût. Frédéric Créhalet fait alors l'hypothèse que ce renversement carnavalesque des valeurs et des codes communément admis par cette bourgeoisie provinciale n'avait peut-être d'autre visée que de consolider la cohésion d'un groupe d'hommes pratiquant l'entre-soi.

Marie Goupil-Lucas-Fontaine, dans son article « Ringard, mélo et populaire : le goût « pervers » de la chanson réaliste (1950-2000) » fait également le constat de certaines limites aux phénomènes de reconsidération du mauvais goût. En s'appuyant sur les analyses de Philippe Coulangéon relatives à la « stratification sociale des goûts musicaux », elle propose de mettre en lumière les mécanismes de marginalisation et de remise au goût du jour dont le genre de la chanson réaliste a fait l'objet. Cette catégorie musicale, dont on peut circonscrire la production entre 1880

¹ Se référer à la présentation du CHCSC, rubrique « La recherche », 2^e paragraphe, sur le site du laboratoire : <http://www.chcsc.uvsq.fr/centre-d-histoire-culturelle-des-societes-contemporaines-chcsc-/langue-fr/la-recherche/>

et 1940, est en effet régulièrement épinglée par la presse pour ses effets d'exagération, explicitement considérés comme « de mauvais goût ». Cependant, à partir des années 1950 – moment où l'on cesse de produire de la chanson réaliste –, les discours favorables au genre se multiplient, certains le considérant même comme l'origine de la « grande chanson française ». A travers les discours d'interprètes contemporains, d'universitaires, mais aussi d'auditeurs anonymes, Marie Goupil-Lucas-Fontaine explore la façon dont est construite la hiérarchie des artistes « réalistes », de la plus « vraie » et profondément dramatique (Edith Piaf) à la plus « mélo » (Berthe Silva). Si une forme de reconsidération a lieu, une hiérarchie fondée sur la distinction entre le bon et le mauvais goût demeure néanmoins.

L'article de Nicolas-Xavier Ferrand intitulé « La temporalité du kitsch : usage postmoderne. L'exemple de Bertrand Lavier » montre, quant à lui, de quelle façon la mobilisation du kitsch et du cliché par l'art contemporain s'accompagne d'une rupture particulière dans la temporalité de la vie d'un objet. A travers une étude de l'œuvre de l'artiste Bertrand Lavier (né en 1949), on y découvre comment le remploi d'objets, oscillant entre le déjà vu et le trop vu, permet, de façon paradoxale, leur réhabilitation. En adoptant une démarche typiquement postmoderne, Lavier fait ré-émerger les qualités intrinsèques de l'item qui ont permis son élection, et remet en perspective son éviction sur l'autel de la nouveauté ou du bon goût. Il exalte ainsi le caractère particulier du cliché, au sens où il mobilise l'objet, et la vision que l'observateur a de lui. L'auteur explore ainsi la façon dont l'œuvre de Lavier vient subvertir les mécanismes du goût en jouant sur la temporalité. De ce fait, il permet d'éclairer l'usage par le postmoderne de la dynamique moderne faite d'élection puis de rejet.

En fondant son étude sur la catégorie esthétique du « nanar », Nicolas Lahaye (« Le goût pour le nanar : une façon de sublimer de “mauvais” films. ») insiste sur l'importance de la posture active du spectateur, qui décide contre toute attente de revaloriser des films dépréciés par la critique et promis à un prompt oubli. Si une véritable cinéphilie visant à défendre les grosses productions existe depuis les années 1960 (appelée tantôt série B, bis, et désormais nanar), son article montre que les justifications de ce goût ont évolué : tandis qu'il s'agissait initialement de trouver des qualités esthétiques réelles aux productions, la démarche du « nanarophile » consiste aujourd'hui à magnifier les imperfections filmiques. Le nanar, qui repose sur l'idée d'un « mauvais film sympathique » nous invite à nous interroger aussi bien sur la définition du « bon film » que sur la posture spectatorielle à adopter. La nanarophilie interroge le goût d'une époque pour la marge, le manque ou le décalage et ne saurait être réduite à une simple « politique des horreurs » ou à une posture ricanante.

Cette démarche consistant à assumer un mauvais goût en rupture avec les conventions admises se trouve interrogée à nouveau dans l'intervention d'Anne Lempicki, « Avènement de l'esthétique trash-bouffonne dans la série télévisuelle et les films Jackass. Tabous et masculinité

exacerbés ». En s'appuyant sur les émissions et le film issus du programme télévisé *Jackass* diffusé de 1999 à 2002, celle-ci interroge l'exemple d'une production culturelle au mauvais goût parfaitement revendiqué. Les séquences réalisées par les onze comédiens « crétins », centrées autour de thèmes relatifs à la déjection, la violence et le sadomasochisme entre autres, s'inscrivent dans la filiation d'une esthétique « trash bouffonne » dont Anne Lempicki situe l'origine dans la performance corporelle et scénique des années 1960-1970, portée par des artistes comme Chris Burden ou Paul McCarthy. Derrière l'apparente vulgarité du contenu, *Jackass* pose la question de l'individualité dans une surexposition de la chair, de l'intériorité et de l'*inmontrable*. Ces « crétins » sont les étendards d'une société hyper-individualisée et cynique, dont on a retrouvé des résurgences dans de nombreux programmes des deux côtés de l'Atlantique.

A l'issue de cette journée, il nous est apparu que si de nombreuses instances permettent de maintenir une distinction entre bon et mauvais goût de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, le dernier mot n'est jamais dit. L'esthétique moderne (voire postmoderne pour le cas de Bertrand Lavier), à travers les notions d'avant-garde, d'ironie ou de subjectivité, offre des perspectives de réévaluation plurielles au mauvais goût. Bien entendu, les catégories ne sont jamais tout à fait abolies et les mécanismes de hiérarchisation et de marginalisation demeurent, mais une mobilité croissante s'observe, permettant aux objets ou aux chansons du quotidien, aux films désuets, aux émissions outrancières aussi bien qu'aux plaisanteries fumistes d'être considérées sous un nouveau jour, et par conséquent, d'enrichir notre regard de chercheurs en sciences humaines et sociales sur les productions culturelles qui nous entourent.

Du mauvais goût au menu. Du rire facile à l'inversion des valeurs par un cercle bourgeois de province à la fin du XIX^e siècle

Introduction

Début décembre 1887, Armand Silvestre, l'un des écrivains les plus populaires de l'époque, est à Nantes. Il vient au théâtre Graslin assister à la première représentation, le 3 décembre, de *Diane de Spaar*, opéra dont il a écrit le livret mis en musique par Adolphe David¹, compositeur nantais décrit par la critique comme un « virtuose [...] novice² ». Selon le *Progrès de Nantes*, il semblerait que l'œuvre n'ait pas plu au public. Heureusement pour les auteurs, ce four a été précédé, le 1^{er} décembre, d'une chaleureuse soirée au Clou.

Cette société artistique et littéraire nantaise, composée d'une cinquantaine de membres de la bourgeoisie locale, avait organisé un *lunch* en l'honneur des auteurs de *Diane de Spaar*. Le menu reprenait les titres les plus célèbres d'Armand Silvestre et s'inspirait de ses sujets de prédilection : « Bombe Laripète³ », « Fromage Lekelpudubec⁴ », « pets de nonne », « Crottes de chocolat », « Médoc du Château-Trompette », « Tonnerre de derrière... les fagots », « Moulin-à-vents (beaucoup de vents !) », « Champagne pét...illant⁵ ». Ces références ne surprennent pas ceux qui connaissent Armand Silvestre. Jeune, il avait été poète parnassien, mais, en vieillissant, il publiait notamment dans *Gil Blas* contes et nouvelles où il manifestait son goût pour la gauloiserie et la scatologie⁶ ; ce qui le fait considérer encore aujourd'hui comme un auteur « d'un assez mauvais

¹ Adolphe-Jacob-Isaac David (Nantes, 1842-1897), compositeur, professeur au conservatoire de Nancy.

² *Nantes lyrique*, 10 décembre 1887. Etienne Destranges éreinte le compositeur : « La première nouveauté de la saison fut une œuvre inédite : *Diane de Spaar*, opéra d'un certain M. David, fabricant patenté de morceaux de piano imitatifs. Quelle raison avait pu pousser M. Paravey [directeur du théâtre Graslin] à monter une nullité pareille ??? Mystère !! La chute de cette œuvre, dont le livret était dû à Armand Silvestre, fut complète et méritée. », *Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris : Fischbacher, 1893, p. 418-419. D'autres louent l'œuvre et ses auteurs comme le journal *Gil Blas* du 5 décembre 1887 où Armand Silvestre publie régulièrement et qui préfère parler de succès.

³ Armand Silvestre, *Joyusetés galantes, suivies de Laripète citadin*, Paris : Librairie illustrée, 1880-1890.

⁴ Armand Silvestre, *Les Merveilleux Récits de l'amiral Le Kelpudubec*, Paris : P. Ollendorff, 1885.

⁵ Médiathèque municipale de Nantes (BMN), Cote 81 137R/B, *Lunch du 1^{er} décembre 1887 en l'honneur de MM. Armand Silvestre, David, et des Artistes du Théâtre du Clou*.

⁶ Jean-Yves Jouannais, *Armand Silvestre, poète modique*, Paris : Gallimard, 1999.

goût¹ ». Déjà, à la fin du XIX^e siècle, Léon Bloy ou Edmond de Goncourt conspuaient ce « prosateur du trou du cul² ».

En ce qui concerne la société littéraire et artistique nantaise le Clou, fondée en 1884, cette complaisance pour le mauvais goût peut surprendre. Dans son livre de souvenirs et d'hommage au Clou écrit en 1926, André Perraud-Charmantier, juriste nantais, évoque les artistes et leurs œuvres données aux soirées du Clou pour en vanter à plusieurs reprises « l'esprit du meilleur goût³ ». Cet avis est partagé par la presse locale contemporaine aux activités du Clou – entre 1884 et 1912. On y loue l'esprit déployé, la finesse, la délicatesse, le « talent très fin et de bonne compagnie, le fin esprit gaulois », bref un bon goût⁴ conforme à la définition du goût que donne Pierre Larousse en 1886 : « GOÛT : fig. discernement, sentiment du beau ; prédilection, penchant particulier ; grâce, élégance⁵ », sens figuré du goût hérité de l'âge classique comme l'a montré Carine Barbafieri⁶. Littré précise ce qu'est le bon et le mauvais goût dans son *Dictionnaire* de 1874 : « Particulièrement Bon goût se dit de la faculté acquise ou innée qui nous fait discerner l'à-propos, la convenance de telle ou telle chose, de tel ou tel genre, de telle ou telle manière. [...] Mauvais goût s'emploie dans le sens opposé⁷. » Le mauvais goût se définit donc en creux, en fonction de valeurs et de normes admises par un groupe social. Dans notre cas, il serait l'opposé de la grâce, de l'élégance, de la convenance. La scatologie et la grivoiserie seraient, comme ce qui a trait au corps de manière générale, de l'ordre du mauvais goût. Or la concession du Clou à la scatologie dans le menu offert à Armand Silvestre, de circonstance, n'est pas exceptionnelle. En effet, l'étude des programmes et des documents produits par ce cercle pour ses soirées bimensuelles montre que le mauvais goût y a sa place, de la grivoiserie à la scatologie, en passant par le morbide⁸. Le mauvais goût s'exprime à

¹ <https://www.artlyriquefr.fr/personnages/Silvestre%20Armand.html> consulté le 10 avril 2018.

² Edmond De Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 14 mai 1886, Paris : Robert Laffont, 1989, t. 2, p. 1250 ; cité par Marie-Ange Fougère, « La gauloiserie dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle ». Dans *Du convenable et de l'inconvenant. Littérature française du XIX^e siècle*. Article d'un cahier *Figura*, 40, 2015, p. 18. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/articles/la-gauloiserie-dans-la-litterature-francaisede-la-fin-du-xixe-siecle>>. Consulté le 10 avril 2018. Léon Bloy, *Le désespéré*, Paris : A. Soirat, 1887, p. 316.

³ Par exemple : p. 162 : « Une sarabande de gaité de meilleur aloi », p. 210 : « Quelle joie de se trouver là, entre amis, heureux de répandre autour de soi, esprit de bon ton et gaité sans mélange, dans une atmosphère de parfaite cordialité. » André Perraud-Charmantier, *Le Clou. 1884-1912*, Rennes : Impr. du Nouvelliste, 1926.

⁴ *L'Union bretonne*, 19 avril 1888, 2 octobre 1890 « fin esprit gaulois », 23 mars 1891 ; *Nouvelliste de l'Ouest* : 11 janvier 1893 : « talent très fin et de bonne compagnie », 24 octobre 1894, 8 mars 1902 ; *Gazette artistique*, 17 avril 1890.

⁵ Pierre Larousse, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, Paris : V^{ve} Larousse et C^{ie}, 1886.

⁶ Carine Barbafieri, « Du goût, bon et mauvais, pour apprécier l'œuvre littéraire », *Littératures classiques*, 2015 – 1, n° 86, p. 129-144. Barbafieri Carine et Abramovici Jean-Christophe (dir.), *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Leuven : Peeters, collection « La République des Lettres 51 », 2013.

⁷ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris : L. Hachette, 1873-74.

⁸ Je n'analyserai pas ici cet aspect qui n'apparaît pas dans les menus du Clou.

travers l'iconographie ou les textes produits par cette société, monologues, conférences, bouts rimés ou fables express, documents aujourd'hui dispersés entre diverses institutions publiques nantaises (archives municipales, bibliothèque municipale, musée Dobrée, musée d'Histoire de Nantes).

J'ai choisi de me centrer sur le mauvais goût mis en œuvre de manière paradoxale à un moment où s'exerce le goût au sens propre, c'est-à-dire lors du dîner annuel du Clou¹ en me demandant comment on peut expliquer ces concessions au mauvais goût dans un milieu bourgeois en théorie rétif à la scatologie si l'on en croit le « discours dominant de ce temps », qui, selon Alain Corbin, « associe le comportement scatologique à l'instinct, c'est-à-dire à l'enfance et au peuple, [et] lui oppose celui de la bourgeoisie, éduquée, mature, qui a su assimiler les disciplines somatiques nécessaires à l'élimination de l'excrément hors du champ visuel et olfactif² ». Je partirai de l'hypothèse que cette intrusion du mauvais goût dans la sociabilité bourgeoise *a priori* caractérisée par le bon goût vise à susciter le rire³, en partant d'une remarque de Marie-Ange Fougère, pour qui « un drôle de rire vient charmer les oreilles les plus bourgeoises : le rire gaulois », rire qui nous semble à nous aussi « bien lourd et [...] fort scabreux⁴ ». Mais je voudrais montrer que cet usage du mauvais goût va au-delà de la plaisanterie grivoise ou scatologique facile. En recourant au mauvais goût, cette société bourgeoise se révèle ; elle montre aussi son ouverture aux avant-gardes littéraires et son goût pour l'esprit carnavalesque par l'animation des festivités populaires nantaises du Carnaval et de la Mi-Carême. Le mauvais goût, enfin, a des limites : les éclats de ce rire transgressif ne sont pas destinés à être entendus au-delà d'un cercle pratiquant l'entre soi.

¹ Les menus du Clou ont été présentés dans leur contexte nantais par Aude Cassayre et Hervé Yannou, *La table des Nantais*, Nantes : éditions d'Orbestier, 2013, p. 70-74, 80-96. Les diverses institutions publiques de la Loire-Atlantique (Médiathèque municipale, Archives municipales, Archives départementales) possèdent des menus très dispersés et pas toujours répertoriés. La Bibliothèque municipale de Dijon qui possède une des plus importantes collections de menus en France a publié une enquête sur la présence des menus dans les bibliothèques, archives et musées qui rejoint ce constat : Caroline Poulain, « Bilan de l'enquête lancée dans les bibliothèques, archives et musées », in Caroline Poulain (dir.), Bibliothèque municipale de Dijon, *Potage tortue, bûisson d'écrevisses et bombe glacée. Histoire(s) de menus*, Paris : A. Viénnot, 2011, p. 75-80. L'ouvrage contient une mise au point historiographique : Maurizio Campiverdi, « Le menu, une invention du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 15-33.

² Marie-Ange Fougère, « La gauloiserie dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle », *Du convenable et de l'inconvenant. Littérature française du XIX^e siècle*, *Figura*, 40, 2015, p. 22. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/articles/la-gauloiserie-dans-la-litterature-francaisede-la-fin-du-xixe-siecle>>. Consulté le 10 avril 2018. Cf Anne-Emmanuelle Demartini, « Goût(s) », in Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris : PUF, 2010, p. 366-36 : « les modalités de l'usage du goût, à l'instar d'ailleurs des autres sens (Alain Corbin), sont inséparables des hiérarchies sociales. A la délicatesse supposée de la bonne société s'oppose dans l'imaginaire social la grossièreté du goût populaire ou la prétention ostentatoire du goût du parvenu ».

³ Alain Vaillant, *La civilisation du rire*, Paris : CNRS éditions, 2016, p. 205.

⁴ Marie-Ange Fougère, art. cit., p. 17.

Un rire de mauvais goût

Quand on analyse certains documents produits par le Clou, on peut s'arrêter à quelques détails de bien mauvais goût, semble-t-il. Quelques-uns relèvent de la scatologie comme le *Menu du dîner du 9 novembre 1901* qui est le plus explicite : le cloutier qui souhaite découvrir le menu tire sur un ruban pour faire dégringoler les plats successifs dans les latrines¹.

Ce mauvais goût est à situer dans un courant scatologique qui va du *Journal des Merdeux* de Jules Jouy aux exploits du Pétomane Joseph Pujol applaudi par le tout Paris pendant plus d'une décennie². Le recours à ce registre a pour objectif d'amuser les convives qui viennent de s'asseoir dans le salon d'un restaurant nantais.



Anonyme, *Menu du dîner du 9 novembre 1901*

Ville de Nantes – Bibliothèque municipale (BMN), 81 137R/A

¹ Bibliothèque municipale de Nantes (BMN), cote 81137R/A, Anonyme, *Menu du 9 novembre 1901*.

² Jules Jouy (rédacteur), *Journal des Merdeux*, n° unique, 1882 ; sur le pétomane Joseph Pujol : François Caradec et Jean Nohain, *Le Pétomane (1857-1945), sa vie, son œuvre*, Paris : J.-J. Pauvert, 1967, nouvelle édition, Mazarin, 2000 ; Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris : J. Corti, 1997, p. 235-236 ; Estelle Doudet et Martial Poirson, « Introduction. Théâtres de l'impur », *Revue d'histoire du Théâtre*, 2016 – 1, n° 269 « Scènes de l'obscène », p. 5-6 Antoine De Baecque, *Le club des péteurs*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2017, p. 145-155.

Ce rire forge la convivialité et se prolonge au cours du repas dans l'exercice des bouts rimés, selon une pratique assez commune dans les cercles ou salons où voisinent fables-express et autres formes courtes aux « marges de la littérature¹ ». Pour le dîner du 15 novembre 1900, les cloutiers ont eu ainsi à exercer leur verve avec les rimes imposées suivantes : dantesque, lorgnon, presque, guignon. Alfred Guillon, monologiste affuté du Clou, envoie une contribution digne d'Armand Silvestre pour expliquer son absence :

« Mes amis, j'ai bien du guignon,
J'ai la maladie à Lord Gnon,
Hier soir, j'ai failli presque
Faire un pet... dantesque². »

Comme les dîners du Clou, les soirées bimensuelles du lundi à l'Atelier du fondateur, Georges Lafont, sont connues pour être « de longs éclats de franc rire³ ». Tout est occasion de rire, y compris ce qui serait de mauvais goût dans la « bonne société ». Carine Barbaferi a montré la permanence d'un courant grivois et obscène parmi les élites à partir du XVII^e et XVIII^e siècles ; ce qu'elle appelle « le gros rire franc », les « plaisanteries sous le nombril théoriquement bannies des sociétés de civilité ». Ce rire permet de constituer le groupe⁴. Pourtant, le recours au mauvais goût va au-delà du « goût des bons mots, des allusions salaces » qui a « déconsidéré le rire de la Belle Epoque » pour Daniel Grojnowski⁵, révèle ce qu'est la communauté affective créée par le rire autour de références communes, en particulier ce dont on rit⁶.

Un mauvais goût révélateur : se moquer au Clou

Comme la plupart des cercles en cette fin de XIX^e siècle, la société du Clou est quasi exclusivement masculine, et dîne le plus souvent en absence de femmes⁷. Si l'on en croit Jean

¹ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 85-86; 135-140. Catherine Pellissier, *Loisirs et sociabilités des notables lyonnais au XIX^e siècle*, Lyon : Editions lyonnaises d'art et d'histoire, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 152-153.

² BMN, Cote 81 137R/B, *Gazette du Clou*, n°1, 1900, p. 2.

³ *L'Union bretonne*, 20 février 1888.

⁴ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 82.

