

# ANDREW BRITTON

## “FOR INTERPRETATION — NOTES AGAINST CAMP<sup>1</sup>»

GAY LEFT 7 (1979)

Traduction de Noël Burch

L'historien gay du cinéma Richard Dyer décrit le *camp* comme l'une des caractéristiques qui exprime l'appartenance d'un individu au groupe des hommes gays. Le *camp* permet aux hommes gays de s'amuser des conventions de genre et de sexualité et de démystifier les formes de la culture dominante. Le *camp* est un humour espiègle qui déjoue les artifices et la dimension performative des rôles sociaux. Le *camp* est également une forme d'autodérision qui permet aux hommes gays de rire des difficultés de leur condition dans une société homophobe. (Wikipedia)

## PRÉSENTATION

Dans cet article publié en 1978 par la revue anglaise aujourd'hui disparue *Gay Left*<sup>2</sup>, Andrew Britton<sup>3</sup> adopte une position à contre-courant de l'idée dominante dans de nombreux milieux intellectuels, et en particulier féministes, selon laquelle le *camp* permettrait de lutter contre les modes dominants de construction de l'identité.

L'attitude, la perception et les représentations *camp* ont leur origine dans le milieu homosexuel masculin anglo-saxon il y a bien longtemps, et l'on en trouve une représentation remarquable dans les romans de l'anglais Ronald Furbank (1886-1926), à Hollywood dans les films de James Whale (1889-1957), puis après la guerre, dans le cinéma californien d'avant-garde (James Broughton, Kenneth Anger, Curtis Harrington). En font partie les premiers films de John Waters, et notamment *Pink Flamingoes* (1972) et c'est lui qui parviendra à introduire le *camp* dans le *mainstream* hollywoodien avec *Serial Mom* (1994). On peut citer aussi des groupes tels que *Village People*, une grande partie des représentations issues de la sous-culture homosexuelle dont le paradigme serait les photos de Pierre et Gilles, la mode et les publicités de Jean-Paul Gaultier, et une partie importante de la culture du travestissement gay, avec son

1 Le titre de cet article est une réponse au texte de Susan Sontag, « Notes on camp », paru dans *Against Interpretation*, traduit en français dans le recueil *L'œuvre parle, œuvres complètes V*, éditions Christian Bourgois, Paris, 2010 (NDT)

2 On peut la consulter en ligne.

3 Grand critique de cinéma britannique, décédé en 2008, auteur notamment d'une magistrale biographie de Katharine Hepburn.

goût pour les apparences, la surface, le playback et le faux en général.

Andrew Britton s'attache ici à réfuter les arguments avancés par Susan Sontag<sup>4</sup>, Jack Babuscio<sup>5</sup> et Richard Dyer<sup>6</sup> pour la défense du *camp*, en montrant que tous trois pèchent par leur incapacité à comprendre que le *camp* est lui aussi une idéologie, qui s'emploie à détacher ses objets des réalités sociales qui définissent et conditionnent leur existence. Le *camp* se réduit alors à un moyen d'accommoder le monde à soi et non de le changer ou même de le comprendre. De plus, par son côté agressivement transgressif, le *camp* ne fait que confirmer la définition bourgeoise et conservatrice de l'homosexuel comme Autre, mais en donnant l'impression, fautive, que c'est l'homme gay qui a choisi lui-même de se tenir en marge de la société. À ce titre, réfutant l'opposition entre une hypothétique « sensibilité gay » et la « sensibilité conventionnelle », Andrew Britton rappelle que si la mise à l'index dont souffrent souvent les homosexuels offre à ces derniers la possibilité de prendre conscience des structures dominantes dont ils sont victimes, le simple fait d'appartenir à une minorité ne garantit pas une telle compréhension.

Si ce texte éclaire un aspect important de la culture homosexuelle masculine, il prend aujourd'hui un intérêt redoublé car le détachement cynique qui se cache derrière le *camp* envahit chaque jour davantage les représentations issues de la culture nord-américaine et les pratiques culturelles des couches privilégiées occidentales. Au cinéma, à travers l'opportunisme marketing du second degré pratiqué par des films tels que *Batman Forever*, *Mars Attacks !*, *Starship Troopers* ou *South Park*. Et plus globalement dans la mode du trash et du kitsch, dérivée du Pop art, qui, à l'instar du FLNJ (Front de libération des nains de jardin), cherche à récupérer la culture de masse pour le plaisir nostalgique ou sarcastique de l'observateur sophistiqué. Parce qu'il parvient à révéler le vide intellectuel qui se cache derrière le goût pour le second degré et la manipulation distanciée des codes de la culture populaire, le texte d'Andrew Britton reste d'actualité.

