L'utopie kitsch

Ornella Tajani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/881>

DOI : 10.4000/rief.881

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Ornella Tajani, « L'utopie kitsch », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/881> ; DOI : 10.4000/rief.881

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'utopie kitsch

Ornella Tajani

- 1 Recette de bonheur et paravent qui dissimule la mort, miroir embellisseur mensonger et négation absolue de la merde : la notion de kitsch a traversé le XX^e siècle en trouvant différentes déclinaisons. Si le mot apparaît d'abord comme étant spécifique du domaine de l'art, une vraie réflexion sur le kitsch en tant que système extra-artistique ne commence qu'à partir de la conférence tenue par Hermann Broch au German Club de l'Université de Yale, en 1950 : pour Broch, l'homme veut se construire une réalité idyllique où, à travers le mensonge kitsch, il puisse se recréer une image de soi – image contrefaite, donc – parfaitement satisfaisante.
- 2 Après Broch, il y a eu plusieurs ouvrages et essais sur le sujet : Umberto Eco, Gillo Dorfles, Abraham Moles se sont occupés de mieux définir le kitsch en tant que catégorie esthétique. Leurs études, apparemment distantes des *Remarques à propos du kitsch* de Broch, ont en revanche contribué à donner un portrait qui dépasse les bornes spécifiquement artistiques de la notion. Les étapes évolutives de la réflexion sur le Kitsch montrent que les différentes idées s'inscrivent dans un cadre commun, un cercle qui se prête bien à être image géométrique de ce pseudo-système utopique, comme on le verra mieux ensuite. Dans les années 1980, Milan Kundera reprend les écrits de l'écrivain autrichien, développe ultérieurement ses idées et formule cet excellent exemple de Kitsch :

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit : Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse ! La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse ! Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch.¹
- 3 Qu'est-ce que la Joconde dessinée sur le cendrier a donc en commun avec la larme kundérienne ? Quel est le rapport entre le Kitsch des objets, par exemple celui de la chambre de Félicité dans le conte *Un cœur simple* de Flaubert, fait de fleurs artificielles, bénitiers en noix de coco et portraits du comte d'Artois, et le « mal » dont parle Broch ? Cet article s'occupera d'analyser les principaux travaux sur le Kitsch dans les années 1950-1987, en démontrant que les différentes notions de Kitsch ne s'excluent pas, mais qu'elles se complètent.

- 4 Partons donc de Yale. Pendant la conférence susmentionnée, Broch expose sa théorie sur l'origine du Kitsch : cette *attitude de vie déterminée* naîtrait avec le Romantisme. Les auteurs romantiques ne pouvaient pas soutenir à outrance leur aspiration cosmique : il fallait produire des œuvres de valeur intermédiaire parce que, bien que *l'œuvre de génie* établisse le style de l'époque, c'est *l'œuvre moyenne* qui en est le support. L'absolu n'est pas pour tous les jours. « Les romantiques, en revanche, étaient hors d'état de produire ces œuvres intermédiaires. Chaque fois qu'ils glissaient du degré du génie, cela voulait dire qu'ils glissaient tout droit du cosmos dans le kitsch »². Mais si l'on pense au XIX^e siècle comme au temps du kitsch, plutôt que comme à l'époque du Romantisme, quelles en sont les causes ? Le XIX^e est certes le siècle de la naissance de la bourgeoisie, une classe en ascension qui a besoin de trouver ses propres étendards afin de pouvoir s'identifier, se représenter. Si l'aristocratie avait affirmé son privilège à travers un « décor de vie de grand style, d'une beauté exubérante », la bourgeoisie devait assimiler et harmoniser cet héritage avec sa vocation jadis révolutionnaire. Ce qui n'était pas simple, car la tradition de cour était plutôt esthétisante, alors que la bourgeoisie exaltait le principe éthique. Selon Broch, c'est là que la Réforme joue son rôle, à travers ces tendances fondamentales que la bourgeoisie avait héritées à la suite de la bouleversante découverte de la « conscience de Dieu cachée au sein de l'âme humaine ». Le Romantisme se développerait donc à partir de cette révélation, qui inspire à l'homme le désir d'« exalter les misérables événements de la vie de tous les jours jusqu'aux sphères de l'absolu », tâche lourde dont la dégénération est facilement prévisible ; l'envie de faire de sa vie une œuvre d'art est d'ailleurs typique de l'homme du Kitsch.
- 5 Une *religion de la beauté* s'impose : pour Broch l'exigence romantique poursuit la beauté dans toute œuvre d'art. La conséquence est que le système-art jadis infini devient fini : le souffle cosmique qui était à l'origine du mouvement s'affaiblit, on ne peut pas tout rendre beau, ni élever au rang du divin tout ce qui n'est que terrain. C'est précisément dans la vanité de cet effort que Broch voit les raisons pour considérer le kitsch comme un produit du Romantisme, un fils très semblable au père, un Antéchrist parfait. En tant que système d'imitation, le kitsch présente des limites bien nettes : le commandement n'est plus « Fais du bon travail », mais plutôt « Fais du beau travail ». Voilà ce qui se cache derrière la définition de *miroir embellisseur mensonger* : le kitsch déforme l'œuvre d'art, aussi bien que la vie même, dans un jeu dont les règles ne sont qu'esthétiques. L'impératif est d'établir, coûte que coûte, « une liaison absolument fausse entre le ciel et la terre ».
- 6 Cette liaison cache une divergence profonde entre deux tendances opposées : le bourgeois, en essayant d'être paladin du principe éthique sans renoncer à la velléité esthétique, d'allier ascétisme et exubérance, quotidienneté et absolu, précipite dans le kitsch. Il cherche le compromis parfait, il exige de s'élever au rang du divin sans renoncer aux plaisirs purement humains, de garder sa monogamie tout en lâchant la bride à sa sensualité. À travers une accumulation presque héraldique de symboles souvent incohérents l'un avec l'autre, il dessine son propre portrait pour l'offrir à la société – et qui sait alors si sa psychologie même ne devient enfin *héraldique*, comme Jean Cocteau définissait celle des personnages de sa pièce *L'Aigle à deux têtes* ?
- 7 Ce bourgeois qui se contemple dans le miroir du kitsch en y cherchant l'image désirée, cet individu qui crée et consomme le kitsch, c'est le *Kitschmensch*, l'homme du kitsch : il essaye de brider la réalité dans un faux schéma, d'où son attitude *inauthentique*. Pour lui, la connaissance du monde finit par ne plus se fonder sur un sentiment du vécu, mais plutôt sur l'imitation de ce sentiment, voire l'exemple des deux larmes kundériennes. Je