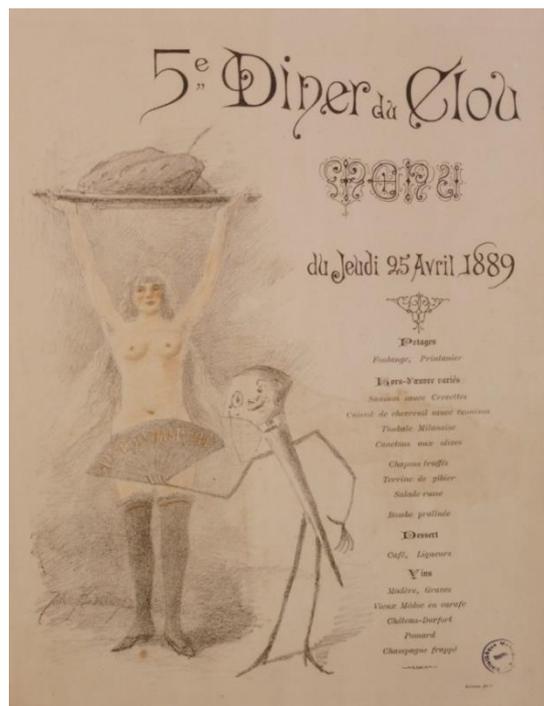
⁵ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 137.

⁶ Régis Tomas, « Le plaisir de rire », *Multitudes*, 2007 – 3 (n°30), p. 204. DOI 10.3917/mult.030.0201 consulté le 16 février 2018.

⁷ Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIX^e siècle*, Editions Payot, 1989, p. 325 : « Au culte la femme n'a pas accès, si elle y paraît c'est en parasite ou en visiteuse. Elle ne saurait communier ».

Ruhlmann, « la communauté des rieurs se soude, en prenant par exemple pour cible telle ou telle catégorie d'exclus¹ ». Le Clou rit donc des femmes.

Dans son *Menu du 25 avril 1889*, John Flornoy présente une femme faisant le service, habillée simplement de bas, cachée par un éventail brandi par un cloutier – éventail qui grossit plus qu'il ne masque le pubis². L'inscription « Au bon marché », allusion au grand magasin parisien achevé en 1887, ne laisse aucun doute sur le regard des convives sur la femme, assimilée à un produit de consommation au même titre que le « chapon truffé » qu'elle apporte³.



John Flornoy, *Menu du 25 avril 1889*

BMN, 81 137R/B

Un autre menu illustre cette manière de voir la femme comme une volaille : celui dessiné en 1897 par Jules Grandjouan (1875-1968)⁴. Le jeune artiste illustre scrupuleusement le document qui propose une « Jeune Dinde grasse nantaise piquée au Clou ». Le fondateur du Clou, l'architecte Georges Lafont arrose copieusement la Nantaise en question, qui lance une œillade au convive tout en étant tournée à la broche par l'industriel et mécène Alphonse Lotz. Cette identification érotique de la femme et de l'aliment transcrit en milieu bourgeois la scène du dîner de fête organisé par

¹ Jean Ruhlmann, « Rire », in *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, p. 714-715.

² Bibliothèque municipale de Nantes (BMN), cote 81 137R/B, John Flornoy, *Menu du 5^e dîner du Clou*, jeudi 25 avril 1889.

³ Cf. Jean-Paul Aron, *op. cit.*, p. 325.

⁴ BMN, cote 81137R/B, Grandjouan Jules, *Cérémonie du 16 octobre 1897*. Le menu est reproduit dans Aude Cassayre et Hervé Yannou, *op. cit.*, p. 93.

Gervaise Macquart, dans *L'Assommoir*. Une oie tout juste débroschée est servie à table : « Sacré mâtin ! Quelle dame ! quelles cuisses et quel ventre ! Virginie se vante d'avoir vu la bête crue : on l'aurait mangée comme ça, disait-elle, tant la peau était fine et blanche, une peau de blonde, quoi ! Tous les hommes riaient avec une gueulardise polissonne, qui leur gonflait les lèvres. », conclue Emile Zola¹. Si le dessin de Grandjouan peut être jugé de mauvais goût, ce n'est pas seulement parce qu'il est grivois, c'est aussi parce qu'il révèle dans la bonne société un « plaisir de transgression » qui lui permet de « s'encanailler, c'est-à-dire moins de contester que de s'amuser sur les terres populaires » pour reprendre les termes que Carine Barbafieri applique à l'âge classique². Mais la grivoiserie du dessin de Grandjouan est accentuée par la charge antireligieuse du titre du menu « Mess du Saint-Esprit. Cérémonie du 16 octobre 1897 en la Basilique Turcaud-Bono³ ». Même ceux qui au Clou ne sont pas procureurs, juges ou avocats savent que la messe du Saint-Esprit est la messe de rentrée des cours de justice⁴, appelée aussi « Messe rouge », couleur liturgique du Saint-Esprit et de la robe des magistrats, ce qui peut expliquer la couleur du dessin. La rupture républicaine avec la coutume d'Ancien Régime est soulignée par la date du dîner, anniversaire de la mort de Marie-Antoinette ! Le dessin révèle donc un cercle résolument républicain et anticlérical, qui utilise ici les ressorts du dessin comique en mêlant deux éléments qui détonnent⁵ : la trivialité de la représentation dans le registre grivois et la référence parodique à une cérémonie religieuse officielle de rentrée des cours de justice, le dîner du Clou étant le moment où les cloutiers se retrouvent pour la saison 1897-1898.

Le recours à la scatologie ou la grivoiserie n'est donc pas seulement une facilité que l'on s'accorde pour un repas, dans le but de souder autour de propos gaulois des bourgeois un peu saouls. Le recours au mauvais goût permet d'identifier des références communes et de dégager quelques-unes des principales caractéristiques du Clou, cercle bourgeois nantais à la fin du XIX^e siècle : une société littéraire et artistique masculine, volontiers républicaine et anticléricale⁶. En

¹ Emile Zola, *L'Assommoir*, Paris : G. Charpentier, 1877, p. 272.

² Carine Barbafieri, *art. cit.*, p. 34.

³ Les salons Turcaud, 4 rue Voltaire à Nantes, accueillent bals et réceptions dans une vaste salle ronde bordée de loges : Xavier Trochu, « Les salons Turcaud », *Annales de la société académique de Nantes et de la Loire-Atlantique*, 2006, p. 6-9.

⁴ Le 24 octobre 1883, une circulaire du ministre de la justice rappelle que la messe du Saint-Esprit n'a aucun caractère obligatoire et que leur maintien est de la responsabilité des « compagnies judiciaires », *Bulletin officiel du ministère de la justice*, année 1883, p. 168. La suppression de la messe du Saint-Esprit à la rentrée des cours et des tribunaux n'intervient qu'en 1900 (circulaire du 22 décembre 1900), *Bulletin officiel du ministère de la justice*, année 1900, p. 159-160.

⁵ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 205.

⁶ Le lien entre républicanisme et recours au mauvais goût a été analysé par Susanna Barrows qui a montré que le triomphe de la III^e République en 1877 est le fruit « des gens ordinaires qui combattirent la répression avec les armes de la culture populaire, rabelaisienne – rire, plaisanterie, gestes obscènes, ruses, scatologie, langage délibérément grossier ». Susanna Barrows, « *Strange Bedfellows*. Culture littéraire et culture populaire dans la France des années 1870 », *Le mouvement social*, 1016 – 3, n° 256, p. 29-43.

même temps, ce recours au mauvais goût est transgressif. Dans un milieu bourgeois réputé pour son bon goût, il permet de rire de soi.

Un mauvais goût d'autodérision

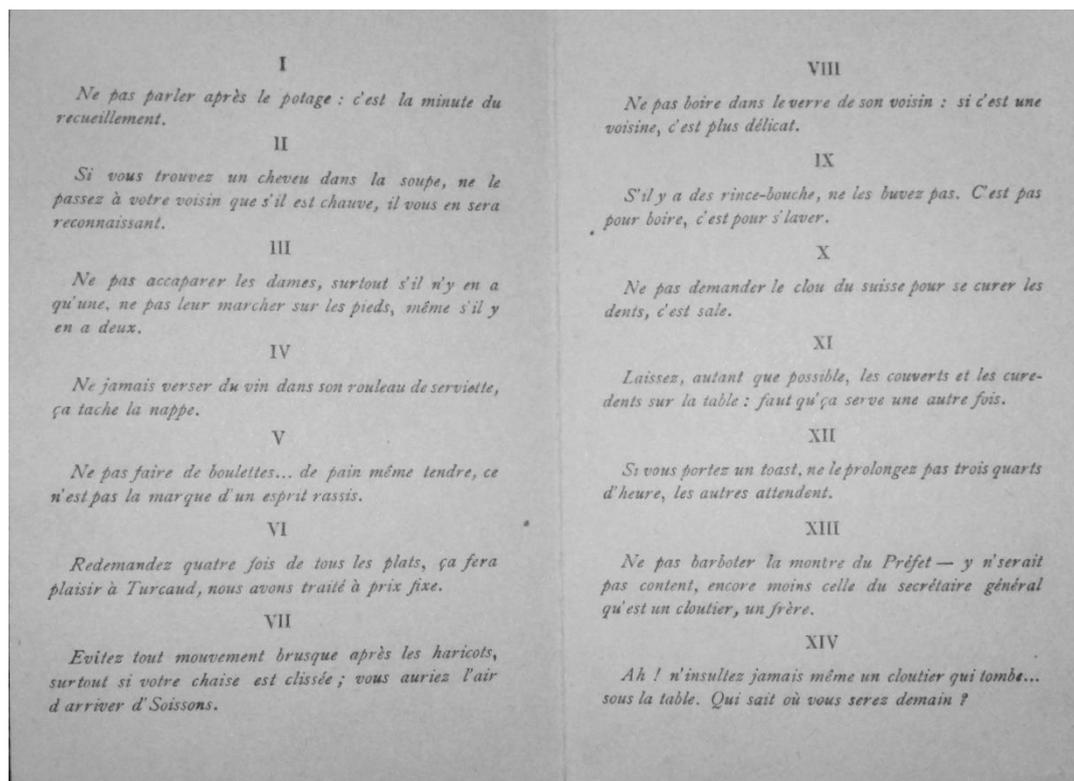
Si le bon goût est la marque d'une bonne éducation, d'un apprentissage des convenances, le recours au mauvais goût peut être une manière de s'en moquer. Cette autodérision peut apparaître dans la parodie, genre littéraire « fondé sur le plaisir de la transgression¹ » très fréquent dans la programmation des soirées du Clou. *Le parfait cloutier à table* en est une illustration². Ces commandements reposent sur des jeux de mot (3^e, 5^e), utilisent le registre burlesque (comme le 2^e, le 4^e ou le 10^e), ou scatologique (7^e, inspiré par la littérature d'Armand Silvestre)³. Ils parodient les recommandations de *L'Almanach des Gourmands* de Grimod de la Reynière, référence tout au long du XIX^e siècle⁴. Ces règles répétées pendant un siècle tout en étant détachées de leur contexte sont devenues absurdes et les commandements du *Parfait cloutier à table* moquent cet attachement quasi religieux à des usages censés révéler le bon goût de ceux qui les pratiquent.

¹ Carine Barbaferi, *art. cit.*, p. 26.

² Coll. part., fonds Ferdinand Ménéard, *Le parfait cloutier à table*, Nantes : Imprimé pour les Cloutiers en goguette au Mont Goguet aux dépens de la Masse, (1891), 4 pages, 12.5 x 7.9 cm.

³ Le 7^e commandement est une allusion à un jeu de mot prisé d'Armand Silvestre, par exemple dans *L'épouvantail des Rosières*. Le héros de la nouvelle *La belle teinturière* est le comte Eole de Soissons dont l'origine de la maison est expliquée ainsi : « Lorsque Dieu créa toutes choses / A chacun il fit la leçon : / Soyez parfum, dit-il aux roses, / Il dit au haricot : sois son. », Armand Silvestre, *L'épouvantail des rosières*, Paris : E. Kolb, 1891, p. 150.

⁴ Alexandre-Balthazar-Laurent Grimod de la Reynière, Jean-François Coste, *Almanach des gourmands*, vol. 3, Paris : Chez Maradan, 1805, p. 247-252. Ces recommandations sont reprises par de nombreux manuels de bienséance au XIX^e siècle, par exemple : Elisabeth-Félicie Bayle-Mouillard (connue aussi sous le nom d'Elisabeth Celnart), *Nouveau manuel complet de la bonne compagnie ou Guide de la politesse et de la bienséance*, Paris : Roret, Lyon : Périsse frères, 1839, p. 260-261 (ce manuel connaît cinq éditions entre 1832 et 1863). Cf. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann Lévy, 1973, chapitre IV – Comment se tenir à table.



Le parfait cloutier à table, coll. part.

Le menu de 1901 déjà cité plus haut contient aussi une part d'autodérision : le personnage accroupi est représenté avec les attributs du bourgeois en costume de ville et la hiérarchie sociale est rappelée par le panneau « N'oubliez pas le pourboire de la bonne svp ». En faisant passer de l'autre côté du paravent, le menu montre des lieux habituellement cachés dans les demeures bourgeoises¹ et ce dont il est « défendu de parler ». Il est un écho du rire fumiste qui « conteste les valeurs établies² ».

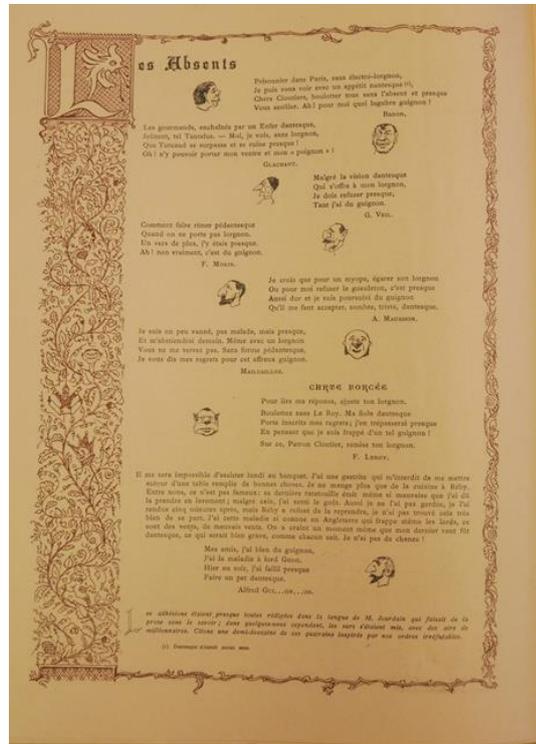
Un mauvais goût, écho du rire fumiste

On peut inscrire les usages du mauvais goût faits par la société du Clou dans ce que Daniel Grojnowski a appelé « l'esprit fumiste ». Il n'est pas le lieu d'étudier les liens multiples entre cette société provinciale et les groupes fumistes parisiens. Mais précisons que le Clou se considère comme un rival du Chat noir et que l'influence des Incohérents, qui organisent en 1887 à Nantes une des premières expositions en province, s'y fait sentir jusqu'au début du XX^e siècle. Ainsi la

¹ Roger-Henri Guérand, *Les lieux. Histoire des commodités*, Paris : La Découverte, 2009, p. 102-103, 134 (l'auteur souligne la préférence pour les toilettes à la turque dans les lieux publics pour des raisons d'hygiène).

² Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 256.

Gazette du Clou de 1900 est illustrée de « bobines incohérentes » ce qui fait de la collection de bouts rimés une sorte de catalogue d'exposition des Arts incohérents¹.



Gazette du Clou, n°1, 1900, p. 2

BMN, 81 137R/B

On retrouve un esprit frondeur comparable dans un dessin de Berthe Mariani exposé au salon des Arts incohérents de 1889² et dans le *Menu de 1901*, bousculant tous deux la pudeur et le même tabou sur la nudité³. Ce menu a une visée clairement provocatrice, renforcée par son titre qui souligne la destinée triviale des aliments : « *Sic transit gloria mundi* ». Cette citation latine, tirée, d'après le *Larousse*, de « l'Imitation de Jésus-Christ », crée un contraste comique, à résonance anticléricale, entre le latin ecclésiastique et le vulgaire des latrines. Le comique vient aussi probablement du jeu

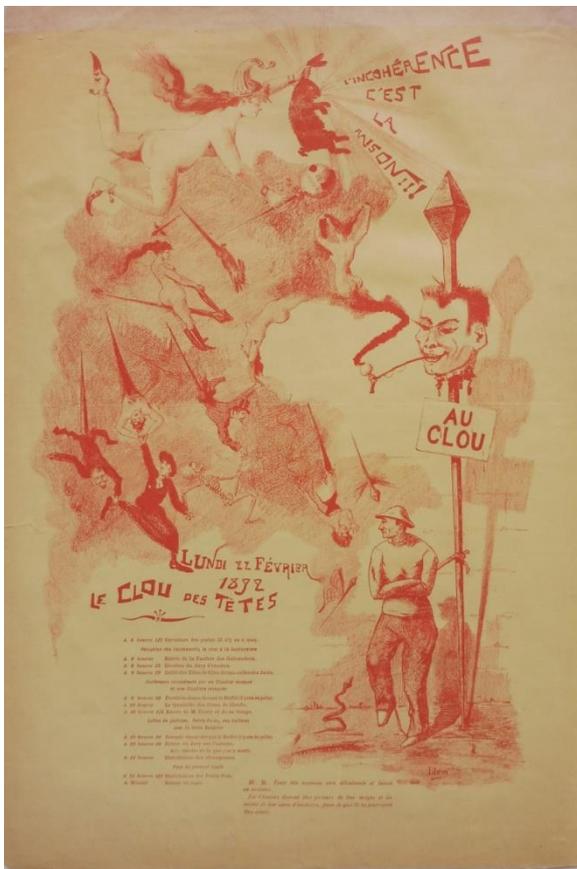
¹ Elles sont très influencées par le catalogue des *Arts incohérents. Première exposition. Nantes*, Nantes : imp. du Commerce, 1887.

² Jules Lévy, *Catalogue illustré de l'exposition des Arts incohérents*, Paris : impr. Chaix, p. 101. En ligne sur le site de la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113046w/f101.image>.

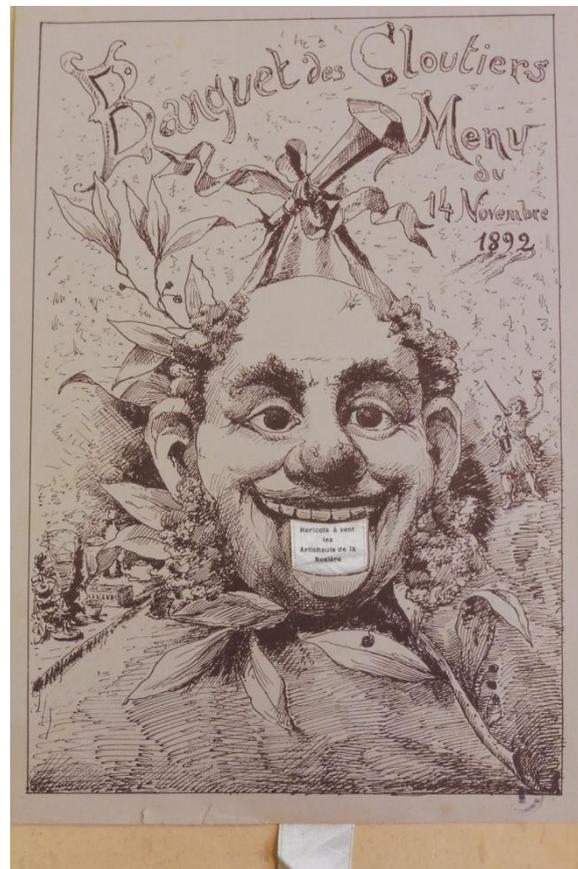
³ A cette exposition des Arts incohérents expose un nantais (n° 275), Georges Morinet, membre du Clou : Jules Lévy, *op. cit.*, p. 23. L'exposition des Arts incohérents de Nantes a lieu du 17 février au 30 mars 1887 : *Les Arts incohérents*, Nantes : imp. du Commerce, 1887. Plusieurs œuvres relèvent du registre scatologique comme : Gob, n° 93 n° 94 *Effets de nuit* (p. 28 et 63) ; Meneau Henri-François, n° 131 *Cogito ergo sum* (je pense donc j'essuie) (p. 34 et 69) ; VAN D'LA MER DE MOLE n° 183 Art et liberté (p. 44 et 123). Cf. Norbert Elias, *op. cit.*, Chapitre V. 1 Comment satisfaire les besoins naturels, p. 288-316 ; Didier Francfort, « Tabous, transgressions », in *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, p. 780-781.

sur le mot *transit* qui apparaît à la même époque dans le vocabulaire médical à propos du transit des aliments¹.

Ce menu va donc au-delà du simple recours au rire gras, facile. Volontairement impudique, provocateur, subversif par rapport aux valeurs bourgeoises, il contient un humour que l'on peut rapprocher de l'esprit des Arts incohérents qui ont eu une réelle résonance au Clou comme le montre le programme de la soirée du 22 février 1892 dont le titre « L'incohérence, c'est la raison² » est d'abord un hommage aux expositions organisées par Jules Lévy. C'est aussi un manifeste en faveur de l'inversion des valeurs qui prend tout son sens à une semaine du Mardi Gras et des festivités du Carnaval nantais. Le « clou des têtes », déclinaison cloutière du Carnaval, est iconoclaste comme en témoigne l'avis : « Toute tête reconnue sera déboulonnée ».



