

Kitsch et modernisme : histoire d'un fratricide ?

Daniel PATERSON
Université de Rouen-Normandie
CÉRÉdI – EA 3229

Lorsqu'on songe à l'« histoire d'un fratricide » peut-être nous vient-il à l'esprit une tragédie grecque, la lutte écrite d'avance entre deux frères dont les nécessités ne peuvent s'admettre l'une l'autre. Son issue est implacable et, il va de soi, tragique. Concernant le modernisme et le kitsch, la réalité de la lutte est facilement établie, quoiqu'elle soit, à première vue, unilatérale. De fait, si plusieurs auteurs modernistes ont, comme nous le verrons, attaqué le kitsch, ce dernier n'a pas quant à lui directement critiqué le courant moderniste.

Établir une fraternité paraît plus délicat, car il nous faudrait définir une parenté commune, ou du moins, puisque nous nous trouvons dans le domaine de l'image et non du notariat, un lien incontournable.

De manière préliminaire, nous pouvons *a minima* convenir d'une simultanéité entre les deux. Le mot « kitsch » est attesté à Munich vers 1870. Il désigne alors des *croûtes* produites en grand nombre et à bon marché à destination des touristes et des nouveaux citoyens. Son sens se stabilise vers le tournant du siècle pour désigner un art de pacotille, une décoration de mauvais goût, une production sentimentale... Pour prendre une définition plus large de ce terme relevant du domaine esthétique, on pourra citer Călinescu qui en fait une « forme proprement esthétique de mensonge¹ ».

Pour le modernisme, on s'entend généralement sur une période qui s'étalerait de 1900 ou 1910 à la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais il est également courant de faire remonter la lignée du modernisme jusqu'à Charles Baudelaire². C'est un ensemble un peu flou sous lequel on classe généralement des artistes, ou même certaines de leurs œuvres uniquement, pour le mélange qu'elles offrent de recherche formelle et d'exploration de la réalité. En littérature, celle-ci est une exploration générale qui passe par le particulier.

Pour déterminer si la lutte entre modernisme et kitsch est effectivement plus importante que la simple antipathie entre deux phénomènes, nous pouvons *a posteriori* interroger le contexte historique de leur apparition et de leur opposition. Néanmoins, la nature singulièrement unilatérale de la lutte, ainsi que le fait que nous disposions de documents témoins de ses enjeux, nous invitent à nous demander si l'étude des caractéristiques mêmes de la lutte est plus à même d'en révéler le caractère fratricide.

Nous allons donc, après avoir précisé la nature des acteurs de la lutte, observer les termes de la critique moderniste du kitsch, pour ainsi dire dans le berceau de cette dernière, le monde germanophone.

¹ Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1987, p. 229.

² Charles Baudelaire, *Constantin Guys : Le peintre de la vie moderne* [1863], Genève, La Palatine, 1943.

Il est relativement clair d'après les détails donnés plus haut que le kitsch est apparu grâce à, voire en conséquence de, la révolution industrielle et l'avènement d'une société urbaine et capitaliste. Matei Călinescu³, qui propose une synthèse satisfaisante de la recherche sur les origines du kitsch, le présente comme un produit intimement lié à la société bourgeoise. Il est produit pour la catégorie montante de la population et son idéal est progressivement transmis aux couches sociales inférieures. Il a été montré⁴ que celles-ci développent une aspiration à imiter les goûts de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie.

Si l'avènement de la société bourgeoise valorise l'individu et les progrès économiques et techniques aux dépens (ou en conséquence) de la religion en déclin, c'est aussi la période qui voit le raz de marée du romantisme, qui valorise également l'individu et en particulier sa sensibilité individuelle. Du lyrisme à l'ornement et de la sensibilité au goût, il peut n'y avoir qu'un pas, que le kitsch a peut-être franchi.

Nous pouvons ainsi compléter notre formulation du modernisme en trois points. Il se fonde sur la possibilité de l'individualité, celle du créateur d'un côté, de l'autre sur les exemples que chacun connaît et qui montrent combien l'individu est un sujet privilégié d'investigation. L'idée de progrès, artistique et de la connaissance, y est centrale. Enfin, le vide laissé par la religion permet ou rend nécessaire le recours à une nouvelle transcendance. On pourrait ajouter que le modernisme se construit aussi en réaction à l'esprit bourgeois – dans un nouvel élitisme – là où le kitsch y rencontre sa raison d'être. Il conviendra cependant d'être mesuré, le modernisme n'étant pas, comparé aux mouvements d'avant-garde qui ont marqué la fin du XIX^e siècle, celui qui rejettera la bourgeoisie avec le plus de virulence.