---

4 Susan Sontag, « Notes on camp », *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1961

5 Jack Babuscio, « The Cinema of Camp (AKA Camp and the Gay Sensibility) », in Richard Dyer (ed.), *Gays and Film*, Londres, BFI, 1977

6 Richard Dyer, « It's Being so Cam as Keeps Us Going », *Only Entertainment*, New York, Routledge, 1992

**ANDREW BRITTON**

“FOR INTERPRETATION— NOTES AGAINST CAMP<sup>7</sup>»

**GAY LEFT 7 (1979)**

*Traduction de Noël Burch*

« Genet ne cherche pas à changer quoi que ce soit.  
Ne comptez pas sur lui pour critiquer les institutions.  
Il dépend d'elle, comme Prométhée de son vautour. »  
Sartre, Saint Genet.

**UN**

L'idée selon laquelle le *camp* serait progressiste semble être désormais largement acceptée ; et la pièce *Men* de Noel Greig et Don Milligan constitue un bon exemple de la manière dont c'est advenu. *Men* se présente comme une œuvre polémique prenant pour cible la « straight left<sup>8</sup> » – abstraction que le texte incarne dans l'un de ses deux protagonistes gays, Richard, délégué syndical dans une usine des Midlands et amant secret de Gene, homo *camp* pour qui la pièce sollicite une admiration inconditionnelle et irraisonnée. Leur relation de couple semble calquée sur le modèle dominant du couple hétérosexuel et apparaît comme synonyme, mais sans la moindre volonté d'expliquer, ou simplement de reconnaître, les pressions sociales qui ont produit cette ressemblance. La pièce affirme que la lutte politique dans laquelle est engagé Richard, en tant que syndicaliste, équivaut à la « volonté de pouvoir phallique » (on ne nous laisse pas oublier que ses collègues l'appellent « Dick »), et propose, dans le cri de Gene « Le socialisme, c'est pour moi ! » ce qu'elle affirme être le remède à ce problème.

Comment se définit « le socialisme, » ou en quoi peut-il être « pour » Gene, ne sont pas des questions auxquelles s'intéresse la pièce, bien qu'il devienne rapidement évident que l'action de Richard (dont les femmes travailleuses sont significativement exclues, sauf, une fois, en tant que « victimes » d'une grève) n'est à aucun moment digne de considération. De même, le caractère intime de la relation entre Gene et « le socialisme » est une donnée quasi-naturelle. Son ignorance et son indifférence envers la politique sont soulignées à plusieurs reprises, mais il est en même temps instinctivement en accord avec les objectifs légitimes de l'action politique ; et au cours de la dernière scène, il devient le médium non seulement d'une série d'aphorismes vagues et tendancieux à propos du patriarcat (« Les

7 Le titre de cet article est une réponse au texte de Susan Sontag, « Notes on camp », paru dans *Against Interpretation*, traduit en français dans le recueil *L'œuvre parle, œuvres complètes V*, éditions Christian Bourgois, Paris, 2010 (NDT)

8 Gauche hétéro

hommes, comme la nature, abhorrent le vide ») récités pompeusement sous un projecteur, mais également d'une stigmatisation agressive et cruelle de Richard, qui est accablé de la responsabilité morale de l'oppression dont il se plaint de souffrir. Men conclut que Richard devrait se laisser aller à devenir « excité, sensuel et efféminé » – valeurs morales douteuses s'il en fut – et s'abandonne à une fin qui évoque le départ de Nora de sa « maison de poupée », que nous sommes invités à voir comme le triomphe de l'intelligence progressiste. La confusion, le désespoir et l'auto-aliénation de Richard semblent venir de nulle part. Tout cela est « de sa faute » et nous pouvons nous satisfaire de son châtement : ses collègues découvrent son secret honteux et sa juste punition est imminente<sup>9</sup>.

