Nicolas Jandrot

LE KITSCH
UNE MISE A DISTANCE DU REEL

5 **Introduction**

9 **L'objet kitsch, la beauté certifiée incluse**
Le kitsch, un univers de références
Le kitsch ou l'art de l'effet
Fonction décorative et absence de projet

33 **L'objet, un rapport aux autres, un rapport à soi**
Les objets catalyseurs du kitsch: un monde amélioré
L'abondance, vecteur d'un sentiment de sécurité
L'objet kitsch est-il à la mesure de l'Homme?
L'objet, media dans la relation avec l'environnement

55 **Du mauvais goût condamné au mauvais goût assumé**
Le terme kitsch, un jugement contenu
La remise en cause du kitsch
Une propension à tenir compte de la remise en cause
Une possibilité de mettre le kitsch sous contrôle?

87 **De l'usage raisonné du kitsch**
De l'emploi cynique du kitsch
Jacques Demy: le kitsch comme régulateur d'émotions.
La vertu de l'ordinaire chez Robert Venturi
Le kitsch de Gary Glaser: vecteur d'ambiance.

129 **Conclusion**

131 **Bibliographie**

Nicolas Jandrot

LE KITSCH
UNE MISE A DISTANCE DU REEL

Introduction

Qu'est-ce que le *kitsch* ?

Chacun semble pouvoir le désigner mais se trouve bien en peine quand il s'agit d'en donner une définition précise.
Généralement, l'exclamation « c'est kitsch » est une réaction assenée face à un objet, ou à un ensemble d'objets, en tous cas dans un contexte spatial précis, à un moment précis : le kitsch est un phénomène.

Il y a là un paradoxe : facilement détectable, le kitsch est pourtant difficile à caractériser. La raison de ce flou ? Le kitsch ne s'annonce pas, ne se revendique jamais en tant que « kitsch ».
On le comprend volontiers. En effet le mot « kitsch » a la particularité d'exister dans de nombreuses langues. Son usage courant manifeste un jugement de goût dépréciatif même si son sens exact demeure vague. On attribue au mot différentes étymologies en langue allemande. « Kitsch » apparait au XIXe siècle et serait issu du verbe « kitschen » qui signifie littéralement « ramasser les déchets dans la rue ». On l'associe également au verbe « verkitschen », équivalent allemand de « brader » ou « vendre quelque chose à la place de ce qui était demandé ».

A cette époque, le terme « kitsch » désigne les bibelots destinés à une population citadine depuis peu. Cette « nouvelle classe moyenne», récemment alphabétisée, entend accéder à la culture bourgeoise, sans pour autant en saisir la substance. L'industrie naissante apporte une réponse à ce désir à travers une production sérielle d'objets fondés sur l'imitation en miniature de l'art traditionnel « grand Art » et art religieux notamment.

Loin de concerner uniquement les objets, le terme « kitsch » est employé depuis dans une multitude de domaines (architecture, littérature, musique etc.)
Mais si le champ de désignation du mot « kitsch » a évolué, son étymologie révèle la persistance de deux caractéristiques.

-En premier lieu son aspiration à imiter, à « ressembler à » et pour ce faire, la tendance du kitsch à dissimuler sa vraie nature, ce qui révèle en filigrane l'idée de tromperie.
Ensuite, sa dimension économique : l'objet kitsch est conçu exclusivement en vue de son échange marchand.

Ce développement du phénomène et sa persistance à travers les époques témoignent de la propension et de l'ambition du kitsch à être présent partout. Pour le théoricien du kitsch Abraham Moles, le kitsch est « un phénomène de toutes les époques, de tous les Arts ».
Cette universalité du kitsch est confirmée par la variété des disciplines auxquelles son étude fait appel : sociologie, sémiologie, psychologie, esthétique, histoire des Arts etc.

Pour asseoir sa haute ambition, il semble pourtant que le kitsch n'ait pas la tâche facile : condamné par les élites, qui l'assimilent à l'esthétique populaire, considéré comme le parent pauvre du goût et l'ennemi de l'avant-garde, il cristallise ce que l'esthète et l'artiste doivent absolument bannir.

Si ce type de condamnation au nom du bon goût rime souvent avec une mise à l'écart plus ou moins longue, voire une éradication de l'objet, du meuble, du vêtement ou du style qui en est victime, il en va différemment pour le kitsch.
Il n'est pas rare en effet que l'exclamation répandue « c'est kitsch», prenne un caractère laudatif en vertu d'une perception au second degré, teintée d'humour, d'autodérision, voire de subversion.
Cette réversibilité du kitsch, qui lui permet de se réhabiliter dans cesse, est de toute évidence le mécanisme qui autorise sa permanence. Mais elle n'explique en rien l'origine de sa présence.

Bibelot, figurine, assiette décorative, balustrade ou linoléum façon Versailles … Bien souvent dénués de justification fonctionnelle, les objets kitsch parviennent pourtant à se frayer un chemin jusque dans l'habitat et à occuper une place de choix dans l'intimité de leur propriétaire.

C'est en réalité à ce niveau qu'apparait le phénomène kitsch. Il n'est pas inhérent à un objet ou à un espace en particulier. Le kitsch existe dans la relation qui s'établit entre cet objet ou cet espace et son créateur/possesseur /futur possesseur.
D'où la difficulté que nous éprouvons à définir le kitsch à brûle-pourpoint, abstrait de son contexte.
Ainsi, le phénomène surgit quand l'importance accordée à un élément matériel semble disproportionnée compte tenu de ses qualités inhérentes et qu'elle contribue à l'asseoir sur un trône qui vient dénoncer sa prétention, sa supercherie. Si ces objets médiocres parviennent à susciter l'adhésion, l'attachement, voire l'amour, c'est en vertu de leur capacité à devenir dépositaires des affects de leurs propriétaires.

L'objet de ce mémoire va tout d'abord être de fournir une compréhension du phénomène kitsch et d'expliquer les raisons de sa permanence, en étudiant notamment la relation qui existe entre l'homme et l'objet ainsi que le mécanisme de réversibilité qui permet au kitsch conspué, condamné de renaitre de ses cendres.
Une fois ce mode de fonctionnement établi, je m'attacherai à envisager l'hypothèse d'un désamorçage du phénomène kitsch, à travers l'étude du travail de plusieurs artistes (architectes, plasticiens, cinéastes …) qui ont approché, frôlé ou intégré le kitsch à leur démarche, dans une perception au second degré.

Partie I

L’objet kitsch, la beauté certifiée incluse

Pour que la reproduction soit désirée, il faut que l'original soit idolâtré et voici la fonction kitsch des inscriptions et des voix diffuses qui rappellent la grandeur de l'art passé.

Le kitsch, un univers de références

A La « bonne volonté culturelle »

Le kitsch ne surgit pas par miracle. Son apparition s'inscrit dans une logique d'ordre exclusivement économique. Cela sous-entend que l'objet kitsch (objet prend tout son sens dans ce mémoire, il peut s'agir d'un objet décoratif, d'un ornement, d'un vêtement, d'un matériau) se présente comme la réponse à un désir, obtenue à l'issue d'une transaction financière. Désir d'accéder à l'agrément et à la distraction qu'apporte la culture « ce divertissement que seule la culture, sous une forme ou sous une autre peut offrir[1] ».

La culture en question ici est la culture dite légitime, c'est-à-dire la culture valorisée socialement et partagée de manière plus ou moins égale au sein des catégories socialement élevée.

Sur le plan sociologique, Pierre Bourdieu[2], donne deux significations au mot « culture ». Il désigne d'une part les œuvres en elle-même, dans tous les domaines (Art, littérature etc.). Dans son autre acception, anthropologique cette fois, il est employé pour désigner les manières de penser, de faire et d'agir au sein d'une même catégorie sociale.

Bourdieu met en avant la « hiérarchie des pratiques culturelles[3] ». Ces pratiques, conjointement au niveau de richesses, déterminent l'appartenance à telle ou telle catégorie sociale. Elles sont à la fois critère d'intégration et critère d'exclusion. La détention de la culture exige un long processus d'appropriation qui repose sur la légitimation conférée par les études mais aussi et surtout sur l'éducation transmise au sein de la famille (relatif à ce que Bourdieu appelle le « capital culturel »).. Le nivellement de la hiérarchie des pratiques culturelles est selon Bourdieu imposé par les classes sociales les plus favorisées, qui définissent ainsi leur culture comme la culture légitime, le palier le plus élevé du classement et l'objectif à atteindre pour les catégories sociales inférieures.

[1] **Clément Greenberg**, *Art et Culture, Avant-garde et kitsch*, p16.

[2] **Pierre Bourdieu**, *La distinction*.

[3] **Ibid.**

Il a en effet mis en avant un phénomène qualifié de « bonne volonté culturelle » de la petite et moyenne bourgeoisie, c'est-à-dire leur adhésion au système de valeurs, qui les incite à imiter, « singer »les pratiques culturelles des classes dites « dominantes »et à tenter de les acquérir. « *La bonne volonté culturelle s'exprime entre autres choses par un choix particulièrement fréquent des témoignages les plus inconditionnels de docilité culturelle (choix d'amis « ayant de l'éducation », goût des spectacles « éducatifs »ou « instructifs » […].Le petit bourgeois est révérence envers la culture.*[1] ».
Pensons à M. Jourdain dans le bourgeois gentilhomme. Nouvellement enrichi, son premier réflexe est d'adopter le style de vie de l'aristocratie.

[1] **Ibid**, p 370.

La démarche de production kitsch s'appuie sur ce besoin d'imiter. Le kitsch produit les artefacts employés dans ce jeu, en sélectionnant des éléments de la culture dite légitime.

B La récupération des canons

« *Pour que la reproduction soit désirée, il faut que l'original soit idolâtré et voici la fonction kitsch des inscriptions et des voix diffuses qui rappellent la grandeur de l'art passé*[2] »

Cette citation d'Umberto Eco, issue de son livre *La guerre du faux* résume à elle seule la règle élémentaire du kitsch : trouver une base solide, qui sera le point de départ d'un travail de sape. L'objet kitsch, pour procurer un sentiment d'appartenance à travers ce jeu d'imitation, choisit des fragments de la culture dite légitime sur le seul critère de leur capacité à être identifiés en tant que tels au sein de catégories sociales moins érudites. Cette base est systématiquement un fragment de culture qui remporte l'adhésion du plus grand nombre sans quoi elle a peu de chance de pouvoir catalyser le désir d'imitation. Pensons à ce papier peint imitant en trompe l'œil les moulures de la galerie des Glaces ou à ce pot de fleur en plastique en forme de vase Médicis. Dans tous les cas l'objet de référence est exempt de toute controverse quant à la légitimité de son existence et à sa valeur esthétique et culturelle.

[2] **Umberto Eco**, *La guerre du faux*, p.

Mobilier de salle à manger de la marque Vimercati, modèle «Versailles», merisier teinté et verni, ornements laitonnés.

C La grammaticalisation des styles

Les emprunts qu'il fait à la culture, le kitsch les simplifie, les réduit, les vide de ce qui fait leur richesse et leur complexité pour les figer dans un objet.
Il extrait des éléments de forme, de matière que l'on peut regrouper dans le concept de « style » pour ensuite les stéréotyper, les grammaticaliser.
Le *Trésor de la langue française* définit ainsi le style « ensemble des traits esthétiques qui caractérisent les œuvres d'une école, d'une nation, d'une époque et qui permettent de les dater, classer, évaluer »
« Revival » « néo » : la notion de style est omniprésente dans le kitsch, dont la démarche se fonde sur l'évocation de traits de formes ou de matière. L'objet issu de ce processus, s'il ressemble à l'original est cependant appauvri, nettoyé de toute complexité, donc de toute substance.

Vase Médicis, début XVIIIe siècle, Italie, pierre taillée et sculptée, hauteur 60 cm.

Vase Médicis, 2012 siècle, France, pierre reconstituée moulée, hauteur 40 cm.

Dans *Learning las Vegas*, Robert Venturi et Denise Scott Brown décrivent le casino de las Vegas « *le casino de Las Vegas […] est aussi une combinaison de styles. La colonnade frontale est saint pierre le Bernin dans son plan mais Yamasaki dans son vocabulaire et ses proportions ; l'ouvrage en mosaïque bleue et or est paléo chrétien dans le style tombeau de Galla Placidia. Au-delà et le surplombant, se trouve un bloc Gio Ponti Pirelli baroque et au-delà encore une aile basse de motel moderne néo-classique*[1] »;

[1] **Robert Venturi**, *Learning Las Vegas*, pp 63-64.

A quelques minutes de Paris, la ville nouvelle de Marne-le-Vallée offre un exemple saisissant de la grammaticalisation des styles… Tout particulièrement le secteur IV, appelé Val d'Europe. L'histoire de la ville commence en 1987, avec la signature d'un accord qui lie l'État, les collectivités territoriales et la société Euro Disney Associés S.C.A. qui exploite le complexe Disneyland Paris[2].

L'architecture de Val d'Europe déploie tous le registre des styles architecturaux employés en Europe du XVIIIe début du XXe siècle, avec une affection marquée pour le style néo-classique parisien de la première moitié du XIXe siècle.
Cette époque correspond à la Restauration et la Monarchie de Juillet, autrement dit le temps du triomphe de la bourgeoisie.

[2]Cet accord prévoit pour la ville un urbanisme fondé sur l'unité architecturale et en harmonie avec l'architecture et l'ambiance de Dysneyland.

Val d'Europe: photographie de la place de Toscane construite par l'architecte Pier Carlo Bontempi en 2006.

Appareillage de brique et béton crépi

L'écurie et l'entrée de la « cour de ferme ».

Abreuvoir-mangeoire: boîtes aux lettres «briardes».

La «Grand' rue»

Construite en pierre artificielle, en parpaing et en béton, cette architecture utilise des effets optiquesqui fonctionnent sur le mode d'une référence vague au passé.
Suffisamment reconnaissables pour être compris mais pas assez pour être identifiés précisément sur un plan chronologique.

L'effet produit est celui d'un décor. Notamment la place de Toscane, d'inspiration italienne, qui en réalité produit de toute pièce un éclectisme généré par le mélange de styles empruntés aux XVIIIe et XIXe siècles. Cette allégeance au passé concerne également les boutiques, dont le cahier des charges prescrit des devantures à menuiserie en bois et interdit l'éclairage au néon.