contemple dans le miroir du kitsch le sentiment que j'éprouve et je me réjouis de l'effet que cela produit.

- 8 L'effet est un des pivots du kitsch, à partir du kitsch en tant que catégorie esthétique, jusqu'aux dynamiques de la vie dans ce que l'on peut commencer à appeler *utopie Kitsch*. À travers l'effet, l'approche du *Kitschmensch* à l'œuvre d'art apparaît en tant que paradigme de son attitude empirique vers n'importe quelle expérience et nous aide à décrire ses attitudes particulières. Pour poursuivre notre excursus à travers les études sur le kitsch après Broch, il est donc utile d'analyser quelques études sur le kitsch artistique.
- 9 Dans l'essai « La struttura del cattivo gusto », contenu dans le recueil *Apocalittici e Integrati* (1960), Umberto Eco aborde le sujet du rôle de l'effet dans la réception de l'œuvre d'art. Il décrit le mauvais goût comme *prefabbricazione e imposizione dell'effetto*³, expliquant que la culture allemande a mieux défini ce phénomène en le classant sous le nom de *Kitsch*. Pour ce qui concerne l'étymologie du terme, Eco se rattache à l'étude *Phänomenologie des Kitsches* (1960) de Ludwig Giesz, où l'auteur en suggère plusieurs : la première serait une dérivation du mot anglais *sketch*, utilisé par les touristes américains à Munich lorsqu'ils achetaient des esquisses artistiques bon marché ; de là dériverait le mot allemand *Kitsch*, pour désigner des œuvres d'art de peu de valeur. Toutefois, dans la région du Mecklembourg, il existait déjà le mot *kitschen*, qui voulait dire « ramasser de la boue », ou même « déguiser des meubles en les patinant » ; en outre, le verbe *verkitschen* signifie « vendre peu cher ». On voit bien que dès le début le mot *Kitsch* était synonyme de mensonge et d'inauthenticité.
- 10 Pour Eco, le kitsch ne propose aucune fonction de connaissance, son seul but est de produire un effet esthétique : « *Ersatz*, facilmente commestibile, dell'arte, è logico che il Kitsch si proponga allora come cibo ideale per un pubblico pigro che desideri adire ai valori del bello e convincersi di fruirne, senza perdersi in sforzi impegnativi »⁴. *Ersatz*, remplacement, succédané : le bourgeois apprécie des œuvres d'art en quelque sorte épurées et simplifiées de manière à ce qu'elles exigent un moindre effort de compréhension. Le Kitsch est l'art acceptable, qui ne trouble pas l'âme en transcendant la vie quotidienne, qui ne demande au consommateur de dépasser aucune limite. C'est à ce propos que dans *Le Kitsch. L'art du bonheur* (1971), Abraham Moles, sur qui je reviendrai ensuite, écrit que « La *position Kitsch* se situe entre la mode et le conservatisme comme l'acceptation du « plus grand nombre » »⁵. En ce sens, l'art kitsch est démocratique et vise à suggérer l'idée que, tout en jouissant d'effets sentimentaux, le consommateur perfectionne une expérience esthétique privilégiée. Il est alors évident que le kitsch demeure non seulement dans les intentions de l'auteur de l'œuvre en question, mais aussi et surtout dans l'intention du public au moment où il s'en approche.
- 11 L'art est ainsi consommé d'une façon acritique et devient fétiche. De l'extérieur, du marché ou de la part de la collectivité, on reçoit la garantie qu'un produit est bon et digne de notre attention : à l'homme du kitsch cela suffit, il se flatte que ce produit-là va le classer à un certain rang social ou intellectuel et il le consomme, ou l'achète. On dirait que la distance révérencielle de l'œuvre d'art s'efface, en laissant la place à une sorte d'*intimacy* : « What we used to call art begins at a distance of two meters from the body. But now, in kitsch, the world of things advances on the human being ; it yields to his uncertain grasp and ultimately fashions its figures in his interior »⁶, écrivait déjà Walter Benjamin. Un exemple brutalement contemporain : publier sur son profil Facebook l'extrait d'un film de Jean-Luc Godard, qu'on n'a peut-être même pas vu en entier, est une preuve de bon goût, car il s'agit d'un metteur en scène consacré, mais surtout, à mon avis,