Le problème que je tiens à mettre ici en évidence est le fait que le caractère *camp* de Gene suffit à rendre ce personnage totalement positif. Gene n'a rien pour lui à part un charisme plutôt facile et quelques répliques astucieuses, mais son tour de force de cinq minutes à la fin du premier acte est considéré comme suffisant pour remettre à sa place l'engagement politique de Richard. En fait, Men parvient à son évaluation du *camp* par un processus d'élection. La relation Richard/Gene est « identique » à une relation « homme/femme ». Il s'ensuit que l'attitude *camp* de Gene est le prolongement d'une identification avec les femmes – est en fait « identique » à un discours féministe dénonçant les méfaits du pouvoir patriarcal. Il s'ensuit que le *camp* permet à un homme d'adopter une position et un point de vue féminins, progressistes et socialistes, et tout le monde peut continuer à être *camp*, « être nous-mêmes », (car le *camp* n'est rien d'autre qu'« être soi-même ») avec la certitude sereine de faire partie de l'avant-garde dans la grande marche vers un futur socialiste. À aucun moment la pièce n'essaie de démontrer ces affirmations fallacieuses. Elles sont données et, à ce titre, renvoient à certains présupposés caractéristiques du féminisme bourgeois.

Juliet Mitchell par exemple a voulu montrer que les luttes « politiques » et « idéologiques » sont conceptuellement et concrètement distinctes l'une de l'autre, la première étant supposée être menée par les classes laborieuses et la seconde par le mouvement des femmes. Elle va même jusqu'à affirmer, dans *Woman's Estate*, que la révolution doit désormais venir du sein de la bourgeoisie. Bien que présenté comme prolétaire, Gene est le relais de ces aspirations bourgeoises. Men soutient donc les errements de Mitchell en assimilant le *camp* au féminisme et en affirmant que toute forme d'action politique est condamnée à reproduire la structure de pouvoir du patriarcat.

## DEUX

Le *camp* connote toujours « le fait d'être efféminé », jamais « la féminité ». L'homme homosexuel adoptant l'attitude *camp* affirme que « la 'masculinité' est une convention étouffante à laquelle je refuse de me conformer ». Mais ce non-conformisme dépend en tout point de la persistance

9 Note du traducteur : Au cinéma, on retrouve une démarche semblable dans *Le Baiser de la femme araignée* (1986) de Hector Babenco, par l'opposition, dans une cellule de prison entre un révolutionnaire latino un peu caricatural et un gay très *camp*... qui finira par se sacrifier pour la révolution.

des conventions qu'il rejette si ostensiblement. En l'occurrence, la définition généralement admise de ce qu'est « un homme ». L'attitude *camp* est seulement reconnaissable en tant que déviation d'une norme implicite sans laquelle elle cesserait d'exister, faute de définition. Cette attitude ne propose pas un seul instant une critique radicale de la norme proprement dite, car elle ne peut le faire. En tant que simple jeu autour des signes de la norme, le *camp* ne fait que remplacer les signes de « la masculinité » par une parodie des signes de « la féminité » (i. e. : « le fait d'être efféminé »), renforçant d'ailleurs incidemment la définition conventionnelle de ces deux catégories. En conséquence, le standard du masculin demeure un repère fixe et central, par rapport auquel les hommes homosexuels et les femmes apparaissent comme « ce qui n'est pas masculin. »

## TROIS

Le *camp* exige le frisson de la transgression, le goût pour la perversion des conventions bourgeoises qui caractérisa la dégénérescence du Romantisme au cours de la seconde moitié du XIXe siècle et qui culmina en Angleterre avec l'Esthétique et, en France, avec la Décadence. Le *camp* est la version docile de l'éthique aristocratisante ou anarchisante de la transgression, une entorse à la bienséance qui ne choque même plus et qui ne sert plus désormais qu'à confirmer l'existence d'une certaine catégorie de personne, l'homme homosexuel. Et à ce titre, être *camp* revient en fait à donner une existence concrète à une construction de l'imaginaire bourgeois. En effet, le terme même « un homosexuel » (dont le terme « une personne gay » n'est que la récupération, certes progressiste) ne définit pas ici le choix d'objet d'une personne, mais un type de personnalité au comportement et aux réactions caractéristiques.

À propos de Genet, Sartre a analysé le processus par lequel un déterminisme social donné (« J'ai été forcé d'adopter tel ou tel rôle ») peut être déformé jusqu'à prendre des allures de choix existentiel (« Je vais donc prendre l'initiative d'adopter ce rôle »). Et ce processus permet de comprendre le caractère fondamentalement complice de ce qui voudrait apparaître comme un acte d'auto-détermination. C'est dans ce sens que le *camp* est avant tout un acte de collaboration avec la norme.