Idem, *Programme du Clou des têtes du 22 février 1892*, BMN, 81 137R/A



Anonyme (G. Lafont?), *Menu du 14 novembre 1892*, BMN, 81 137R/A

Cet esprit du carnaval se retrouve dans le *Menu du 14 novembre 1892* : en tirant sur un ruban, le convive fait régurgiter le menu de la bouche d'un masque de Carnaval. Ce masque, comparable à

¹ Dr Maurice Soupault, « Les dilatations de l'estomac », *Actualités médicales*, 1902, p. 3.

² BMN, 81137R/A, IDEM, *Programme du Clou des têtes du 22 février 1892*.

ceux du cloutier Eugène Peignon, costumier du Clou et du Carnaval de Nantes¹, peut surprendre au mois de novembre. Il témoigne peut-être de l'intérêt du Clou pour les préparatifs des festivités du Carnaval : c'est en effet en 1892 que Georges Lafont devient vice-président du Comité des fêtes alors créé pour organiser les festivités du Carnaval et de la Mi-Carême. Pendant une décennie, le Clou est associé à l'animation de ces festivités. Il incarne ainsi l'esprit du Carnaval, frondeur, iconoclaste et subversif, en un exemple assez original de conjonction de la culture populaire et de la culture des élites. Cette jonction porte en elle-même sa limite : si les valeurs peuvent être un temps renversées lors du Carnaval, la hiérarchie sociale ne l'est pas puisque ce sont les élites bourgeoises, comme celles du Clou, qui assument la direction des festivités. De la même manière, la portée du recours au mauvais goût a des limites.

Conclusion : des limites au mauvais goût

L'usage du mauvais goût, original semble-t-il par rapport à d'autres sociétés nantaises de l'époque, avait pour objectif de rassembler par le rire les membres du groupe que constitue le Clou. Dans son analyse du rire au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, Daniel Grojnowski distingue la « veine gauloise et les facilités de la Belle Epoque » du rire fumiste : ce dernier dérouterait, aménagerait une part de risque, solliciterait le sens².

Dans le cas de la société du Clou, faut-il distinguer rire facile et rire fumiste ? Il faudrait plutôt parler de convergence que de divergence. Au Clou, on a recours au mauvais goût d'abord parce que, à coup sûr, scatologie et grivoiserie font rire, mais aussi par transgression des normes admises par les membres du groupe, par autodérision, ou encore par imitation de l'esprit fumiste en vogue à la capitale ; et il est en réalité difficile de distinguer à quel degré d'humour on se situe. Pour autant, le non-conformisme des cloutiers n'a rien de l'anarchisme des Zutistes, des Hydropathes et autres Hirsutes des années 1870-1880³ ; on ne peut être tout à fait libertaire quand on dîne à la table du Préfet, quand on dirige une entreprise ou qu'on brigue un mandat de député ou de conseiller municipal... Nos bourgeois ne s'adonnent au mauvais goût qu'en cercle restreint et s'ils manifestent « un goût de l'interdit », ils ont bien soin de « respecter la mesure, de ne pas intervertir l'infraction et la règle, de réintégrer les écarts dans le système assurantiel de l'ordre établi⁴ ».

¹ BMN, cote 81137R/A, Anonyme (Georges Lafont ?), *Menu du 14 novembre 1892*. Philippe Hervouët, « Les étonnants masques de la collection Peignon », 303. *Arts, recherches et créations*, p. 27-39.

² Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 237.

³ Cf. Daniel Grojnowski et Denis Saint-Amand, *Album zutique suivi de Dixains réalistes*, Paris : GF Flammarion, 2016, p. 26-29.

⁴ Jean-Paul Aron, *op. cit.*, p. 68.

Enfin le mauvais goût sert de faire-valoir : il met en valeur l'esprit des cloutiers et le bon goût des aliments servis lors de leurs dîners.

Ringard, mélo et populaire : le goût « pervers » de la chanson réaliste (1950-2000)

Introduction

La question de la réception de la chanson auprès du public relève plus largement d'une définition du « populaire », dans la mesure où l'écoute et parfois même la pratique de ce genre musical ne nécessite a priori pas d'apprentissage et peuvent être partagées par tous¹. La définition du « populaire » en musique est cependant délicate car elle a été relativement moins explorée que dans d'autres champs culturels. Comme le souligne Philippe le Guern², la terminologie employée en français – « musique populaire » – issue de catégories forgées dans le monde anglo-saxon, ne facilite pas ce travail. Si l'on considère, au regard des travaux qui existent déjà dans ce domaine, qu'il existe « des classes populaires, lesquelles partagent un certain nombre de pratiques, d'attitudes ou de modes de consommation culturelle³ », on peut se demander ce qui permet de définir la chanson réaliste comme une chanson « populaire », pendant la durée de son existence entre les années 1880 et 1940, période durant laquelle elle est essentiellement produite et interprétée.

La chanson réaliste se définit, entre autres, par ses contenus, caractérisés par la description d'une certaine *réalité* de la vie du peuple de la Belle Époque et de l'entre-deux-guerres. Jouée sur les scènes de café-concert, au music-hall, mais aussi dans la rue, elle est d'abord destinée à un public populaire qui doit s'y reconnaître. Il est également remarquable que ses interprètes soient eux-

¹ Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, le mot « chanson » désigne une « petite composition chantée, de caractère populaire, d'inspiration sentimentale ou satirique, divisée en couplets souvent séparés par un refrain. » (<http://www.cnrtl.fr/definition/chanson>, consulté le 20 avril 2018). L'expression « caractère populaire » mériterait une étude à elle seule, mais traduit l'idée que l'on se fait généralement de la chanson : une pièce musicale chantée qui ne requiert pas une connaissance savante de la musique ou même de la poésie.

² « Empruntée au vocabulaire anglo-saxon, l'appellation « musiques populaires » ne constitue pas en effet l'exact décalque de « popular music ». Elle est ambiguë, englobant également le Folk, c'est-à-dire, au sens ethnologique du terme, des musiques de collectifs, de groupes identifiés par leur appartenance à un territoire et à une histoire. Mais elle désigne également la Pop, la « popular music », c'est-à-dire un ensemble de musiques fabriquées industriellement à destination d'un vaste auditoire. Si le mot de « populaire » est ambivalent, c'est parce qu'il renvoie à ces entités conceptuellement distinctes que sont le peuple (le Folk donc, notion elle-même ambiguë puisqu'elle signifie à la fois une communauté nationale unie dans la référence commune à un *Volkslied*, à une *folk song*, mais aussi un groupe social subordonné aux élites), la masse (comme agglomérat d'individus où le lien social peut être faible voire générer une situation d'anomie) et le groupe socialement dominé par opposition à une élite », dans Le Guern Philippe. « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux*, vol. 141-142, no. 2, 2007, pp. 15-45.

³ Dominique Kalifa, « Les historiens français et « le populaire » », *Hermès, La Revue* 2005/2 (n° 42), p. 54-59.

mêmes en grande majorité issus de ce peuple à la fois personnage principal et spectateur. L'approche par la question du goût est un moyen d'aborder la définition de ce qu'est une chanson « populaire », bien qu'il soit rarement question de « bon » ou de « mauvais goût » de manière aussi explicite en matière de jugement musical. Les analyses socio-historiques à ce sujet sont rares, faute de pouvoir toujours réunir un corpus cohérent qui permette de travailler sur les goûts musicaux en tant que marqueurs sociaux. Cependant, les travaux de sociologues sur ce que Philippe Coulangeon¹ appelle la « stratification sociale » des goûts musicaux, offrent des clés d'analyse pouvant être utilisées pour travailler sur leurs évolutions au cours du temps. Partant du prédicat qu'il n'existe pas de « pratique plus classante² » que l'écoute et la pratique musicale, Pierre Bourdieu distinguait ainsi dans les années 1970, un goût des classes dominantes plutôt orienté vers la musique savante et excluant les genres populaires dont ferait partie la chanson en général. Cette théorie a été infléchie ces trente dernières années, notamment à la lueur des travaux de Peterson et Simkus³. Pour eux, la mutation des industries culturelles, en mettant à disposition davantage de produits culturels, a ouvert la voie à de nouvelles formes d'éclectisme musical chez les catégories supérieures, qui permirent ainsi de légitimer certains genres musicaux, jusqu'alors considérés comme populaires et de « mauvais goût », moins sur le plan esthétique que social. Ces travaux ouvrent également de multiples questions sur les pratiques d'écoute d'un genre musical qui semble a priori aussi marqué socialement que la chanson réaliste : s'agit-il d'une chanson « populaire » parce qu'elle parle de la vie du peuple et qu'elle est appréciée par ce même peuple (encore faut-il savoir de quel peuple il s'agit, car la chanson réaliste évoque essentiellement la vie du peuple de Paris) ? A-t-elle pu toucher d'autres publics ? Quelle est la pérennité de cette popularité, au-delà de son âge d'or, entre les années 1900 et 1930 ?

Si la chanson réaliste a cessé d'être produite après les années 1950-1960, désormais perçue comme ringarde et dépassée, son écoute s'est pourtant poursuivie jusqu'à nos jours avec des perceptions différenciées. Coexistent à partir des années 1970 deux façons de concevoir cette chanson du passé : l'une, plutôt négative, tendrait à considérer la chanson réaliste comme l'emblème musical d'une manière facile de se divertir et de s'émouvoir dans l'entre-deux-guerres.

¹ Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie* 2003/1 (Vol. 44), p. 3-33.

² « S'il n'y a rien par exemple qui, autant, que les goûts en musique permettent d'affirmer sa "classe", rien par quoi on soit aussi infailliblement classé, c'est bien sûr qu'il n'y a pas de pratique plus classante, du fait de la rareté des conditions d'acquisition des dispositions correspondantes, que la fréquentation du concert ou la pratique d'un instrument de musique "noble" [...]. Mais c'est aussi que l'exhibition de "culture musicale" n'est pas une parade culturelle comme les autres : dans sa définition sociale, la "culture musicale" est autre chose qu'une simple somme de savoirs et d'expériences assortie de l'aptitude à discourir à leur propos. », Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Les Editions de Minuit, p. 17

³ R. A. Peterson, A. Simkus, 1992 – « How musical tastes mark occupational status groups » dans M. Lamont, M. Fournier (eds.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 152-186, cité par Philippe Coulangeon, *op. cit.*

Par son jeu pathétique voire outrancier, l'interprète réaliste, incarnation d'histoires de filles perdues et délaissées par de mauvais garçons, cristalliserait la figure d'un peuple naïf et facilement ému dans cette débauche de pathos bon marché. Mais une autre conception, plus positive prend forme de manière concomitante, qui fait de cette chanson le marqueur d'une culture non plus seulement *populaire*, mais universelle, neutre, voire *classique*, partagée par tous, y compris hors des « classes populaires ». La chanson réaliste est ainsi parfois considérée comme l'ancêtre noble de ce que l'on qualifie dès les années 1950 de chanson « intellectuelle » ou « à texte », que l'on entend parfois désignée aujourd'hui comme *bonne* ou *grande* chanson française. Les discours produits à son propos dans la deuxième moitié du XX^e siècle, essentiellement à la radio et à la télévision, posent ainsi directement la question de la manière dont on peut, voire dont on doit apprécier ce genre qui appartient désormais au passé, en dressant les contours de ce qui est recevable, récupérable, patrimonialisable ou non dans ce que l'on considère être une culture de tous. Les sources sont paradoxalement rares et complexes à exploiter, au regard de l'abondance de discours de toute sorte que le genre suscite sur l'ensemble de la période étudiée ; l'expression « mauvais goût » n'y apparaît d'ailleurs jamais vraiment sous cette forme et il faut admettre d'autres expressions qui ne sont pas exactement synonymes pour approcher cette question du goût musical autour de la chanson.

Pour tenter de comprendre ces évolutions, il s'agira de s'interroger d'abord sur ce qui a pu être perçu comme étant de bon ou de mauvais goût au moment où la chanson réaliste a été produite et interprétée, entre 1880 et 1940, certaines critiques de cette époque étant reformulées plus tard, dans les dernières décennies du XX^e siècle. Sera ensuite abordée la façon dont s'est élaborée peu à peu une légitimité esthétique et sociale autour de ce genre, à travers quelques exemples issus d'émissions de radio ou de télévision, qui ont été non seulement des « passeurs » de la chanson réaliste dans les années 1970-1990, mais qui ont également construit à leur tour des discours sur ce genre.

La chanson réaliste : une chanson de mauvais goût ?

En tant que genre musical, la chanson réaliste s'est affirmée de manière conjointe sur la scène des cafés-concerts et des cabarets montmartrois aux alentours des années 1880, sous divers aspects. Le genre tend à formaliser à la scène ce que l'on se représente à l'époque comme étant la chanson de rue, incarnée par des interprètes charismatiques comme Aristide Bruant, qui en a

composé un très grand nombre en réinventant sa propre poétique de l'argot des bas-fonds¹, ou Eugénie Buffet qui, à travers le genre de la « pierreuse », réinvente la figure de la chanteuse des rues à la scène. Hors l'aspect performatif, la chanson réaliste présente une construction formelle et stylistique censée l'identifier parmi d'autres genres chansonniers, dont il ne faut cependant pas négliger la porosité : il s'agit la plupart du temps de récits de vie ou de portraits qui mettent en scène des personnages issus du peuple, parfois honnêtes – ouvriers, domestiques, pères et mères de familles modestes – parfois interlopes – mendiants et chiffonniers – parfois criminels – apaches, voyous, prostituées, voleurs, assassins par choix ou fatalité... Leur point commun est de partager, la plupart du temps, un destin misérable, où la maladie, la prison et la mort constituent des repères familiers. Si le genre réaliste ne se réduit pas à ces quelques marqueurs stylistiques ou thématiques, les excès pathétiques qui sont en fait propres à ce que l'on appelle dans les années 1900-1910 la chanson « vécue », alors produite massivement, ont durablement imprimé leurs marques dans les mémoires. Bien que produite essentiellement dans les années 1900-1910, elle connaît une postérité remarquable dans l'entre-deux-guerres, grâce au développement de l'industrie du disque et de la radiophonie. Celle-ci permet à certains interprètes d'imposer, par l'enregistrement, leur capacité à incarner avec le plus de sincérité possible ce répertoire pourtant peu nuancé. C'est le cas de Berthe Sylva, dont l'enregistrement des *Roses blanches*² demeure un modèle du genre, par sa capacité à émouvoir l'auditeur.

Il y a peu de moyens d'apprécier la façon dont ont été reçus aussi bien les chansons elles-mêmes que les manières d'interprétation des artistes, en dehors de la presse généraliste et de spectacle qui ne livrent souvent que la version d'un critique pour un spectacle donné. Si le succès du genre et des interprètes réalistes à la Belle Époque et dans l'entre-deux-guerres ne peut être mis en doute, comme en témoignent à la fois la multiplication de ces chansons, la vente de petits formats et/puis de disques, certaines critiques négatives existent cependant, qui touchent autant le répertoire que les interprètes. Sans les généraliser au-delà de ce qu'elles doivent être, il est intéressant d'en noter quelques traits. Le critique Henri Jeanson s'exprime ainsi en août 1922 sur la chanteuse Claudine Boria, dont il souligne les qualités par contraste avec la médiocrité supposée générale de ses consœurs. Selon lui, *les chanteuses réalistes [...] sont souvent banales, toujours vulgaires, et elles ne savent pas composer un répertoire. Leurs chansons, La Vipère, Y en a qu'un pour faire des trucs comm'ça, Mon homme, Au creuset, sont d'une déconcertante médiocrité. Elles les jouent sans souci du ridicule et soulignent avec des mines grotesques la misère des paroles*³. La critique porte ici autant sur les interprètes,

¹ Aristide Bruant, *Dans la rue. Chansons et monologues*, illustrations de Steinlein/Jean Caillou, Paris, A. Bruant, 1889-1895, v. la thèse de Natsuko Aoki, *Evolutions stylistiques et implications sociales des chansons réalistes en France*, thèse sous la direction de Christian Marcadet, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2012

² *Berthe Sylva, 1929-1937*, Vincennes, Frémeaux & Associés, 2002, 2CD

³ *Bonsoir*, « Au Coucou. Claudine Boria », 21 août 1922

à qui Henri Jeanson reproche la grossièreté et l'absence de nuance dans le jeu, que sur le genre réputé pauvre sur le fond comme sur la forme. Ce point de vue n'est pas propre à la critique ; les interprètes ont parfois eux-mêmes un certain recul sur le répertoire qu'ils se sont constitué sans l'avoir toujours véritablement choisi. Le chanteur Georgius s'est ainsi fait une spécialité de parodier la chanson réaliste dans les années 1920-1930, alors même que c'est par là qu'il a commencé sa carrière dans les années 1910 à l'instar du chanteur dramatique Dalbret qui constitua son modèle de jeunesse. A posteriori, son expression pour qualifier le répertoire réaliste est significative de la manière dont il pouvait être perçu, bien qu'étant très en vogue sur les scènes de l'époque. Dans un entretien de 1965 où Georgius explique comment il en est arrivé à le détourner, il le qualifie de *cucul la praline*, en faisant référence au pathos développé dans ces chansons. Il prend l'exemple d'une chanson « vécue » de 1913, *La Tasse de Lait*¹, dont le succès s'est poursuivi dans l'entre-deux-guerres et qui raconte la mésaventure d'une mère obligée d'aller embrasser des buveurs au bistrot, pour avoir une tasse de lait et sauver son enfant de la maladie et de la mort. Qualifiée de « chanson vécue » sur la partition, elle est l'œuvre des paroliers Ernest Dumont et Senga, et du compositeur Gabaroché qui étaient très habitués également à l'écriture de chansons comiques. Les paroles sont ainsi tournées de telle façon qu'elles puissent être chantées au premier ou au second degré, mais Georgius affirme que *les réalistes* [chantaient] *tout ça avec l'air le plus sérieux possible... Et il y avait des gens qui marchaient, il y avait des gens qui pleuraient dans la salle. Moi je trouvais ça carrément cucul la praline, alors j'ai dit "faut que je fasse la même chose", mais alors en le tournant en ridicule*².

Ce genre de critique est assez rare à trouver sous une forme aussi affirmative ; il est encore plus difficile de retrouver les mots d'auditeurs anonymes, mais ces témoignages mettent l'accent sur l'outrance pathétique, la vulgarité et finalement le ridicule des thèmes développés dans cette chanson qui la rendent peu appréciable pour cette dernière raison notamment. Ces critiques atteignent également les amateurs du répertoire. Or, ce qui paraissait déjà ridicule dès les années 1910 – l'accent sur le pathos, la souffrance des personnages mis en scène, les aspects moralisateurs qui identifient aussi le genre réaliste – continue de l'être bien au-delà. Au moment où l'on s'intéresse à ce répertoire sous un angle plus historique, à partir des années 1970, en s'interrogeant sur ce qui a fait le succès de la chanson réaliste et ce qui la définit, ces critiques reparassent. Elles sont doublées d'un soupçon de ringardise qui pèse à la fois sur un public âgé qui a connu de son vivant le succès du genre et en a été acteur, et sur les héritiers de ce public qui se complaisent parfois dans un goût qui n'est plus censé être le leur. Se construisent ainsi des discours autour du genre réaliste,

¹ V. Annexe 1

² *La radio a bonne mémoire*, « Georgius », France Inter, émission du 11 juillet 1965

dans les dernières décennies du XX^e siècle qui le légitiment et finalement le patrimonialisent, en cherchant ce qui dans cette chanson est digne d'intérêt et d'écoute.

Assumer la « chanson de mémé »

Après un creux d'une dizaine d'années marqué par la mort d'Edith Piaf en 1963 et la vague yé-yé qui s'impose aux nouvelles générations, le regain d'intérêt pour la chanson réaliste a lieu dans les années 1970, en même temps que disparaissent peu à peu les grands noms du music-hall de l'entre-deux-guerres : Georgius en 1970, Maurice Chevalier et Marie Dubas en 1972, Damia en 1978. Le paysage audiovisuel français évolue à ce moment de telle façon que, aussi bien à la radio qu'à la télévision, de plus en plus d'émissions sont produites pour rendre hommage à ce qu'étaient les grandes heures du music-hall des années 1920-1930 et dans une moindre mesure du café-concert de la Belle Epoque. Entre 1960 et 1965, l'émission *Du Caf'conc' au music-hall*, propose ainsi de faire revivre à la télévision les revues de music-hall des années de l'entre-deux-guerres. A la radio, à partir de 1974, l'émission de Jean-Christophe Averty *Les Cinglés du music-hall* sur France Inter a pour ambition de faire redécouvrir au public et désormais à la génération qui n'a pas connu ces chanteurs, même vieillissants, les différents répertoires de chansons qui existaient sur les scènes des music-halls dans l'entre-deux-guerres, à travers des portraits d'artistes, des lieux emblématiques ou des thématiques particulières¹.