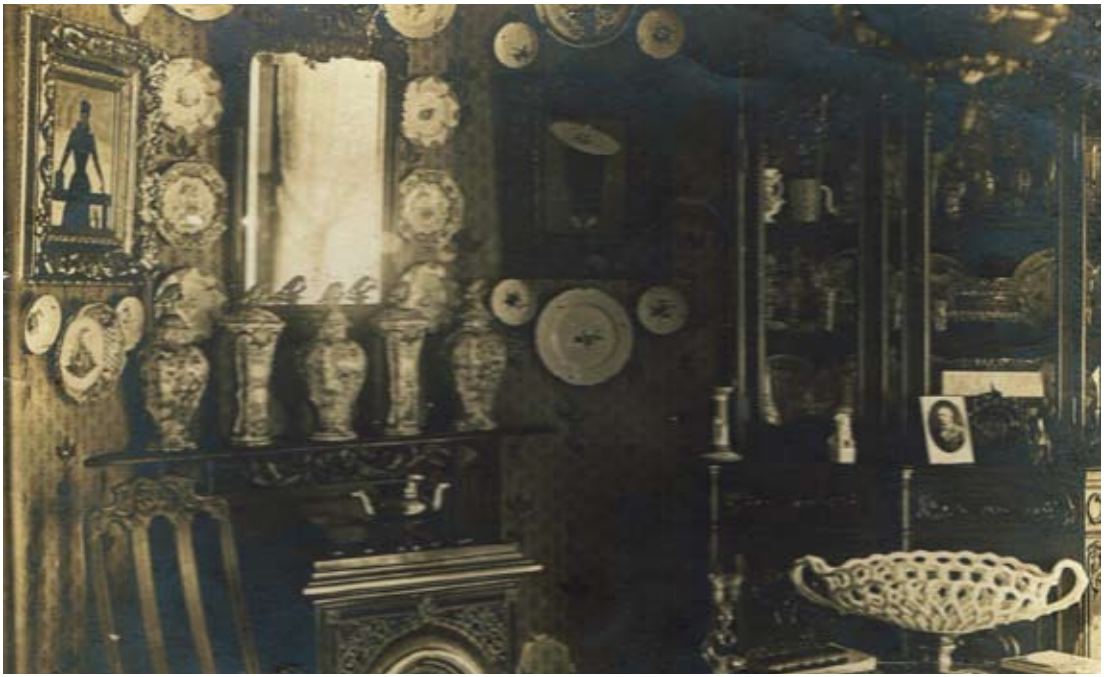
D Une démarche empirique fondée sur des «trucs» et des astuces

La démarche kitsch semble donc être empirique, fondée sur des recettes, des trucs, c'est-à-dire la réunion de plusieurs éléments pour former un tout.
Une simple recherche sur le moteur de recherche Google confirme cette impression. « Comment créer une ambiance baroque ? » Nombreux sont les sites qui s'efforcent de répondre à cette interrogation :

«- Les meubles.
Ils sont aux formes travaillés (pieds à volutes et fins).Les couleurs sont noir, doré et argenté ou à l'inverse vives !
-Le canapé et fauteuils sont fait de tissus à motifs orientaux et panthère
Quant aux miroirs ils sont très tapes à l'œil par leurs moulures et leurs aspects très lourd.
-Les murs.
Souvent sont fait de tapisserie type renaissance.
Certains présentent des motifs en relief qui seront eux-mêmes représenté sur vos rideaux.
-Les rideaux sont d'un aspect lourd
-La décoration.
Elle se veut surchargée. Elle est d'un aspect souvent foncé aux objets lourds, imposants et exubérants !
Elle rappelle les opéras !
Les brocantes sont le lieu idéal pour trouver le style baroque»

La formule proposée pour avoir un «intérieur baroque»

Ainsi, la réunion d'un ensemble d'ingrédients (des éléments por teurs de connotations suffisamment évidentes pour être associé à leur support de référence) permet d'obtenir l'effet escompté.
Le dictionnaire définit l'effet comme une «*Impression produite par certains procédés. Exemple: Effet sonore, effets spéciaux.* »
Produire de l'effet est la fonction principale du kitsch.



Salle à manger fin XIXe: ambiance kitsch composée d'objets non-kitsch. (Photographie personnelle).

Eventail en plastique, figurines religieuses en plastique imitant l'ivoire; ambiance kitsch composée d'objets kitsch

Le kitsch ou l'art de l'effet

A Ambiances et objets kitschs

Dans la tentative de de décrire le phénomène kitsch, il faut tout d'abord présenter ses deux morphologies.
Il y a d'une part des ambiances kitsch. L'ambiance kitsch est générée par la coexistence dans un même espace « espace volumique au superficiel restreint[1] » d'un certain nombre d'objets. Mais l'ambiance peut naître sans que les objets soient considérés comme kitsch de manière isolée.

[1] **Abraham Moles**, *Psychologie du kitsch*, pp 51-52.

Le phénomène est souvent lié à l'absence de rapport entre les objets, à l'hétérogénéité des échelles, des provenances, des époques, à la dissonance des symboliques. L'impression produite est de l'ordre de l'asphyxie. Moles compare d'ailleurs cette accumulation à la pression d'un gaz dans un volume, la « pression kitsch[2] ». Selon lui, chaque objet existe dans son volume propre et dans un périmètre qui l'entoure, que Moles appelle le rayon d'influence des objets.

[2] **Ibid**, pp 52-53.

La « pression kitsch » apparait lorsque les rayons d'influence se frôlent et se superposent, réduisant ainsi le périmètre de chaque objet. Ici c'est donc le lien entre les objets qui entre en jeu et non pas les objets en eux-mêmes. Pensons au milliardaire du film d'Orson Welles *Citizen Kane*[3] chez qui les œuvres d'art authentiques voisinent avec tellement de proximité qu'elles produisent un sentiment d'étouffement assimilable au phénomène kitsch.

[3] *Citizen Kane*, sorti en 1941, raconte la vie et la mort d'un magnat de la presse. Welles s'est inspiré du milliardaire William Randolph Hearst pour construire ce personnage mégalomaniaque, qui entasse les oeuvres d'art dans son manoir

Il y a d'autre part des objets catalyseurs du phénomène kitsch, souvent de qualité médiocre mais auxquels leur propriétaire a donné une importance exagérée qui se manifeste par une « position de choix » dans l'espace où l'objet est placé. Sellette, dessus de cheminée, table basse…

La position de choix se définit avant tout par son degré de visibilité (le plus élevé possible, depuis un maximum de points de vue). Ces objets sont jugés kitsch en raison du décalage qui existe entre leurs qualités réelles et les qualités que leur propriétaire entend révéler à autrui en les offrant ainsi à la vue.
Il est donc vain d'essayer d'établir une typologie des objets kitsch. Il est en revanche possible de détacher certaines caractéristiques de ces objets qui ont de si hautes aspirations.

B Des critères de reconnaissance mais pas de typologie

S'il fallait citer les caractéristiques de l'objet kitsch par ordre d'importance, le premier mot de la liste serait « simulation ».

-L'objet kitsch, pour des raisons d'ordre économique, est rarement fabriqué dans le même matériau que l'objet dont il s'inspire. Mais il doit donner l'illusion d'un maximum de ressemblance globale, en tout cas pour des yeux non exercés. L'objet doit par conséquent travestir sa vraie nature. Sous du vernis, de la peinture, en skaï au lieu de cuir… Ses artifices sont nombreux. Ainsi un matériau en remplace un autre. Comme le résume Moles « *pourquoi respecter un matériau si on peut le changer*?[1] ».

[1] **Abraham Moles,** *Psychologie du kitsch*, p 49.

-Une autre caractéristique importante de l'objet est la surcharge et la redondance de ses ornements : décor peint, surface gravée, sculptée. On appelle cela le sur-détail. L'objet est porteur d'une surenchère d'informations qui ne l'enrichissent pas.

-Ce sur-détail participe du principe de saturation des sens (synesthésie) que les objets s'efforcent de susciter chez la personne qui leur accorde un regard. L'idée est de solliciter simultanément un maximum de canaux sensoriels. Un exemple pertinent est celui de ces fontaines asiatiques « zen ». Insatisfaites de leur rôle premier (faire couler de l'eau), elles sont bien souvent capables de créer de la vapeur, de diffuser de la lumière, d'émettre des sons (voire de la musique) ainsi que des parfums (huile essentielle).

Le but inavoué est de se donner un maximum de chance de séduire. Parmi les nombreuses sollicitations, il y en aura bien une qui fonctionnera !

Horloge, fabricant inconnu, fin du XIXe siècle,
pâte de bois moulé (mélange de sciure de bois et de sang de boeuf).

Fontaine d'intérieur à poser, fabricant inconnu, 2012,
rocher et arbre en résine peinte, oiseaux en tissu, fleurs et plante
diverses en tissu enduit de matière plastique.

En ce qui concerne l'ambiance kitsch, il semble y avoir deux caractéristiques

-La mise en scène des objets, c'est-à-dire leur disposition rigoureuse les uns par rapport aux autres dans une intention purement esthétique qui néglige les usages du quotidien.

-L'absence de pragmatisme (souvent liée à la mise en scène), car l'abondance et la disposition des objets est une entrave aux déplacements dans l'habitat ou génère de l'inconfort (exemple : des coussins brodés contre lesquels il ne faut pas s'adosser).

La présence de certaines de ces caractéristiques dans un même objet ou dans un espace ne signifie pas nécessairement que l'objet ou l'espace appartiennent au domaine du kitsch. Mais la coexistence d'un grand nombre de caractéristiques peut être suffisante pour définir la morphologie kitsch.

Un contre-exemple frappant est celui du style baroque qui réunit l'ensemble des qualités plastiques énoncées précédemment : la redondance et le sur-détail (moulures, sculptures, ornements divers), la simulation (peintures imitant le marbre etc.), l'absence ou la rareté des surfaces lisses, la synesthésie.
Cependant l'autonomie historique du baroque, c'est-à-dire le fait qu'il n'emprunte pas aux styles du passé mais au contraire se place en réaction par rapport à eux, doit suffire à l'abriter de tout soupçon de kitsch. (Il va de soi que le baroque a d'autres caractéristiques bien éloignées du kitsch. Il est porteur de sens aussi bien dans l'architecture que dans l'objet (cf. le baroque religieux))

C L'objet catalyseur du phénomène kitsch : ressemblant, mais pas trop

La réplique du Parthénon d'Athènes, érigée à Nashville aux Etats-Unis en 1897 dans un visée touristique peut en revanche être considérée en France comme un emblème du kitsch. Non en raison de sa médiocrité d'exécution (il n'est pas ce que l'on pourrait qualifier « de mauvaise qualité ») mais parce que la gratuité de son existence et l'ostentation qu'il manifeste sont jugés en décalage avec l'adhésion qu'il suscite autour de lui chez les milliers de visiteurs annuels.

Pourtant, ses constructeurs ont « mis le paquet » : leur volonté était à l'origine un rêve fou : avoir un Parthénon « tout neuf » sur le territoire « tout neuf » des Etats Unis. Le bâtiment a été exécuté dans un respect scrupuleux des plans existants et la construction est faite à base de pierres ressemblant fidèlement aux pierres utilisées dans le Parthénon original. La ressemblance s'arrête ici.

En effet l'exemplaire de Nashville est un Parthénon amélioré, exempt d'usure et de destruction, de patine, en définitive. Pour le sémiologue Jacques Fontanille, la patine « *assure* […] *la présence de l'origine, puisque la chaîne des usages inscrite sous forme d'empreinte assure au moins le sentiment d'une conformité aux programmes, rôles et propriétés inscrits dès le départ dans la structure de l'objet*[1] ». Oter cette patine (ou plutôt ne pas la créer), c'est refuser de donner la preuve qui pourrait attester de l'authenticité du bâtiment.

Si dans l'échelle des valeurs kitsch, le Beau est plus important que le Vrai, l'objet ne doit donc pas paraitre « trop vrai » selon l'expression d'Umberto Eco dans son livre la Guerre du faux.

« *L'industrie du faux absolu n'a pas osé la copie parce qu'elle aurait effleuré la révélation de son propre mensonge*[2] ».
Etre « trop ressemblant » revient, pour l'objet à risquer d'être soumis à un examen trop approfondi qui révèlerait sa supercherie de manière indéniable. Tandis que sa ressemblance, évidente mais partielle le met à l'abri des accusations de malhonnêteté.
Prenons un autre exemple, cité dans le livre de Jean Yves Jouannais consacré au kitsch des jardins pavillonnaires, celui des faux puits décoratifs. Ces puits, constate l'auteur, n'ont jamais l'air « vrais » « *Il est à noter que le simulacre ne cherche aucunement à faire illusion. Comme si, non content d'avoir l'air faux, le puits satisfaisait à une volonté pressante d'affirmer sa facticité.*[3] »

Que signifie le « vrai », à quelles qualités de l'objet se rattache-t-il ? Dans les deux cas cités précédemment, il semblerait que le terme « vrai » soit lié à la capacité de l'objet à remplir une fonction capable de justifier son existence. Le puits est faux car, posé sur le gazon il ne permet pas de remplir un seau d'eau. Le Parthénon de Nashville est faux car la décision de bâtir une réplique du Parthénon dans ce pays à cette époque et à cet endroit semble totalement arbitraire.

[1] **Jacques Fontanille**, «La patine et la connivence», Protée vol 29 n°1, La société des objets, problèmes d'interobjectivité, printemps 2001, pp. 23-36.

[2] **Umberto Eco**, *La guerre du faux*, p 39.

[3] **Jean-Yves Jouannais**, *Des nains, des jardins, Essai sur le kitsch pavillonnaire*

Brouette et nain dans un jardin pavillonaire.

Lustre, années 1980, structure en bois tourné. Abat-jour en satin gansé

Fonction décorative et absence de projet

A L'absence de fonction d'usage

Pour comprendre le rapport entre kitsch et absence de fonction d'usage, il peut être intéressant d'observer comment certains objets fonctionnels pénètrent dans le domaine du kitsch dès lors qu'ils perdent leur fonction d'usage pour occuper une fonction décorative.

Prenons l'exemple d'une brouette transformée en jardinière et « poussée » par un nain de jardin. La brouette, en tant qu'ustensile, renvoie au monde et n'a pas à justifier sa présence par des qualités esthétiques.
Devenue une jardinière, la brouette passe de la catégorie d'ustensile à celle d'objet décoratif (inutilisé), et entre de cette manière dans le domaine du kitsch.

Ce n'est pas le passage d'une fonctionnalité à l'autre qui rend la brouette kitsch. Le phénomène apparait quand l'objet exclusivement utile perd sa fonction (Jouannais parle d'une « castration ») pour occuper un rôle exclusivement décoratif dont la nature semble le fruit d'une décision pulsionnelle (pourquoi y mettre de la terre et des fleurs ?). Il semble que plus la fonction décorative associée à l'ustensile s'éloigne de sa fonction originelle, plus l'effet kitsch sera intense. Ainsi, un lustre en forme de roue de charrette sera jugé plus kitsch qu'un dessous de plat constitué de capsules de bouteille. L'explication tient au fait que la roue n'a absolument aucun lien avec l'éclairage tandis que la capsule et le dessous de plat appartiennent au même univers, celui de la table, du repas etc. Le passage de la roue à la fonction d'éclairage parait de ce fait totalement loufoque tandis que le glissement capsule/dessous de plat parait plus logique.