## QUATRE

Le « pouvoir de subversion » ne doit pas être évalué comme une qualité supposément intrinsèque à un phénomène donné, mais comme le produit de la relation entre ce phénomène et son contexte, c'est-à-dire de manière dynamique. Être Quentin Crisp<sup>10</sup> en 1930 signifie tout autre chose qu'être Quentin Crisp en 1978. Bien souvent, ce qui a pu paraître un jour insolent

---

10 Note du traducteur: Écrivain, mannequin, acteur et conteur anglais, devenu une icône gay dans les années 1970 après que la publication de ses mémoires, *Fonctionnaire du nu*. (Wikipedia)

fait désormais partie de notre existence quotidienne. La menace a été circonscrite car elle fut toujours superficielle. Le *camp* est individualiste, apolitique et, même à son niveau le plus dérangeant, ne demande pas beaucoup plus que le simple droit d'exister. La conclusion de Susan Sontag, selon laquelle « les homosexuels ont mis comme condition à leur intégration la promotion de la sensibilité *camp* », me semble assez juste, et, à ce titre, profondément accablante<sup>11</sup>.

Il est nécessaire, lorsqu'on porte un tel jugement, de se démarquer de toute attitude moralisatrice. Il est indiscutable que, jusqu'à très récemment, les possibilités de s'affirmer comme gay ont été si limitées que la possibilité de l'être de manière progressiste n'a tout simplement jamais existé. Mais dans le contexte actuel, le *camp* homosexuel apparaît avant tout comme une sorte d'anesthésiant qui permet de rester au sein de structures sociales oppressantes tout en profitant de l'illusoire pouvoir de s'en moquer.

## CINQ

La croyance en une homosexualité « essentielle » produit logiquement le concept, énoncé par Jack Babuscio, d'une « sensibilité gay », dont le *camp* serait l'expression : « Je définis la sensibilité gay comme une énergie créatrice exprimant une forme de conscience différente de celle qui domine dans notre culture [*mainstream*, ndt] ; une sensibilité accrue à la complexité de certains sentiments humains aiguës par l'oppression sociale ; en fait, une perception du monde qui est colorée, formée, dirigée et définie par le fait d'être gay. »<sup>12</sup>

Une telle formulation contient deux propositions erronées : (a) l'existence d'une « forme de conscience dominante » homogène à laquelle les gays échapperaient par le simple fait d'être gay ; (b) l'idée qu'une « perception du monde définie par le fait d'être gay », permette inmanquablement de développer une « sensibilité accrue » à quoi que ce soit. Je reconnais tout à fait que l'oppression offre la possibilité d'adopter une distance, et une action, critiques vis-à-vis de l'ordre dominant, mais il suffit alors de considérer les diverses formes de « conscience négative » pour comprendre que l'accomplissement de ce potentiel critique dépend d'autres éléments appartenant au contexte social.

Il est en tout cas faux d'affirmer que le simple fait d'être opprimé apporte une compréhension des bases conceptuelles de cette oppression, ou que l'appartenance à un groupe opprimé permette une pleine prise de conscience idéologique. « Le niveau de conscience » (terme en lui-même peu utile) n'est pas déterminé par le choix d'objet sexuel, pas plus qu'il n'existe de « sensibilité gay ». Car le positionnement idéologique d'un individu à un moment donné résulte de la convergence d'un certain nombre de déterminismes. Et la perception de soi-même comme « gay » est le produit de cette convergence, non son origine. À ce titre, il

11 Susan Sontag, « Notes on 'camp' » in *Against Interpretation* (Dell Publishing C°, Inc., 1970, p.292)

12 Jack Babuscio, « *Camp and the Gay Sensibility*, » in *Gays and Film* (BFI 1977, p.40)

semble étrange de considérer comme caractéristique d'une sensibilité gay un phénomène exclusivement masculin et envers lequel beaucoup d'hommes gays ne ressentent que très peu d'affinité.