Pour caractériser encore le modernisme, nous pouvons considérer que sa notion de progrès se distingue de celle du naturalisme (qui le précède) en ce qu'il est moins étroitement lié à la science, et, de ce fait peut-être, s'intéresse moins aux *types* ; qu'il se distingue de mouvements tels que le décadentisme ou le symbolisme qui, en réaction à la bourgeoisie, proposent des variations sur le thème de l'art pour l'art ; enfin que sa démarche est différente de celle de l'expressionnisme ou du surréalisme, qui tendent à adopter une approche intuitive de la réalité.

Ce préambule nous montre suffisamment qu'il y a matière à parler d'affinités génétiques entre kitsch et modernisme, ce qui ne parvient pas pourtant à convaincre d'un lien nécessaire entre les deux, d'un enchevêtrement indépassable. Nous allons donc poursuivre notre recherche dans les écrits critiques sur le kitsch ; néanmoins, pour compléter ce panorama et avant de nous pencher sur les écrits de Broch, Adorno, Walter Benjamin et Robert Musil, il peut être intéressant de comparer cette vision socio-historique à la position défendue par Clement Greenberg⁵ sur le conflit entre kitsch et avant-garde.

Greenberg fait exception en son époque, en ce qu'il écrit en 1939 aux États-Unis d'un sujet qui est alors peu ou prou l'apanage des Allemands et des Autrichiens. Si on ne peut défendre que ce critique d'art appartienne au courant moderniste, il n'est pas entièrement saugrenu dans notre contexte, d'abord parce que l'agressivité de son article « Avant-Garde and Kitsch » nous donne un concentré du caractère violent de l'opposition qui nous intéresse, ensuite parce que ce texte réclame ouvertement son emprunt, pour le concept de *kitsch*, à la langue (et vraisemblablement à la critique) allemande.

Pour Greenberg, l'avant-garde et le kitsch sont bien deux phénomènes uniques ou presque dans l'histoire et qui, suivant une vision marxiste de l'histoire, naissent dans un

³ *Op. cit.*

⁴ Winfried Menninghaus, « On the "vital significance" of Kitsch », dans *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne, Re.press, 2009, p. 39-57.

⁵ Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *The Partisan Review*, n° 6, 1939, p. 34-49.

contexte de fin du monde. Dans ces circonstances, l'avant-garde (précisons que Greenberg ne parle pas d'une avant-garde particulière) rejetant la bourgeoisie sort de l'histoire sociale et voit dans l'Art le seul absolu générateur de progrès – quitte à abandonner derrière elle la société ; le kitsch au contraire regarde vers le passé (académisme). Greenberg voit le progrès comme un double mouvement vertical : l'élite s'élève toujours plus haut et ses progrès atteignent par sédimentation les couches inférieures de la société. Or, dans le cas présent, une partie de l'élite se détache d'une avant-garde qui lui devient inaccessible, alors même qu'une production essentiellement accessible se propose à elle et à toutes les couches de la société. Finalement, dans la lutte entre avant-garde et kitsch, c'est le progrès qui est pour ainsi dire freiné si on ne contre pas la prolifération du kitsch.

Si des conditions d'apparition communes sont mises en valeur, il est clair également que kitsch et avant-garde ne peuvent s'admettre et même ne peuvent, sur la durée, exister côte à côte. Dans des termes qui ne cachent pas leur violence, Greenberg nous dépeint bien une lutte essentielle entre un plaisir esthétique facile et un facteur fondamental de progrès, entre le frère vertueux et l'ange déchu.

Une opposition tout aussi forte mais sans doute plus subtile est apportée par Hermann Broch en 1951⁶ avec *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*. Broch développe longuement une théorie du kitsch qu'il fait naître dans un système permis par le romantisme et où le kitsch s'oppose à l'art véritable. Lorsqu'il affirme que le kitsch est un « art névrosique », le « mal dans le système des valeurs de l'art », on voit à la fois comment la contradiction est irréductible et comment elle n'est pas une opposition dichotomique : le kitsch n'est pas l'inverse de l'art (ce serait absurde) mais bien une perversion de l'art. De plus, Broch concède que lui-même se trouve fréquemment « favorablement disposé » à l'endroit des œuvres kitsch. Pourtant il le rejette fermement. Dans sa théorie, le kitsch est un système *fermé* en ce que l'art en soi est son objectif, c'est-à-dire que l'œuvre elle-même est la finalité dont la réussite se définit par une conception limitée de la beauté. Chaque œuvre atteint en elle-même son objectif. L'objectif de l'œuvre d'art véritable est au contraire au-delà de l'œuvre, transcendant : la découverte de l'inédit dans le réel, que le renouvellement continu du langage artistique permet de découvrir par bribes. L'œuvre d'art véritable naît d'un pressentiment de l'encore inconnu qui ne peut être révélé qu'ainsi. Sans doute est-ce dans ce sens que le Virgile de Broch dit que « la connaissance a toujours précédé la poésie⁷ ». Nous disions que le kitsch est une notion d'esthétique. Broch, lui, affirme que le kitsch obéit à une esthétique, tandis que l'art véritable est guidé par une éthique.