cela prouve que l'on connaît Godard ; on se l'approprie pour montrer qu'on est cultivé. C'est ce que Moles aussi dit à propos de l'effort d'acquisition :

Connaître, c'est posséder, et le terme est aussi présent dans la Bible à propos du corps féminin. Connaître une œuvre d'art, c'est essentiellement la posséder, seul mode de la sensualité qui convienne à une civilisation possessive c'est donc pouvoir l'acheter, et si ce n'est elle, c'est sa copie artisanale ou sérielle.⁷

- 12 L'acquisition, au cas susmentionné, se fait à travers Facebook : je publie la scène d'un film et, par un mécanisme que T. B. Veblen a appelé *conspicuous consumption*, Godard devient une nouvelle étoile sur l'écu de mes titres intellectuels. Il va sans dire qu'isoler la scène d'un film en la proposant comme un segment artistique, à travers un média de masse tel que le réseau social, là où règne une curiosité aussi omnivore que faible et superficielle, veut dire la décontextualiser par un mécanisme pornographique. C'est le cas où, pour le dire avec Eco, le kitsch apparaît comme « lo stilema avulso dal proprio contesto, inserito in un altro contesto la cui struttura generale non ha gli stessi caratteri di omogeneità e di necessità della struttura originaria, mentre il messaggio viene proposto [...] come opera originale e capace di stimolare esperienze inedite »⁸.
- 13 Il est clair désormais que la notion de Kitsch va au-delà du domaine spécifiquement artistique. Ce qui nous intéresse est plutôt la manière dont l'homme du kitsch entre en relation avec n'importe quelle œuvre d'art (et n'importe quel objet ou expérience, dans une esthétisation hypertrophique qui comprend toute manifestation de la vie sociale et quotidienne). C'est à ce propos qu'il convient de rappeler la thèse de Pierre Bourdieu dans *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979) : selon Bourdieu, au moment où l'intention artistique affirme la priorité de la forme sur la fonction, du style sur le thème, la contemplation exige des composantes érudites, de sorte que le plaisir pur et immédiat de la réception s'efface. Aujourd'hui il faut que la réception artistique dispose d'un regard historique sur les œuvres du passé et du présent. Le goût devient ainsi un élément de *distinction* : « Le goût classe, et classe celui qui classe »⁹ ; les sujets sociaux viennent à se classer sur la base de la distinction qu'ils opèrent entre beau et laid, entre fin et vulgaire. Bourdieu étudie les mécanismes du goût, en distinguant entre *goût légitime*, *moyen* et *populaire*. Le bourgeois ne veut que montrer qu'il arrive à reconnaître le goût *légitime* : cela lui vaut un *titre de noblesse culturelle*, même s'il n'arrive pas à comprendre les étapes historiques et artistiques dont est le résultat une œuvre déterminée. On pourrait nommer ce phénomène en tant que *display of knowledge*, ou *hollow display of culture*, dans le sillage du *display of wealth* théorisé par Edgar Allan Poe dans son essai *The philosophy of furniture*. Ici, l'auteur explique que, les États-Unis manquant d'une *aristocracy of blood*, c'est une *aristocracy of dollars* qui s'établit et qui n'est basée que sur l'ostentation et la possession de l'argent¹⁰ – c'est-à-dire sur l'équivalent universel simmélien qui, au fur et à mesure qu'il devient le *medium* de tous les échanges, réduit la sensibilité vers la valeur qualitativement différente des choses. C'est donc d'une *aristocracy of taste* que notre bourgeois vise à faire partie, dans le cadre d'un processus de démocratisation du vieux goût aristocratique.
- 14 Bourdieu poursuit en expliquant que « l'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales »¹¹. C'est cela qui se passe dans le monde du kitsch : la consommation, artistique et non, n'est plus qu'un moyen de *distinction*, pour que l'on puisse être classé dans la catégorie intellectuelle ou sociale désirée. Ce phénomène a certes été accéléré par la diffusion des médias de masse, qui montrent quelles sont les tendances respectables et quelles sont celles à ignorer, en négligeant