## SIX

Cette incapacité à théoriser l'idéologie va de pair avec une théorie du choix pour le moins bancal. Ainsi, adoptant un modèle comportementaliste très primaire, Susan Sontag affirme que « le goût commande toutes les réactions humaines “sincères” [free, ndt] par opposition à celles issues d'un conditionnement [rote, ndt]. » Le « goût » est ainsi associé à une individualité immatérielle transcendant toute détermination sociale. Jack Babuscio avance une argumentation semblable : « Les vêtements et la décoration par exemple, peuvent être des moyens d'affirmer sa propre identité et de la défendre contre une société qui nie la valeur intrinsèque des individus [...] Par de tels moyens, chacun peut essayer de devenir celui qu'il voudrait être et d'exercer un contrôle sur l'univers qui l'entoure. »

Aucun de ces deux auteurs ne semble comprendre que les termes « identité » et « liberté » qu'ils emploient sont hautement problématiques. En effet, pour expliquer que les hommes gays se retrouvent si souvent dans certaines professions, c'est avant tout le « discrédit social » de l'identité homosexuelle qu'il faut prendre en compte, plutôt que de suggérer que de soi-disant choix permettent d'échapper à ce même discrédit. Ainsi, les métiers où les hommes gays sont traditionnellement tolérés (le théâtre, la mode, la décoration d'intérieur, etc.) sont également ceux où les femmes ont pu acquérir un certain degré d'autonomie sans menacer la domination masculine puisque, par définition, un « vrai homme » ne saurait s'intéresser à de telles activités.

Il semble donc très difficile d'expliquer la présence des hommes gays dans les « métiers du luxe » en prétendant que des individus ont découvert en même temps, par une coïncidence miraculeuse, que l'affirmation de leur identité les pousse tous vers une seule et même personnalité.

## SEPT

Au-delà des divergences qui les séparent, les trois discours actuellement les plus élaborés sur le *camp*<sup>13</sup> expliquent tous que le goût et l'attitude *camp* sont une affaire de « style » vs « contenu ». Mais tous trois ignorent le fait que la notion de « style » se réfère à un processus de construction du sens. L'attitude *camp* est un mode de perception où les artefacts deviennent l'objet d'une contemplation figée ou fétichiste. Dans cette capacité à faire disparaître le

---

13 Sontag, op. cit., p.278

contexte, le *camp* ne voit pas tant les choses « entre guillemets<sup>14</sup> » qu'entre parenthèses. Loin d'être un moyen de démystifier les artefacts, comme l'affirme Richard Dyer<sup>15</sup>, le *camp* est donc au contraire un moyen de perpétuellement retarder cette analyse. En effet, le passage du statut d'objet déterminé à celui de fétiche place le dit objet dans un vide rassurant.

## HUIT

Tous ceux qui étudient le *camp* arrivent tôt ou tard au même dilemme. D'un côté, le *camp* « correspond aux caractéristiques d'une personne, d'une action ou d'une situation qui expriment ou qui sont créées par une sensibilité gay<sup>16</sup> » (i. e. : le *camp* est l'attribut de quelque chose). De l'autre, « le *camp* se situe principalement dans le point de vue de l'observateur<sup>17</sup> » (i. e. : le *camp* est attribué à quelque chose). Cette dernière proposition me semble applicable à la plupart des cas et le caractère généralisateur de cette affirmation révèle clairement le caractère facile et opportuniste de l'attitude *camp*.

Le *camp* essaie de tout transformer en objet de son regard et de réduire ensuite tout objet à un certain nombre de traits familiers. En ce sens, c'est un mode d'énonciation profondément appauvrissant, à la fois réducteur et anti-analytique, deux traits qui se déterminent et se nourrissent l'un l'autre. En tant que phénomène gay, c'est un moyen d'accommoder le monde à soi et non de le changer ou même de conceptualiser son fonctionnement. Ainsi, les objets, les images, les valeurs et les structures oppressives peuvent être récupérées et rendues supportables simplement en les reformulant. Dans ce sens, le fonctionnement du *camp* ressemble beaucoup au processus de refoulement décrit par Freud. Il existe bien sûr aujourd'hui un courant esthétique qui se réfère au *camp* de manière consciente et dont les productions se réclament ouvertement de cette vision des choses. Mais en général, le concept du *camp* comme qualité intrinsèque et seul trait pertinent élude les problèmes, ou mène aux inanités récurrentes dans l'essai de Susan Sontag, pour qui le poète anglais William Pope ou Mozart s'intègrent à l'héritage *camp* en tant que maîtres du formalisme rococo.