De manière récurrente, le kitsch est évoqué pour son potentiel totalitaire : Kundera bien sûr en fera le cœur de son analyse. Greenberg associe le kitsch aux régimes totalitaires du XX^e siècle. Nietzsche, que nous citons *via* Călinescu, attaque Hugo et Wagner sur la base de leur authenticité ; du compositeur il précise qu'il « s'est gagné la foule, a corrompu le bon goût, a gâché même notre goût pour l'opéra⁸ ».

Ce reproche, Adorno le fait avec plus de véhémence encore, mais il explicite à la fois le lien avec la société capitaliste et le fait, relativement discret chez les modernistes, que le kitsch est le populaire imposé d'en haut (par opposition à l'art folklorique par exemple).

⁶ Hermann Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* [1951], *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. d'Albert Kohn, Paris, Éditions Allia, 2016.

⁷ Hermann Broch, *Der Tod des Vergil* [1945], *La Mort de Virgile*, trad. d'Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955, p. 301.

⁸ *Op. cit.*, p. 192.

Le kitsch, selon Adorno⁹, ne se comprend qu'en considérant pleinement sa caractéristique fondamentale qu'est la standardisation. Nous reviendrons dans un instant aux manifestations intrinsèques de celle-ci, mais considérons avant tout comment elle s'inscrit dans une certaine propension totalitaire du kitsch.

En effet, Adorno décrit en détail comment, par le biais de l'industrie du disque, le kitsch entretient sa propre domination et élimine toute forme de musique concurrente. Par un système étudié de matraquage, le goût des masses est renforcé dans le sens d'un certain moule, au point que ni auditeurs ni créateurs ne voient ni la standardisation ni quelque alternative. L'un des objectifs de ce standard est une série de réactions elles aussi standardisées et automatiques, réactions qui, toujours dans le cadre du moule, ne se font pas à l'ensemble des morceaux mais à des détails qui doivent les rendre reconnaissables. Ce mécanisme est masqué notamment par une pseudo-individualisation (la figure de l'artiste) et exige de l'auditeur, plus qu'une acceptation, une adhésion complète et fanatique. Selon Adorno, c'est la réaction de colère en cycles rétrospectifs rapides qui cause le rejet violent des modes passées comme ringardes – oserais-je dire : « kitsch ».

Intrinsèquement, la standardisation s'oppose à la qualité de l'art élevé sérieux où chaque partie comprend une représentation de la totalité qui elle-même gouverne et est la source de toutes les parties. On rejoint la pensée de Broch lorsqu'on lit chez Adorno que « les complications n'ont aucune conséquence¹⁰ ». Il ne s'agit jamais d'une œuvre individuelle, mais plutôt pour chaque morceau d'une *décoration*. « Écouter de la musique populaire c'est être manipulé par la nature inhérente de cette musique dans un système de réactions mécaniques tout à fait opposé à l'idéal individualiste dans une société libre et libérale ». Cette dernière citation montre la nature totalitaire du kitsch, mais également un semblant de contradiction interne du modernisme, qui s'oppose à la société bourgeoise tout en révélant leurs bases communes.

L'ambiguïté est tout aussi présente mais de nature différente dans la pensée de Benjamin. Il est probable que l'acception du kitsch telle que l'évoque cet auteur soit la plus proche, parmi ceux dont nous parlons aujourd'hui, de l'idée que nous nous en faisons intuitivement. Benjamin s'intéresse au kitsch issu du XIX^e siècle et dont les artefacts se retrouvent notamment dans les passages de Paris – c'est l'objet de son travail monumental mais inachevé *Passagenwerk*¹¹. Le kitsch pour Benjamin est de deux types : l'objet qui se veut décoratif et d'une certaine façon artistique (c'est la peluche et les panoramas des passages) et l'art qui prend les caractéristiques de l'objet (et de ce point de vue ce qui intéresse Benjamin c'est la notion de proximité). Pour lui, il y a une froideur de l'art – « l'art ne commence qu'à deux mètres du corps¹² » – que n'a pas le kitsch. Pour banal, laid, usé qu'il soit, le kitsch a une importance sociale et, pour le projet de l'auteur, une utilité. Il espère susciter dans ses contemporains un réveil, une prise de conscience de la nature de leur propre époque. Comme chez Adorno, on reconnaît l'importance sociale de l'enchaînement des modes, seulement, ici, elle est tout à fait différemment orientée. Cette utilisation dialectique du kitsch on la retrouve ailleurs chez Benjamin, dans des considérations plus spécifiquement artistiques (il faut bien prendre en compte que ses écrits sur le kitsch correspondent à son époque d'intérêt pour le marxisme, ce qui rend complexe la séparation de sa réflexion de considérations politiques). Précisément, on