Dans ce mouvement général, nostalgique et parfois ironique² de redécouverte des répertoires anciens, une place particulière est faite au genre de la chanson réaliste, dont il est surtout rappelé qu'il a été incarné par Fréhel, Damia et Edith Piaf, et auquel on s'intéresse aussi beaucoup parce que les thèmes réalistes, vus comme décrivant la réalité de la société de l'entre-deux-guerres, paraissent désormais exotiques. Le succès de ce répertoire, fondé sur la description de la misère et de la souffrance du peuple pose question. Quelques émissions de télévision permettent ainsi, à la demande des spectateurs, de montrer des images d'interprètes dont le public garde une mémoire très vive et de les entendre de nouveau³. L'émission *Aujourd'hui Madame* du 17 novembre 1977

¹ Ces émissions étaient construites autour de thématiques aussi variées que « les Marie », « les chansons de Poilus », « les mauvais garçons », « les dimanches », « le Moulin Rouge », « le Palace », « Charles Trenet », etc. Sur leur producteur, Jean-Christophe Averty, voir Sylvie Pierre, *Jean-Christophe Averty, une biographie*, Paris, INA « Médias et Humanités », 2017

² Dominique Kalifa, *La véritable histoire de la « Belle Epoque »*, Paris, Fayard Histoire, 2017, p. 200, qualifie la chanson réaliste de « puissant vecteur de l'identité française », d'après les conclusions de Catherine Dutheil-Pessin, *La Chanson réaliste, sociologie d'un genre*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 309-310. Le mouvement de patrimonialisation, dont parle Catherine Dutheil-Pessin pour les années 1990 est sans doute plus précoce, même si moins flagrant auparavant : tombée en désuétude dans la période 1965-1990, la chanson réaliste n'en demeure pas moins toujours présente sur les ondes durant la période, sous différentes formes, et traitée dès les années 1960 comme un emblème du patrimoine culturel français du début du XX^e siècle.

³ L'émission *En savoir plus*, à base de documents d'archives témoigne de cet engouement : « *Il y a 3 semaines, à votre demande, En savoir plus évoquait les chanteuses réalistes, le temps des chanteuses réalistes. L'évocation s'achevait par l'apparition d'un*

entièrement consacrée à la chanson réaliste fait partie de ces passeurs qui présentent le répertoire oublié tout en le discutant grâce à l'intervention d'experts et d'anonymes. Du côté des spécialistes, Romi, académicien et historien du café-concert, l'écrivain Clément Lépidis et la chanteuse Monique Morelli sont invités à donner leur avis et à éclairer le public de leur savoir théorique et pratique sur le genre réaliste ; d'autre part, deux téléspectatrices d'une quarantaine d'années, Mme Poirotte et Mme Garcia interviennent à titre de public et d'amatrices pour expliquer leur goût pour la chanson réaliste, qui n'est plus vraiment censée être de leur génération. On leur demande ainsi comment elles ont appris ce répertoire et si leur entourage l'apprécie comme elles. Mme Garcia a la particularité de chanter elle-même ces chansons avec des personnes âgées dont elle s'occupe dans sa région, la Drôme, et est invitée à deux reprises à montrer son talent *a cappella*, ce qui conduit le présentateur à lui demander si ses enfants aiment ce genre musical. Un débat se forme entre les différents invités sur la perte de ce répertoire pour les jeunes générations, l'oubli dans lequel il est en train de tomber, à travers lequel se pose en filigrane la question de la légitimité du goût pour la chanson réaliste qui a tendance à être considérée comme ringarde : Mme Garcia explique ainsi que son jeune fils qualifie ces chansons de « chansons de mémé¹ ».

Dans les années 1980, la radio se prête davantage que la télévision à la redécouverte d'un répertoire plus phonogénique que télégénique, car les images d'archives sont souvent muettes. Par ailleurs, arrive une génération de directeurs de radio ou de producteurs d'émission, d'âge moyen à avancé, qui ont souvent entendu dans leur jeunesse un répertoire identifié comme étant celui de leurs parents ou grands-parents. La programmation d'émissions sur la chanson réaliste en est ainsi facilitée, et fait écho au succès d'interprètes contemporains, comme Renaud, Jean Guidoni ou Henri Tachan, alors identifiés comme les héritiers modernes du genre. Ce sont surtout les radios publiques, à vocation culturelle, France Culture, France Inter et France Musique qui diffusent alors, à intervalle régulier, des émissions d'histoire de la chanson. Y interviennent des interprètes contemporains et parfois des spécialistes, historiens, philosophes, sociologues, invités à définir et livrer leurs analyses, plus ou moins informées, parfois leurs avis personnels, sur la chanson et l'histoire de la chanson. Jean-François Kahn produit ainsi entre mai et juin 1981 quatre émissions d'1h30 sur l'histoire de la chanson réaliste, du Chat Noir à la période contemporaine où sont invités Renaud et Jean Guidoni. Le producteur leur demande à cette occasion s'ils se sentent héritiers de la chanson réaliste et s'ils apprécient d'être identifiés par le public dans cette veine considérée comme ringarde. Généralement ces artistes assument cet héritage et justifient par-là autant leur

tout petit bout de femme toute en noir, Edith Piaf. Alors du coup, là nous avons été littéralement submergés de lettres, "montrez-nous Edith Piaf", écrivez-vous tout simplement. », *En savoir plus*, France 2, Réa. Philippe Pierre, 10.06.1979

¹ V. Annexe 2

travail que le goût du public ; c'est le cas de Renaud, souvent convoqué dans ces émissions du début des années 1980 pour faire le lien entre les « anciens » et la jeunesse en blouson noir¹.

Cette redécouverte de la chanson réaliste légitimée par le biais de jeunes interprètes, censés la réactualiser et la rendre accessible au goût du public actuel, passe également par des discours issus de paroles « savantes » : les émissions de Martin Pénet dans les années 1990-2000 sont construites sur cette idée, les plus convaincantes étant sans doute celles qui font écho au colloque de Nantes sur la chanson réaliste de novembre 1997 et à l'exposition *Musiciens des Rues de Paris*². Les spécialistes sont assez rares en réalité, et les producteurs n'ont pas toujours la possibilité de faire intervenir une parole d'autorité sur la question, ce qui fait souvent dévier le discours sur des avis personnels, davantage que sur des analyses fondées. Ainsi en 1983, dans une série de courtes émissions *Le temps d'aimer et le temps de mourir : philosophie de la chanson réaliste*³, France Culture donnait la parole à d'éminents universitaires dont la chanson n'était pourtant pas le domaine de spécialité. Ils y étaient invités à expliquer pourquoi ils aimaient la chanson réaliste, genre populaire par excellence, dont il paraissait manifestement étonnant qu'ils puissent en assumer le goût. Chacun d'entre eux intervient sur un aspect « philosophique » de la chanson réaliste : François Châtelet, alors professeur de philosophie à l'Université Paris VIII-Vincennes, sur la chanson réaliste comme « théorie de la condition humaine » ; Louis Chevalier, ancien professeur d'histoire au Collège de France, sur les « tragédiennes de la chanson », à travers sa passion personnelle pour Damia ; Gilbert Lascault, professeur de philosophie à l'université de Nanterre, sur les chansons de marin comme « métaphores de l'existence » et Christian Jambet, professeur de philosophie de Première littéraire, sur les « vérités éternelles et les lieux communs » que fabrique la chanson réaliste. Chacun se livre à l'exercice en partant de sa propre expérience et de son propre penchant pour ce genre musical qu'il justifie en même temps, parce qu'il y aurait un décalage supposé entre le statut d'universitaire, de « dominant » par le savoir, pour reprendre l'expression bourdieusienne, et le fait d'apprécier sincèrement ces chansons tristes et dramatiques qui mettent en scène le peuple. De la sorte, ils donnent en même temps une légitimité qui est celle de leur savoir et de leur statut à ce genre populaire. C'est par exemple le cas de François Châtelet, qui précise que malgré sa propre attirance pour la chanson, sa mère, elle, *n'aimait pas beaucoup la chansonnette*⁴. Le terme « chansonnette » qui

¹ V. Annexe 3, Extrait 1

² « La chanson réaliste », Colloque LESTAMP-Université de Nantes, 12-14 novembre 1997, et *Musiciens des rues de Paris*, Exposition au Musées des Arts et Traditions Populaires, 18 novembre 1997-27 avril 1998, dont il est question dans les émissions commentées dans *Les chemins de la musique*, « La chanson réaliste », 17 novembre 1997, Production François-Régis Barbry, France Culture, et *Tours de chant*, « La chanson réaliste », 2 et 9 février 1998, Production Martin Pénet, France Musique

³ *Le temps d'aimer et le temps de mourir : philosophie de la chanson réaliste*, France Culture, Producteur : Christine Goémé, 7, 14, 21 et 28 août 1983

⁴ « J'ai toujours été passionné par la chanson parce que j'ai toujours été passionné par la musique. Quand j'étais enfant, ma connaissance de la musique passait par le poste de radio qui était fort ouvert chez moi. Ma mère écoutait beaucoup, ma mère et ma grand-mère... mon

désigne un véritable genre musical sur les scènes de café-concert de la Belle Epoque, apparaît ici vieilli, dans l'usage qu'en fait François Châtelet. Il traduit ici à la fois la légèreté du genre, de la chanson en général, mais aussi le mépris dans lequel est tenue cette production culturelle dans certaines catégories de la population. C'est particulièrement le cas dans la bourgeoisie – même moyenne, voire petite – des années 1930 (François Châtelet est né en 1925), où commencent à se diffuser en grand nombre les postes de radio. Comme s'il ne pouvait y avoir d'autre repère que celui de la musique savante pour justifier un penchant légèrement honteux pour la chanson populaire, François Châtelet passe également par une comparaison avec un genre « dominant », l'opéra, dont la chanson réaliste ne serait qu'une forme abrégée et donc accessible à tous¹. De son côté, Christian Jambet justifie son goût pour ce genre musical tout en élaborant une théorie de la chanson réaliste comme forme d'universel, à travers l'exemple des chansons de Claude François, pour lesquelles il avoue une attirance légèrement « perverse² », le chanteur constituant encore en 1983, malgré sa mort, un modèle de mauvais goût musical qu'il était un peu honteux d'avouer dans certains milieux.

Conclusion

Les années 1990 voient se multiplier ce genre d'émissions dans lesquelles se construit à la fois une certaine histoire de la chanson réaliste, à travers ses interprètes et un public désireux de redécouvrir un répertoire qui passe de moins en moins en radio, et d'autre part une légitimation de ce qui est en passe de s'inscrire dans un patrimoine musical classique, qu'il est désormais de bon ton d'apprécier, quel que soit son milieu. C'est en effet dans ces émissions de débat que se retrouvent les tentatives de définition de ce qu'est le genre réaliste. Ces définitions passent aussi par un tri de ce qui est jugé comme recevable ou non : l'outrance mélodramatique est généralement ce qui est perçu comme le plus ridicule et le moins appréciable, ce qui nécessite en tout cas une distance,

*père naturellement était au travail. Elle n'aimait pas beaucoup elle la chansonnette, mais moi je l'aimais [...]. », dans *Le temps d'aimer et le temps de mourir : philosophie de la chanson réaliste*, émission du 7 août 1983, *op. cit.**

¹ « C'est-à-dire qu'on peut dire que ça a à voir justement avec l'opéra, on peut dire que certaines des chansons réalistes, dont on pourra parler tout à l'heure, sont des opéras miniatures au fond. », *ibid.*

² « Je suis très attiré par exemple par les chansons de Claude François. Mais alors pour des raisons qui en fait, sont assez perverses, c'est-à-dire que derrière des paroles qui sont généralement très plates, très convenues, faites d'un tissu de lieux communs, précisément parce que ce sont des lieux communs, je trouve qu'il dit quelque chose qui est de l'ordre de la vérité, mais une vérité totalement assourdie, aplatie, accessible à tous, faite pour ne poser en réalité aucun problème, aucune difficulté sur des musiques elles-mêmes à la fois belles et faciles, et ça me semble d'une certaine façon, réaliser l'idéal précisément de la chanson. La grande différence au fond, disons entre la chanson de Damia et la chanson de Claude François... ce qu'il y a de commun, c'est que la manière dont les gens se font leur propre philosophie de la vie doit se refléter dans la chanson de manière que chacun puisse s'y retrouver et puisse y retrouver des problèmes qui passent pour des problèmes éternels », *op. cit.*, émission du 28 août 1983

pourtant déjà présente dès la Belle Époque. La dimension humoristique de la chanson réaliste, à ses origines et plus tard, au tournant des années 1950, est ainsi rarement évoquée et certaines chansons qui étaient à l'évidence déjà parodiques sont parfois présentées plus tard comme des chansons réalistes dramatiques. Les discours ainsi construits par les médias audiovisuels n'ont pas nécessairement une grande portée auprès des auditeurs – il est difficile de le mesurer – mais ils mettent l'accent sur cette difficulté à légitimer le goût pour un genre que dessert l'image passéiste d'une part et des thèmes que l'on ne peut pas forcément qualifier de « démodés » ou de « kitsch », mais dont on voit qu'à la fin du XX^e siècle, plus personne ne peut s'y identifier sincèrement.

Annexe I

La Tasse de Lait, paroles de E. Dumont et P. Senga, musique de G. Gabaroché-Lud

L'méd'cin avait dit : Fait's pas d'imprudence

Pour sauver c't'enfant : Voici l'ordonnance

Vous lui donnerez du lait tout' la nuit

Du lait, rien qu'du lait et qu'il soit bouilli

La mère a suivi tout's ces prescriptions

Ell' veill' son bambin, fait bien attention

Ell'met sur le feu l'liquide à chauffer

Mais ell' pouss' un cri : le lait vient d'tourner

C'était tout ce qui lui restait

Ell' dit : Mon Dieu ! comment ai-j'fait !

Pour sauver mon enfant chéri

Un peu de lait aurait suffi

J'vais en chercher, mais il fait nuit !

Tout est fermé... ah ! ça n'fait rien

Chez l'monde j'frapp'rai, j'en trouv'rai bien

Sois sag', j'reviens mon p'tit enfant

Mais lui criait : à boir' maman !

La voilà partie, ell'frappe aux boutiques,

Personn'ne répond : ça devient critique,

Là-bas des lumièr's ; chanc' c'est un café,
Elle entr' dit : Du lait, c'est pour mon bébé !
Je viens d'tout donner, lui répond l'patron
Aux Messieux qui sont là-bas dans l'salon
Allez leur d'mander, ils vous en cèd'ront
Ils ont l'air je crois d'êtr' de bons garçons
Vers ces hommes, troublant leurs jeux,
Ell' s'avance et leur dit : Messieurs

Pour sauver mon enfant chéri
Il m'faut du lait ; l'méd'cin l'a dit,
Je n'en ai plus, dit's donnez m'en ?
J'vais vous l'payez, t'nez v'là d'l'argent !
Pourquoi riez-vous, vous m'croyez pas,
Vous m'prenez pour c'que je n'suis pas
J'suis pas une grue, j'suis un'maman
Qui veut du lait pour son enfant !

Ces homm's avaient bu, un grand aux yeux louches

Dit : Faut m'embrasser d'abord sur la bouche

Les autres rigol'nt et crient : Embrass'ra !

Mais elle, affolé', les trait' de goujats

Têtu, l'homm' lui dit : Tiens j'renvers' le lait

Tu n'en auras pas, embrasse ou c'est fait.

La liqueur tout' blanch' s'répand sur l'plancher

Elle crie : Arrêtez, j'veis vous embrasser.

La mère s'est sauvée en pleurant

Retrouver son petit enfant

Pour sauver mon enfant chéri

Voici du lait, bois, mon petit

Il me coût'cher, mais ça n'fait rien

Puisqu'à toi, ça te fait du bien.

Seul'ment, tu sais, quand tu s'ras grand

Et que vers toi, un' pauvr' maman

Te d'mand'ra quelqu'chos' pour son gas

Sans marchander tu lui donn'ras !

Annexe II

Extrait *Aujourd'hui Madame*, 17 novembre 1977

Présentation : Valérie Manuel et Robert Fless

- Robert Fless : En vous regardant écouter ces chansons-là, c'est très frappant, vous vivez toutes les chansons comme si c'était vous-même qui viviez cela.
- Mme Garcia : Oh oui oui, c'est formidable !
- R.F : Vous êtes triste, vous êtes gaie etc, comme si c'était vous-même ?
- Mme G. : Oui je les ressens comme si c'était à moi que ça arrivait, c'est vrai.
- R.F : Mais c'est une forme de nostalgie, vous n'avez pas l'impression que vous êtes totalement tournée vers des chansons qui évoquent surtout le passé...
- Mme G. : Oh non parce que le passé j'ai fait une croix dessus bien sûr. M'enfin bien sûr, on n'oublie pas.
- R.F : Non seulement votre passé, mais le passé en général.
- Mme G. : Oui.
- R.F : Clément Lépidis ?
- Clément Lépidis : Moi je voudrais dire ceci, c'est que moi je suis passéiste, ah oui ! J'aime ça parce que c'est moi, c'est ma vie. Je suis passéiste et j'en ai pas honte ! Pourquoi pas ? Le cirque d'aujourd'hui ne me convient pas, l'esthétique d'aujourd'hui ne me convient pas et je retrouve dans ces mélodies, dans ces paroles, dans cette esthétique... oui je me retrouve. Je suis passéiste !
- R.F : Alors une question, je voudrais la poser à Mme Poirotte, est-ce que on n'a pas l'impression que c'est une espèce de patrimoine qui va se perdre petit à petit au fur et à mesure que des gens comme vous qui avez des souvenirs très liés à cette époque... disparaîtront...
- Romi : ils meurent ! ils meurent !
- R.F : ... et dans la mesure où ça n'est pas du tout relayé par le style actuel, ni à la radio ni à la télévision, sauf *Aujourd'hui Madame*, ce patrimoine disparaît tout à fait.

- Romi et Lépidis, oh oui, oui, oui. Il disparaît comme nos vieilles maisons et nos vieilles maisons sont remplacées par le béton.
- [...]
- R.F : Demandons à Mme Garcia si ses enfants aiment ces chansons-là.
- Mme G. : Eh bien, mon fils qui a 11 ans, jusque-là me traitait de grand-mère. « Oh toi avec tes chansons de mémé ! » Il me passait des disques actuels... que certains je ne peux pas souffrir. Alors il me dit, « toi tes chansons de mémé » bien sûr, mais maintenant, il se met à les apprendre. Et il les chante en duo avec moi bien souvent. J'en suis bien contente. Ma fille aînée aussi les aime.
- Mme Poirotte : Alors moi c'est tout le contraire de Madame. Mes enfants n'aiment pas du tout ce genre de chanson. Elles aiment toutes les chansons modernes qu'il y a à l'heure actuelle, entre parenthèse, le jerk, le rock n'roll, Elvis Presley, enfin tous les noms nouveaux qu'il y a à l'heure actuelle. Bon moi bien sûr, certaines musiques, j'aime bien. Certaines mélodies de maintenant sont très belles, il y a certains chanteurs qui sont bons... on peut pas dire... Mais j'estime que quand même la chanson réaliste dans le temps était plus jolie, les paroles étaient vraiment la vérité, vraiment les choses de la vie, au fond... c'est la vie ! pas de doute hein ! Et j'estime que... oui je pense qu'il faudrait qu'il y ait certaines... certains chanteurs, des jeunes, qui devraient se lancer.

Annexe III

Emission *Avec tambours et trompettes* du 13 juin 1981, « La chanson réaliste ». Prod : Jean-François Kahn

Extrait I

J-F Kahn : Renaud, vous aimez ce genre de chansons ?

Renaud : Ah j'adore, Bruant, Rictus, super !

- Et vous avez fait tout un tour de chant avec des chansons comme ça et un disque d'ailleurs ?
- Ouais, c'était l'année dernière à Bobino, j'ai fait ça sur scène. Mais au départ c'était surtout des chansons que je chantais avant d'être connu quoi, quand je faisais la manche dans les bistrotts, dans les rues...
- Parce que vous avez fait ça dans les rues, avec des pièces qui tombaient non ?
- Ouais, ouais, absolument, dans les cours d'immeuble de la périphérie, et dans les marchés.
- Mais elles tombaient les pièces ?
- Ça tombait bien oui.
- Donc ça prouve que les gens aiment ces chansons ?
- Ben ouais parce qu'ils étaient surtout sidérés de voir des p'tits jeunes, j'ai un copain accordéoniste, c'était il y a 5-6 ans de ça, blouson de cuir quand même et puis les personnes âgées qui voyaient des p'tits jeunes en blouson de cuir chanter les chansons de leur jeunesse, ça leur plaisait bien, et pis jeunes ça les changeait un peu du Bob Dylan et des gratteux...
- Mais alors, franchement, les jeunes qui viennent vous applaudir [...] Ils aiment ?
- Ils aiment parce que bon, c'est pas... quelques-uns connaissent, mais beaucoup ne connaissent pas, ils découvrent et se rendent compte que ce langage complètement actuel et que les histoires qu'on racontait dans ces chansons-là sont aussi complètement actuelles. Elles n'ont pas vieilli d'une ride ces chansons.
- Ils disent pas « c'est des trucs de vieux, vous nous emmerdez, vous êtes dépassé non... » ?
- Non. L'histoire de la rue c'est toujours contemporain

Extrait II

J-F Kahn : Donc vous êtes sensible à cette chanson ?

Jean Guidoni : Oui parce que ça m'amuse énormément !