B L'ambiance kitsch: fruit d'une démarche pulsionnelle

La démarche pulsionnelle fait partie du phénomène kitsch.
Les objets décoratifs étant fondés sur une valeur d'imitation et n'étant soumis à aucune contrainte d'usage, l'ensemble de leurs caractéristiques (forme, couleur etc.) découle d'un choix fait sur des critères exclusivement esthétiques, au sein du libre arbitre de l'imagination de leur créateur. L'ambiance kitsch, décrite précédemment est également le résultat d'une démarche pulsionnelle.
Lorsque Moles amène la notion de « pression kitsch » dans un « volume restreint », (dans son analyse, Moles considère un dessus de cheminée ou un mur comme un « volume »), il évoque le salon d'un appartement bourgeois dans lequel des objets sont introduits régulièrement et doivent s'intégrer parmi les objets déjà présents.
« En continuant ce processus, arrive un moment où les objets sont en contact les uns des autres et désormais incompressibles. Alors, la pression kitsch sera maximale.[1] »
Cet apport d'objets au fur et à mesure conduit selon Moles à un « surréalisme combinatoire inconscient », lié à l'hétérogénéité de l'ensemble créé par ces objets dénués de rapport et forcés de coexister. A propos du jardin pavillonnaire, Jean Yves Jouannais va plus loin en montrant l'effet paradoxal créé par la surabondance d'objets dans un périmètre restreint, en l'occurrence celui de la pelouse du jardin pavillonnaire ; « Nous atteignons ici un point physique, point de non-retour mathématique où la matière se dissout du fait de sa propre masse. C'est le principe du trou noir. […] La matière s'anéantit, donnant naissance à sa négation même, cette matière nommée « antimatière . C'est ainsi que le Trop s'abolit de lui-même, que la plus pondérable des présences engendre la plus évidente des absences ; l'hyper réalité, le néant.[2] »
A force de vouloir être trop visible, le décor devient transparent.

[1] **Abraham Moles**, *Psychologie du kitsch*, p 52.

[2] **Jean-Yves Jouannais**, *Des nains, des jardins, Essai sur le kitsch pavillonnaire*, pp 90-91.

Comment parvient-on à cet effet hallucinatoire ? Il me semble qu'il soit souvent accidentel. L'introduction régulière d'objets hétéroclites s'inscrit dans un processus de surenchère et traduit l'absence de démarche initiale dans l'esprit de l'occupant des lieux. Cela m'apparait quand je questionne des personnes sujettes au phénomène et c'est ce que vient confirmer Jouannais quand il montre à quel point certaines sont dépassés par leur propre création, surprises d'un résultat qui n'est issu d'aucun projet.

Jardin, Roubaix, photographie.

Porte manteau de style «Forêt Noire», Suisse, XIXe siècle, bois sculpté, miroir et plateau de laiton repoussé.

Porte manteau de style «Forêt Noire», Suisse, XIXe siècle, bois sculpté.

C Le kitsch et son alibi fonctionnel

Il semble cependant que le phénomène kitsch n'assume pas totalement son absence de fonction d'usage. Sinon, pourquoi les objets qui catalysent le phénomène kitsch sont-ils si souvent pourvus d'une « pseudo-fonction »?
Assiette murale, boule à neige-presse papier, éventail mural, boite en coquillage, vase lustre en forme de roue…
Comme s'il cherchait à se prémunir des attaques qui pointent son inutilité, l'objet conserve un alibi fonctionnel, même si bien souvent cette fonctionnalité est éteinte dans l'objet.

Tasse à l'effigie du Prince William, 2012, porcelaine feldspathique, décor mécanique.

Thermomètre-ancre, années 2000, plastique injecté, inclusion de coquillages et d'éléments marins.

Dans cette première partie nous avons vu de quelle manière les objets catalyseurs du phénomène kitsch s'arrogent une légitimité esthétique en se fondant sur l'imitation simpliste d'œuvres et d'objets de référence.
Nous avons vu ensuite que ces objets ont pour fonction celle de produire de l'effet et que leur apparition et leur démultiplication dans l'habitat s'inscrit dans un processus totalement arbitraire fondé sur la décision pulsionnelle de l'habitant-spectateur et sur l'absence de projet global.

Cela semble un portrait bien peu flatteur. Pourtant le kitsch séduit à tout va, ce qui m'incite dans la seconde partie de ce mémoire à questionner la nature de l'effet qu'il produit sur l'homme et sur son environnement. L'objet, que l'on dit dépourvu de fonction d'usage est-il pour autant afonctionnel ?

Partie II

L’objet,
un rapport aux autres
un rapport à soi-même

« **Tout être humain dispose d'une histoire originaire tirée d'un conte de fée. Il suffit de prendre tout son temps pour la chercher .**[1] »

Les objets catalyseurs du kitsch: un monde amélioré

A La tentative d'enchanter le réel

Le ciel est d'un bleu turquoise. Un ange -de sexe féminin!- virevolte parmi les nuages, entouré de chérubins,, de colombes et de fleurs.L'ange prote une longue robe sagement décolletée, d'un rose parfaitement assorti aux pagnes qui couvre pudiquement le corps des angelots... Ce n'est pas la description du Paradis mais celle d'un objet décoratif en résine vendu dans un bazar américain. Il semble difficile de créer la polémique autour d'un tel paysage… L'objet catalyseur du kitsch se veut aimable pour un maximum de personnes, ce qui lui impose de créer le consensus. Pour se faire il se refuse à montrer le déplaisant, le subversif, en définitive tout ce qui pourrait rappeler la réalité du monde chez l'habitant-spectateur.

[1] **Theodor Adorno**, *Où la cigogne va chercher les enfants », Minima moralia, Réflexions sur la vie mutilée.* cit. Anne Beyaert-Geslin dans *Kitsch et avant-garde : de l'objet à la stratégie culturelle.*

Mort, violence, maladie, hiérarchie sociale ou ségrégation raciale (les anges sont noirs)… Cette réalité est évacuée au profit d'une vision idéalisée d'un monde où tout n'est qu'amour, harmonie, joie et plaisir. A défaut d'immerger l'habitant-spectateur dans ce conte de fée, l'objet se présente comme la preuve concrète de sa réalité infiniment rassurante.

B La confortation des idées reçues

Au-delà de sa prétention à incarner un monde idéalisé, l'objet suscite l'adhésion en confortant l'habitant-spectateur dans ses opinions, en l'occurrence dans sa conception du monde parfait. Naturellement la vision du monde renvoyée par l'objet n'a rien d'individuel à partir du moment où le mode de production de l'objet ne prévoit pas de rencontre entre créateur et acheteur. C'est par conséquent une idée reçue qui est choisie pour être véhiculé par l'objet, généralement un cliché très répandu dans la population et donc susceptible d'atteindre un large public.

Bibelot, Etats-Unis, années 2000,
résine moulée et peinte.

« *Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise et des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion.*[1] »

[1] **Milan Kundera**, *L'insoutenable légèreté de l'être*, p 20.

Dans le décor de l'assiette, les chérubins doivent nécessairement sembler s'amuser et l'ange doit forcément être jeune et d'apparence soignée. Un ange muni d'une arme ou des chérubins au regard triste risqueraient de créer un conflit interne chez l'habitant-spectateur, ce qui serait «contre-productif» pour l'objet..

C L'objet, cristalliseur d'émotions

Les petits chérubins, les petites fleurs, les colombes : tout cela est décidément petit et peut légitimement être qualifié de « mignon ». Cet adjectif renvoie à l'idée d'un jugement esthétique laudatif associé à un sentiment d'attendrissement chez l'habitant spectateur. Dans le cas de notre objet décoratif, c'est une émotion facile car sans ambiguïté et sans nuance. Le spectateur sait pourquoi il est ému et il n'a pas de scrupule à l'être car cette émotion lui semble légitime car partagée par un grand nombre de personnes (c'est tout l'intérêt de l'idée reçue véhiculée).
Pour Milan Kundera, ce type d'émotion facile est capable de « tirer » deux larmes au spectateur :

« *Le kitsch fait naître tour à tour 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![2] »

[2] **Ibid**

L'émotion, ici générée par l'image reproduite sur l'objet, peut aussi être liée au contexte dans lequel l'objet catalyseur de kitsch a été acquis par son propriétaire. C'est le cas notamment de l'objet mémoriel, objet-souvenir dans le langage courant. Souvenir de vacances, d'un évènement familial… L'objet mémoriel incarne la preuve durable et préhensible qu'un évènement a eu lieu dans la vie de son propriétaire. Sa présence dans l'habitat sert à laisser une trace, son accumulation à constituer une biographie. Transmis de génération en génération, il devient une relique, un objet ancien.
L'objet mémoriel ancien, en raison de la valeur affective dont son possesseur l'emplit, est souvent particulièrement « choyé ».

Mis en vitrine ou dans une boite, un écrin, il est manipulé avec parcimonie, et quand il doit être nettoyé, c'est toujours avec un soin minutieux, ce qui révèle son statut spécial.
Le phénomène a été analysé par Jean Baudrillard, qui voit l'objet ancien transmis comme « *l'immémorialisation d'un être précédent*[1] », c'est-à-dire que le contact visuel ou physique avec l'objet a la capacité de ramener à la mémoire le souvenir de la personne disparue et plus globalement d'être le dépositaire des racines familiales.

[1] **Jean Baudrillard**, *Le système des objets*, p 106.

Cette valeur symbolique « valeur d'historialité » n'a souvent aucun rapport avec la valeur économique de l'objet.
Elle est plutôt de l'ordre de l'aura, concept développé par le philosophe allemand Walter Benjamin et résumé dans cette citation «l'unique manifestation d'un lointain quelle que soit sa proximité[2]»
Quand cette valeur d'historialité fait défaut, le kitsch tente de lui en donner une en lui apportant un semblant de vécu qui se manifeste généralement par une patine artificielle, des traces d'une hypothétique vie antérieure.

[2] **Walter Benjamin**, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. En réalité Benjamin évoque l'aura qui se dégage d'une oeuvre d'art unique. Le terme a été ensuite galvaudé.

D La nostalgie du passé

Le regard que s'efforce de susciter l'objet est empli de nostalgie.
Proche de l'adage «c'était mieux avant».
Evoquer un passé plus ou moins lointain permet au kitsch de créer un sentiment de sécurité. Car chacun le sait, le passé est connu mais l'avenir est incertain...
Le kitsch exploite la peur du changement et plus généralement la peur de l'avenir. Freud dirait qu'il maintient dans un état infantile
Face à cette peur, qui est avant tout une peur de l'inconnu, l'objet veut être lu comme un vecteur de sécurité et la combinaison d'un grand nombre d'objets comme une protection vis à vis du temps et de l'environnement extérieur, jugé hostile.
Ainsi, ce qui dans l'objet apparait comme dénué de fonction d'usage, ou dont la fonction a été « éteinte » (par exemple la roue-lustre) n'est pas pour autant afonctionnel.
La fonction de ce superflu apparent est d'ordre psychologique et elle se réalise dans le rapport affectif qu'entretient l'individu avec l'objet.

Minibar de la marque Moissonnier, France, 2012, bois massif laqué et patiné, ornements en acier laitonné

L'abondance, vecteur d'un sentiment de sécurité

A Un remède à l'horror Vacui et à l'ennnui

L'objet est-il parfois un baume qui guérit les angoisses ? Dans le cas de l'horror vacui, l'horreur du vide, la réponse est un grand «oui». Ce phénomène m'apparait avec force lors du visionnage d'un reportage consacré aux brocantes dans lequel une femme se dit rassurée par la quantité effarante d'objets trouvés qui remplissent sa maison et justifie cette abondance par le fait qu'elle n'aime pas les pièces « dépouillées » et qu'elle a subi la pauvreté dans son enfance et a depuis « peur de manquer ».
Le terme « horror vacui » est dû à Mario Praz, critique d'Art italien qui l'utilisa pour décrire l'intérieur étouffant des maisons de l'époque victorienne. On peut le définir comme une angoisse suscitée par les espaces peu remplis, peu ornés. Cela résonne avec la « pression kitsch » de Moles, qui d'ailleurs parle de « meubler le vide[1] » .
L'horror vacui et la peur irraisonnée d'un hypothétique futur manque n'expliquent pas à elles deux la recherche de surabondance, qui comporte quand même des inconvénients évidents : réduction de l'espace, augmentation du temps consacré à l'entretien etc. Mais ces inconvénients semblent passer en deçà du plaisir lié au divertissement procuré par les objets.
Car quelles que soient ses qualités esthétiques, un objet procure un divertissement : il s'offre d'une part à l'observation de l'habitant-spectateur ou du visiteur et d'autre part impose la manipulation liée à son entretien. L'abondance d'objets et d'ornements est donc un remède à l'absence d'occupation, à l'ennui.
Qui est l'ennuyé ? Pour Jouannais, c'est « *un malade du réel, écœuré de la réalité*[2] » L'abondance d'objet améliore-t-elle la réalité? Ou ne fait-elle que l'escamoter ?

Dessin aquarellé d'un projet de salle à manger gothique par G. Félix Lenoir, 1889.

[1] **Abraham Moles**, *Psychologie du kitsch*, p 56.

[2] **Jean-Yves Jouannais**, *Idem*, p 69.

B L'art de vivre et la ritualisation du quotidien

Lorsque l'on marche dans la rue, une infinité d'interaction se produit entre notre corps et l'ensemble des éléments qui définissent l'univers de la rue : bâtiments, panneaux, arbres, matérialité du sol etc. Lors d'un trajet quotidien, le nombre de ces interactions se réduit : nous connaissons les lieux et notre attention à leur égard diminue. Les chercheurs qui travaillent sur la sécurité au volant appellent cela la « baisse de vigilance ». Elle s'explique par le fait que notre corps a enregistré un ensemble d'informations concernant le trajet, informations qui constituent des repères dont la combinaison nous rassure et nous informe lors des trajets ultérieurs que nous suivons la bonne route.
En est-il de même à l'échelle de l'habitat ? Bourdieu parle d'une « ritualisation du quotidien[1] » tant il est frappant de constater que les objets prennent souvent une place fixe dans la géographie de l'appartement ou de la maison. Immobile, l'objet devient carrément immuable car il est inscrit dans le rituel du quotidien : du lever au coucher, les interactions (y compris les interactions visuelles) habitant/objets s'opèrent ainsi chaque jour de la même manière, produisant une redondance rassurante qui exclut l'impromptu-source d'angoisse- du scénario de la vie.
Cette ritualisation est aussi une manière de refouler l'érotisme lié à certaines activités. Les arts de la tables -particulièrement quand ils sont très élaborés- permettent de mettre à distance les nécessités et les limites du corps, en convertissant le besoin vital en un moment choisi. Pourtant, cet érotisme refoulé apparait de façon flagrante dans le rapport aux objets.

[1] **Pierre Bourdieu**, *La distinction*, p 359.