⁹ Theodor W. Adorno, « On popular music », dans *Studies in philosophy and social science*, vol. IX, Morningside Heights (New York), The Institute of Social Research, 1941, p. 17-48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk [circa 1927-1939], Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. de Jean Lacoste, dir. Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989.

¹² Walter Benjamin, « Glosse zum Surrealismus » [1927] ; « Dream Kitsch: Gloss on Surrealism », dans *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, dir. Michael W. Jennings, Cambridge, Massachusetts, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

constate que cette chaleur propre au kitsch est le point sur lequel échoue l'art élevé. Benjamin postule que la seule chaleur que peut procurer l'art élevé est celle de la haine, alors que le kitsch fournit une « chaleur de cœur » que recherchent les masses. Il en conclut que si l'art élevé veut se gagner les foules, il doit « s'ouvrir dialectiquement au kitsch ».

Robert Musil¹³ ne parle pas quant à lui de s'ouvrir au kitsch, qu'il rejette entièrement. Il dessine cependant un panorama mesuré de la littérature, incluant le kitsch. Musil fait du sentiment la force nécessaire à la création littéraire et à l'exploration du réel, comme base que doit déchiffrer l'intellect. Ce qu'il rejette dans le kitsch c'est le « geste formulaire », le moment où la description des manifestations du sentiment supplante la transmission de ce sentiment. Il rejette la convention sentimentale comme il rejette dans une grande partie de l'expressionnisme les images convenues ou attendues en vue des associations précédemment produites dans l'art. L'art doit se fonder sur le réel.

C'est dans son article « Magie Noire¹⁴ » que l'ambivalence est la plus déroutante. Il y interroge, avec un second degré dont l'effet est d'amplifier l'indécision de la question, les relations nuancées entre le kitsch, l'art et la vie. Il émet les propositions que l'art est ce qui débarrasse la vie du kitsch, que le kitsch est ce qui ôte la vie aux concepts, et que la vie est indéfinissable sans recours à une tautologie. L'art comme le kitsch procèdent par abstraction par rapport à la vie, mais dans des mouvements inverses. L'un et l'autre appartiennent cependant à la vie ; dès lors, la vie étant indéfinissable, on ne peut aboutir à une conclusion satisfaisante concernant l'un ou l'autre.

Cette trilogie est centrale dans la détermination du modernisme. On peut considérer que ceux qu'on range sous cette étiquette cherchent, vis-à-vis de la disparition de la transcendance religieuse, un au-delà dans un savoir durement acquis par l'exploration du réel dans l'art. Sur cette base, on voit aussi comment s'inscrit la réflexion sur le kitsch dans leur projet. Le kitsch, souvent, est démodé ou se démode rapidement ; il est usé soit par son manque de nouveauté soit par son usage excessif (l'un et l'autre se rejoignant). De manière plus importante, il fonctionne en circuit clos sur lui-même et poursuit une finalité illusoire. Il est clair qu'il dénature la réalité et ne vit que dans des concepts, typiquement affectifs. En dernière instance, c'est un mensonge, un miroir fallacieux à la fois pour la réalité et celui qui la regarde.

Si l'on regarde maintenant ce que dénote le mot « kitsch », au XIX^e puis au XX^e siècle, qu'observons-nous ? Il est synonyme d'art mauvais, c'est-à-dire mal réalisé, pauvre, simpliste, laid ou de mauvais goût. On ajouterait qu'il est spécialement sentimental et dans tous les cas tourné vers l'effet, la réaction affective. Enfin, sur une note plus contemporaine, il serait extravagant. Tous ces éléments sont absents ou relativement minimes dans l'exploration du kitsch que nous venons de mener. Je dirais qu'ils sont passés relativement sous silence dans la *lecture* que propose le modernisme.