- Vous ne la rejetez pas comme une chanson d'hier, une chanson de vieux, une chanson dépassée ?
- Ah pas du tout, je crois que c'est pas dépassé du tout, il y a beaucoup de clins d'œil, même chez Piaf, il y a énormément de clins d'œil.

La temporalité du kitsch. Bertrand Lavier, un usage postmoderne

Introduction

La problématique de la place du kitsch dans l'art contemporain est une question vivante depuis plusieurs décennies. Si ces dernières années ont vu une accélération des études sur le sujet, au regard de la prolifération des éléments de culture de masse dans les productions artistiques, la question du kitsch et de son rapport à l'art est apparue bien avant que celui-ci ne s'empare réellement des images, des objets, des thèmes populaires présumés kitsch. La présente intervention vise à comprendre comment le kitsch est utilisé dans l'art contemporain, au travers de l'exemple du travail du plasticien français Bertrand Lavier (né en 1949, actif depuis 1969), en quoi son usage est typiquement postmoderne et dans quelle mesure il permet une précision de la mécanique du kitsch.

Pour ce faire, nous reviendrons sur quelques précisions historiographiques concernant la notion dans le contexte artistique, puis nous nous pencherons plus avant sur le corpus laviérien rattaché au kitsch. Dans un dernier temps, nous déconstruirons l'emploi laviérien des thématiques kitsch, afin d'en préciser le sens.

Le kitsch dans la littérature artistique du XXe siècle

On fait habituellement remonter la question de la relation de l'art au kitsch (et inversement) au texte « Avant-garde and Kitsch » de Clement Greenberg, publié en 1939 dans le *Partisan Review*, dans lequel Greenberg établit la distinction nette entre *high art* et *low art*, entre un art pur, d'avant-garde, capable de bouleverser le spectateur raffiné, et un art populaire, décliné, dérivé du précédent, tout juste bon à exciter les masses. Greenberg fait d'ailleurs le lien entre kitsch et fascisme, lien déjà fait quelques temps auparavant par l'essayiste autrichien Hermann Broch, pour le compte témoin de l'embrigadement des peuples germaniques par le décorum national-socialiste, dans un texte de 1933, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* (*Quelques remarques à propos du kitsch*), dont la postérité

fut surtout établie lors de la réédition augmentée du texte en 1955¹. Il est notable qu'au moment où Broch et Greenberg rédigent leur texte, l'art ne s'est pas encore emparé de façon drastique des objets du quotidien. L'urgence est alors d'établir une distinction nette entre les productions artistiques et les images destinées au peuple. Peu de temps après la Seconde Guerre mondiale, la donne change. L'apparition du pop art en Angleterre au milieu des années 1950, l'émergence du Nouveau Réalisme en France au tournant des années 1960 et l'avènement du pop américain à partir de 1962 rebat considérablement les cartes. Si Clement Greenberg jette l'anathème sur ces pratiques², il n'empêche que l'usage des images, des objets, des thèmes, comme des techniques de l'industrie de la consommation contaminent la sphère artistique. Les artistes pop comme les Nouveaux Réalistes, eux, réclamaient que l'art soit nécessairement « impur » et voué à arpenter des territoires toujours inédits, sa vocation à dire le monde l'obligeant à rendre compte des changements qui s'y opèrent. Greenberg établit que le kitsch peut survenir dans l'art d'une époque quand il commence à s'essouffler et à tourner sur lui-même, mouvement qu'il décrit alternativement comme « alexandrinisme » ou « académisme », se rapprochant alors de la lecture biologique, vasarienne de l'histoire de l'art, où chaque période vit une période d'accroissement, suivi d'une période de déclin, avant d'être remplacée par une autre, plus vivace. Chez Broch comme chez Greenberg, le kitsch est un art d'effet, un art esthétisant, privilégiant les réactions sentimentales, épidermiques, par rapport à la recherche d'absolu plastique de l'avant-garde.

Les définitions du kitsch que l'on retrouve chez Broch et Greenberg, puis plus tard, chez Dorflès³ comme chez Arendt⁴, relèvent assez clairement d'une forme de topographie sociale. Il y a d'un côté l'art de l'élite, qui ne cesse d'ouvrir la voie à l'émancipation généralisée, et de l'autre, les images destinées à exciter les sens d'une plèbe toujours prête au pire. Ces analyses ont perdu avec le temps une partie de leur acuité : le topos du bon goût, celui de l'esthétique de l'élite, a fréquemment changé au cours de la seconde moitié du XXe siècle, pour parfois arpenter d'anciens topoï des masses. On peut aussi s'interroger sur le bien-fondé d'une telle hiérarchisation des images, hiérarchie qui révèle bien souvent davantage la position sociale de l'auteur du texte, que la réelle différence entre une image et une autre. L'incompréhension de Greenberg face au pop n'en est que plus révélatrice. Pour autant, le texte de Greenberg n'est pas à éliminer. Un point de son analyse du mécanisme kitsch n'a quasiment jamais été soulevé : celui de la dimension temporelle.

¹ Hermann Broch, *Quelques réflexions sur le kitsch*, Paris, Allia, 2001.

² Greenberg déclara à l'endroit de David Hockney en 1969 que ses œuvres d'art « ne devraient pas avoir droit de cité dans une galerie qui se respecte ». Cf. *David Hockney*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2017, p. 139.

³ Gillo Dorflès *Kitsch, an anthology of bad taste*, Londres, Vista Limited, 1969.

⁴ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972 (édition originale américaine, 1961).

Greenberg établit ainsi que l'émergence du kitsch n'est rendue possible que par un essoufflement de l'avant-garde : « Le kitsch, utilisant comme matériau brut les simulacres appauvris et académisés de la culture véritable, cultive cette insensibilité. Il en fait la source de ces profits. Le kitsch est mécanique et fonctionne par formules. C'est le domaine de l'expérience par procuration et des sensations fausses.¹ », « Ce qu'on veut dire en réalité, c'est que *lorsqu'assez de temps a passé*², le kitsch pille dans la nouveauté un butin sans cesse renouvelé qu'il édulcore et sert ensuite comme kitsch. Car ce qu'il est convenu d'appeler l'académisme n'a plus d'existence propre ce n'est qu'un “ prêtenom ” chic du kitsch. Les méthodes industrielles évincent l'artisanat.³ » Il y a donc un rapport *historique* entre *high and low*, le *low* ne pouvant apparaître que lorsqu'une longue tradition du *high* est déjà établie, tradition qu'il va singer. Il y aurait donc un rapport chronologique entre la culture et le kitsch, celui-ci ne pouvant apparaître qu'une fois la culture exténuée. Cette partie de l'analyse peut être conservée dans un premier temps, car elle permet une explication structurelle, tout en dépassant le jugement de valeur. Autrement dit, nous allons conserver cette explication temporelle, en lui soustrayant la topographie. Testons sa validité.

Le kitsch chez Bertrand Lavier

Bertrand Lavier est un plasticien français né en 1949 à Châtillon-sur-Seine en Côte d'Or, et arpente le territoire de l'art contemporain depuis la fin des années 1960. Son cas est intéressant à plus d'un titre. En effet, l'artiste s'est évertué depuis plus de trente ans à mobiliser des objets du quotidien, sur lesquels il pratique une intervention artistique minimale. Bien souvent le spectateur a l'impression de se trouver face aux objets bas-de-gamme de grande consommation qui peuplent son quotidien : les « objets repeints » (depuis 1980) proposent des objets communs, tels des transistors, des réfrigérateurs ou des escabeaux, recouverts d'épaisses couches de peinture retraçant tous les détails de l'item ; les « superpositions » (depuis 1984) sont des sculptures composées d'objets du quotidien mis l'un sur l'autre tels des réfrigérateurs sur des coffres-forts, créant des continuités visuelles ou sémantiques ; les *Walt Disney Productions* (depuis 1984) consistent en l'appropriation d'une parodie d'art informel trouvée dans *Le Journal de Mickey* que l'artiste transforme ensuite en œuvres d'art « réelles », d'abord en images de synthèses, puis en peintures et sculptures « physiques », le tout exposé à la galerie Denise René, grande figure de l'art abstrait au moment où parut la satire ; les « objets soclés » (depuis 1994), proposant des objets du quotidien

¹ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Art et culture, essais critiques*, Macula, Paris, 1988, p.16-17.

² Nous soulignons.

³ Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 17.

(ours en peluche, skateboard, guitare électrique) soclés à la manière de fétiches ethnographiques ; ou la série *Harcourt/Grévin* (2002), à l'intérieur des *Superpositions*, mettant en scène les mannequins du Musée Grévin (Vladimir Poutine, Roberto Benigni, Arnold Schwarzenegger) photographiés par le studio Harcourt, proposant ici une accumulation d'esthétiques au mieux fatiguées, au pire de mauvais goût. A chaque fois, Bertrand Lavier s'empare d'éléments soit d'une banalité affligeante, soit relevant d'une forme de sous-culture passéiste difficilement compatible avec un travail d'avant-garde¹.

Dans cet esprit de contestation d'une approche topographique du kitsch, Bertrand Lavier mobilise également des éléments clichés, sinon kitsch, du langage artistique moderniste et contemporain : c'est l'usage de la touche « Van Gogh » qui sert à recouvrir les objets quotidiens, utilisée ici comme une validation quasiment parodique du milieu de l'art, reprenant la touche visible, matérielle de l'artiste néerlandais, et qui constitue la signature de la peinture moderniste ; c'est l'usage détourné du *ready-made* – ou de sa compréhension la plus simpliste, du placement d'objet commun en contexte muséal, forçant le spectateur à une rencontre inattendue ; c'est la mobilisation de l'esthétique minimale, chantre du sérieux de l'art d'après 1945, Lavier convoquant, repeignant ou parodiant François Morellet, Dan Flavin, Donald Judd et Frank Stella... ce faisant Bertrand Lavier indique que le kitsch, ici vu comme une mobilisation rapide, légère, superficielle, désubstantifiée de leur portée originelle d'objets culturels, répondant finalement à la définition d'une haute culture délavée en basse culture, telle que présentée par Greenberg et Broch, est tout aussi présent dans le topos de l'art contemporain, et peut-être mobilisé comme un matériau. La question du topos devient alors caduque, puisque ce dernier devient partie prenante du mécanisme. On peut aussi bien utiliser les biens industriels du quotidien que l'avant-garde, celle-ci ayant été suffisamment digérée. Seul reste actif le mécanisme temporel. Ces éléments, manufacturés ou artistiques, peuvent apparaître kitsch car leur exposition répétée leur a ôté tout caractère de surprise et donc, toute possibilité de déstabilisation. Ils sont devenus des éléments du quotidien, dans notre environnement vécu, comme dans notre environnement culturel. C'est Abraham Moles qui a sans doute le mieux observé ce rapport entre kitsch et quotidien : pour lui le kitsch est le « rapport quotidien avec l'environnement² », cette proximité qui rattache une chose à la répétition, à l'ennui, à la facilité d'un usage. Moles fait d'ailleurs remarquer en 1971 – après le pop art et les nouveaux réalistes donc – que la catégorie de kitsch, est elle-même devenu un aspect répertorié de notre

¹ Pour une description plus détaillée et imagée de ces séries, Cf. Nicolas-Xavier Ferrand, « Bertrand Lavier et le rapport au réel », (dir. Bertrand Tillier), Université de Bourgogne, 2014 ; concernant le kitsch, voir plus précisément le « III. chap. I, 3) L'utilisation des clichés », pp. 560-566.

² Abraham Moles, « Qu'est-ce-que le kitsch », in : *Communications et langages*, Paris, Armand Colin, CELSA, n°9, 1971, p. 78.

environnement : « L'émergence dans les langues germaniques d'un terme précis pour le désigner les a conduites à une première prise de conscience : à travers le mot, le concept devient appréhensible, manipulable.¹ » Ici se situe, peut-être, la clé de l'usage du kitsch par l'art contemporain : un bien dont l'usage est suffisamment situé dans le temps pour pouvoir être invoqué dans toute sa complexité.

Une question chronologique ?

L'usage du kitsch dans l'art tel qu'il se déploie au sein du travail de Bertrand Lavier obéit à une trajectoire temporelle que l'on pourrait identifier ainsi : pour être disponible en tant que matériau kitsch, l'objet doit être tour-à-tour : jamais-vu ; vu (élu) ; déjà-vu ; trop-vu. L'objet – au sens large – arrive dans la société. Il est alors de l'ordre du jamais-vu et est reçu d'une façon positive ou négative. S'il est élu – positivement ou négativement – il s'installe durablement dans la société, dont il devient un marqueur. Il devient alors référent pour d'autres objets ou images et entre alors progressivement dans le domaine du déjà-vu. Ce déjà-vu, avec le temps, se transforme en trop-vu : on a perdu de vue les qualités initiales de l'objet, qualités qui, peut-être, sont ressenties plus profondément dans d'autres items, plus neufs, moins vus. L'objet devient alors invisible, il suscite au mieux l'ennui, et ne fait que nous rappeler le caractère quotidien, répétitif de nos vies. Ce n'est qu'à partir du moment où il est disqualifié, qu'il peut être requalifié. C'est précisément à l'aune de ce lent processus de qualification, puis de disqualification, que l'objet kitsch trouve sa valeur positive. Ceci permet de faire une distinction avec le « camp ». Dans le camp, l'objet est choisi parce qu'il est mauvais. Dans le kitsch, l'objet est choisi parce qu'il fut considéré comme marquant, puis comme épuisant, et que sa troisième convocation comporte les deux premiers temps, dont on ne gardera que les qualités performatives : l'objet a été initialement choisi en vertu de qualités intrinsèques et il est porteur d'une histoire culturelle notable. Le kitsch relève donc de l'essence et de l'existence, mais dans tous les cas, il ne peut se produire que dans le temps. C'est ici qu'on note une différence fondamentale entre l'usage des objets quotidiens par les premiers artistes pop et leur mobilisation par un artiste postmoderne comme Bertrand Lavier ou Jeff Koons. Dans le collage liminaire de l'histoire du pop anglais, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ?* (1956), Richard Hamilton dissémine au sein de sa composition différents symboles de la société de consommation alors émergente. Si la domination de l'espace par les différents mass-médias est bien cartographiée, on remarque aussi la présence de biens plus domestiques : canapé et lampe design et aussi un aspirateur, dont le dessin assure l'essentiel de la partie gauche de la composition. Ici on

¹ *Ibid.*, p. 76.

est clairement dans le domaine de l'élection et de la fascination, l'objet n'est pas encore devenu suffisamment quotidien. Son aura technologique, fantasmatique est telle qu'il se situe dans la même zone que la Lune, allusion à la conquête spatiale qui a alors tout de l'ultime rêve émancipateur. L'écriteau publicitaire mentionne habilement que ces nouveaux aspirateurs permettent d'aller beaucoup plus loin, comme s'ils étaient les vecteurs allégoriques de la conquête à venir.

Dans l'usage postmoderne, l'objet industriel n'est plus une immédiate source de la fascination. Le parc d'items laviériens est rempli de réfrigérateurs, biens qui, à n'en pas douter, ont constitué une forme de révolution, lors de leur démocratisation après la Seconde Guerre mondiale¹. Depuis, le rêve s'est fatigué. Le réfrigérateur ne suscite plus aucun arrêt du regard. Il est désespérément là, posé dans notre environnement, davantage rappel qu'appel. Sa possession n'éveille rien de particulier, c'est un achat obligatoire ennuyeux et coûteux, une corvée à déplacer. Par son opération de déplacement, qui est aussi une décontextualisation, Lavier arrache l'outil à son lieu d'origine. Il lui fait ensuite subir une opération subtile, peinture ou superposition, qui n'altère pas profondément son aspect, tout en projetant cependant l'attention du spectateur sur ses lignes. Les yeux du spectateur ne peuvent que suivre les couches de peintures décrivant les contours de l'objet, de même que ceux-ci, au sein de superpositions, n'apparaissent que renforcés par la sensation de continuité entre les deux objets. Bertrand Lavier crée en somme les conditions pour la naissance d'un nouveau regard sur le réfrigérateur. Chacun aura déjà vu un frigo, mais jamais comme cela. Le jamais-vu remplace le déjà-vu et le trop-vu, dans une sensation troublante. L'objet est tout à la fois connu et inconnu. En effet, l'artiste fait en sorte que l'outil ne disparaisse jamais vraiment derrière la peinture ou la sculpture. Pour sa première exposition, le transistor *Solid State*, pourtant bel et bien recouvert de peinture, était branché et en état de marche. Lavier ne nie pas l'objet quotidien, il le convoque. Le déjà-vu et le jamais-vu cohabitent donc, dans un va-et-vient chronologique. C'est tout le sel de cet usage de l'objet du quotidien vu comme kitsch : il est convoqué en tant que bien commun, pour ce caractère aussi ennuyeux que rassurant, comme cette part de l'identité collective contemporaine². Mais il est aussi convoqué comme réussite design, le réfrigérateur étant alors envisagé comme une sculpture minimaliste, un parfait parallélogramme monochrome, révélant à nouveau son statut de réussite technologique et plastique, au-delà de son usage culturel.

¹ Les réfrigérateurs modernes seraient arrivés en France en 1952.

² Moles et Wahl firent remarquer que la dimension kitsch d'un objet excède sa simple valeur d'usage, cf. Abraham Moles et Eberhard Wahl, « Kitsch et objet », *Communication*, « Les objets », Paris, Le Seuil, n°13, 1969, pp. 105-129.

Conclusion

Par sa mobilisation de biens, tant industriels qu'artistiques, exténués par la pratique, Bertrand Lavier éclaire une caractéristique de l'usage du kitsch par l'art contemporain, et au-delà, par la sphère culturelle. Tout peut devenir kitsch¹, ce n'est pas le lieu d'origine, mais l'action du temps qui prime. Le kitsch n'a donc probablement pas d'existence en soi, au sens positif, c'est une notion qui ne s'exprime que dans un champ performatif. Un élément se teinte de kitsch par sa récurrence, et n'accomplit véritablement son parcours, que lorsqu'il est à nouveau prêt à être employé, et que l'usager mobilise à la fois ses qualités premières, mais aussi son passif. C'est ici que s'immisce sans doute la saveur postmoderne, dans cette capacité à concilier l'attraction et la répulsion, dans cette façon de pouvoir mobiliser un élément disqualifié de façon positive, dans cette habileté à vider un élément de sa charge symbolique ou sémantique, pour l'utiliser de façon pleinement performative. On retrouve, aussi, dans cette mécanique, la compréhension cyclique du temps, puisque l'objet n'est jamais condamné à vivre une seule trajectoire biologique, mais peut être susceptible d'avoir plusieurs existences successives. La qualité de l'objet, positive ou négative, n'a ici pas réellement d'importance. Seule compte sa valeur de marqueur culturel et de l'évanouissement de sa pertinence. La dynamique kitsch est aussi intéressante puisqu'elle permet de mobiliser à la fois l'objet lui-même et son image, son histoire, l'objet kitsch est donc un super-objet, qui, utilisé dans les bonnes conditions, sera pourvu d'une capacité plastique, sémantique, culturelle particulièrement stridente, puisque l'objet contiendra alors sa valeur intrinsèque, comme sa propre dérision. L'objet s'accompagne de son résidu historique, il perd sa nature d'obstacle, n'est plus solide mais fluide.

Ainsi, on pourrait considérer la dynamique du kitsch comme une réactivation de la temporalité, de l'Histoire, mais débarrassée du réflexe moderne de la rupture et de la nouveauté. C'est ce qui permet, en un mot, de voir un réfrigérateur pour la première fois, lui qui, s'il est désormais déjugé comme progrès technologique et domestique, peut exister comme phénomène esthétique (ce qui est nouveau pour lui, parce que la déhiérarchisation postmoderne permet de ne pas le dénigrer esthétiquement de par sa nature d'outil), et comme part du récit collectif (ce qui consolide sa place culturelle de par cette qualité d'instantané de civilisation). Le kitsch n'est donc pas à penser comme une notion relevant de la topographie sociale et culturelle, indiquant la limite

¹ Cf Broch, *op.cit.*

entre la culture de l'élite et la culture de masse comme le regard de l'une sur l'autre, mais plutôt comme un mécanisme temporel illustrant la longévité de nos sociétés industrielles.

Nicolas Lahaye

Le goût pour le nanar : une façon de sublimer de « mauvais films »

Introduction

Ce que le nanar représente du point de vue du mauvais goût

Nous parlons d'abord d'une marginalité culturelle concernant le nanar : c'est un film mal considéré, et ce pour plusieurs raisons. Soit les thèmes abordés sont méprisés, soit les scénarii sont considérés comme stupides, soit les lieux de diffusion de ces films ont mauvaise réputation. On considère que les nanars sont vulgaires, ou qu'ils véhiculent une attitude de spectateur vulgaire. Voici une première manifestation du mauvais goût. De plus, les films considérés comme des nanars sont les symboles d'une époque où les produits culturels sont exploités d'une autre façon à travers Internet et les réseaux sociaux. Quand on peut les visionner, c'est souvent dans des versions tronquées ou à la qualité imparfaite. Quand ils sont encore visibles plusieurs décennies après leur sortie, ces films sont donc mutilés. On doit alors les qualifier de films-martyrs. Voici une deuxième manifestation du mauvais goût. Enfin, à travers l'importance grandissante de la « cinéphilie du nanar » – ou « nanarophilie » – nous allons voir que cette fascination dépasse le cas du mauvais film sympathique. On n'aime pas un nanar parce qu'il est véritablement « bon », mais plutôt parce que ses histoires délirantes nous emmènent loin dans les limites du bon goût. La nanarophilie traduit aussi une fascination pour le kitsch¹, donc une forme de mauvais goût cinématographiques.