C De l'abondance à la submersion: la collection

Le degré d'intimité le plus élevé dans le rapport de l'homme avec l'objet semble être atteint chez le collectionneur. Le dictionnaire nous dit que la collection est un « ensemble non fini (le plus souvent classé) d'objets réunis par un amateur, en raison de leur valeur scientifique, artistique, esthétique, documentaire, affective ou vénale. Collection d'insectes, de tableaux, de timbres; collection particulière, publique; pièce de collection; vente de la collection »

Images tirées du film de Tim Burton *Edouard aux mains d'argent*, 1990.

Quelle que soit la nature des objets collectionnés, je constate que le scénario du développement de la collection est à chaque fois identique : un individu développe un intérêt particulier pour un objet acquis plus ou moins récemment (dans le cas d'un philatéliste, il va de soi que l'objet timbre est présent depuis longtemps dans sa vie). La possession de cet objet lui apporte une satisfaction physique et mentale (de l'ordre de l'érotisme) qui en même temps se révèle frustrante et l'incite à acquérir un deuxième objet. La capacité de la nouvelle acquisition à satisfaire son propriétaire s'amenuise au fil du temps, l'incitant encore et encore à de nouveaux achats. Paul Valéry écrit que la satisfaction fait renaître le désir[1]. Quand le nombre d'objets possédés atteint un certain nombre, le prétexte censé justifier un nouvel achat change de nature : il ne s'agit pas seulement de renouveler le plaisir lié à la possession mais d'apporter un élément manquant dans la série constituée par les objets déjà acquis.

Au sein de la collection, l'objet perd généralement sa fonction d'usage (cela dit j'ai par exemple pu voir une collection de carafes dont chacune était en utilisée). Mais ce qui change surtout, c'est le statut de l'objet, qui n'est plus acheté pour ses qualités intrinsèques mais pour ses affinités avec la série déjà possédée et donc sa capacité à intégrer cette série. C'est ce qui distingue le collectionneur de l'amateur qui lui, acquiert « l'objet pour l'objet »

[1] *Paul Valéry, «L'infini esthétique»,* p 1343. citation de Veronica Estay Stange dans *Esthésie et négativité.*

Photographie d'une collections d'animaux, 2012, faience et porcelaine, source: Internet.

Photographie d'Eugène Atget, Intérieur du logement d'un collectionneur, rue de Vaugirard, 1910.

La démarche de la collection, qui s'apparente à la formation d'un groupe homogène dont la présence de chaque élément constituant est le résultat d'un examen et d'une validation par le collectionneur, sert selon Baudrillard à maitriser le monde extérieur de manière temporaire. L'intimité qui lie le collectionneur à cette série d'objet permet d'ailleurs à Baudrillard une analogie avec le harem « *maître d'un sérail secret, l'homme l'est par excellence au sein de ses objets. Jamais la relation humaine, qui est le champ de l'unique et du conflictuel, ne permet cette fusion de la singularité absolue et de la série indéfinie. D'où vient qu'elle est source continuelle d'angoisse.*[2] »

Le rapport avec l'objet décoratif est-il plus facile que le rapport avec l'humain ? Difficile de le nier. Mais d'où vient cette affinité avec l'objet catalyseur du phénomène kitsch, que nous voyons rarement s'établir avec l'œuvre d'art originale et encore moins avec l'objet fonctionnel?

[2] **Jean Baudrillard**, *Le système des objets*, p 124.

Chaise «Tournesol», XIXe siècle, Florence, Italie,Fabricant non identifié, structure en bois sculpté et laqué, assise en velours capitonné, coussins «fleurs» en tissu.

L'objet kitsch est-il à la mesure de l'homme ?

A Les objects fonctionnels: absence d'aura affective et effort de rationalité

Il est rare de voir quelqu'un s'attacher à un aspirateur.
La situation est plus fréquente concernant les voitures.
Ce qui différencie la voiture de l'aspirateur, c'est le rapport que celle-ci est capable d'établir avec la personnalité de son propriétaire-conducteur. L'habitacle de la voiture abrite le conducteur pour de longs moments, dont certains font l'objet de souvenirs durables, souvent d'ordre affectif (départ en vacances etc.). L'habitacle et la carrosserie peuvent être personnalisés. La voiture devient alors un véhicule promotionnel de son propriétaire, qui l'emplit de ses affects. Et s'efforce éventuellement de la «personnaliser», de la décorer (parfum d'ambiance, housses de sièges, coussins, bibelots posés sur le tableau de bord etc. On peut parler ici d'aura.
Or l'aspirateur n'offre aucune prise à l'affectif. Il est vide d'aura car en tant qu'ustensile il ne s'ancre pas dans le souvenir.
L'effort de rationalité qu'il impose l'empêche d'accéder au cœur.

B La continuité objet/réel

Revenons à notre objet décoratif (les anges). Nous avons montré que l'image représentée est celle d'un monde idéalisé. Cependant, la scène n'a rien d'improbable dans la mesure où chacun des éléments qui la constitue est identifiable et dénué d'ambiguïté. L'ange et les chérubins ne sont pas très différents des personnes que nous rencontrons dans la rue. La couleur du ciel est telle que nous la voyons un beau jour d'été. Bourdieu parle d'une continuité entre l'objet et la vie quotidienne[1]. Ainsi, le «passage» de l'objet à la vie et de la vie à l'objet se fait sans difficulté, sans l'effort qu'exige la compréhension d'une oeuvre d'art chez la personne qui la contemple.

[1] **Pierre Bourdieu**, *La distinction*, p 33.

Tout est dit, il n'y a rien à comprendre.
On peut toutefois apporter une objection en évoquant le cas du nain de jardin dont la capacité à sembler probable est faible car il ne ressemble à rien de connu dans le domaine du vivant. Mais le nain appartient au registre du« merveilleux », bien ancré dans la culture à travers les contes et légendes dont l'origine est souvent populaire.
La représentation qui figure sur l'assiette n'a pas une fidélité photographique mais elle peut « faire vrai ».
C'est le « miracle de l'image vivace » qu'évoque Clément Greenberg dans *Avant-garde et kitsch*[1] et(greenberg p 21) qui se produit quand l'image génère une impression de vérité (à ne pas confondre avec la « réalité » qui comme nous l'avons vue est édulcorée).

[1] **Clément Greenberg,** *Art et Culture*, p 21.

C Gigantification et miniaturisation

Comprendre le rapport à l'œuvre d'art est primordial pour comprendre les procédés du kitsch.
Walter Benjamin écrit que l'Art se situe à deux mètres du corps[2].
Hegel écrit lui « *l'Art est la plus haute joie que l'Homme se donne à lui-même*[3] »
Tous deux s'accordent sur l'idée d'une distance qui sépare l'œuvre d'art du spectateur au sens figuré. Mais il n'est malheureusement pas possible à l'Homme d'être en permanence au sommet.
L'objet catalyseur du phénomène kitsch intègre cette certitude et abolit la différence d'échelle symbolique en se mettant à l'échelle de l'Homme. Ainsi les dimensions de l'objet de référence sont rarement respectées, de manière à faire tomber la barrière qui sépare l'œuvre et le corps.
Joconde de poche ou « diadème de princesse » démesuré : l'objet de référence subit soit une gigantification, soit un rétrécissement.

On peut constater que nombre de ces objets (exceptés les meubles naturellement) sont facilement préhensible. Cela participe du principe de synesthésie, qui consiste à mobiliser tous les sens, y-compris le toucher.

Au delà de leur leur capacité à cristalliser les affects, quel est le rapport que ces objets si banals entretiennent avec leur possesseur?

Boule à neige, années 2000, France, matière plastique

Porte clés, 2012, France, Acier laitonné, porcelaine à décor mécanique.

Téléphone «bouche», 2012, France, matière plastique.

L'objet, media dans la relation avec l'environnement

A L'objet, mode d'accès à l'individu, mode d'accès à moi-même

Prenons le cas d'objets vendus à proximité des lieux de cultes ou sur les lieux de pèlerinage. Images pieuses, crucifix, chapelets et tout un ensemble de bibelots sur le thème de la foi et de l'adoration du sacré. Au-delà de leur fonction d'échange, ces objets existent car le sacré a absolument besoin de prendre une matérialité pour exister, sans cela l'effort d'abstraction demandé par la foi serait trop grand. La religion, qui se veut omniprésente dans la vie des fidèles, a opéré un transfert sur l'objet. L'adoration du sacré passe par une adoration de l'objet.

Qu'en est-t-il de l'objet qui n'est pas porteur d'une dimension spirituelle évidente ?

Pour Baudrillard, l'objet sert à « exalter » les qualités de son propriétaire « *L'objet est bien ainsi au sens strict un miroir : les images qu'il renvoie ne peuvent que se succéder sans se contredire. Et c'est un miroir parfait puisqu'il ne renvoie pas les images réelles mais les images désirées.*[1]»

Comment un objet, si peu individuel dans la mesure où il en existe de nombreux exemplaires identiques, peut-il établir ce rapport avec le l'individu ? Il est toujours frappant de croiser un inconnu qui porte le même vêtement, le même accessoire nous, comme si nous pensions un exemplaire unique tout en sachant pertinemment que ce n'est pas le cas.

Il semble que dès lors qu'il entre en la possession de l'individu et quitte l'assortiment du magasin, l'objet gagne en unicité. Pour Baudrillard, cette impression d'unicité est une vertu de la possession.

« *Sa singularité absolue par contre lui vient d'être possédé par moi- ce qui me permet de me reconnaitre en lui comme un être absolument singulier*[1]»

[1] **Jean Baudrillard**, *Le système des objets*, p 126.

Image du film de Jacques Tati *La maison de mon oncle* (1957)

Ainsi, dans l'analyse de Baudrillard, le collectionneur est la pièce finale de la collection.
Mais l'objet n'impacte pas seulement son possesseur, il établit ou cherche à établir une communication avec son environnement tout entier.

B La recherche du standing: l'objet comme moyen d'accès à autrui

Nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire, l'objet catalyseur de kitsch est le succédané d'un fragment de la culture dite légitime, accessoire dans un jeu d'imitation du mode de vie des catégories sociales « modèles ». Ou plutôt du mode de vie grand-bourgeois tel que les catégories sociales moins aisées se le figurent. La ressemblance « fabriquée » a une seule fonction, celle de générer un sentiment d'appartenance sociale chez l'habitant-spectateur « ça fait Versailles » et de produire de l'effet sur l'invité-spectateur (ou le passant dans le cas d'un jardin ou d'une voiture).

Ce système fondé sur l'envoi de messages et d'indices à l'environnement extérieur a un but, l'accès au chic, au standing. Moles parle lui d'un « *mode esthétique de relation à l'environnement*[1] » tandis que Jouannais l'évoque comme « une valeur mondaine propre à chaque milieu[2] ».

[1] **Abraham Moles**, *Psychologie du kitsch*, p 26.

[2] **Jean-Yves Jouannais**, *Des nains,des jardins, essai sur le kitsch pavillonnaire*, p 20.

Ce qui est certain, c'est que l'idée du standing, est l'idée que l'on se fait du mode de vie des classes directement ou indirectement supérieures.
La valeur de l'esthétique des classes supérieures est souvent décrite comme un calcul, une balance entre effort consenti et effet produit, l'idée étant que l'effort doit être minimum et l'effet maximum (c'est le principe de rationalité économique), tout en respectant des valeurs de discrétion, de rejet du tape-à-l'œil et du clinquant. L'effort ne doit pas être trop visible, afin de témoigner d'un détachement vis-à-vis des contingences matérielles, « *une mise à distance de la nécessité*[3] ».
Or, il semble que le rapport à cette visibilité de l'effort s'inverse au fur et à mesure que l'on descend l'échelle sociale.
L'objet catalyseur du kitsch, dans sa devise « d'effet à tout prix » se situe donc aux antipodes.

«Odette disait de quelqu'un :
– Il ne va jamais que dans les endroits chics.
Et si Swann lui demandait ce qu'elle entendait par là, elle lui répondait avec un peu de mépris :
– Mais les endroits chics, parbleu ! Si, à ton âge, il faut t'apprendre ce que c'est que les endroits chics, que veux-tu que je te dise, moi ? Par exemple, le dimanche matin, l'avenue de l'Impératrice, à cinq heures le tour du Lac, le jeudi l'Éden Théâtre, le vendredi l'Hippodrome, les bals...
– Mais quels bals ?
– Mais les bals qu'on donne à Paris, les bals chics, je veux dire. Tiens, Herbinger, tu sais, celui qui est chez un coulissier ? mais si, tu dois savoir, c'est un des hommes les plus lancés de Paris, ce grand jeune homme blond qui est tellement snob, il a toujours une fleur à la boutonnière, une raie dans le dos, des paletots clairs ; il est avec ce vieux tableau qu'il promène à toutes les premières. Eh bien ! il a donné un bal, l'autre soir, il y avait tout ce qu'il y a de chic à Paris. Ce que j'aurais aimé y aller !(…)
Mais Swann ne cherchait nullement à lui faire modifier cette conception du chic ; pensant que la sienne n'était pas plus vraie, était aussi sotte, dénuée d'importance, il ne trouvait aucun intérêt à en instruire sa maîtresse, si bien qu'après des mois elle ne s'intéressait aux personnes chez qui il allait que pour les cartes de pesage, de concours hippique, les billets de première qu'il pouvait avoir par elles. Elle souhaitait qu'il cultivât des relations si utiles mais elle était par ailleurs, portée à les croire peu chic, depuis qu'elle avait vu passer dans la rue la marquise de Villeparisis en robe de laine noire, avec un bonnet à brides.
– Mais elle a l'air d'une ouvreuse, d'une vieille concierge, Darling ! Ça, une marquise ! Je ne suis pas marquise, mais il faudrait me payer bien cher pour me faire sortir nippée comme ça.[3]»

[3] **Marcel Proust**, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, pp 365-366.

Ce passage de Proust montre le problème de la réception à laquelle le message véhiculé par les objets ou univers kitsch se heurte souvent. Car cette simulation du décor, dans laquelle le rôle signifiant de l'objet dépasse voire anéantit son rôle fonctionnel, ne permet pas l'accès au mode de vie qu'il prétend offrir.

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous avons mis en lumière la recette utilisée par l'objet kitsch pour accéder à la popularité : donner une vision positive du monde, apaiser les angoisses de son propriétaire et se mettre à sa mesure, au sens propre comme au figuré. Ce sont ces même « qualités » qui sont au cœur de sa condamnation esthétique et morale.

Partie III

Du mauvais goût condamné au mauvais goût assumé : le kitsch dans tous ses états

« **Voilà ce qu'on appelle les dessins d'un nouveau Goût. Ainsi [...] nous sommes revenus à la barbarie des Goths. [...] l'on renverse tellement les choses que je ne sais si ce mauvais goût ne prouve pas quelque renversement dans les têtes.**[1] »

Le terme « kitsch », un jugement contenu

A Le kitsch qui s'ignore

En cherchant la visibilité maximale, l'objet catalyseur de kitsch se soumet particulièrement au jugement. Chez les détenteurs de la culture légitime, ce jugement est sans appel : un objet kitsch, est un objet de mauvais goût. Ce qualificatif n'est souvent même pas formulé car il est déjà contenu dans la définition de « kitsch ». Voilà pourquoi le terme n'est jamais utilisé comme argument de vente dans les publicités et n'est jamais employé par ceux qui utilisent l'objet kitsch dans un jeu d'imitation.