souvent le plaisir des sens. Dans *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, citée encore par Bourdieu, Ortega y Gasset voit dans l'art moderne un refus systématique de tout ce qui est humain, entendant par là les émotions, les passions, les sentiments ordinaires et donc communs, faciles, banals. Le rêve de sophistication collective parvient à déshumaniser le rêveur qui se réjouit de cette utopie kitsch plastifiée où le mal est aboli, le bien se traduit en perfection esthétique et *noblesse culturelle* et où il n'y a enfin pas de place ni de pitié pour la boulangère de Grenoble qui, en face d'une œuvre d'art contemporain, s'exclame : « Ah, j'aime pas, c'est bête, je ne vois pas l'intérêt de déformer les choses »¹².

- 15 Dans cette utopie, le processus de stylisation, qui établit le primat de la forme sur la fonction, de la manière sur la matière, investit tous les aspects de la vie quotidienne – la décoration, par exemple : si les objets sont des *produits sociaux*, alors « la forme de l'assiette ou de la table sont l'expression même de la société »¹³. Dans l'essai susmentionné sur la philosophie de l'ameublement, E. A. Poe, que Benjamin qualifiait de « premier physionomiste de l'intérieur », établit un critère de goût pour chaque peuple sur la base de leurs caractéristiques culturelles : les Français, par exemple, auraient une certaine *delicate appreciation* pour la façon dont il convient de meubler une chambre, mais ils sont trop fainéants pour s'en occuper (« une race trop coureuse », comme Baudelaire traduit l'anglais *gadabouts*) ; les Chinois ont une imagination chaude mais mal appropriée. En Espagne il n'y a que des rideaux : « a nation of hangmen ». Les Anglais sont les seuls décorateurs impeccables, car ils ne dépassent pas les limites du goût légitime (même expression qu'on a trouvée chez Bourdieu), ni ne choisissent un objet ou l'autre sur la base du prix, ce qu'en revanche font les Américains, sans doute les pires à cause de leur susmentionné fanatisme pour le *display of wealth*. Il suffit de penser à F. S. Fitzgerald et à la demeure à Long Island de Gatsby le Magnifique, « a colossal affair by any standard – it was a factual imitation of some Hôtel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy »¹⁴. Un court commentaire n'est pas inutile : il s'agit d'une maison aux dimensions *colossales*, ce que l'Américain moyen aime toujours parce que cela atteste son pouvoir d'achat. Cette maison est certes une imitation, qui s'inspire de l'élégance incontestable du vieux continent qui continue à faire la loi ; cependant on est en train de comparer une maison à une mairie, placée en outre au milieu d'un paysage qui n'a sûrement pas grand-chose en commun avec la Normandie. Pour finir, il s'agit d'un édifice *spanking new*, flambant neuf, recouvert toutefois de lierre sauvage : bien que toute neuve, donc, cette maison veut apparaître ancienne et un peu négligée, dans un style campagne anglaise, comme pour montrer les signes d'un temps qu'elle n'a pas vécu. Bref, la description nous révèle qu'il s'agit d'une habitation synonyme d'inauthenticité et d'étalage d'opulence.
- 16 Le rapport avec les objets nous apprend donc la personnalité de celui qui les possède – de la même façon que la maison peut devenir expression de la personnalité du propriétaire. Le petit bourgeois « veut avoir la sensation que pourraient avoir eu lieu dans la pièce à côté aussi bien le couronnement de l'empereur Charlemagne que l'assassinat d'Henri IV, aussi bien la signature du traité de Verdun que les noces d'Otto et de Théophano »¹⁵. Or, dans son étude de 1971 que j'ai citée auparavant, Abraham Moles explique pourquoi on n'est pas habitué à une « psychologie des verres à bordeaux »¹⁶ : l'homme est familier de l'idée que l'environnement où il vit ressort tantôt de la Nature tantôt de l'existence de l'Autre. Cependant, le monde où l'on vit devient de plus en plus artificiel et de moins en moins authentique. Les objets, la maison, les villes, les images des médias de masse