Le lien entre ce regard spectatoriel et la journée d'étude est évident : nous allons montrer qu'il peut s'incarner d'au moins trois façons différentes. Tout d'abord, nous définirons le « regard nanar ». Ensuite, nous élargirons notre propos par l'étude d'un long métrage considéré comme tel. Nous terminerons notre démonstration par une étude de la méthodologie que ce regard implique pour le chercheur.

¹ Isabelle Barberis, « Kitsch », in *Dictionnaire de la violence* ; Paris, PUF, 2011 : « On pourrait dire que le kitsch est d'abord kitschisation du jugement esthétique par introduction du doute dans ce dernier. »

Un mauvais film sympathique

Sur Nanarland.com, la périphrase est utilisée pour désigner le nanar. Elle nous a semblé en effet très cohérente pour interroger la thématique principale de cette journée d'étude. Dans le long métrage qualifié de nanar, qu'est-ce qui serait de mauvais goût ? Nous allons voir que chacun des trois termes contenus dans la périphrase est ainsi perverti.

Un film (notion à nuancer)

Qu'il ait été exploité en salles ou directement dans le cadre domestique¹, le nanar est avant tout un film. Dans nos recherches, nous nous focalisons sur les longs métrages nanars, *i.e.* les films de plus d'une heure. Au sens propre, la définition ne laisse place qu'à peu d'interprétation. Par le prisme du nanar, nous allons voir qu'elle gagne en épaisseur. En se rattachant à la catégorie plus large du cinéma d'exploitation, le nanar devient autre chose qu'un assemblage d'images revêtant un sens logique. Nombre de films d'exploitation² ont en effet été remontés avec plus ou moins de soin : souvent, le producteur ne prenait pas la peine de prévenir son réalisateur. Un film se retrouvait remonté pour :

- adopter une identité plus proche du dernier succès en date,
- mettre un plus grand quota d'images racoleuses et permettre une diffusion dans le réseau des salles pour adultes.

A travers le filtre du nanar, la notion de film est totalement subvertie. Pour de nombreuses raisons, on ne peut plus parler d'œuvre originale ou autonome :

- un nanar est souvent un film pluriel car il est issu de sessions de tournage effectuées à des époques différentes,
- un nanar est produit de façon sérielle, en suivant les modes du moment.

En tant que produit culturel, le film nanar est pleinement objet de mauvais goût, car exploité d'un bout à l'autre de sa conception : par son producteur qui s'inspire d'une autre œuvre³, par son réalisateur qui tente en partie de respecter le plan de travail du premier et par le spectateur avide de divertissement. La thématique de la qualité irrigue autant l'exploitation cinématographique que la réception critique : dans le dernier cas, comment se traduit cette idée de mauvais goût ?

¹ Que ce soit en vidéo ou sur support numérique.

² Cette tendance au remontage est aussi valable dans la série A.

³ Les années 1970 et 1980 ont ainsi vu surgir un florilège de simili Rambo, Mad Max, Bruce Lee, *etc.*

Quelque chose de mauvais (notion à discuter)

Le nanar n'est pas un film mauvais en soi, mais une œuvre considérée comme mauvaise en fonction de nombreux paramètres. En ce sens, le mauvais goût devient synonyme de mauvaise réputation. Il peut alors se définir selon trois biais.

Tout d'abord, le film considéré comme nanar est mauvais car il a été jugé comme tel par une partie de la critique. On l'a qualifié de vulgaire, simpliste, désolant, déshonorant, voire même raciste. Dans certains cas, ces longs métrages déshonoreraient même l'univers du septième art¹. Avec le nanar – et par extension le cinéma d'exploitation – on entre dans l'impureté cinématographique. A titre d'exemple, nous avons aussi remarqué que la majeure partie des films de notre corpus étaient cotés 5 ou 5b par la Centrale catholique, *i.e.* qu'ils étaient strictement réservés aux adultes, ou même qu'il fallait s'abstenir de les voir « par discipline chrétienne ». Peut-il en être autrement quand on parle de morts-vivants ou de pornographie ? De même, ces films étaient souvent exploités dans des lieux marginaux, que nous appellerons salles de quartier ou de deuxième-troisième exclusivité. Là encore, nous nous retrouvions dans les marges de l'exploitation cinématographique. De tels lieux constituaient un négatif de cinémas mieux situés, plus luxueux et ayant accès à une production de série A. On les trouvait sales, mal fréquentés et étrangement programmés. Lors de nos entretiens, nous avons recolté des témoignages qui montrent à quel point de tels lieux n'auraient pu avoir leur place dans le monde actuel : pour voir les films voulus, il fallait les subir avec le public de ces cinémas. En visionnant ces films dans les salles de quartier, on les voyait dans un « cauchemar cinéphile² ».

Ce dernier sujet nous amène aussi à parler du public de ces salles de quartier : lors des séances, on pouvait parler d'une réelle appropriation de la salle par son audience. Dans un lieu comme le Brady à Paris, on pouvait manger, boire, dormir, se battre, se faire apostropher par des clochards, faire plus ample connaissance dans les rangées du fond ou dans les toilettes *etc.* On allait au cinéma comme à n'importe quel autre divertissement, que ce soit du catch, un effeuillage ou du Grand-Guignol³. Le mauvais goût se traduisait par une absence de retenue. Le goût pour le nanar traduit donc un attrait évident pour un cinéma « autre », résurgence d'une époque révolue de l'exploitation

¹ Alain Caron, « Hard Rock Zombies », in *Les fiches du cinéma 1984 : Faisons mauvais pour que ce soit bien ! Étrange paradoxe tatoué comme une maxime à même la peau de ce navet. Et le pari semble gagné car pour trouver pire il faut s'aventurer dans les salles les plus obscures.*

² Expression que nous empruntons au journaliste et critique Francis Moury, qui nous l'a communiquée lors de nos entretiens.

³ Christophe Lamoureux, *La grande parade du catch* ; Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993 ; page 346 : « Le petit théâtre de l'illusion installe alors l'aventure de la participation, dans l'ambivalence d'un "trop" où viendrait s'échouer toute rationalité. La mythologie du catch vient peut-être se nicher dans ces ultimes recoins de l'abandon par lequel le divertissement s'accomplit et le sport-spectacle trouve son point d'achèvement. »

cinématographique. Cette sympathie pour les impuretés culturelles doit-elle se réduire à un goût infantile ou régressif ?

Quelque chose de sympathique (notion variable)

Le troisième terme de notre périphrase est celui qui constitue le principal point d'achoppement. Selon que l'on soit détracteur ou défenseur du nanar, il pourra autant être synonyme de goguenardise que de fascination. Au gré de nos recherches, nous avons identifié trois reformulations possibles, trois explications à cette sympathie pour le mauvais goût. Tout d'abord, la nanarophilie se signale par un goût pour ce qui est manqué¹ : on apprécie le film en question parce qu'il fait référence à des formes esthétiques imparfaites. Ce goût ne fait que progresser au fur et à mesure que le film devient plus ancien : ses trucages sont plus fragiles, ses moyens promotionnels plus naïfs, *etc.* Selon les normes de divertissement actuelles, un nanar est donc un film en décalage. Si le nanarophile exprimerait un mauvais goût, c'est bien dans cet attrait pour un produit essayant de nous divertir, malgré toutes ses limites (techniques, financières, *etc.*). Ensuite, elle traduit un attrait pour le second degré. Celui-ci peut découler du goût du kitsch. Le nanarophile aime rire des films qu'il regarde. Pour ses détracteurs, cela sera alors synonyme de moquerie. Pour ses défenseurs, ceci symbolisera au contraire une ouverture d'esprit : celui qui a la curiosité d'aimer un nanar redéfinit ses propres critères de goût. Enfin, cette sympathie pour le mauvais goût cinéphilique est un signe évident de fascination. En aimant un mauvais film sympathique, le cinéophile porte son regard vers une œuvre qui, malgré un nombre certain de défauts ou d'incohérences, a réussi à être exploité – à plus ou moins grande échelle².

Le goût pour le nanar revêt aussi une attirance pour l'imprévu : avec quelles ficelles narratives ou esthétiques les concepteurs des films vont-ils tenter d'attirer notre attention ? Il traduit donc une réinterprétation du mauvais goût. D'une supposée boue cinématographique, le nanarophile va faire de l'or³ et sublimer les imperfections des films choisis. Cependant, chaque œuvre considérée comme nanar va apporter ses propres biais : c'est le cas du film suivant, qui prend Hitler comme personnage principal.

¹ Source : entretien avec Jean-François Rauger, le 20 octobre 2010 : « Cela n'est pas un cinéma qui est dans la culture. C'est un cinéma industriel, ou artisanal : c'est celui du samedi soir, ou celui pour divertir les masses des salles populaires, qui n'en ont rien à faire d'un cinéma plus cartésien. »

² *Megaforce* (Hal Needham, 1982), pensé comme une superproduction, est sorti partout dans le monde, tandis que *Manos hands of fate* (Harold P. Warren, 1966) n'a été projeté que dans la région d'El Paso. Chacun à leur échelle, ils sont pourtant considérés comme des nanars.

³ Nous ne faisons que paraphraser Charles Baudelaire dans son *Ebauche d'un épilogue pour la seconde édition des Fleurs du mal* : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »

Le Führer en folie

Sorti en avril 1974 sur les écrans français, *Le Führer en folie* est un film comique réalisé par Philippe Clair, qui prend place lors de la Seconde Guerre mondiale¹. Le contexte socio-politique du récit est donc périlleux. De plus, il nous faut rappeler les origines pieds-noirs de son réalisateur. Celles-ci vont influencer sur une grande partie du film, principalement dans la gestuelle et l'interprétation des comédiens. De fait, le film présente une vision caricaturale des Nazis – mais aussi des Français. Il interroge ainsi étroitement la thématique du bon goût. A travers lui, quelles sont les limites qu'un nanar va enfreindre ?

Un scénario comme prétexte

Si le film n'est pas le premier à vouloir aborder la Seconde Guerre mondiale sous l'angle comique², il est évident que le réalisme historique n'est pas une des préoccupations de son scénario. L'objectif est ailleurs : il faut faire rire le spectateur à tout prix. En premier lieu, le conflit mondial ne constitue qu'un arrière-plan peu structuré. Dans le film de Philippe Clair, on ne trouvera donc aucune déclaration, aucun engagement explicite sur ce qui s'est passé durant la Seconde Guerre mondiale³. Les bornes chronologiques du film sont très vagues : tout au plus, au début du film évoque-t-on les « jeux olympiques de Berlin » en 1936, voire « l'invasion de la Pologne six à zéro » en 1939. L'Histoire n'est pas la seule malmenée par le film. Le fil rouge sportif n'est pas plus convaincant. On relève tout d'abord des inexactitudes dans les informations données : en 1936, la France n'était pas championne du monde de football⁴. De même, les règles de ce sport ne sont aucunement respectées lors de la séquence finale, où la France et l'Allemagne s'affrontent pour décider de l'issue de la guerre : Hitler fait fusiller ses coéquipiers, les joueurs se permettent de déplacer les cages, et l'arbitre se fait allègrement corrompre par une Eva Braun de carnaval⁵. Enfin, la partie consacrée à l'aventure est également chaotique. Le film est avant tout une suite de scénettes, où le prétexte humoristique prime sur la cohérence narrative ou historique. À travers quelques éléments familiers – la moustache d'Hitler, la croix gammée, les Allemands grimaçants – il suffit au spectateur de vouloir croire qu'il se situe approximativement durant la Seconde Guerre

¹ Un des personnages se permet même d'imiter le président américain Franklin Roosevelt.

² L'exemple le plus connu étant *Le dictateur* de Charlie Chaplin (1940).

³ Venu avec nous voir le film, notre collègue de l'IRCAV Matthias Steinle déclara « J'aurais voulu lui poser des questions sur sa vision de la Shoah, mais je ne sais pas si cela l'intéresse **vraiment**. »

⁴ L'information est apportée par Georges de Caunes, dans son propre rôle de présentateur de télévision, dans le cadre d'une émission intitulée « Hitler footballeur ».

Rétablissons la vérité : en 1936, c'est bien l'Italie qui était la tenante du titre, suite à son titre de 1934.

⁵ Interprétée par Alice Sapritch, bien plus âgée (cinquante-sept ans) que son modèle d'origine (trente-trois ans lors de son suicide).

mondiale. Le film n'a pas d'autre vocation que de proposer une histoire simple, où le spectateur identifiera facilement ceux avec qui on doit rire – les Français malins et plein de ressources – et ceux de qui on doit rire – les vilains nazis. Le scénario du *Führer en folie* n'évite donc aucun écueil au sujet du conflit mondial : il a peu de consistance historique et se nourrit de stéréotypes sur les « méchants » Nazis¹. Sa prétention comique prime sur tout élément réaliste, jusqu'à la caricature. Ceci va déboucher sur une absence de retenue manifeste de la part des comédiens.

Une interprétation peu subtile

De la silhouette d'Hitler, l'acteur et interprète Henri Tisot retient la raie sur le côté, et sa moustache. Dans la plus grande partie du film, il endosse l'uniforme beige caractéristique du Führer, même s'il lui arrive de porter à l'occasion des tenues plus croquignolesques². Du phrasé d'Hitler, Tisot ne retient que le stéréotype d'un personnage hurlant un sabir germanophone. Il ne fait que crier, à tel point que sur la chronique de Nanarland.com, Nikita, membre actif de l'équipe du site internet, déclare : « Piqué par la mouche tsé-tsé du cabotinage abracadabrantique, Henri Tisot fait ressembler Louis de Funès à un acteur bressonien. » Son hystérie répond à celle d'Alice Sapritch dans le rôle d'Eva Braun. Les échanges du couple sont ainsi soulignés par les artifices comiques du scénario, qui font ressembler leurs rencontres à de véritables scènes de ménage. Ce n'est plus Adolf Hitler qui prend le dessus sur Eva Braun, mais bien la seconde qui ne cesse d'accabler le premier, de l'insulter et de se moquer de lui en lui demandant d'arrêter de « jouer à la guerre ». Ce ton vaudevillesque – et carnavalesque – est accentué par des moments où elle se déguise en mousquetaire, voire d'autres où elle fait mine de flirter avec les trois espions français. On est très loin du drame historique. Les autres acteurs sont réduits à des caricatures ou des gags le temps d'une séquence : le curé pied-noir, le valet de pied italien, les soldats allemands très méchants, les Français forcément insolents et malins, *etc.* La plupart du temps, il est visible que les comédiens improvisent³ ou changent de jeu d'une scène à l'autre : c'est le cas de Michel Galabru, dont l'accent suisse-italo-germanique se fait de plus en plus nasillard lors du match de foot final. Dans *Le Führer en folie*, le jeu des acteurs se compose majoritairement de cris et de grimaces⁴. Les figures historiques sont réduites à de la pantomime, d'ailleurs ni Tisot ni Sapritch ne ressemblent physiquement à leurs

¹ Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre* ; Paris, CNRS, 1997 ; page 388 : « Les rustres nazis écorchaient la langue française, aboyaient d'incompréhensibles imprécations, pratiquaient la torture, l'exécution sommaire et la déportation. » (Le film n'abordant que les deux premiers aspects).

² Au milieu du film, il enfle une salopette afin de repeindre les murs de sa résidence. Dans l'épilogue du film, il se travestit même (mais conserve quand même sa moustache).

³ En février 2015, Maurice Risch nous déclarait : « Le réalisateur s'occupait plutôt de Tisot et Sapritch. Nous, il s'est contenté de nous dire : faites ce que vous voulez ! »

⁴ Cela ne sous-entend en aucun cas que le jeu des acteurs est intrinsèquement mauvais.

modèles. C'est cette absence de subtilité qui nous autorise à parler de mauvais goût : cette attaque va d'ailleurs irriguer une part importante de la réception critique du film.

Un film mal reçu

L'objectif initial du film – faire rire avec Hitler qui joue au football – était ambitieux et ne semble jamais avoir été atteint selon les critiques. Les reproches sont nombreux : interprétation déficiente, mépris de l'Histoire et un scénario en guise de prétexte. *Les Fiches du cinéma* de l'année 1974 ne lui accorde même pas une chronique d'une page, mais se contente d'une critique rapide¹, en deux phrases : « Extrême débilite du sujet, médiocrite de la mise en scène, grossièreté de l'interprétation. Un ensemble qui laisse parfois le spectateur le plus indulgent. » On reproche au film sa stupidité, et c'est bien là la preuve de son mauvais goût : sous prétexte de comédie, il transgresse toutes les lignes rouges qui lui sont offertes. Ce mauvais goût est accentué par un des premiers documents promotionnels du film, à savoir une affiche qui proclame en accroche « *Heil Tisot, Heil Sapritch, Heil Chaban* ». On peut difficilement faire moins provocateur, alors que l'opinion publique a toujours du mal à se situer vis à vis de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale². De même, le titre du film l'oriente vers la comédie sans prétention intellectuelle. Même dans le cénacle nanarophile, le film peut poser problèmes en raison de sa frénésie. Nous gardons ainsi le souvenir de la huitième Nuit Excentrique à la Cinémathèque française, où *Le Führer en folie* a été diffusé quelques heures après minuit. Le film est bruyant : de la sorte, il ne laisse aucun répit au spectateur qui désire s'assoupir dans son siège. Lors des dernières minutes du film, la salle Henri Langlois s'est ainsi retrouvée à huer un film qui ne lui laissait aucune plage de silence pour réfléchir. Au final, son réalisateur serait-il la seule personne à encore défendre le film au premier degré³ ? L'exemple du *Führer en folie* nous montre que le nanar est un film qui ose. Sans explicitement ou volontairement transgresser, il se permet toute les folies et ficelles narratives/techniques possibles. C'est cette tendance que ses détracteurs qualifient de mauvais goût, et que le nanarophile choisit au contraire de valoriser. L'objectif du chercheur demeure alors complexe.

¹ Dans l'usuel, les critiques rapides ne sont pas signées et concernent majoritairement les films pornographiques, d'arts martiaux (très en vogue à l'époque) et fantastiques.

² La sortie du *Chagrin et la pitié* en 1971 relance le débat sur le mythe de la résistance unanime face à l'occupant.

³ Dans les deux entretiens que celui nous a accordé en 2010 et en 2011, le réalisateur affirme à chaque fois « avoir fait mieux que Chaplin ». Sincérité, rodomontade ou les deux à la fois ?

La posture cinéphile du chercheur

Celui-ci doit aller observer et trouver des témoignages du mauvais goût cinématographique. Cela l'oblige à aller dans des endroits de recherche moins conventionnels, car il travaille sur un sujet où le hors-norme constitue une base. De la sorte, qu'est-ce que cette posture nous fait découvrir sur les pratiques d'un chercheur en sciences sociales ?

Des lieux de conservation des sources originaux

Une recherche sur le nanar ne s'effectue pas seulement dans des lieux faciles d'accès, où le confort est optimal. Dans de tels cas, les dépouillements sont alors parsemés de nombreux biais. Tout d'abord, nous citerons les cabines de projection des salles de cinéma. Courant 2010, nous avons pu effectuer quelques dépouillements au Brady. Ce lieu est hautement symbolique à l'échelle parisienne : ouvert dans le milieu des années 1950, il se convertit la décennie suivante au double-programme de films fantastiques et d'action. Tant bien que mal, il persiste jusqu'aux années 2000 : à cette époque, il accueille encore un public bigarré, fait de clochards, de prostituées, mais aussi de spectateurs tout à fait « normés » – entendons par là des cinéphiles ou des spectateurs affichant moins ouvertement leur marginalité. Ceci ne l'empêche pas de poursuivre une programmation étonnante¹. En 2010, la cabine de projection porte les stigmates des précédentes décennies : sur les murs, des affiches de films d'horreur ; à l'entrée, un antique établi accueille des réparations de fortune. Le fond de la cabine est ce qui fait l'intérêt du chercheur : on y trouve pêle-mêle des documents d'exploitation, des revues à destination des professionnels, mais aussi des petits carnets manuscrits détaillant les films programmés semaine par semaine dans le Brady ou d'autres salles du quartier². A un moment donné, il y a même un trou dans un mur : il s'agit d'un stock d'affiches érotiques et pornographiques laissées par un ancien employeur. Telle est la caractéristique de cette cabine de projection : les employés y vont et viennent, égarant les objets en empruntant d'autres. Ensuite, nous aborderons le cas des sources domestiques. Il nous faudra distinguer les lieux de stockage improvisés et ceux plus structurés. Dans le premier cas, on peut citer le bureau puis garage du réalisateur-producteur-distributeur Bernard Launois³, où ce dernier entasse autant d'anciens documents d'exploitation, story-boards de films, que des platines de montage. Ainsi, son exigu

¹ Jacques Thorens (ancien projectionniste) se souvient d'un triple-programme, avec *Les vierges de Satan* (fantastique, 1968), *Harry Potter 1* (blockbuster fantastique, 2001) et le controversé *Baise-moi* (-18/X, 2000).