Cette condamnation sévère est la première brimade que rencontre le kitsch dans son désir d'être aimé de tous. Dans une société où , d'après Bourdieu les affinités de goût sont avant tout des affinités de personnes « *Deux personnes ne peuvent se donner une meilleure preuve de l'affinité de leur goût que le goût qu'elles ont l'une pour l'autre*[2] », et dans la mesure ou le regard porté sur l'objet est également un regard posé sur son propriétaire, l'affinité d'une personne avec le kitsch, loin d'être un facteur d'appartenance sociale, devient un motif de moquerie et d'exclusion de la part des classes sociales que le kitsch prétend imiter.

Et c'est justement l'imitation qui est condamnée. Avec tout un vocabulaire ad hoc « nouveau-riche » « parvenu ». Agnès Jaoui, dans son film *Le goût des autres*[3] donne à voir ce phénomène avec finesse. Jean-Pierre Bacri y incarne Jean-Jacques Castella, un entrepreneur nouvellement enrichi, amoureux d'une artiste parisienne cultivée dont il se met à fréquenter les amis. Castella ne détient pas les codes de ce milieu nouveau, mais tente de faire bonne figure en adoptant un comportement de mimétisme : achat de tableaux abstraits, choix de pièces de théâtre d'avant-garde etc. Loin de provoquer son intégration au sein du groupe, son attitude suscite les railleries. Il est qualifié de « beauf », il n'a « aucun goût ».

[1] **Abbé Le Blanc,** *Lettres…concernant le gouvernement, la politique et les mœurs des Anglais et des Français 1737-1744.*

[2] **Pierre Bourdieu,** *La distinction,* p 270.

[3] **Agnès Jaoui,** *Le goût des autres, 2000.*

B Bon goût et mauvais goût

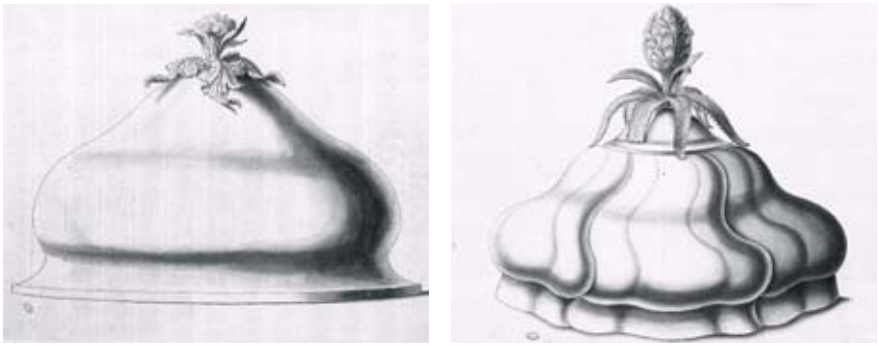
Que signifie la sentence « aucun goût » ? En l'occurrence c'est bien le goût de Castella, son choix d'œuvres d'arts, son choix de cravates qui est en cause, qui est moqué car jugé inapproprié.
Il faut donc distinguer l'absence d'intention esthétique, (qu'on peut rencontrer par exemple dans un parking, un local à poubelle ou dans une salle d'attente) de l'intention esthétique condamnée.
Il faut aussi établir une nuance entre le mauvais goût et le kitsch.
Le kitsch est dit « de mauvais gout » mais le mauvais goût ne passe pas nécessairement par une démarche « kitsch ». Le mauvais goût est parfois un goût mal connu, comme le révèle l'histoire des Arts. A titre d'exemple, l'œuvre d'Egon Schiele ou de Vincent Van Gogh a ainsi été jugée de mauvais goût de leur vivant, car mal comprise.

La notion de mauvais goût apparait en même temps que la rocaille du style Louis XV, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. La rocaille, utilise un vocabulaire esthétique fondé sur des formes ondulées (pieds de meubles de forme galbée) et des ornements chantournés (coquilles, feuilles d'acanthe, volutes, fleurs…) qui abondent sur les murs, les plafonds et le mobilier.
Répandue dans les demeures aristocratiques, la rocaille est qualifiée par Voltaire d' « art dégénéré » et appelée « rococo » par ses détracteurs à l'image de l'abbé Leblanc[1] qui apporte le concept nouveau de « mauvais goût ».
«*Rien n'est plus monstrueux […] que de marier des Etres d'une nature opposée ; c'est cependant ce que grand nombre de nos Artistes se font aujourd'hui gloire de pratiquer. Ils contrastent un Amour avec un Dragon et un Coquillage avec une aile de Chauve-souris. Ils ne suivent plus aucun ordre, aucune vraisemblance […] Ils entassent avec confusion des Corniches, des Bases, des Colonnes, des Cascades, des Joncs, des Rochers ; dans quelque coin de ce Chaos, ils placeront un Amour épouvanté, et sur le tout ils feront régner une guirlande de fleurs. Voilà ce qu'on appelle les dessins d'un nouveau Goût. Ainsi […] nous sommes revenus à la barbarie des Goths. […] l'on renverse tellement les choses que je ne sais si ce mauvais goût ne prouve pas quelque renversement dans les têtes.*»

[1] **Abbé Le Blanc,** *Idem.*

L'architecte Jean-François Blondel trouve lui « ridicule le pêle-mêle des coquillages, dragons, roseaux, palmiers et autres plantes ».

Dessin du projet de cheminée et de décor mural réalisé par Meissonnier pour le bureau du comte Bielenski, 1734, source: livre *Les Arts Décoratifs français*.



Dessins à l'encre et au lavis gris pour deux cloches en argent, France, XVIIIe siècle, source: livre *Les Art Décoratifs français*, p 76-77.

« *Sont priés les Orfèvres, lorsque sur le couvercle d'un pot à oille […] ils exécutent un artichaut ou un pied de céleri de grandeur naturelle, de vouloir bien ne pas mettre à côté un lièvre grand comme un doigt, une alouette grande comme le naturel et un faisan du quart ou du cinquième de sa grandeur ; des enfants de même grandeur qu'une feuille de vigne […] des arbres dont le tronc n'est pas si gros qu'une de leurs feuilles […] Nous leur serions encore infiniment obligés s'ils voulaient bien ne pas changer la destination des choses et se souvenir par exemple qu'un chandelier doit être droit et perpendiculaire pour porter la lumière et non pas torturé comme si quelqu'un l'avait forcé.*[1] »

Néanmoins le style plait et apporte agrément et confort dans les demeures à travers une quantité de petits meubles (guéridon, table d'appoint etc.).

Dans le domaine des objets catalyseur de kitsch, le premier critère de condamnation est bien entendu la laideur supposée de l'objet et sa dissonance maladroite avec l'esthétique prônée au sein des classes supérieures. Mais il y a une autre raison.

Emmanuel Kant distingue « ce qui plait » de « ce qui fait plaisir». Il montre ici deux rapports différents à l'œuvre d'art : une approche désintéressée, dans laquelle le spectateur envisage l'œuvre pour elle-même (« ce qui plait »), sans la considérer comme une réponse à un problème et d'autre part une approche intéressée dans laquelle l'œuvre a pour fonction d'apporter la satisfaction physique et émotionnelle. Dans la sociologie de Bourdieu, ce critère différencie l'esthétique populaire, fondée sur une satisfaction affective et physique immédiate du spectateur, de l'esthétique savante dont l'appréciation met de côté la dimension affective et la nécessité économique. La différence majeure serait donc, au-delà de la nature des œuvres et de la laideur attribuée au kitsch, la fonction qu'elles affichent plus

[1] **Charles-Nicolas Cochin**, *Supplication aux orfèvres Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartements et autres, par une société d'Artistes.*

ou moins ostensiblement et leur posture vis-à-vis des contingences du quotidien. Le kitsch se pose comme la réponse à un besoin (décorer par exemple, ou « remonter le moral ») tandis que l'art « savant » supprime les contingences matérielles de son champ de vision. Ce besoin, c'est le besoin de beauté, de « joli »

« *La déesse de la beauté dans l'art est la déesse du kitsch*[2] » écrit Herman Broch, qui est rejoint sur ce terrain par François Lyotard «*Il n'y a pas d'objet sublime. Quand le commerce s'empare du sublime, il le mue en ridicule*[3] »

Les notions de bon goût et de kitsch sont donc interdépendantes, dans la mesure où le kitsch fonde sa démarche sur l'imitation des œuvres de références et que l'Art savant conspue le kitsch, le bannit et donc, dans un sens s'établit en partie par rapport à lui en excluant par avance d'une démarche censée être ouverte, toute affinité avec le kitsch.

[2] **Herman Broch,** *Quelques remarques à propos du kitsch, pp. 25-26.*

[3] **François Lyotard,** *Moralités Post Modernes,* p 34.

C La relativité relative des valeurs esthétiques

Les valeurs sont relatives et les jugements associés le sont tout autant. Peut-on dire pour autant que le bon goût et le mauvais goût sont des notions branlantes, issues uniquement de conventions sociales définies par une élite ? J'ai le sentiment qu'il y a quand même des œuvres qui ne créent pas de polémique quant à leur légitimité. Personne n'a semble-t-il remis en cause l'existence du Parthénon, de l'œuvre de Vermeer ou de la Galerie des Glaces de Versailles, comme si certaines œuvres parvenait à transcender l'individualité des jugements (les mêmes qui servent de modèle aux objets catalyseur du kitsch !).

Greenberg évoque un phénomène d'entente autour du bon et du mauvais goût. « *Pourtant il semble qu'un consensus plus ou moins général sur ce qui est bon ou mauvais en art ait subsisté au fil des siècles parmi les couches éclairées de l'humanité. Le goût variait, mais jamais en dehors de certaines limites ; les connaisseurs d'aujourd'hui s'accordent avec les Japonais du XVIIIe siècle pour considérer qu'Hokusai fut l'un des plus grands artistes de son temps. Nous sommes même d'accord avec les anciens Egyptiens pour penser que l'art de la IIIe et de la Ive dynastie était le plus digne d'être choisi comme exemplaire par ceux qui vinrent ensuite*[4]».

En dehors des questions d'appréciation esthétique, le kitsch est attaqué sur plusieurs tableaux.

[4] **Clément Greenberg,** *Art et Culture,* p 20.

La remise en cause du kitsch

A Se moquer du goût bourgeois et dénoncer une aliénation aux objets

Nous venons de voir que le kitsch est condamné en haut lieu. Les critiques fusent à son encontre et ne concernent pas seulement son statut de parent pauvre du goût.
Ses détracteurs dénoncent plus ou moins indirectement une aliénation de l'homme à l'objet. En France, dans la seconde moitié du XIXe siècle, un pan entier de la littérature, empreint de réalisme, dépeint de manière incisive et sarcastique la société bourgeoise, son décorum et l'abondance d'objets dont elle orne son quotidien.

Gustave Flaubert dans Madame Bovary, décrit avec un grand réalisme l'état d'insatisfaction latent d'une bourgeoise de province. La compréhension du quotidien médiocre de l'héroïne passe par une description précise de son environnement matériel et du rapport qu'elle établit avec les objets. Chez Flaubert, chaque objet possède une symbolique. Et son usage révèle une part de la psychologie du personnage avec lequel il est en interaction. Ainsi les objets qu'affectionne Emma sont souvent vulgaires, de « mauvais goût ».

« Une boîte en coquillages décorait la commode; et, sur le secrétaire, près de la fenêtre, il y avait, dans une carafe, un bouquet de fleurs d'oranger noué par des rubans de satin blanc. (…) Elle s'occupa, les premiers jours, à méditer des changements dans sa maison. Elle retira les globes des flambeaux, fit coller des papiers neufs, repeindre l'escalier et faire des bancs dans le jardin, tout autour du cadran solaire; elle demanda même comment s'y prendre pour avoir un bassin à *jet d'eau avec des poissons. Enfin son mari, sachant qu'elle aimait à se promener en voiture, trouva un boc d'occasion, qui, ayant une fois des lanternes neuves et des garde-crotte en cuir piqué, ressembla presque à un tilbury*[1] *»*

Caricature d'Honoré Daumier *M. Prudomme visitant les ateliers à l'approche de l'exposition de peintures*, vers 1850, source: internet.

[1] **Gustave Flaubert**, Madame Bovary, p 19.

Un peu plus tard, Marcel Proust décrit avec cynisme le goût bourgeois pour la surcharge d'objets et d'ornements. Ici il pointe non sans grivoiserie l'exagération artistique de madame Verdurin qui vante à l'esthète Charles Swann la beauté et la finesse d'éxécution de ses chaises :

« – Ah ! je suis contente que vous appréciiez mon canapé, répondit Mme Verdurin. Et je vous préviens que si vous voulez en voir d'aussi beau, vous pouvez y renoncer tout de suite. Jamais ils n'ont rien fait de pareil. Les petites chaises aussi sont des merveilles. Tout à l'heure vous regarderez cela. Chaque bronze correspond comme attribut au petit sujet du siège ; vous savez, vous avez de quoi vous amuser si vous voulez regarder cela, je vous promets un bon moment. Rien que les petites frises des bordures, tenez là, la petite vigne sur fond rouge de l'Ours et les Raisins. Est-ce dessiné ? Qu'est-ce que vous en dites, je crois qu'ils le savaient plutôt, dessiner ! Est-elle assez appétissante cette vigne ? Mon mari prétend que je n'aime pas les fruits parce que j'en mange moins que lui. Mais non, je suis plus gourmande que vous tous, mais je n'ai pas besoin de me les mettre dans la bouche puisque je jouis par les yeux. Qu'est-ce que vous avez tous à rire ? Demandez au docteur, il vous dira que ces raisins-là me purgent. D'autres font des cures de Fontainebleau, moi je fais ma petite cure de Beauvais. Mais, monsieur Swann, vous ne partirez pas sans avoir touché les petits bronzes des dossiers. Est-ce assez doux comme patine ? Mais non, à pleines mains, touchez-les bien.[1] »

[1] **Marcel Proust**, *A la recherche du temps perdu- Du côté de chez Swann*, pp 325-326.

Ici il décrit l'hôtel particulier d'Odette, ancienne cocotte dont Swann s'est épris.