prévarient ainsi sur la Nature, comme l'entendaient les philosophes grecs. Aujourd'hui, ce sont plutôt les objets mêmes qui se décoient d'un air historique et se disposent selon des lois apparemment naturelles, alors que la Nature n'est plus qu'une caravane de symboles, comme le remarque Adorno à propos de l'*intérieur* : la fleur comme image de vie organique, l'Orient comme patrie nominale de la nostalgie, la mer comme l'éternité¹⁷. Cette Nature finit ainsi par être elle-même un produit de l'artifice, comme dans le cas des espaces verts – et je rappelle l'analogie freudienne entre les réserves naturelles et le royaume psychique de la fantaisie, tous deux soustraits au principe de réalité, des lieux où tout peut pousser et s'épanouir sans contrainte, même ce qui est inutile et nuisible.

- 17 En effet, quand on parle de kitsch, l'architecture joue toujours un rôle paradigmatique. Dans ses *Remarques*, par exemple, Broch explique qu'au cours du XIX^e siècle, l'influence romantique avait orienté ses choix architecturaux vers un affreux *gothique badigeonné*, qui a ensuite cédé la place à un *néo-baroque* encore plus brutal, alors que des architectes tel que Karl Friedrich Schinkel proposaient déjà des projets modernes et fonctionnels. Cependant, le kitsch et non Schinkel correspondait à l'esprit du temps, la fonctionnalité du Berlinoise n'adhérant pas à la règle de la beauté d'une façon satisfaisante. La structure ne pouvait pas se priver de l'ornement, de même que de l'ossature de la chair : éliminer les décorations équivalait à enlever la chair de l'édifice, en n'en laissant que le squelette. Il est alors clair que le rôle paradigmatique de l'architecture dans l'univers du kitsch dépend du fait qu'il s'agit d'une discipline qui vise à fondre fonctionnalité et beauté : au moment où la première s'efface graduellement derrière l'exigence de la seconde, nous voilà devant un signal éloquent.
- 18 Dans l'univers du kitsch, l'homme est déterminé par les choses qu'il possède plus qu'il n'en détermine l'existence et la production. Marx écrivait que la production crée le besoin de consommer : non seulement elle crée l'objet et le mode de consommation, mais elle impose aussi la tendance à la consommation. Ce dont l'homme a besoin, c'est d'adapter les objets à lui-même, ce qui peut ensuite se traduire dans une tentative de s'adapter à eux, voire d'être à la hauteur de l'objet en question. Pensons aux technologies modernes, compliquées à utiliser et souvent tellement sophistiquées qu'on se sent soi-même inadéquat. Il faut que l'acheteur d'un mobile à grande capacité de mémoire ait une vie sociale si intense qu'il puisse justifier son besoin d'enregistrer autant de numéros de téléphone ; un caméscope excellent mérite que j'aie quelque chose d'aussi excellent à filmer, je ne peux certes pas l'utiliser pendant une fête pour enfants. On pourrait dire, avec Simmel, qu'aujourd'hui l'esprit objectif a le dessus sur l'esprit subjectif, en entendant par le premier la culture objectivée dans les produits de l'homme, par le second l'esprit qui se manifeste dans la culture d'un homme. En effet, selon le sociologue allemand, la cause de la dissonance de la culture moderne est que les choses deviennent de plus en plus *cultivées*, alors que les hommes arrivent de moins en moins à tirer de la perfection des choses un perfectionnement de leur vie subjective.
- 19 C'est vrai. Mais, attention : nous sommes toujours dans l'utopie kitsch, c'est-à-dire dans un monde qui possède la recette du bonheur. Dans ce monde, si j'achète un mobile qui peut enregistrer deux mille numéros, aux yeux des autres j'ai une vie sociale telle qu'elle exige une mémoire aussi grande ; si j'ai un caméscope excellent, cela veut dire que j'ai des événements extraordinaires à filmer. Ce que je possède témoigne pour moi.
- 20 L'homme du kitsch est donc moins consommateur d'objets que de fonctions décoratives, dont les objets ne sont que des étendards. Les choses, comme une couronne, le ceignent et

véhiculent l'image qu'il veut donner de soi : il est un *furnished man*, enchaîné dans un *world of things*¹⁸.