## NEUF

Selon Richard Dyer, John Wayne ou Wagner peuvent devenir *camp*. Cependant, percevoir Wayne comme *camp* est, à un premier niveau, un geste facile qui ne permet pas d'affirmer quoi que ce soit à propos de la masculinité qui ne recevrait pas l'approbation immédiate de tout lecteur du Daily Telegraph qui se respecte.<sup>18</sup> Certes, la manière dont Wayne « est un

14 Babuscio, op. cité, p.44

15 ibid. p.41

16 Sontag et Babuscio, ibid ; et Richard Dyer « It's Being So *camp* As Keeps Us Going » in *Body Politic* (Sept.1977).

17 Sontag, op. cité, p.289

18 Ndt : le *Daily Telegraph* est l'équivalent anglais du *Figaro*.

homme » est une construction sociale, comme le sont toutes les « manières d'être un homme », y compris la version *camp*. Souligner une telle évidence ne semble pas très utile.

Mais à un autre niveau, de quel « John Wayne » parlons-nous ? Le Wayne qui défend, à l'écran et à la ville, la politique de Johnson au Vietnam et le maccarthysme, ou le Wayne des westerns de Ford ? « Wayne » veut dire des choses très différentes dans chacun des cas. Et si ces deux jeux de significations sont liés, il est impossible de réduire l'un à l'autre. Ainsi, présenter Wayne comme une icône du machisme qu'on pourrait démystifier à partir d'une position qui serait idéologiquement neutre, témoigne soit de suffisance, soit de philistinisme. De même, l'affirmation selon laquelle Wagner serait *camp* est d'abord idiote et ne doit pas être davantage tolérée que toute autre idiotie sous prétexte qu'elle se déguise en analyse théorique. Plus grave encore, une telle proposition exonère celui qui la formule de toute analyse des questions réelles posées par la musique de Wagner et le culte de Bayreuth (problèmes abordés par Nietzsche) et revient finalement à reproduire la critique bourgeoise naïve du « romantisme wagnérien boursouflé ». La « perception *camp* » n'est dans ce cas, comme dans tant d'autres, rien de mieux qu'une variante inversée du politiquement correct libéral le plus convenu.

## DIX

Dans son essai, Jack Babuscio cherche à établir un lien entre le *camp* et l'ironie qui s'appuie en fait sur les mêmes contradictions que la définition du *camp* lui-même. « L'ironie est le contenu même du *camp* et renvoie à tout contraste incongru entre un individu ou un objet et le contexte auquel il est associé<sup>19</sup>. » À la fin du paragraphe, l'ironie sera devenue le fait de « percevoir l'incongruité ». Rappelons tout d'abord que cette définition de l'ironie est fautive, car cela n'a rien à voir avec l'incongruité et ne saurait être le « contenu » de quoi que ce soit. L'ironie est un mode de discours qui instaure un jeu de tensions complexe entre ce qui est dit et différentes qualifications ou contradictions générées par la manière de le dire. De plus, il est difficile de comprendre ce que les « contrastes incongrus » désignés par l'auteur comme exemplaires de l'ironie *camp* ont à voir avec le *camp*, l'ironie ou la « sensibilité gay ». Devons-nous par exemple comprendre que si l'association « sacré/profane » est incongrue, une large partie de la littérature médiévale est *camp* ?

Mais, plus important encore, Jack Babuscio néglige la distinction fondamentale entre l'analyse qui cherche à brouiller les frontières et les systèmes de valeurs qui les définissent, afin de démontrer leur caractère artificiel, et l'analyse qui se contente de montrer que ces frontières et ces systèmes existent. En tant que jeu de la « transgression », le *camp* appartient manifestement à la seconde catégorie. Car si la transgression des frontières menaçait réellement de les redéfinir, le frisson serait perdu, la sensation émoustillante que « quelque chose sonne faux » disparaîtrait.

---

19 Ibid. p. 41

## ONZE

Jack Babuscio cite Oscar Wilde : « C'est grâce à l'Art, et seulement grâce à l'Art, que nous pouvons nous protéger des péripéties sordides de l'existence. » Et il approuve en ces termes : « cette épigramme de Wilde souligne un aspect crucial de l'esthétique *camp* : son opposition à la morale puritaine<sup>20</sup> ». Malheureusement, cette phrase est au contraire l'expression suprême de la morale puritaine, qui se résume en fait à l'horreur inspirée par les difficultés et la misère qui baignent le monde réel. Le puritanisme y trouve une échappatoire dans l'aspiration divine de l'âme individuelle, par rapport à laquelle le monde est au mieux sans importance et au pire hostile. Et Wilde se contente ici de redéfinir la sortie de secours en termes esthétiques. À propos de Genet, Sartre explique que « la beauté est le sale tour que joue l'esthète à la vertu ». On pourrait reformuler cette affirmation ainsi : « La prépondérance accordée au style permet à l'esthète de se moquer du concept de valeur et de la constante nécessité d'analyser et de reconstruire les différents concepts de valeur. »