² Jean Fournier, projectionniste et propriétaire de la salle en fonction des années, a ainsi commencé sa carrière au Barbès Palace. Venant travailler au Brady, il y a laissé quelques-unes de ses sources.

³ Plus connu des nanarophiles pour son film *Devil story* (1985).

garage lui sert autant à garer sa voiture qu'à stocker des bobines contenant diverses versions¹ de ses films. Dans le second cas, on citera la collection personnelle du documentariste Lucas Balbo. À l'origine simple accumulation compulsive d'images et de textes, celle-ci l'a amené à devenir documentariste et fournisseur ponctuel de films. La plupart de ses sources sont ainsi stockées dans l'ancien laboratoire photographique de son père, en étant dûment classées par Lucas Balbo lui-même. Dans le cas de ces sources, les conditions de conservation sont souvent fragiles et l'empirisme règne : le collectionneur ou l'employé stocke en fonction de la place qu'il a, pas selon une classification officielle. Le chercheur ne doit pas s'arrêter devant ce stockage anarchique : il va analyser ces sources dans leur volatilité et leur fragilité, en récoltant ce qui subsiste encore. Lorsqu'il analysera la production cinématographique récente, il se posera des questionnements similaires.

Des choix de films dictés par « le mauvais goût français »

Pour visionner des nanars, il y a plusieurs possibilités. La plus évidente restera le cadre domestique ou de recherche : on choisira les films en fonction de nos achats, de nos téléchargements ou des propositions des catalogues. Une certaine marge de manœuvre existe si l'on est disposé à faire certaines concessions sur le confort de visionnage, certains des films numérisés l'étant souvent à partir de copies analogiques en mauvais état, recadrées, voire même des enregistrements à partir d'une diffusion à la télévision². Pour visionner le nanar, on choisit les films, pas forcément la qualité du visionnage. Au mauvais goût qui émanerait de ces films, on liera donc la notion de cauchemar cinéphile. De plus, si le chercheur désire visionner des nanars en salles, son choix se réduit. Le réseau de diffusion d'origine de ces films – pour les plus anciens – n'existe plus. Pour les revoir, il lui faudra donc observer le calendrier des séances spécialisées ou de quelques rétrospectives dans les cinémathèques. Il s'agit d'un travail de fourmi, mais il se révèle capital : sur place, on peut repérer les habitués de ces séances et ainsi glaner nombre de témoignages concernant leur passion pour ce cinéma de genre, leurs habitudes et leur fréquentation des salles de quartier. Dans les cinémas, l'espace du fantasme et de la séance se superpose ainsi à celui du film³. Pour ce qui est des nanars n'ayant pu connaître l'époque des salles de quartier, les possibilités sont similaires : un passage dans un festival ou une séance spécialisée, pas plus. Bien plus normée, l'offre de programmation actuelle ne permet pas à de mauvais films sympathiques de se faire une place sur les écrans. La répartition par genres reste la même : beaucoup de comédies, quelques mélés, et

¹ *I.e.* des versions de ses films sans plans de remplissage, ou d'autres remontées en fonction des plans de coupe demandés par la censure.

² C'est principalement le cas de films rendus disponibles par le téléchargement illégal.

³ Pour évoquer ces lieux, nous pourrions emprunter à Michel Foucault la notion d'hétérotopie : « C'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions. »

un peu de fantastique¹. Partir à la recherche du nanar en salles nous imposera de faire quelques concessions. La plupart du temps, ces films ont quitté les écrans : les séances spécialisées ne servent qu'à les y faire revenir. Ici encore, l'historien va devoir aller chercher des outils méthodologiques dans d'autres disciplines. A ce stade de la discussion, il demeure pourtant un exemple assez clivant : celui des salles proposant du contenu pornographique. Qu'y cherche-t-on, et qu'y risque-t-on ?

Des lieux de visionnage originaux : les salles X

Le choix de ces salles est évident, au regard de notre sujet : même si le contenu effectif des films s'est sensiblement modifié², ces lieux sont les derniers à adopter une programmation se rapprochant du cinéma d'exploitation. De même, leurs modalités de fonctionnement les rapprochent des anciennes salles de quartier. Toutes les salles où nous avons fait nos observations fonctionnent en tant que salles de projection permanentes : pour le prix d'un billet, les spectateurs peuvent y rester toute la journée s'ils le désirent. Ceci n'est pas sans influence sur les modalités de circulation dans l'espace de la salle comme nous allons le voir. Ce sont également des lieux vecteurs d'une profonde ambiguïté. Dans le cas présent, le lien au mauvais goût porte autant sur :

- L'aura des films programmés, et le fait qu'on les réduise à leur fonction masturbatoire,
- Le comportement de leur public, pas toujours centré sur le film.

De tels lieux sont ainsi ambivalents pour le chercheur : en y faisant des observations, on n'agit pas de façon neutre pour le reste du public³. Ils nous font réfléchir à notre propre posture d'observant. Que pouvons-nous nous permettre, sans prendre trop de risques ? Ceux-ci sont nombreux : être entrepris, ne pouvoir faire des observations de façon trop évidente, ne pouvoir utiliser les toilettes *etc.* Ici, le travail de recherche sur le mauvais goût cinématographique se double d'une interrogation sur les modalités de sa propre sécurité. En parallèle, il permet de poursuivre un travail sur les mythologies. Les témoignages sur ces salles n'existent que sous deux formes : via des cinéphiles qui ont fréquenté des lieux désormais fermés, ou via les forums de discussion de sites de rencontre. Sinon, il faut se rendre sur place⁴. En pénétrant dans ces salles, le chercheur tente de faire un distinguo entre le mythe et la réalité. Pour étudier le nanar, il faut donc sortir de sa zone de confort.

¹ La place nous manque également pour mentionner les nanars volontaires (œuvres utilisant une esthétique kitsch ou décalée en leur âme et conscience).

² En quatre décennies, on passe de « films » pornographiques (avec quelques tentatives artistiques réelles) à des « contenus » pornographiques (avec une ambition scénaristique souvent nulle).

³ Ceci fait écho à une remarque de notre collègue Eric Wittersheim sur les supporters du PSG : « Quand tu entres dans la tribune Boulogne, on te répond : “ d'accord le chercheur, mais ni stylo ni papier. Il faut rester discret ”. »

⁴ Lors d'une observation, nous avons invité plusieurs collègues à se joindre à nous, dont Thibault Le Hégarat. Ceci a donné un article à quatre mains que vous pourrez lire à l'adresse suivante : https://medium.com/@thibault_lh/une-projection-au-beverley-747fd5095201 .

Plus qu'un historien, le chercheur devient également un anthropologue qui met en avant son corps et sa personnalité dans sa quête du mauvais goût.

Conclusion

« Je vous conjure, apprenez à voir les mauvais films : ils sont parfois sublimes », Ado Kyrrou¹

Cette citation nous amènera à définir le goût pour le nanar comme une émanation surréaliste indirecte. Ainsi, le mauvais goût pour le nanar s'incarne comme :

- Un goût pour ce qui devait sortir des marges, qui a été considéré comme mauvais,
- Un goût pour ce qui a subsisté, malgré de nombreux manques (talent, argent, *etc.*),
- Un goût pour un certain décalage, hors des circuits dominants – mais pas nécessairement frondeur.

Dans le goût pour le nanar, il y a une forme évidente de distinction (Bourdieu) : on ne valorise pas les mêmes autres films que les cinéphiles. En montrant les mauvais côtés de ces films, le nanarophile redéfinit ses critères de jugement. Le mauvais goût devient ainsi appréciable. Il témoigne d'un attrait pour ce qui est considéré comme impur, mal fait, mal perçu. De façon plus imagée, nous l'illustrerons par une formule empruntée à Jean-Claude Romer, journaliste, critique ainsi qu'infatigable cinéphile² : « J'ai toujours cru au FHÉ. C'est un acronyme : F pour fantastique, H pour humour et É pour érotisme, et je me suis arrangé pour que tout au long de ma vie, tous les terrains que j'aie explorés soient en partie ou en totalité consacrés au FHÉ³. » Dans le mauvais goût pour le nanar, il y a quelque chose de ce goût pour les FHE dont nous parlait Jean-Claude Romer.

¹ *Le surréalisme au cinéma (Édition mise à jour)*, Paris, Le Terrain Vague, 1963 ; page 276.

² De façon non exhaustive : concepteur des questions de l'émission *Monsieur cinéma*, co-rédacteur de la revue *Midi-Minuit Fantastique*, membre du Club des bandes dessinées, *etc.*

³ Source : entretien avec Jean-Claude Romer, le 26 mars 2010.

Anne Lempicki

Avènement et esthétique trash-bouffonne dans la série télévisuelle et les films *Jackass*. Ordre ou désordre ?

Introduction

La qualification de certaines pratiques ou produits culturels comme *trash* sous-entend généralement une forme de rejet, relevant de suppositions préalablement assimilées à la *bonne* ou *vraie* culture. Ce terme charrie une série de connotations difficilement dissociables des questions de pouvoir, entre élite et masse. Ce qui est *trash*, est rejeté. C'est littéralement « l'ordure », « le déchet » en anglais. Dès lors, cette classification, souvent péremptoire, s'imisce dans la diffusion de pratiques et produits culturels, mais aussi dans certaines catégories de population, les « white trash » aux États-Unis, ou les « racailles » des banlieues en France. Suivant cette désignation, les émissions télévisées¹ et les films de divertissement sont souvent considérés comme *trash*, vulgaires et de mauvais goût, en particulier les programmes destinés à un public adolescent, comme la série et les films *Jackass*. Ces produits dits « marginaux » nous invitent à les considérer et à les étudier, tant du point de vue de l'impact sur le public visé que sur leurs contenus, en particulier à partir du dispositif *a priori* *trash-bouffon* posant des questions d'ordre sociologique et esthétique, illustrant, selon nous, parfaitement notre époque. Comme le rappelle David Le Breton : « La conscience du caractère *trash* des émissions n'est nullement une raison de les ignorer, au contraire, elles fascinent d'autant plus dans la curiosité de savoir jusqu'où leurs protagonistes sont capables d'aller pour soutenir leur quart d'heure de célébrité.² »

Notre analyse s'articulera en deux temps. D'abord, nous examinerons comment les films *Jackass* interrogent les tabous et leur mise en scène dans un héritage non proclamé de mouvances artistiques de la performance du début de la seconde moitié du XX^e siècle. Puis, nous montrerons

¹ Les produits télévisuels dits de *télé-réalité* sont apparus au début des années 1980 en France, et à la fin des années 1970 aux États-Unis. Entre la volonté d'aider les téléspectateurs en prodiguant des « conseils sur la santé, l'emploi ou la vie quotidienne », celle de « débattre de questions de société relevant traditionnellement de la compétence d'experts » et « les fonctions distrayantes de la télévision », les *reality shows* selon Alain Ehrenberg sont plus qu'« un détail de plus dans la vulgarité télévisuelles », cf. Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 171.

² David Le Breton, « Entre Jackass et le happy slapping, un effacement de la honte », in *Adolescence*, n°61, 3^{ème} trimestre 2007, p. 611.

comment ces films illustrent, autant qu'ils les bouleversent, masculinité et place de l'homme blanc dans la société.

Mise en scène des tabous

Émission de télévision américaine diffusée par la chaîne MTV de 1999 à 2002, *Jackass*¹ a fait également l'objet de trois longs métrages auxquels nous serons particulièrement attentifs : *Jackass le film* (2002), *Jackass : Number two* (2006), *Jackass 3D* (2010)². Ces deux supports proposent le même enchaînement de courtes séquences sans lien apparent entre elles, durant lesquelles les onze comédiens se mettent en scène dans différentes situations. Les objets récurrents sont les déjections utilisées à outrance (vomissements, excréments), auxquelles s'ajoute une violence extrême, tendant au sadomasochisme. La classification *trash-bouffonne* provient du plaisir associé à la douleur qui se manifeste par l'hilarité des membres de la troupe après telle ou telle action, mais aussi du rythme effréné des sketches, n'indiquant ni système narratif, ni logique. En anglais argotique, « jackass³ » signifie « crétin, bougre d'âne ». Par extension, nous choisissons d'y adjoindre la figure du « bouffon », apparue dès l'Antiquité, et dont la mission était de divertir monarques ou hauts personnages, par ses quolibets, grimaces et autres gestes déplacés ou facétieux. Quel serait alors dans *Jackass* le roi ou le dignitaire à divertir ? La réponse ne sera pas formulée, l'adolescent étant le principal spectateur des pitreries de ces « crétins ». En somme, ces bouffons sont – ou du moins seraient – le versant négatif et subversif de nos sociétés contemporaines, qualifié par Sean Brayton de « carnavalesque⁴ », en partant de l'étude de l'œuvre de Rabelais proposée par Mikhaïl Bakhtine en 1970⁵. Opposant culture classique et culture populaire, Bakhtine établit un lien dialectique, créateur de tensions entre monde officiel et monde carnavalesque, se rejoignant et s'excluant dans un même mouvement. Le carnaval est marqué par l'image du « peuple riant sur la place publique⁶ ». Ce temps hors du temps marque une rupture dans la vie quotidienne, les codes

¹ Les membres réguliers de l'équipe sont : Johnny Knoxville, leader, Bam Margera (skater professionnel), Chris Pontius, Steve-O, Ryan Dunn, Preston Lacy, Jason « Wee Man » Acuña, Dave England, Ehren McGeheey, Raab Himself et Brandon DiCamillo.

² Ainsi que deux moyens métrages : *Jackass 2.5* (scènes coupées de *Jackass : Number two*, 2007) et *Jackass 3.5* (scènes coupées de *Jackass 3D*, 2011), ainsi que *Jackass presents : Bad Grandpa* (2013).

³ Le terme *jackass* renvoie en argot anglais à l'« âne, au baudet », et au sens figuré au « crétin », d'après le Robert & Collins ; l'idée de « ridicule » résonne et correspond à une insulte.

⁴ Sean Brayton, « MTV's *Jackass* : Transgression, Abjection and the Economy of White Masculinity », in *Journal of Gender Studies*, Éd. Routledge, Vol. 16, n°1, Mars 2007, p. 63.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970.

⁶ Bakhtine, *op. cit.*, p. 12.

sociaux (bienséance, statut) sont renversés et transgressés, « mis à l'envers ». Ce principe opéré au Moyen Âge lors des festivités du carnaval engage une inversion de l'ordinaire, prenant plusieurs formes : renversement de nature, de comportement ou de place dans l'organisation sociale. Dans *Jackass*, ce dernier se situe principalement dans le comportement. En quoi le contexte diffère-t-il du Moyen Âge ? N'y a-t-il pas non plus encore une cour à moquer, une société à ébranler ? Non seulement les actions tournent autour de la mise en danger de soi dans *Jackass*, mais en plus elles touchent à des éléments cachés de l'espace public et social. Ici, on joue à qui pisse le plus loin, qui est capable de manger à outrance pour vomir et re-consommer ce que le corps vient de rejeter, on se donne des coups violents sur les parties intimes. Dans un jeu quasi rituel s'articulant autour du « cap ou pas cap » enfantin et adolescent, les protagonistes mettent de côté moralité, gêne et honte, associées à de tels actes dans une sphère publique normale et/ou normée. Cependant, mis en scène et rendu spectaculaire – au sens du spectacle, et au sens de ce qui cherche à produire un effet visuel, émotionnel – le corps est ici l'instrument de la transgression. Ainsi, plusieurs frontières sont dépassées dans *Jackass* : la frontière public/privé, pulsion/auto-répression, pudeur/exhibition et voyeurisme/exhibition, hygiène/souillure. Les sécrétions montrées et mises en scène interrogent leur fonction symbolique, comme l'a indiqué Mary Douglas : « Le corps est le miroir de la société, la crainte de la « souillure » est un système de protection symbolique de l'ordre culturel.¹ » Toute matière provenant du corps est perçue comme marginale et interdite. La souillure, pour Douglas, désigne ce qui est impur ou simplement l'état de désordre auquel elle contraint l'ordre de la société. Cette métaphore vise à anéantir la garantie et la préservation de ce dernier : « La souillure elle-même est à peine une représentation et celle-ci est noyée dans une peur spécifique qui bouche la réflexion ; avec la souillure, nous entrons au règne de la terreur.² »

Dans *Jackass*, la terreur se situe dans une surexposition de la chair, du moi, de l'intériorité et de l'inmontrable : excréments, sang, violence, sadomasochisme, *etc.* L'univers scatologique, sexuel – et nous le verrons plus loin, sexué – et souillé révèle ce qui est normalement tabou. « Prohibé ou défendu³ » et « [s'appliquant] à toutes choses qu'il est interdit de toucher⁴ », le tabou rappelle la prévalence de la Loi, prise dans son ensemble, comme système régissant les sociétés, en particulier occidentales, comme l'a rappelé Freud dans *Totem et Tabou*, et visant à s'attaquer à la

¹ Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, François Maspero, 1971, p. 9.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Daniel de Coppet, « Tabou », in *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], consulté le 15 avril 2018, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tabou/> : « Le mot “ tabou ” a été emprunté au vocabulaire des langues polynésiennes par le célèbre navigateur James Cook, lors de son passage aux îles Hawaï (1778). [...] D'autre part, Freycinet [géographe et géologue français, (1779-1842)] [qui accompagnait Kotzebue en 1817] décrit le tabou comme “ une institution à la fois civile et religieuse qui signifie ‘ prohibé ou défendu ’ ”. »

⁴ Cf. Daniel de Coppet, *ibid.* : « Cook complètera ces données en disant que le mot « s'applique à toutes choses qu'il est interdit de toucher ». »

*liberté de jouissance, de mouvement et de communication*¹ propre à tout individu. Situé dans cette zone trouble entre désir et interdit [...] *le tabou n'est autre qu'un symptôme de compromis entre deux tendances en conflit : l'obéissance à la Loi et le désir persistant de sa transgression*². Ce que permet le temps du carnaval selon Bakhtine d'une part, et ce que mettent en évidence les films *Jackass* d'autre part. De plus, ces images, tournées caméra à l'épaule, s'accompagnent de dialogues au vocabulaire fleuri. Insultes et mots grossiers se lisent comme un surlignage de l'obscène : « bites », « couilles », « cul », « enculés de ta mère », « fils de pute », *etc.* sont répétés *ad libitum*. En outre, les nombreux apartés face-caméra des protagonistes ébranlent le confort du téléspectateur et l'interpellent depuis son canapé ou son fauteuil de cinéma. À la mesure du rôle du « bouffon », les *Jackass* reproduisent tous les gestes interdits. La mise en garde « do not try this at home » – « n'essayez pas de le faire chez vous » – qui précède les films résonne davantage comme une invitation en creux dans une perspective de renversement et de bouleversement des valeurs, que comme un avertissement responsable et conscient. Sans référent politique précis à moquer, le programme semble s'opposer à une société³ dans son ensemble, à première vue en tout cas. En un sens, les *Jackass* se font l'écho, certes lointain et au premier degré, de « la recherche de la fécalité » d'Antonin Artaud (1869-1948), évoquée dans un poème éponyme publié dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*⁴. Dans ce texte, Artaud exprime viscéralement et de manière crue ce qu'est l'homme, c'est-à-dire un corps, qui mange, qui salive et qui crache par tous ses orifices, « un dégorgeoir de sang, de plaies, de bosses, d'urine, de merde, de sperme, de vomi, *etc.*⁵ » pour reprendre les mots de David Le Breton.

Par ailleurs, ce rapport à la matière et au corps n'est pas sans rappeler les œuvres de plusieurs artistes, comme celles de Paul Mc Carthy (1945) qui a récemment fait l'objet d'une polémique suite à l'installation de son œuvre *Tree* place Vendôme à Paris, un sapin de Noël gonflable, rappelant étrangement un sex-toy.⁶ L'artiste américain emploie faux excréments et sang dans ses œuvres depuis le milieu des années 1970, par le recours à du chocolat et à du ketchup. Matières, sécrétions et nourritures deviennent le symbole de la digestion et de la destruction de la nourriture industrielle en même temps que celles de la société puritaine américaine. Utilisant ruse et simulacre, McCarthy

¹ Sigmund Freud, [1913], *Totem et tabou*, in *Œuvres complètes de psychanalyse*, t. XI, Paris, PUF, 1998.

² Daniel de Coppet, *ibid.*

³ La société américaine dans son ensemble peut être un référent logique, mais l'impact de la série et des films dans d'autres pays, notamment dans des pays européens, laisse à croire que dans un contexte de globalisation et de mondialisation, cela peut s'appliquer à toute société occidentale, voire néolibérale.

⁴ Ensemble de textes écrits pour une émission radio en 1947, mais non diffusée et censurée jusqu'en 1973, date de sa première mise en ondes effective.

⁵ David Le Breton, *art. cit.*, p. 616.