- 21 L'écart entre forme et fonction devient ainsi de plus en plus profond. Ce qui compte, c'est que l'objet soit *signe*, comme Jean Baudrillard l'explique dans *Le système des objets*, à propos de l'ambiguïté que le mot « fonctionnel » a acquise aujourd'hui :

« fonctionnel » ne qualifie nullement ce qui est adapté à un but, mais ce qui est adapté à un ordre ou à un système : la fonctionnalité est la faculté de s'intégrer à un ensemble. Pour l'objet, c'est la possibilité de dépasser précisément sa « fonction » vers une fonction seconde, de devenir élément de jeu, de combinaison, de calcul dans un système universel de signes.¹⁹
- 22 Le premier des cinq principes qu'Abraham Moles propose pour reconnaître les objets kitsch concerne justement la fonctionnalité, classiquement entendue : c'est l'inadéquation. Un exemple : un tire-bouchon en plastique en forme de dauphin. On voit bien désormais les étapes du parcours qui nous a menés à définir kitsch un pareil objet : l'homme du kitsch abhorre la simplicité en faveur d'un degré élevé d'élaboration. Au moment où même un tire-bouchon ne peut se limiter à accomplir sa tâche, parce qu'il faut qu'il soit aussi et surtout un symbole, on le fabrique d'une façon de plus en plus sophistiquée, jusqu'à dégénérer dans des formes non cohérentes avec sa fonction et souvent de mauvais goût.
- 23 Le deuxième principe est la cumulation, d'ornements ainsi que d'images véhiculées par des objets ou des actes. Dans l'utopie kitsch règne l'*horror vacui* : il faut éliminer, voire remplir, tout vide qui, en tant que métaphore de la mort, est inacceptable. Le troisième est le principe de perception synesthésique, qui vise à rendre l'art, les objets et les expériences multisensorielles : c'est le rêve de l'*art total*, qui puisse engager tous les sens. Évidemment, le premier sens du kitsch est la vue, parce que « ce qui n'est pas visible n'existe pas »²⁰. Pensons aux nombreux écrans qui envahissent aujourd'hui nos vies : on ne peut plus prendre une photo ou faire un appel sans avoir à faire à un écran, pour ne pas mentionner l'écran tactile, qui va bientôt remplacer les claviers traditionnels, ou le livre numérique.
- 24 Le quatrième principe est la médiocrité : « A travers cette accumulation de moyens, à travers cet énorme display d'objets, le Kitsch [...] reste, en somme, art de masse, c'est-à-dire acceptable par la masse et proposé comme système »²¹. C'est la médiocrité qui rend le système kitsch acceptable pour tout le monde. Les mots d'ordre sont plaisir et sérénité, dus à la possession d'objets comme à l'image qu'ils projettent sur l'homme, alors que l'acceptabilité est la prérogative absolue : « La position Kitsch est liée à l'*acceptable* dans tous les domaines »²².
- 25 Le dernier principe est le confort, qui réunit « toute cette gamme de sensations, de sentiments, et de formes fondantes, de couleurs sans violence, de spontanéité perceptive, d'acceptation fondamentale »²³ : c'est le *mode de vie* kitsch.
- 26 Quelles valeurs se cachent alors derrière ce mode de vie ? D'abord, la sécurité : l'homme du kitsch vise à se construire une agréable coquille où il peut s'enfermer et vivre à l'abri de tout risque. Ensuite, l'autoreprésentation : on choisit des objets, des expériences, des images sur la base du reflet qu'ils vont offrir aux autres de nous-mêmes. D'où la troisième valeur, la possession, je suis ce que je possède : « la possession d'un meuble noble vaut titre de noblesse »²⁴. La quatrième est la *Gemütlichkeit*, le confort lié à l'intimité, au désir de se sentir à l'aise. La cinquième est la ritualité du mode de vie, qui doit nous refléter de quelque façon ; à travers l'imitation des rituels aristocratiques, par exemple le thé de

l'après-midi transposé dans des salons de thé très branchés, on peut bien reconnaître l'origine bourgeoise du kitsch.