« Laissant à gauche, au rez-de-chaussée surélevé, la chambre à coucher d'Odette qui donnait derrière sur une petite rue parallèle, un escalier droit entre des murs peints de couleur sombre et d'où tombaient des étoffes orientales, des fils de chapelets turcs et une grande lanterne japonaise suspendue à une cordelette de soie (mais qui, pour ne pas priver les visiteurs des derniers conforts de la civilisation occidentale, s'éclairait au gaz) montait au salon et au petit salon. [...] Elle l'avait fait asseoir près d'elle dans un des nombreux retraits mystérieux qui étaient ménagés dans les enfoncements du salon, protégés par d'immenses palmiers contenus dans des cache-pot de Chine, ou par des paravents auxquels étaient fixés des photographies, des nœuds de rubans et des éventails [...] Quand le valet de chambre était venu apporter successivement les nombreuses lampes qui, presque toutes enfermées dans des potiches chinoises, brûlaient isolées ou par couples, toutes sur des meubles différents comme sur des autels ,elle avait surveillé sévèrement du coin de l'œil le domestique pour voir s'il les posait bien à leur place

consacrée. Elle pensait qu'en en mettant une seule là où il ne fallait pas, l'effet d'ensemble de son salon eût été détruit, et son portrait, placé sur un chevalet oblique drapé de peluche, mal éclairé. [...]. En lui montrant tour à tour des chimères à langues de feu décorant une potiche ou brodées sur un écran, les corolles d'un bouquet d'orchidées, un dromadaire d'argent niellé aux yeux incrustés de rubis qui voisinait sur la cheminée avec un crapaud de jade, elle affectait tour à tour d'avoir peur de la méchanceté, ou de rire de la cocasserie des monstres, de rougir de l'indécence des fleurs et d'éprouver un irrésistible désir d'aller embrasser le dromadaire et le crapaud qu'elle appelait : « chéris ».[2] »

[2] **Marcel Proust,** *Idem*, pp 339-340.

Bien plus tard dans les années 1930, Albert Cohen se moque avec férocité du mode de vie moyen-bourgeois et son imitation maladroite de la grande bourgeoisie, qu'il tourne en ridicule. Ici, madame Deume envisage les modifications à apporter dans la décoration de son salon :

« Le salon est vraiment bian, répéta Mme Deume, souriant d'aise sociale. Il y aura peut-être une amélioration à faire plus tard : devant la baie mettre des rideaux en reps, avec des grandes fleurs de toutes les couleurs peintes à la main sur le reps, et alors derrière mettre des ampoules électriques cachées qu'on allumerait le soir quand les rideaux seraient tirés, enfin comme chez Emmeline Ventradour, ça ferait artistique. Naturellement quand il y aurait des invités.[3] »

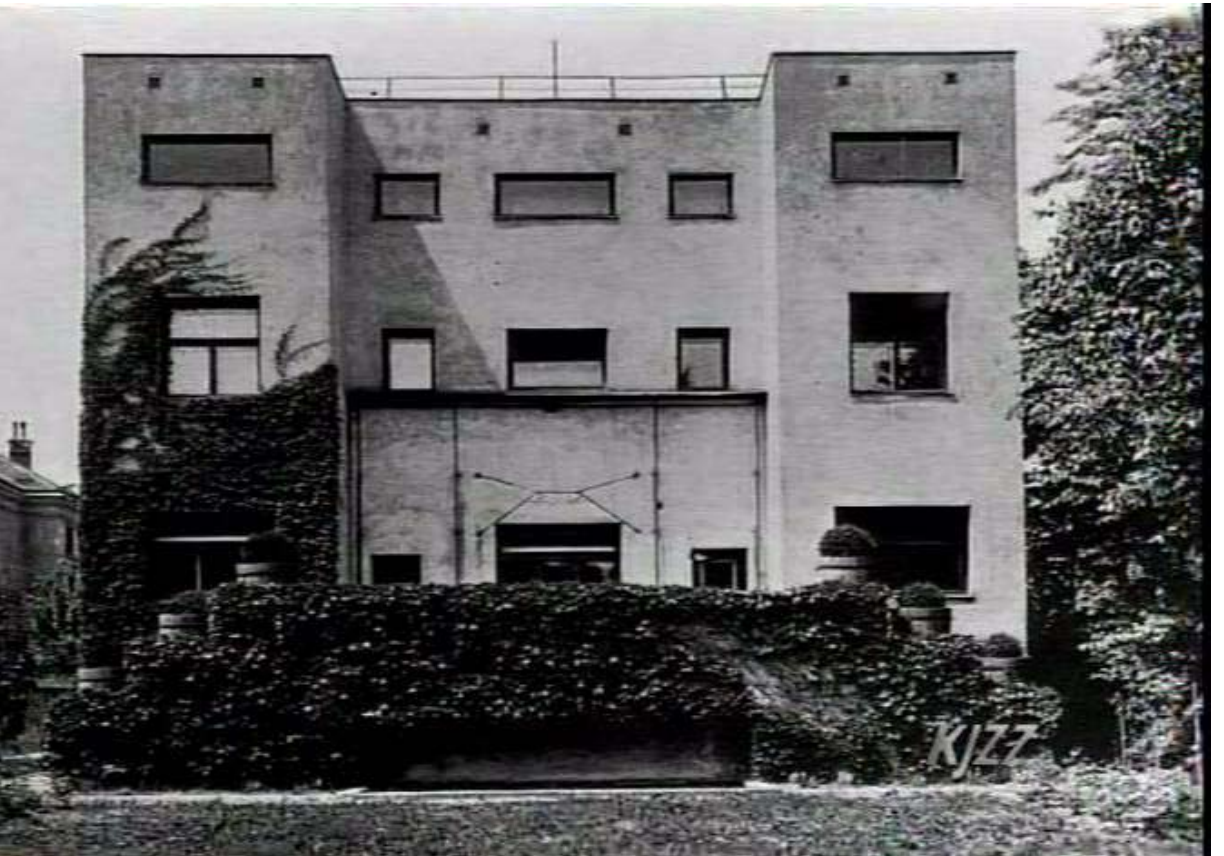
[3] **Albert Cohen,** *Belle du seigneur*, p 234.

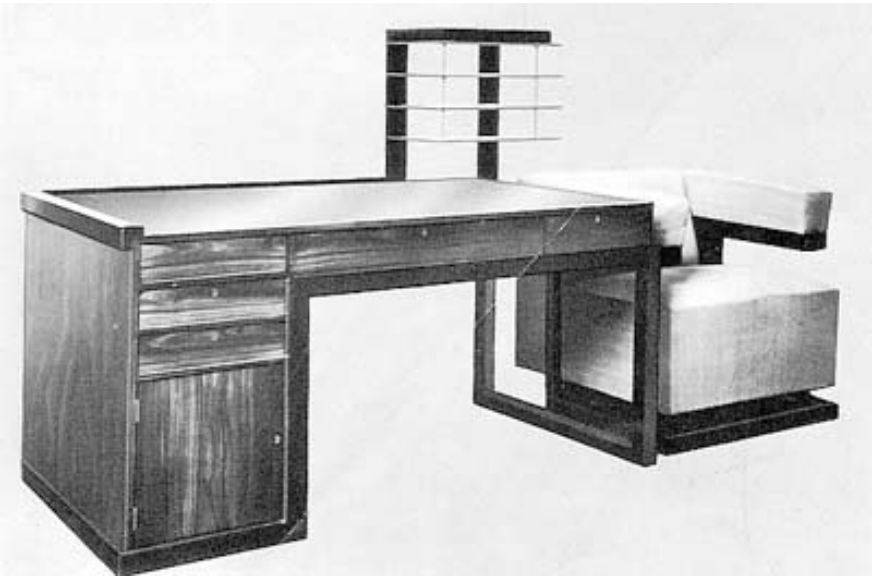
B Réagir face à la prolifération de l'inutile: le fonctionnalisme.

La remise en cause se déroule aussi sur un mode plus pragmatique dans la première décennie du XXe siècle.
« L'ornement est un crime ». écrit Adolf Loos en 1908 dans son texte *Ornement et crime* . Loos est très critique vis-à-vis de l'architecture de son époque. Il condamne l'Art nouveau et plus tard la Sécession viennoise. L'ornement est à ses yeux un gaspillage de temps et d'argent et son texte célèbre devient rapidement un des supports du fonctionnalisme, qui prône une adéquation entre la forme et la fonction dans les domaines de l'objet et de l'architecture.
Loos va rapidement être entendu par les architectes de son époque pour qui il représente la voie à suivre.
Cet engouement prend réellement forme en 1918 avec la création de l'école du Bauhaus de Weimar par Walter Gropius. Pour

Portrait d’Adolf Loos

Usine Fagus construite par Walter Gropius et Adolf Meyer en Allemagne entre 1910 et 1913.





Gropius, la beauté est supplémentaire. Elle apparait quand il existe une totale correspondance entre l'architecture et l'habitant.
« L'adaptation est belle aussi ».
La beauté dans le fonctionnalisme est issue de l'analyse des buts, qui passe par la rédaction d'un cahier des charges et permet d'aboutir à la notion nouvelle d'ergonomie.
En outre, le fonctionnalisme prône un usage raisonné des matériaux qui doivent être choisis en fonction de leurs propriétés mécaniques et fonctionnelle et leur coïncidence avec le besoin.
De toute évidence, cela nous emmène bien loin du territoire kitsch.
Pour Abraham Moles, le fonctionnalisme incarne l'antithèse du kitsch, « l'antikitsch[1] ». En premier lieu car il prône une architecture et un design adapté à l'homme, ce qui est censé exclure toute aliénation ou domination de l'objet.
Ensuite car le fonctionnalisme bannit toute forme de déguisement, de travestissement de la réalité. Les matériaux sont ce qu'ils ont l'air d'être et le concepteur ne tente pas de les faire ressembler à des matériaux plus coûteux.
Pour le kitsch, la célèbre phrase de Loos aurait pu sonner comme le glas mais le kitsch a su parfaitement rebondir.

[1] **Abraham Moles**, *Psychologie du kitsch*, pp 123-145.

Maison Steiner, construite par Adolf Loos à Vienne en 1910.
Photographie d'époque.
Source: livre *Les sources de l'architecture moderner et du design*, p 169.

Une propension du kitsch à tenir compte de la remise en cause

A La capacité du kitsch à s'inclure dans l'innovation

Pensons aux charpentes métalliques des gares et des grands magasins parisiens, ou aux premiers gratte ciels américains. Leur point commun est d'incarner la pointe de l'innovation technique appliquée à l'architecture au moment de leur construction.
Regardons les de plus près… Des ornements en forme de fleurs chantournées sur la structure des verrières, des poteaux décorés de chapiteaux corinthiens, des corniches et des mascarons, des frontons au-dessus des portes et des fenêtres, des appareillages de briques qui viennent créer des motifs muraux…
Jacques Fontanille fait une analogie entre l'habitat et le corps humain qui peut permettre de comprendre cette présence du superflu. Il assimile au squelette la structure, la fonction et les matériaux de construction tandis que l'ensemble des éléments de décoration (papier peint etc. mobilier et bibelots) est comparé à l'enveloppe corporelle, qui est en communication directe avec l'environnement. Selon lui, l'habitabilité du « squelette » est permise par cette enveloppe[1].
La présence du kitsch dans l'innovation de pointe met en lumière son caractère contagieux et sa grande adaptabilité. Cette adaptabilité se conjugue à une certaine capacité du kitsch à intégrer les critiques et dans ses propres limites, à en tenir compte.

[1] cf. Jacques Fontanille, *La peau du visible : figures, corps et conversion éidétique* CeReS, Université de Limoges & I.U.F.

B Le néo-kitsch, calibré pour plaire au plus grand nombre

Moles met en avant les conséquences du mouvement fonctionnaliste dans la société : si l'esprit rationaliste ne règne pas sur nos modes de vie, il a néanmoins laissé une empreinte forte qui se manifeste par un rejet moral du superflu quand il prend une forme trop

Photographie du World's Tower Building construit à New York en 1913 dans un style néogothique.

évidente. Il est en effet frappant de constater que dans leur justification ou autojustification, les personnes qui sont sur le point d'acheter un objet qui leur plait mais dont elles n'ont pas l'utilité invoquent le besoin voire la nécessité. «J'achète ce cendrier à l'effigie d'un club de foot car même si je ne fume pas il servira à des invités » « j'achète ce tableau car le mur derrière le canapé me semble bien triste »… L'utilité, c'est-à-dire la probabilité du problème que l'objet est censé résoudre, est moralement le premier critère d'achat. Les grandes surfaces, longtemps accusé d'être le moyen et la cause d'une consommation irréfléchie et irresponsable en tiennent aujourd'hui compte.
La caution d'un designer ou d'un créateur célèbre est aujourd'hui très recherchée par les commerces de grande distribution. Je pense à Monoprix qui chaque année propose à des designers de créer des objets de décoration (en ce moment Paola Navone). Ces partenariats, souvent fructueux pour les enseignes, révèlent une stratégie commerciale bien sûr, mais ils montrent aussi le souci des grandes surfaces de se doter d'une caution morale qui justifie l'achat d'objets pour le client. Même si le design est parfois mal compris par le grand public, la présence d'un designer aux commandes amène l'idée d'un objet utile et bien fait.

Pour Moles, ce design de supermarché intègre en effet une fonction mais il est dépourvu de fonctionnalité dans la mesure où cette fonction sert uniquement à justifier son existence. La forme et les matériaux ne résultent d'aucune contrainte liée à un cahier des charges. C'est même totalement l'inverse qui se produit d'après lui: la fonction est un alibi. Elle est plaquée sur l'objet. Si quelqu'un remet en cause l'utilité d'un objet, il s'entendra répondre « ça sert à… ».
Moles montre la responsabilité du supermarché dans la diffusion de masse des objets catalyseurs du kitsch. Ne pouvant matériellement et logistiquement pas proposer à leurs clients l'ensemble des marchandises existantes, les grandes surfaces pratiquent des études de marché pour ensuite proposer des gammes d'objets resserrées, mais calibrées pour plaire au plus grand nombre. D'après Moles, cette démagogie, déjà présente dans l'objet se voit renforcée par ce calibrage[1]. Il faut nuancer ce constat sévère en rappelant le contexte historique de l'époque.
Après la crise de 1929, un nouveau type de grand magasin apparaît et se pose comme un moyen de relancer la consommation en vertu de prix inférieurs à ceux pratiqués par les premiers

[1] **Abraham Moles**, *Psychologie du kitsch*, p 155.