## DOUZE

Le *camp* est maladivement hostile aux jugements de valeur. En partie par choix, car toute évaluation y est perçue comme entraînant une discrimination entre différents « contenus » et donc appartenant au domaine de la « Haute culture », de la « moralité », etc. Et en partie par nature, car l'obsession du style induit une remarquable indifférence au ton ou au contenu et empêche d'admettre que tout style est en fait porteur de points de vue, de jugements et de valeurs dont il faut prendre conscience et par rapport auxquels il faut prendre position.

« Le film d'épouvante est particulièrement propice à une interprétation *camp*. Bien sûr, tous les films d'horreur ne sont pas *camp*. Ne le sont que ceux qui utilisent au mieux des conventions « stylées » (*stylish*, ndt) afin d'exprimer des sensations immédiates, de créer des personnages caricaturaux, des sentiments choquants ou 'intolérables', etc.<sup>21</sup> ». Qu'est-ce qu'une « sensation immédiate » ? ou, d'ailleurs, une sensation qui ne soit pas immédiate ? Et que sont des « conventions 'stylées' » ? Les conventions du film d'épouvante sont complexes et ne sauraient être considérées comme un appendice chic qui se raccrocherait à un contenu dont elles seraient séparables.

Assurément, les films d'horreur expriment des « sentiments intolérables », c'est d'ailleurs leur raison d'être. Mais considérer ces sentiments comme « choquants » ou « scandaleux » au sens *camp* permet de se protéger de ce qui les rend réellement choquants en les enfermant dans une structure d'évaluation de type « bon goût/mauvais goût » (ce que fait de toute façon la critique bourgeoise). En conséquence, une fois effectuée la distinction artificielle et sans

---

20      *Ibid.* p. 42

21      *Ibid.*, p. 43

fondement entre « l'esthétique et les considérations morales<sup>22</sup> », il devient tout à fait possible, par exemple, de mettre en parallèle l'intelligence critique des films de Sternberg avec les fantasmes affectés, vulgaires et sexistes des comédies musicales de Busby Berkeley. Ou de confondre la complaisance grotesque des personnages de Mae West avec l'aspect « excessif » de l'interprétation de Jennifer Jones dans *Duel in the Sun* ou de Bette Davis dans *Beyond the Forest*<sup>23</sup>, où l'« excès » permet une critique constructive de rôles sexuels oppressifs. Alors qu'il semble réclamer l'établissement de nouveaux critères de jugement, le *camp* se borne en fait à accepter sagement les anciens : il ne fait que reprendre à son compte des paradigmes du mauvais goût en les admirant avec ostentation.

## TREIZE

Le *camp* a tout de même un intérêt minimal, dans un contexte restreint, par sa capacité à épater les bourgeois<sup>24</sup> ; mais le plaisir (en lui-même authentique) de choquer les citoyens respectables ne doit pas être confondu avec le progressisme. Encore moins « l'intime camaraderie qui fait qu'il est si bon de faire partie des folles », comme l'écrit Richard Dyer, doit-il être considéré comme un exemple constructif de « résistance communautaire à l'oppression ». En effet, les aspects positifs de ces positions – l'insistance sur sa propre altérité, le refus de se faire passer pour hétéro – sont irrémédiablement compromis par la complicité avec les formulations traditionnelles et oppressives de cette altérité. Complicité qui réduit souvent l'attitude *camp* à « faire partie de la bande de mecs » sous les projecteurs roses. N'en déplaise à Richard Dyer, nous ne devons pas nous sentir obligés de défendre le *camp* pour ne pas « laisser tomber les nôtres » ou seulement afin de ne pas passer pour des John Wayne. Le *camp* n'est qu'une manière pour les hommes gays de se réapproprier l'oppression dont ils souffrent et il doit être étudié et critiqué en tant que tel.

---

22 Ibid. p. 51

23 Ibid, p45. *Duel au soleil*, 1946 et *La Garce*, 1949, tous deux de King Vidor.

24 En français dans le texte.