27 Comme Moles le conclut :

Le Kitsch est le produit d'un des succès les plus universellement incontestés de la civilisation bourgeoise : la création d'un *art de vivre* à la fois si raffiné, si flexible, si détaillé, qu'il a conquis la planète avant même d'être soutenu par la force de quelconques canons. Le Kitsch est un concept universel et permanent, qui se retrouve dans toutes les cultures possessives à des degrés divers, mais est associé au triomphe de la classe moyenne.²⁵

28 Ce mode esthétique de la quotidienneté, cette *recette du bonheur*, offre plusieurs avantages : elle aide, par exemple, à extirper tout sentiment de culpabilité par rapport à la pornographie, en effaçant crudité, réalisme et sensualité à travers l'euphémisme, comme dans le cas du Pornokitsch tracé par Ugo Volli dans l'ouvrage *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (1968) de Gillo Dorfles ; elle permet de jouir d'une culture prompte et facile, sans se soucier du sens critique ; elle satisfait le désir de l'intensité du vécu par la possession d'objets. Le Kitsch offre ainsi, d'une part, la chance de faire passer le non-vécu pour le vécu, comme Francesco Orlando le dit dans *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*²⁶ – et cela nous rappelle l'Axël d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam avec son « Vivre ? Les serviteurs feront cela pour nous », à remplacer par un « Vivre ? Les images feront cela pour nous ». De l'autre, il se propose d'éliminer la part de vécu que l'on veut cacher à nous-mêmes. Le *miroir embellisseur* du Kitsch doit rendre à l'homme une image de soi-même et de sa vie épurée de tout côté négatif.

29 C'est à la même conclusion que Milan Kundera parvient dans la sixième partie de son roman *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) : le but du *Kitschmensch* est d'exclure de son champ de vision tout ce qui est essentiellement inacceptable.

Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale *accord catégorique avec l'être*.

Si, récemment encore, dans les livres, le mot merde était remplacé par des pointillés, ce n'était pas pour des raisons morales. On ne va tout de même pas prétendre que la merde est immorale ! Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible.

Il s'ensuit que l'*accord catégorique avec l'être* a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le *kitsch*.

C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX^e siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable.²⁷

30 Attestant l'imperfection humaine, les excréments prouvent que l'homme n'a pas été créé à l'image et semblance de Dieu : s'il en était ainsi, si donc l'homme était parfait, il ne produirait rien de trop dont il lui fallût se débarrasser, alors que dans la réalité, s'il n'expulse pas le superflu, il ne pourra se soustraire à la mort. Si l'homme était parfait, il serait immortel, comme Dieu : la preuve fondamentale de l'imperfection humaine est

donc sa mortalité, d'où l'irréfutabilité du désaccord catégorique avec l'être. Ainsi, la merde se fait métaphore de la mort, de la maladie, de la laideur, de la poubelle et de tout ce qui contredit l'image rêvée par le *Kitschmensch*.