⁶ Lire Emmanuelle Jardonnet, « McCarthy agressé pour l'érection d'un arbre de Noël ambigu, place Vendôme », in *Le Monde*, 17 octobre 2014, [En ligne], consulté le 15 avril 2018, URL : http://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome_4507834_1655012.html

se met en scène lui-même comme personnage excentrique voire carnavalesque. En outre, l'usage des excréments est très courant dans l'art de la performance et dans le Body Art des années 1960-1970. Les Actionnistes viennois, comme Hermann Nitsch (1938) ou Otto Mühl (1925-2013) en ont fait usage de manière outrancière, en s'en recouvrant le corps par exemple. Ces figures n'ont cependant pas vocation à la citation ou à la référence directe par les membres de *Jackass*. Et ce, même si son fondateur, l'acteur Johnny Knoxville, a déjà évoqué dans une interview le mot de « performance », attestant de sa connaissance de ces artistes ou du moins de la relation que le corps dans ses propres vidéos et films peut entretenir avec certains d'entre eux. Dans une interview datant de 2002 précédant la sortie du film *Jackass le film*, Knoxville évoque « l'intellectualisation » propre aux artistes et en particulier à la performance, en rejetant cette catégorisation « intello, élitiste, pompeuse et non-divertissante » et rajoutant que son but est « de faire rire ».¹ Le bouffon auto-proclamé donc, mais moins stupide qu'il n'y paraît. En effet, loin de rejoindre la conception artaudienne de la fécalité ou celle des Actionnistes viennois, les excréments sont ici montrés pour ce qu'ils sont, ils ne sont pas sublimés ou détournés. Ils affirment la matérialité du corps, mais cela ne va plus loin. Loin de dénoncer ce qu'ils montrent ou d'opter en filigrane pour une critique sociale à la manière de certains artistes ou dans le jeu carnavalesque évoqué plus haut, les *Jackass* reproduisent et renforcent les hiérarchies. Dès lors, le monde donné à voir semble détraqué et s'engager dans une course vers un chaos sans fin. La relation à la nourriture et à l'alcool par exemple, au simple caddy de supermarché symbolique d'une société de consommation servant alors de véhicule de cascade (au même titre qu'un skateboard²), ou encore le rapport au nanisme et à l'obésité³, aux personnes anonymes rencontrées dans la rue aussi bien qu'aux animaux témoignent d'un individualisme cynique et exacerbé tourné vers l'autodestruction. Il est par ailleurs intéressant de noter que même si uriner ou déféquer en public dans un magasin de sanitaires par exemple, manger de la bouse de vache, s'agrafer les testicules aux cuisses, proposer ses fesses comme cibles pour un lancer de fléchettes, rejeter par la bouche un ver de terre introduit dans une narine, faire un concours de masturbation entre copains, se moquer d'un ami endormi en urinant sur son visage ou en déféquant sur son torse, même si rien de tout cela ne semble leur poser problème, ils se sont tout de même fixés deux limites totalement indépassables : le viol et le meurtre. Même en admettant le côté rassurant de cette affirmation et de cette interdiction qu'ils ont admise, la limite dans ce qui

¹ J. Cummins, « *Don't try this at home* », in *Montreal Mirror*, 2001.

² Rappelons ici que la plupart des membres de *Jackass*, devant ou derrière la caméra sont issus de la culture skateboard alternative américaine.

³ Jason Acuña (1973), plus connu sous le surnom *Wee Man*, en français « le nabot », est un acteur américain, cascadeur et skateboarder professionnel qui a fait partie des *Jackass* ; sa petite taille est l'objet de moqueries gentilles et ironiques à la fois durant certaines séquences. Preston Lacy (1969) est un acteur américain, dont le surpoids le place également au centre de l'attention de ses camarades.

est apparemment illimité et incontrôlable est assez significative d'un respect de l'ordre. Entre répulsion et fascination¹, le spectateur s'habitue à ce qu'il voit, même si une action suivant une autre conduit à un nouveau sentiment de dégoût. Il n'y a pas réellement de gradation dans l'obscène, pas de *crescendo*, pas de finalité. Ainsi lassé de cette suite de gestes gratuits, nous cherchons d'autres détails, et certains aspects de l'émission deviennent évidents, posant une nouvelle énigme.

Masculinité exacerbée. Que fait « l'homme blanc » ?

Cette énigme est celle de la masculinité et de la virilité comme second niveau de lecture. Comme l'écrit Claudine Haroche : « La virilité [...] ne saurait être une question d'anatomie.² » Nous n'entreprendrons pas ici de définir de la distinction masculinité/virilité, qui dépasserait le cadre fixé par l'objet de notre communication ; qui plus est, l'état de l'art sur ces questions est l'objet de débats terminologiques dans lesquels nous n'entrerons pas ici³. Davantage envisagée comme catégorie « en crise », pour reprendre le titre de l'ouvrage des historiens Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, que comme concept structurant une différenciation des sexes, la masculinité dans *Jackass* passe par la mise en scène et en particulier la mise en scène de soi, liée à un jeu avec la souillure et l'obscène qui vont de pair avec un monde réservé aux hommes/garçons. Comme le rappelle David Le Breton : « Les filles sont absentes ou spectatrices éblouies de ces joutes viriles.⁴ » En effet, à mesure que l'on regarde les trois films de la troupe, nous sommes frappés par l'absence quasi-totale de présences féminines, mise à part celle de la mère d'un des protagonistes, le comédien Bam Margera, dont les parents April et Phil Margera, sont souvent mis à contribution. La mère, figure récurrente, est le symbole d'une moralité présentée comme naïve dans l'univers *trash* de la bande des Jackass. Quoique complice, c'est pourtant de cette manière qu'elle se présente à nous. Il s'agit toujours de la mettre dans des situations d'embarras : premier exemple, réveiller le couple en pleine nuit dans leur chambre à coucher en allumant plusieurs feux d'artifice très bruyants ; second exemple, surprendre la mère en introduisant dans la cuisine un alligator sauvage. Est-ce à dire que les femmes dans *Jackass* sont « Ces femelles qui nous gâchent l'infini⁵ » dont nous parle Julia

¹ Double phase du sentiment humain face à l'abject telle que Julia Kristeva l'a défini dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Points. Essais », 1980 [1^{ère} éd. coll. « Tel Quel »]

² Claudine Haroche, « Anthropologies de la virilité : la peur de l'impuissance », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (ss la dir. de), *Histoire de la virilité, 3. La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècles*, vol. dirigé par Jean-Jacques Courtine, Paris, Seuil, 2011, p. 30.

³ Haude Rioval, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », in *Travailler*, n°38, 2^{ème} trimestre 2017, p. 141-159 ; citons à titre d'exemples : Pierre Bourdieu, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°84, 1990, p. 2-31 ; Françoise Héritier, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Vol. I, Paris, Odile Jacob, 1996.

⁴ David Le Breton, *ibid.*, p. 616.

⁵ Julia Kristeva, *ibid.*, p. 183 et 187.

Kristeva dans un chapitre consacré à la place de la femme dans la littérature, reprenant ici une citation de *Mort à crédit* de Céline ? Rappelons-le, les femmes pour Céline sont le comble de l'abject : *Elles sont rares les femmes qui ne sont pas vaches ou bonniches alors elles sont sorcières ou fées*¹. Nous pouvons de fait nous interroger sur cette quasi-absence. En effet, dans *Jackass*, il s'agit de mettre la mère, figure hautement symbolique, en position d'embarras, nous l'avons dit, mais aussi d'effroi, de manière à stigmatiser un univers masculin, viril, prompt à effectuer des actions de mise en valeur de soi et de prouesse tant physique que morale, misant sur la résistance à la douleur par exemple. Ainsi, la femme, peu visible, est associée à la gêne, la moralité, la naïveté et également au manque de courage. Cependant, la figure du père n'est pas en reste. Il est mis en faillite. Sa figure d'autorité est bafouée. Exemple : Bam Margera place une caméra dans la salle de bain familiale, et attend que son père aille aux toilettes. On observe, en voyeurs, ce dernier, en débardeur et caleçon, s'installer sur la cuvette des WC et s'apprêter à lire son journal. Brusquement, le fils fait irruption dans la salle de bains et agresse le père violemment, lui arrachant ses vêtements et le mettant ainsi à nu. Surpris et abasourdi, le père ne réagit pas, sauf pour tenter de se couvrir tant bien que mal, et en bougonnant quelques mots ou quelques injures. Après quoi, le fils quitte la pièce, et nous n'assistons pas aux représailles du père. La « bêtise » est classée sans suite, comme une de plus dans le catalogue du comédien. Dans cette ambivalence mère effrayée et père en faillite, les garçons, devenus des hommes – rappelons que la plupart des protagonistes ont une trentaine d'années au début de la diffusion de la série aux États-Unis puis en France – s'amuse à se faire mal et à se faire peur, dans un état régressif, axé sur le sexe et les excréments corporelles de toutes natures.

Nous analysons ces comportements au prisme de la tendance à la régression au moment de l'adolescence définie par David Le Breton comme système de défense. Celui-ci éclaire le changement à venir pour l'adolescent : son passage à l'âge adulte approchant, et l'évolution de sa sexualité provoquant en lui tout à la fois stress, inquiétude et défi qu'il se sent incapable de relever sans enclencher ce mécanisme de défense. Ainsi, nous allons plus loin dans l'analyse en partant de ce postulat pour évoquer la trentaine comme moment fatidique dans la vie d'un homme : passage du statut de fils à celui de père, passage du statut d'amant à celui de mari. Cependant, relativisons et admettons que d'autres femmes interviennent dans les films, mais elles sont toujours cantonnées à des rôles bien précis, qui renforcent des stéréotypes liés au genre : lorsqu'elles ne sont pas infirmières ou modèle pour un match de boxe (*Boxing Ring Card Girl* – les jeunes femmes qui tiennent les cartes entre les rounds), elles endossent le rôle – symboliquement – de la castratrice, dans une séquence appelée *Ass Kicked by Girl* – en français, « se faire botter le cul par une fille ». Il

¹ Céline, « Lettre à Milton Hindus », 10 septembre 1947, dans *Céline, Les Cahiers de L'Herne*, 1972, p. 126.

s'agit d'un combat entre Ryann Dunn¹ et Kumagai Naoka, championne japonaise de kickboxing. La domination physique de la championne sur le comédien a une double signification. D'une part, les sports de combat ou « extrêmes » sont des catégories habituellement réservées aux hommes, d'autre part, la faiblesse de l'homme dans le combat « virilise » la femme en face de lui, élément renforcé par le déguisement de l'acteur, qui porte un haut de maillot de bain féminin, et par la musique jouée en fond sonore, une chanson du groupe punk féminin Sahara Hotnights. Ainsi, la « castration » symbolique se situe à deux niveaux. D'abord « victimisé » par un activisme féministe sous-jacent (la femme sportive et le groupe de punk), le comédien, homme blanc, voit son identité désavouée par une Japonaise. En effet, *Jackass* révèle une masculinité blanche en crise. Le groupe ne présente aucun représentant d'une autre ethnie. Il s'agit donc de regarder ce que nous pourrions appeler « de petits hommes blancs perdus », les *white trash*, longtemps après les mouvements des droits civiques, mais aussi après les mouvements féministes, gay et lesbiens. Ces mouvements tendant à une libération agissent ici comme des menaces à l'encontre d'une masculinité blanche et hétérosexuelle, comme l'analysent de nombreux chercheurs, dont David Savran dans un ouvrage intitulé *Taking It Like a Man : White Masculinity, Masochism and Contemporary American Culture*², c'est-à-dire : *Encaisser comme un homme : masculinité blanche, masochisme et culture américaine contemporaine*. Le sujet de la représentation de l'homme blanc dans les médias et le rapport au corps est le fruit de nombreuses recherches. En effet, ces dernières mettent en avant le fait que dans de nombreux objets culturels – cinématographiques notamment – nous assistons en même temps à la construction et à la destruction de la masculinité. Pour cela sont alors souvent cités les films *The Passion of Christ (La Passion du Christ)* de Mel Gibson (2004) et *Fight Club* de David Fincher (1999). Ce film est particulièrement probant dans la comparaison à la violence que les protagonistes de *Jackass* s'imposent et imposent aux autres membres du groupe. Dans *Jackass*, l'homme blanc incarne à la fois le héros par excellence tout en se positionnant en tant que victime. Les gros plans sur les cicatrices et les plaies issues de cette violence attestent de la position de victime de ces comédiens, tout en jouant sur la prouesse. Cette mise en scène de la perte de pouvoir, traditionnellement associé à la figure masculine, est un sujet de prédilection de nombreux cinéastes américains qui, depuis le début des années 1950, ont été attentifs notamment aux attitudes rebelles des adolescents ou à la difficulté d'être un homme, au regard de ce que David Le Breton nomme « les conduites à risque³ ». En attestent *Blackboard Jungle (Graine de violence)* de Richard Brooks (1955), *Rebel Without a Cause (La*

¹ Un des membres de la bande, décédé en 2011 dans un accident de voiture.

² David Savran, *Taking It Like a Man : White Masculinity, Masochism and Contemporary American Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

³ Voir David Le Breton, *Conduites à risque. Des jeux de mort au jeu de vivre*, Paris, PUF/Quadrige, « Essai », 2002 ; et David Le Breton, *art. cit.*, « On y retrouve le style des conduites à risque des garçons, le heurt avec le monde, la provocation, la démonstration personnelle. », p.615-616.

Fureur de vivre) de Nicholas Ray (1955), *Clockwork Orange* (*Orange mécanique*) de Stanley Kubrick (1972), *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*) de Michael Cimino (1978), *First Blood* (*Rambo*) de Ted Kotcheff (1982), *Good Will Hunting* (*Will Hunting*) de Gus Van Sant (1997), entre autres. Cette déconstruction est simultanée à la construction du héros américain, viril et sans pitié, dont on trouve de nombreux exemples dans l'histoire du cinéma hollywoodien. Nous pensons par exemple aux films de Clint Eastwood qui s'est longtemps mis en scène comme héros de westerns ou comme anti-héros en *Inspecteur Harry* ou dans ses films plus récents, ou alors à cette vague de films de super-héros, qui jouent sur l'ambivalence héros/homme sensible. En somme, il y a affirmation et désaveu concomitant de la figure héroïque de l'homme blanc.

Conclusion

L'analyse de *Jackass* démontre ainsi la complexité qui peut se dégager d'un objet apparemment vulgaire et de mauvais goût. Le calibrage dont sont l'objet les produits télévisuels est dépassé par leurs contenus, titillant les sensibilités et les moralités. Du côté de la France, dès les années 1980, des programmes comme *Les Nuls*¹ (1987-1992), *Les Inconnus*² (1990-1992), *Les Deschiens*³ (1993-1996 et 2000-2002) et *Les Robins des bois*⁴ (1997-1999 et 1999-2001) donnent différentes versions d'un certain rapport à l'humour, à *l'inmontrable*, au tabou, etc. *Le Morning Live*⁵ (2000-2003) de Mickaël Youn ainsi que le film *Les Onze Commandements* (2004) (dont Youn a co-signé le scénario), s'inscrivent dans la descendance directe de l'humour potache des *Jackass*. Reprenant le format du sketch court, il réalise avec quelques copains des actions aussi stupides que « transformer une maison en piscine » ou « faire du roller après avoir pris des somnifères⁶ ». De manière volontairement provocatrice, nous pouvons nous interroger sur la pertinence de la binarité entre culture dite populaire généralement classée comme sous-genre ou sous-catégorie et culture savante. D'autre part, quelle place accorder à des produits télévisuels qui continuent d'explorer ce qui relève du mauvais goût, presque 50 ans après les performances d'artistes tels que Chris Burden, Paul McCarthy, et presque 60 ans après celles des Actionnistes viennois ? Que peut-on encore considérer comme subversif de nos jours ? Quelle place accorder à des comédiens qui n'ont pas le

¹ Sur Canal +, dans différents formats.

² Diffusé sur Antenne 2, avec *La Télé des Inconnus*.

³ Diffusé sur Canal+.

⁴ Diffusé dans un premier temps sur la chaîne Comédie !, puis sur Canal +.

⁵ Cette émission, diffusée sur M6, est l'héritière des *Jackass*, mais aussi d'autres programmes comme *Viva La Bam* (avec Bam Margera, membre des *Jackass*), *Wildboyz* (créé par Steve-O et Chris Pontius, deux anciens *Jackass* également) et *Homenreckér* (programme créé par Ryan Dunn, un autre *Jackass*).

⁶ Commandements 2 et 3, tirés du film : « Tu plongeras Rue Saint-Maurice » et « Tu feras du roller toute la nuit ».

statut d'artistes mais qui pourraient être considérés comme des artistes de performance, au même titre que ceux cités précédemment ? Et enfin, quelle(s) suite(s) donner aux recherches effectuées sur ces objets ? Les nouvelles catégories proposées par les séries et les plateformes de vidéo à la demande, mais aussi celles envisagées par ceux qu'on nomme désormais les « Youtubeurs » suggèrent une évolution constante, de nos rapports en tant que chercheurs à ces nouveaux formats et contenus restant encore à définir.

Présentation des auteurs

Frédéric Créhalet est professeur agrégé d'histoire (2005), il prépare une thèse sur *Une société artistique et littéraire à Nantes au début de la III^e République, Le Clou (1884-1912)* sous la direction d'Anne-Claude Ambroise-Rendu.

Paru récemment : « Berthe et Henri Dupérier. Pratique en amateur de la gravure sur bois à Nantes, pendant l'entre-deux-guerres », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Atlantique*, t. 153, 2018, p. 279-319.

À paraître : « L'atelier de l'architecte Georges Lafont à Nantes : un lieu d'art et de tolérance à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Atlantique*, n° 154, 2019.

frederic.crehalet@ac-versailles.fr

Nicolas Xavier Ferrand est docteur en histoire de l'art contemporain et enseignant à l'ENSAVT Marne-la-Vallée. Après une thèse portant sur *Bertrand Lavier et le rapport au réel* (dir. Bertrand Tillier, Université de Bourgogne, 2014), il poursuit ses recherches sur ces deux domaines par le biais de communications, au sein de différentes universités (Université de Bourgogne, Université de Clermont-Auvergne, Université Catholique de Lille) et revues (*Sociétés et représentations*, *Sculptures*, *Plastir*, ...). Il est également commissaire d'expositions (*Le Chant des Machines*, 2016, *Passion(s)*; *Exhumer les liens*, 2017). Son travail, qui vise à une mise en perspective historique globale sur la construction de la réalité, relève également de l'esthétique et de l'anthropologie.

nicolasxavier.ferrand@gmail.com

Marie Goupil-Lucas-Fontaine est agrégée d'histoire et doctorante en histoire contemporaine au Centre d'histoire du XIX^e siècle de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle prépare une thèse

intitulée : « Chanteur réaliste : histoire sociale et imaginaire d'une profession (c. 1880- c. 1950) » sous la direction de Dominique Kalifa.

marie.goupil-lucas-fontaine@univ-paris1.fr

Nicolas Lahaye est docteur en histoire des mondes modernes et contemporains. Il est l'auteur d'une thèse consacrée au cinéma de série B (sous la direction de Christian Delporte : *Le « nanar » : Cinéma de genre et Cinéma populaire, des années 1960 à nos jours.*).

Ses activités au CHCSC se sont divisées de la façon suivante :

- de 2011 à 2017, il a été membre de la revue *Circé*,
- de 2010 à 2013, il a été en charge de la journée d'étude des doctorants.

Il participe à l'ANR PIND. Il a collaboré activement au projet de livre sur l'actrice Brigitte Lahaie (*Mes films de culte*).

Un CV universitaire plus détaillé peut être consulté à l'adresse suivante : <http://pind.univ-tours.fr/equipe/>

nicolas.lahaye@hotmail.fr

Anne Lempicki est doctorante à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France (Valenciennes) et enseignante contractuelle à l'Université d'Artois d'Arras. Elle prépare, sous la direction d'Amos Fergombé, une thèse intitulée *Chute et corps transfiguré dans les créations artistiques contemporaines*, examinant les problématiques de la chute, du tenir (debout) et du déséquilibre, en danse, cirque et arts visuels.

Paru : « *Café Müller* de Pina Bausch, une béance ambiguë », in *Corps béants, corps morcelés. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels*, 2018, p. 91-106.

À paraître : « *Adieu et merci* (2013) de L. Laâbissi. Fermer le rideau, ouvrir la représentation. », in « Rideau ! Applaudissements, saluts et rappels dans le système du spectacle », n°12, *European Drama and Performance Studies*.

anne.lempicki@gmail.com

Coordinateurs de l'ouvrage

Amélie Fagnou est doctorante contractuelle au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines – Paris-Saclay (CHCSC, UVSQ – Paris-Saclay). Son travail de thèse intitulé « "On a ri comme au Palais-Royal" : panorama archivistique d'un temple du rire parisien au temps de l'industrialisation des spectacles (1858-1906) » est réalisé sous la direction de Jean-Claude Yon dans le cadre de la Fondation des Sciences du Patrimoine et en collaboration avec le Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France.

Rémi de Raphélis est agrégé de lettres modernes et doctorant contractuel au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines – Paris-Saclay (CHCSC, UVSQ – Paris-Saclay), où il enseigne la littérature comparée. Il prépare sous la direction d'Évanghelia Stead une thèse intitulée « Littérature et collection au tournant du XXe siècle. France, Angleterre, Italie », qui l'a conduit à mener des recherches en tant que boursier à l'École française de Rome ainsi qu'à la Maison française d'Oxford.

doctorants.chcsc@gmail.com