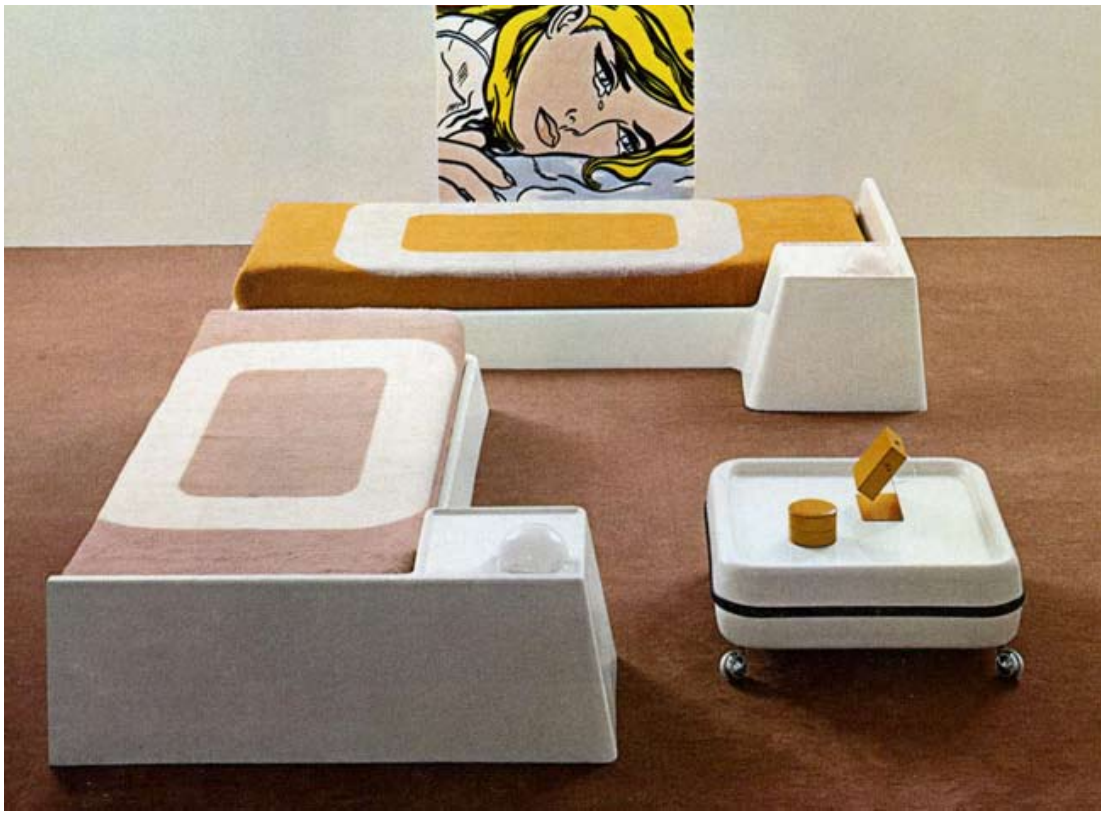
Paola Navone, Collection d'objets mobilier pour l'enseigne de supermarchés MonopriX. Hiver 2012.

Grands Magasins (La Samaritaine, le Printemps etc.). Le principe de prix unique a été initié par l'américain Woolworth et se diffuse largement en Europe. A l'issue de la guerre, ces magasins commencent à s'implanter massivement, apportant le concept nouveau de chaine. Une autre nouveauté apparait dans le fait que les objets sont édités en collection à raison de plusieurs collections par an. D'où l'importance d'une cohérence visuelle clairement identifiable entre les objets. Autrement dit un style. Les consommateurs, après une longue période de privation, entendent accéder à la prospérité et au confort à bas prix.

D'après Bruno Remaury[1], cette aspiration est incompatible avec un fonctionnalisme trop rigoureux. « *Dès les années 40, la rupture est consommée entre une éthique internationale de la fonction, encore renforcée des nécessités économiques et de production demandées par la reconstruction […] et une France au colbertisme nostalgique qui revendique l'héritage du ''bel objet''*.[2]»

Ainsi Prisunic (futur Monoprix) se met à diffuser des objets pour

[1] **Bruno Remaury**, *Les usages culturels du mot design*, revue Mode de recherche n°14 (juin 2010)



Ensemble sofa et table basse dessiné par Marc Held pour Prisunic en 1978.

Ensemble lit et chevets dessiné par
Marc Held pour Prisunic en 1978.

tous et dans tous les domaines de la vie domestique (ameublement, décoration, électroménager, habillement). Le principe de renouvellement régulier des collections contient la nécessité d'apporter sans cesse de la nouveauté sur des objets dont la fonction, elle, reste inchangée. Et ramène la question du décoratif et de l'ornement.

L'autre grande nouveauté apportée par ces magasins concerne la durée de vie de l'objet. C'est d'ailleurs ce Moles condamne fermement car il considère qu'un design calibré à ce point pour plaire et renouvelé plusieurs fois par an est un design promis à une vie courte, ce qui est aux antipodes des conceptions fonctionnalistes.
En effet si dans la société bourgeoise du XIXe siècle les objets étaient conservés (voire remisés au grenier) puis transmis, il en va différemment à cette époque et le supermarché l'a bien compris. Ainsi, l'invention de la durée de garantie a amené l'idée que les objets ont une fin et qu'il faudra un jour ou l'autre les remplacer…

Quel meilleur terreau pour l'objet catalyseur de kitsch que l'environnement du supermarché ?

Midi
Minuit

7:00

C Le gadget

Mais le paradigme de l'objet inutile justifié par une fausse fonctionnalité est incarné par le gadget. « Ce qui n'était jadis qu'excentricité charmante et névrose individuelle devient, au stade sériel et industriel, une déstructuration quotidienne et incessante de l'esprit affolé ou exalté par les détails.[1] »
Personne n'est dupe à leur sujet : les gadgets sont inutiles. Mais tellement sympathiques !

[1] **Jean Baudrillard,** *Le système des objets*, p 163.

Ils sont d'ailleurs très populaires dans la bande dessinée (Géo Trouvetou dans *Picsou*) les dessins animés (*Inspecteur Gadget*) ou encore dans le cinéma (James Bond).
Pour Baudrillard, le succès des gadgets, dont chacun est conscient du caractère superflu tout en se laissant facilement séduire, est lié au fantasme d'un monde animé par une mécanique imperceptible.
« *Quel est ce mystère fonctionnel des objets ? C'est l'obsession vague, mais tenace, d'un monde-machine, d'une mécanique universelle. [...] La vertu du machin, si elle est dérisoire dans le réel, est universelle dans l'imaginaire.* [2]»

[2] **Ibid**, p 165.

L'idée est que dans ce fantasme d'un monde-machine, chaque problème est envisagé et résolu avant qu'il ne se produise, le gadget étant l'instrument de cette résolution.
« *C'est la célèbre formule, magique et comique à la fois, du « ça peut toujours servir » : si l'objet sert parfois précisément à quelque chose, il sert plus souvent encore à tout et à rien, et alors profondément à ceci : il « peut toujours servir* ».[3] ».
La fonction du gadget est là : exister pour répondre à un éventuel problème, et le reste du temps, rassurer son propriétaire sur sa capacité à ne pas être pris au dépourvu.
Assurément l'objet catalyseur du kitsch parvient à se tirer avec succès de toutes les situations périlleuses. Mais, lui qui est si lié à l'affectif, lui si soucieux de plaire, parvient-il à surmonter la disgrâce et le désamour de l'Homme ?

« Les intellectuels et les artistes ont une prédilection particulière pour les plus risquées mais aussi les plus rentables des stratégies de distinction, celles qui consistent à affirmer le pouvoir qui leur appartient en propre de constituer comme œuvre d'art des objets insignifiants ou pire, déjà traités comme œuvre d'art mais sur un autre mode, par d'autres classes ou d'autres fractions de classes.[1] »

Une possibilité de mettre le kitsch sous contrôle ?

A Les conséquences surprenantes de la dépréciation de l'objet catalyseur du kitsch

L'engouement autour des brocantes et du « vintage » permet de constater la pertinence du concept de « valeur d'historialité » des objets mis en avant par Baudrillard, c'est-à-dire leur capacité à revenir en grâce après avoir subi une éradication en vertu leur aptitude à traverser le temps et à signifier ce temps dans l'habitat.
Ce retour en grâce a lieu quand l'objet profite d'un « éloignement temporel », c'est-à-dire quand l'époque où il était en vogue est suffisamment éloignée dans le passé.
Bourdieu met aussi en avant la recherche permanente d'exclusivité dont font preuve les catégories sociales les plus aisées dans leur consommation culturelle. Pour expliquer la désaffection des objets et leur récupération par d'autres catégories de la société, il utilise une loi empirique, inspirée de la loi mise en évidence par l'économiste Friedrich Engel[2].

« *A chaque niveau de la distribution, ce qui est rare et constitue un axe inaccessible ou une fantaisie absurde pour les occupants du niveau antérieur devient banal ou commun, et se trouve relégué dans l'ordre de ce qui va de soi par l'apparition de nouvelles consommations, plus rares et plus distinctives ; cela, encore une fois, en dehors même de toute recherche intentionnelle de la rareté distinctive et distinguée. Le sens du placement qui conduit à abandonner les objets, les lieux, les pratiques démodés, ou plus simplement dévalués, pour se porter vers des objets toujours nouveaux, par cette sorte de fuite en avant, en avance, en avant-garde qui définit le snobisme et qui s'applique à tous les terrains, le sport comme la cuisine, les lieux de vacances comme les restaurants.*[3] »

Nous l'avons vu précédemment, les catégories sociales les plus élevées de la société prétendent à une approche désintéressée de l'œuvre et condamnent le kitsch en raison de sa laideur

[1] **Pierre Bourdieu**, *La distinction*, p 321.

[2] La loi d'Engel est une loi empirique qui veut que plus le revenu d'un ménage augmente, moins la part des dépenses consacrée à l'alimentation est élevée.

[3] **Ibid**, p 163.

supposée et de son absence de distanciation esthétique. Et nous venons de l'aborder, ces mêmes catégories aspirent à avoir une longueur d'avance en terme de consommation.

Or, l'objet catalyseur du phénomène kitsch, en plus d'être jugé de mauvais goût, est la plupart du temps accessible à toutes les classes sociales, ce qui au premier abord pourrait le disqualifier aux yeux des classes les plus élevées. Pourtant, nous l'avons tous un jour ou l'autre effleuré du regard dans l'appartement élégant de la famille élégante, lui, le mug à l'effigie de la reine d'Angleterre, le coussin en forme de cœur, le distributeur de savon en forme de caniche…
Il semble que l'objet catalyseur de kitsch ne soit pas concerné par la loi de consommation mise en évidence par Engel.
Car la recherche d'exclusivité des classes supérieures trouve dans l'objet moqué un nouveau mode d'appropriation fondé sur le second degré. Pour Bourdieu, cette forme d'appropriation est liée non plus à l'exclusivité de l'objet mais à la singularité de son mode d'appropriation. «*Les intellectuels et les artistes ont une prédilection particulière pour les plus risquées mais aussi les plus rentables des stratégies de distinction, celles qui consistent à affirmer le pouvoir qui leur appartient en propre de constituer comme œuvre d'art des objets insignifiants ou pire, déjà traités comme œuvre d'art mais sur un autre mode, par d'autres classes ou d'autres fractions de classes.*[1] »

[1] **Pierre Bourdieu**, *La distinction*, p 321.

B L'art subtil de déplaire : ironie, snobisme et subversion

Qu'y a-t-il de plaisant dans l'objet déplaisant ?
En premier lieu, l'objet permet à son propriétaire de manifester son ironie face au phénomène kitsch et face au système de valeur en général. Jacques Fontanille définit ainsi l'ironie : « Le régime ironique destitue un principe ou une règle en inversant la valeur qui est supposée l'exprimer et la valider. [...] L'ironiste sélectionne un terme en le substituant à un autre qu'on était en droit d'attendre.[2] ».

Cette posture ironique s'associe à une forme d'humour lié au ridicule que les objets catalyseurs de kitsch incarnent dans le regard distancié du spectateur averti, celui qui emploie le mot « kitsch » pour les qualifier. L'humour dans le kitsch utilisé au premier degré est lié nous l'avons dit à la disproportion entre la qualité de l'objet et l'attention que lui accorde son propriétaire.

Photographie du défilé du styliste Jeremy Scott, 2012.

Lorsqu'une personne censée maitriser les règles du goût, détenir le bon goût, intègre l'objet kitsch dans son habillement ou dans la décoration de son intérieur, l'humour provient du ridicule de l'objet et de la dérision que contient cette attitude.

L'affinité de l'esthète proclamé avec le kitsch vient en quelque sorte souligner ses compétences esthétiques déjà validées car elle est la preuve d'un regard extrêmement distancié à l'œuvre et entérine la « liberté » d'une personne qui a déjà fait ses preuves. «J'ai bon goût, je le sais, vous le savez autant que moi et je n'ai même plus peur de vous déplaire ».

L'esthète qui voisine avec des objets kitsch est donc mis en valeur par son attitude : il souligne de façon indirecte son statut d'esthète et fait preuve d'une autodérision de bon aloi en frôlant le ridicule.

C Le kitsch au second degré est-il forcément snob ?

Témoigner de sa maitrise des règles semble donc être l'une des fonctions de l'art de déplaire.
Mais la démarche d'emploi du kitsch au second degré recèle-t-elle toujours une tentative d'autopromotion ?
En visitant l'atelier du designer et artiste Claude Courtecuisse, je suis tenté de penser que non. Ce dernier a rempli son espace de travail de nombreux bibelots, gadgets en tout genre, qui répondent de toute évidence à la définition d'objet catalyseurs du phénomène kitsch. Pourtant, dans la personnalité de Claude Courtecuisse, aucun snobisme, aucune tendance à se donner de l'importance.
Ses objets n'ont rien à prouver et lui non plus. En revanche je constate le plaisir qu'il a à me montrer un stylo en forme de pin-up ou une tasse à l'effigie du prince William « J'en ramène toujours à ma fille quand je vais à Londres » me dit-il en riant.
Loin d'être lié à une stratégie d'autopromotion, ces objets sont pour lui une vraie source d'amusement, dénuée de cynisme ou de condescendance. Ces objets sont drôles à leur manière et le fait de les offrir lui assure des moments de rire.

Photographie de la chambre de Marie-Laure de Noailles à la ville Noailles, 1962.

Cela me fait penser à Marie Laure de Noailles[1].
Cette femme, issue d'une famille d'aristocrates et de banquiers juifs, est restée célèbre pour le rôle de grand mécène qu'elle a mené tout au long de sa vie avec son mari Charles de Noailles. Mécènes de Buñuel à qui ils commandent « l'âge d'or », mécènes de Jean Cocteau *Le sang d'un poète*, de Man Ray *Le mystère du château du dé*, soutien important d'Igor Stravinsky et Georges Auric, les Noailles sont à l'avant-garde. Leur hôtel particulier est rempli d'objets d'art de premier plan : Delacroix, Rubens, Goya. A Hyères, ils commandent à l'architecte Robert Mallet-Stevens une demeure aujourd'hui passée à la postérité, la villa Noailles, au sein de laquelle ils développent un mode de vie hygiéniste et proscrivent l'ornement et toute forme de superflu. Tout ceci pour dire que les Noailles maitrisent les « règles de l'Art ». Voire même, ils les édictent. Pourtant, Marie-Laure de Noailles fait des « blagues »[1]. Dans le jardin d'avant-garde de Gabriel Guevrekian, qui bannit les fleurs, elle plante des tulipes, ce qui fait hurler son mari. Dans sa chambre d'Hyères, elle couvre les murs de petits éventails, d'images pieuses, etc. Peut-être un remède à une horror vacui refoulée trop longtemps. Mais avant tout un sujet d'amusement et une tendresse pour les objets.