- 31 La théorie de Kundera a été très influencée par les écrits de Broch. On en trouve les concordances les plus remarquables dans l'abaissement du niveau de complexité qu'on relève dans le kitsch. Broch dit qu'il faut que tout système développe son antisystème ; il arrive d'ailleurs que les deux se ressemblent tellement qu'on ne puisse plus les distinguer, comme le Christ et l'Antéchrist. C'est cela qui se passe dans le kitsch, ce système fini qui montre la tendance à une mimésis avec l'infini, un système qui « est incapable dans ses directives, même quand elles sont colorées d'éthique, de dépasser certaines règles du jeu. Il transforme donc les parties de la vie humaine qu'il embrasse en un jeu qui, comme tel, ne doit plus être apprécié du point de vue éthique, mais seulement esthétique »²⁸. Dans l'utopie kitsch, l'imperfection n'existe pas et « une question est comme le couteau qui déchire la toile peinte du décor pour qu'on puisse voir ce qui se cache derrière »²⁹, et qu'il faut au contraire garder bien caché.
- 32 Comme Kundera le dit dans *L'Art du roman*, l'homme du kitsch se reconnaît par « le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue »³⁰. Son existence se caractérise par l'élimination d'un regard problématique sur sa vie, ce qu'il désire n'est qu'un monde meilleur et plus sûr.
- Tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie : toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité), tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle), l'ironie (parce qu'au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux), mais aussi la mère qui a abandonné sa famille ou l'homme qui préfère les hommes aux femmes et menace ainsi le sacro-saint slogan « croissez et multipliez-vous »³¹.
- 33 À l'intérieur de cette utopie vit donc ce *Kitschmensch* qui a fait de l'impératif esthétique une loi qui ordonne et gouverne les *vocables de la réalité*, une règle de vie non moins que d'art. Au milieu de ce système il y a la fuite de la mort.
- 34 Dans son ouvrage *Kundera ou la mémoire du désir*, Eva Le Grand écrit qu'il faut voir le kitsch comme « l'expression de cette fascinante et indéracinable faculté humaine de substituer les rêves d'un monde meilleur [...] à notre réalité, bref de travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde à laquelle on sacrifie sans scrupule toute conscience éthique et critique »³². Ainsi, les correspondances entre l'Idylle kunderienne et l'utopie Kitsch apparaissent claires :
- Pour nous offrir une représentation anhistorique et utopique du monde, une *idylle* en somme d'où l'on évacue tout ce qui ternit ses couleurs célestes, le kitsch aime se nourrir d'idéaux abstraits et de sentiments qu'il érige en valeur absolue. Dans cette logique, il ne peut montrer la maladie, le désir, le corps ou la mort que sous le 'masque de beauté'.³³
- 35 À la base de cette idylle, à la base de l'« utopie Kitsch », il y a les jouissances faciles, sensationnelles et socialement acceptées dont Eco parle ; le désir d'une autoreprésentation préétablie, expliquée par Bourdieu ; enfin, les vellétés esthétisantes décrites par Moles.
- 36 D'accord avec Broch, Kundera lie le kitsch à l'idée d'une réalité semblable à un continent peu visité : l'homme ne veut que vivre comme au Paradis, là où « la vie ne ressemblait pas à la course en ligne droite qui nous mène dans l'inconnu, ce n'était pas une aventure. Elle se déplaçait en cercle entre des choses connues. Sa monotonie n'était pas ennui mais

bonheur »³⁴. Répétition, système fini, envie de sécurité, de *coziness* : ce sont les traits distinctifs de l'utopie kitsch, et je souligne que la répétition est fondamentale à l'illusion que l'on ne se déplace qu'à l'intérieur d'un cercle, comme je l'avais anticipé au début, et non pas en ligne droite et progressive vers la mort. Enfin, la nostalgie du Paradis est le désir de l'homme de ne pas être homme : dans le kitsch, que cela soit pour cacher l'inacceptable ou bien pour faire partie de la masse rassurante, l'homme finit par se nier lui-même, par s'oublier.

- 37 Comme Benjamin le prophétisait déjà à la fin de son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*,

L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique de tout premier ordre.³⁵

NOTES

1. M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1987, p. 315.
2. H. Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001, p. 12.
3. U. Eco, *Apocalittici e Integrati*, Milano, Bompiani, 2008, p. 66.
4. *Ibid.*, p. 69.
5. A. Moles, *Le Kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Mame, 1971, p. 28.
6. W. Benjamin, *Dream Kitsch*, in *Selected Writings 1927-1930*, vol. II, part 1, Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 4.
7. A. Moles, *op. cit.*, p. 77.
8. U. Eco, *op. cit.*, p. 110.
9. P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. VI.
10. E. Allan Poe, *Abitazioni immaginarie*, Torino, Einaudi, « Serie trilingue », 1997, p. 120.
11. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. VIII.
12. *Ibid.*, p. 35.
13. A. Moles, *op. cit.*, p. 9.
14. F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, London, Penguin, 1950, p. 11.
15. W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 234.
16. A. Moles, *op. cit.*, p. 9.
17. W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, cit., p. 238.
18. W. Benjamin, *Dream Kitsch*, cit., p. 4-5.
19. J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 89.
20. A. Moles, *op. cit.*, p. 88.
21. Pour les principes, voir A. Moles, *op. cit.*, p. 67-72.
22. A. Moles, *op. cit.*, p. 40.
23. *Ibid.*, p. 72.
24. *Ibid.*, p. 79.
25. *Ibid.*, p. 230-231.
26. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 228.
27. M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, cit., p. 311-312.

28. H. Broch, *op. cit.*, p. 31-32.
29. M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, cit., p. 319.
30. M. Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 164.
31. M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, cit., p. 316.
32. E. Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur ; Paris, L'Harmattan, 1995, p. 38-39.
33. *Ibid.*, p. 58.
34. M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, cit., p. 373.
35. W. Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 172.
-

INDEX

Mots-clés : kitsch, Kundera (Milan), utopie, Broch (Hermann), bourgeoisie, distinction, Dorfles (Gillo)