Nous voyons, bien sûr, comment la nature du kitsch est contradictoire avec un projet qui prône la nouveauté, un mouvement en avant, un engagement sérieux à apporter sa pierre à l'édifice de l'humanité. Cependant, nous voyons également comment la dénonciation du kitsch par le modernisme donne une vision partielle et peut-être pas entièrement intuitive de ce concept esthétique. Dans des termes d'esthétique de la

¹³ Robert Musil, *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik* [1978] dans *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions*, trad. de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1984.

¹⁴ Robert Musil, « Schwartze Magie » [1957] ; « Magie noire », dans *Œuvres pré-posthumes (Nachlass zur Lebzeiten)*, trad. de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1965, p. 67-72.

réception¹⁵, on dirait que le kitsch a été *actualisé* par les modernistes, lui donnant une dimension supérieure à celle dont il avait pu jouir depuis son apparition. Si cette hypothèse est valable, on peut attribuer cette action soit à une réaction sincère à la prolifération du kitsch – et le besoin de l'exprimer peut s'expliquer par l'analyse de Musil¹⁶ qui postule que l'emploi de l'adjectif « kitsch » traduit une réaction épidermique, mais dont la cause n'est pas encore qualifiée – soit à la nécessité de se construire un adversaire dans sa quête, de montrer l'importance de Dieu par le biais de la figure diabolique.

Dans les deux cas, on voit le lien étroit qui lie kitsch et modernisme, et naturellement qu'il est improbable qu'ils cohabitent à terme. On constate qu'avec la fin du modernisme l'étude et *a fortiori* l'accusation du kitsch vient à se confronter aux études universitaires ; il est même revendiqué par des pans entiers de l'art, notamment postmoderne. Le relativisme apporté dans l'art par le romantisme a suivi son chemin, et l'issue en semble implacable.

¹⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

¹⁶ *Prosa und Stücke...*, *op. cit.*

Références

- ADORNO Theodor W., « On popular music », dans *Studies in philosophy and social science*, vol. IX, Morningside Heights (New York), The Institute of Social Research, 1941, p. 17-48.
- BAUDELAIRE Charles, *Constantin Guys : Le peintre de la vie moderne* [1863], Genève, La Palatine, 1943.
- BENJAMIN Walter, « Glosse zum Surrealismus » ; « Dream Kitsch: Gloss on Surrealism », dans *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, dir. Michael W. Jennings, Brigid Doherty & Thomas Y. Levin, Cambridge, Massachusetts – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p. 236-238. En français dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000. Première publication en langue originale dans *Die neue Rundschau* en janvier 1927. <https://www.scribd.com/document/52361900/Walter-Benjamin-Dream-Kitsch-1925>, consulté le 15 juin 2020.
- BENJAMIN Walter, *Das Passagen-Werk ; Paris, Capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, trad. de Jean Lacoste, dir. Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989. Une édition électronique réalisée à partir du texte de Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », « exposé » de 1939 – écrit directement en français par W. Benjamin – dans *Das Passagen-Werk (Le Livre des Passages)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, p. 60-77. Une édition numérique a été réalisée par Daniel Banda, bénévole, professeur de philosophie en Seine-Saint-Denis et chargé de cours d'esthétique à Paris-I Sorbonne : http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/paris_capitale.html, consulté le 15 juin 2020.
- BROCH Hermann, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* [1951] ; *Quelques remarques à propos du kitsch*, trad. d'Albert Kohn, Paris, Éditions Allia, 2016. Titre de la première traduction française : *Quelques remarques à propos du tape-à-l'œil*. Texte d'une conférence donnée dans le cadre du séminaire germanique de Yale, hiver 1950-1951.
- BROCH Hermann, *Der Tod des Vergil* [1945] ; *La Mort de Virgile*, trad. d'Albert KOHN, Paris, Gallimard, 1955. L'écriture a débuté dès 1936.
- CĂLINESCU Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1987.
- GREENBERG Clement, « Avant-Garde and Kitsch », *The Partisan Review*, n° 6, 1939, p. 34-49.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- MENNINGHAUS Winfried, « On the “vital significance” of Kitsch », dans *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne, Re-press, 2009, Section « Aesthetics and Philosophy », p. 39-57.
- MUSIL Robert, *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik* [1978] ; *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions*, trad. de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1984. Sélection des *Gesamelte Werke*. Textes écrits principalement entre 1911 et 1937.
- MUSIL Robert, « Schwartze Magie » ; « Magie noire », trad. de Philippe Jaccottet, dans *Œuvres pré-posthumes (Nachlass zu Lebzeiten* [1957]), Paris, Seuil, 1965, p. 67-72. Recueil de textes extraits pour la plupart de diverses revues et publications, 1920-1929.