Photographie prise dans l'atelier de Claude Courtecuisse, 2012.

[1] cf. **Laurence Benaïm**, *Marie-Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre.*

D Le *Camp*

Cette attitude s'apparente au *camp*, sujet développé par la photographe Susan Sontag[1] dans les années dès 1964. *Camp* viendrait du mot français « se camper » et signifierait « se camper devant quelqu'un de manière provocante ».
Le camp est une attitude esthétique qui prend racine dans le constat de l'omniprésence du kitsch, y compris dans les musées. Elle consiste à donner une grande importance à l'objet kitsch (souvent en le muséifiant) non pour le mettre en valeur mais au contraire révéler sa supercherie et le désamorcer. Pour Susan Sontag[1], il s'agit de mettre chaque mot entre guillemets *« Camp sees everything in quotations marks. It's not a lamp, but a « lamp »; not a woman, but a « woman ». To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater.[2]»*

[1] **Susan Sontag**, *Against interpretation : and other essays.*

[2] **Ibid**, p 326.

Le camp est dénué de moquerie ou de condescendance et considère l'objet kitsch comme vecteur d'un amusement sincère. Cette attitude est difficile à définir et je pense que sa compréhension sera plus facile sur la base de quelques citations de Susan Sontag.

« Il y a de l'amour dans le goût «camp», de l'amour de la nature humaine. Il goûte, sans vouloir s'ériger en juge, les menus triomphes et les outrances abusives de la «personnalité»... Le goût «camp» valorise chaque objet de son plaisir. Ceux qui sont pourvus de cette forme de sensibilité ne cherchent pas à se moquer de l'objet qu'ils nomment «camp». Ils en jouissent. Le «Camp», c'est de la sensiblerie.(Il faudrait ici faire une comparaison entre le «Camp» et une bonne partie du «Pop Art». Le «Pop Art», quand ce n'est pas simplement du «Camp», procède d'un état d'esprit à la fois comparable et fort différent. Le «Pop Art» est plus sec et plus plat, plus sérieux, plus détaché de son objet, nihiliste en fin de compte.)[3] »

[2] **Ibid**, p 327.

« Le goût camp est avant tout une façon de goûter, de trouver son plaisir sans s'embarrasser d'un jugement de valeur. Le camp est généreux. Son but: la jouissance. Le cynisme, la malice: purs artifices (Ou, s'il s'agit de cynisme, parlons d'un cynisme mou.) Le goût «camp» ne propose pas de prendre au sérieux ce qui est de mauvais goût: il ne se moque pas de l'œuvre achevée, du drame authentique. Mais il parvient à apprécier, à trouver un goût de réussite à des tentatives passionnées qui ont abouti à l'échec.[4]»

[4] **Ibid**, p 327.

Images tirées du film de Tim Burton
Edouard aux mains d'argent, 1990.

« Une œuvre qui aurait pu être «camp» ne l'est pas du fait qu'elle a atteint son but. Les films d'Eisenstein sont rarement «camp» car, en dépit de l'outrance, ils atteignent pleinement la réussite dramatique. Il aurait suffi d'en «faire» un peu plus pour que ce soient de grands morceaux de «Camp» — en particulier, les époques I et II d'Ivan le Terrible.[1] *» ibid, p.317*

[1] **Ibid**, p 317.

E Tenir le kitsch à distance ?

L'ironie permet en apparence de regarder l'objet kitsch avec distance. Mais permet-elle pour autant de mettre le kitsch à distance ? Car si nous sommes conscients de ses piètres qualités, son achat et son intégration dans l'habitat, quintessence de l'intimité, consacrent néanmoins son importance et sa singularité. Est-ce là la définition du kitsch ? A-t-on affaire à une aliénation de l'Homme à l'objet quel que soit le degré de lecture ? Ou bien manque-t-il la dimension affective qui lie l'objet et son propriétaire dans une appréciation au premier degré ? Le sémiologue Pier Luigi Basso-Fossali écrit : « *Voir le kitsch, c'est déjà lui avoir succombé*[2] »
Je me demande si un antiquaire à la recherche d'objets catalyseur du kitsch a réellement succombé au kitsch. Ou si moi-même en rédigeant ce mémoire je suis victime du phénomène tout en ayant décortiqué son mécanisme. Je crois que oui. Et je crois que le mode de relation le plus harmonieux, le moins aliénant que l'on puisse avoir avec le kitsch est le camp décrit par Susan Sontag.
Pour conclure cette partie de mon mémoire, rien de mieux que cette citation d'Herman Broch.

[2] **Pierluigi Basso-Fossali** *Les seuils du kitsch: de la « logique du bazar » à la « rédemption (apparente) des guillemets ». Essai de sémiologie critique sur la gestion des valorisations.*

« Si vous vous demandez dans quelle mesure vous avez été vous-même contaminés par cela ou si vous êtes restés exempts de cette contamination, vous trouverez –moi, tout au moins je le trouve pour ma propre personne - que bien moins rarement qu'on le pense on est très favorablement disposé à l'égard du kitsch »

Nous avons vu dans cette troisième partie que le kitsch était conspué par les classes dominantes qui l'assimilent au mauvais goût. Nous avons ensuite vu que son absence de fonction ainsi que le rapport d'aliénation à l'objet qu'il suscitait ont été condamnés implacablement par une partie des intellectuels du XIX et du début du XXe, condamnation qui a connu son apogée avec l'émergence du fonctionnalisme. Traitement de choc dont le kitsch a su se relever en dotant les objets d'une fonction dénuée de fonctionnalité mais capable de justifier leur achat et en profitant d'un système distribution nouveau, le supermarché. Nous avons ensuite abordé le thème de sa dépréciation qui, bien loin de provoquer son éradication, lui ouvre les portes de la maison bourgeoise et du musée. Le constat de cette permanence, conjuguée au sentiment que le kitsch est capable de s'immiscer dans toutes les formes d'innovation m'incite à m'interroger sur la place du kitsch dans la création.

Clément Greenberg aborde la question et définit l'avant garde comme une imitation de l'imitation :

« Ce sont les moyens qui deviennent le sujet et l'art de la littérature; les artistes tirent leur inspiration du medium qu'ils utilisent. Ils inventent des espaces, des surfaces, des formes, des couleurs, etc... La culture d'avant-garde est l'imitation du processus même d'imitation. Elle se spécialise sur elle-même, en courant le risque de se détacher de l'élite dirigeante qui achète ses œuvres.[3] »

Il place le kitsch aux antipodes de l'avant-garde dans la mesure où celui-ci, en générant le plaisir esthétique par un regard appuyé vers le passé, s'oppose à une quelconque avancée culturelle.

Que se passe-t-il alors quand le kitsch devient de manière revendiquée un composant de la démarche de l'artiste ou du designer ? Le fait d'intégrer le kitsch est-il un moyen d'anéantir le phénomène ou de s'y soustraire? De le dénoncer ? Dans cette dernière partie, je souhaite présenter plusieurs modes d'utilisation du kitsch au second degré, parfois cyniques, parfois sincères et enthousiasmants et qui révèlent tous un aspect différent du phénomène kitsch.

[3] **Clément Greenberg,** *Art et Culture,* p 24.

Frédéric Druot, scénographie de l'exposition « 2000 nains à Bagatelle» aux Château, Trianon, et parc des Jardins de Bagatelle à Paris, 2000.

Partie IV

De l’usage raisonné du kitsch: entre retour au kitsch et immunisation

« Avec Ushering in Banality, j'ai senti que Dieu était de mon côté, et que je me moquais vraiment de ce que l'on pouvait penser de ce travail. J'y pense comme à quelque chose d'autobiographique.
Ce petit garçon à l'arrière, c'était moi. Je débutais dans la banalité. J'ai senti que ce que je faisais était très moral et c'est pourquoi il y a là des chérubins. »

De l'emploi cynique du kitsch

A Jeff Koons

Considéré comme l'un des artistes les plus « côtés » sur le marché de l'Art, Jeff Koons est connu en France avant tout pour l'exposition de ses œuvres dans les appartements royaux du château de Versailles en 2008. Sa carrière commence au début des années 1980 et connait une ascension rapide.
Son travail est fondé sur le détournement d'objets du quotidien appartenant souvent au domaine du kitsch : petites fleurs, animaux en plâtres, ballons… Ces figures de références sont la plupart du temps réalisées dans des matériaux bon marché et subissent un changement d'échelle important, rétrécissement ou gigantification. Koons est aussi célèbre pour avoir abordé des sujets plus subversifs tels que la pornographie et la religion.

« *Les objets gonflables, bien sûr, sont une métaphore des gens; pour moi, ils sont une métaphore de la vie et de l'optimisme. L'image la plus morbide que je connaisse est celle d'un objet gonflable qui s'est effondré.*[1] ».
Koons prétend dresser un portrait de notre société en révélant son quotidien morne et banal sous la forme d'un objet trivial gigantifié et esthétisé. Ses œuvres ont pour référents des objets qui réunissent toutes les caractéristiques de l'objet catalyseur du kitsch : animaux en porcelaines, couleurs tape à l'œil matériaux rutilants etc. .
Dans un jeu de miroir, elles font référence à un univers qui est lui-même un univers de référence.

[1] in *Chicago Mag. com.*

Ushering in Banality, qui représente un cochon entouré de deux chérubins et d'un enfant fait par exemple allusion aux figurines d'animaux en résine qui elles même sont des ersatz des figurines animalières en porcelaine de Meissen. Autre manifestation du phénomène de mise en abime: le remplacement des matériaux. Ici le plâtre remplace la résine ou la faïence qui eux-mêmes se substituent à la porcelaine de l'objet référent.
Koons apporte toujours un décalage plus ou moins flagrant par rapport à l'objet de référence. Ici, c'est l'enfant qui se trouve derrière le cochon, dans une position embarrassante. Mais c'est surtout la portée symbolique de chaque élément qui est ici en décalage.
Les chérubins, au deuxième rang dans la hiérarchie céleste sont en principe associés à l'ascencion en gloire du Christ. Ce sont des bébés pour signifier la pureté et l'absence de vice du jeune âge. D'où le fait qu'ils sont d'ordinaires représentés nus. Ici, ils portent une longue robe qui laisse dépasser leurs ailes, semblables aux ailes du casque d'Astérix le Gaulois.
L'irruption d'un cochon, animal fétiche de Koons, décoré d'un ruban. S'agit-il d'une offrande? Ou d'un caprice de l'artiste?
Cet objet, aussi immense soit-il, déploie la gamme tous les «trucs» qui font le succès de l'objet catalyseur du kitsch, mais au premier degré, pour finalement obtenir le même effet « joli ».
On ne retient que la valeur décorative de l'objet car chacun de ses éléments est abstrait de son contexte.
La subversion, dans cette œuvre de Koons, réside dans le fait d'introduire une pointe de réalité dans un univers qui d'ordinaire l'exclut de son champ de vision et dans l'acte de convertir en œuvre un objetde cette nature, et de muséifier un objet médiocre pour lui ouvrir la porte du château de Versailles en vertu de sa notoriété.

Jeff Koons: *Ushering in Banality*, 1988, bois polychrome.

B Philippe Starck

Avec Attila, Napoléon et Saint Esprit, Philippe Starck, célébrissime designer, se place également dans le camp des cyniques. En 1999, Starck réalise la prouesse d'introduire le nain de jardin dans le salon de l'appartement bourgeois sous la servile apparence d'un tabouret-table d'appoint.
Comme nous l'avons vu, l'individu qui convoque le « kitsch désiré » dans son habitat peut avoir deux motivations. Il peut d'une part acheter l'objet pour sa drôlerie et pour le divertissement quotidien qu'il lui offrira. Il peut d'autre part souhaiter témoigner de sa maitrise des règles de l'art et d'une certaine aptitude à rire de soi en cherchant à « faire peuple ».
Comme le prix de l'objet l'indique, Starck table avant tout sur cette seconde motivation ainsi que sur sa notoriété de designer pour « faire passer la pilule » même s'il prête au nain une fonction (tabouret ou table d'appoint) qui peut justifier à moitié son achat.

Il révèle s'il en était besoin combien la condamnation du kitsch est avant tout mondaine, bancale au point que la présence d'une signature illustre sur l'objet conspué efface pour un temps son ignominie et le convertit en objet désirable.
Il met aussi en relief une fascinationque nous avons tous pour la laideur et le mauvais goût et la délectation que nous pouvoins avoir à l'observer.

Si on y regarde de plus près, Starck montre que la condamnation du kitsch peut être suspendue si et seulement si le phénomène est clairement identifié, qu'il est « sous contrôle », c'est-à-dire que le kitsch est contenu dans un objet dont le statut « kitsch » est sans équivoque (car certifié par le designer), connu de tous dans un système d'inversion des valeurs où finalement personne n'est dupe. Cette absence d'ambiguïté sécurise l'habitant-spectateur car elle le rassure en définitive sur ses qualités de jugement. Et révèle d'autant plus à quel point la démarche est cynique.

Philippe Starck: Tabourets *Gnomes*,
édité chez Kartell, 1999, polypropylène.
De g à d: Attila, Saint Esprit et Napoléon.

Jacques Demy, le kitsch comme régulateur d'émotion.

A L'univers enchanté de Demy

L'existence de degrés de lecture concerne évidemment toutes les œuvres artistiques. Dans le domaine du cinéma, je suis toujours frappé de voir que de constater que devant les films de Demy, les réactions ont rarement une demi-mesure. Selon l'expression populaire « la sauce prend » … ou pas : certains s'enthousiasment sans réserve et ont l'impression que la gaité-ou la tristesse- des films rejaillit sur eux. Les autres sont impassibles voire moqueurs ou consternés par la débauche de couleurs et de chansons. Ceux-là, l'univers de Demy les laisse de marbre.
Qu'y a-t-il de si polémique dans cet univers acidulé, où les personnages vont faire leurs courses en chantant (*Les parapluies de Cherbourg*) où les passants virevoltent à chaque coin de rue (*Les demoiselles de Rochefort*), où les ânes défèquent des pierreries (*Peau d'âne*), au son d'une musique entrainante qui est presque de chaque instant[1] ?

A priori ce sont les émotions extrêmes entre lesquelles ses personnages oscillent sans cesse, qui placent le cinéma de Demy à la lisière du ridicule de la mièvrerie.

Ce phénomène est typique d'un cinéma qui s'appuie sur des contrastes émotionnels forts, comme les films d'horreur, ou lescomédies musicales par exemple. Une scène de mort épouvantable mais « qui ne fonctionne pas » peut susciter le rire dans une salle de cinéma, comme Marion Cotillard a pu en faire les frais récemment dans le dernier opus de *Batman*. Au même titre qu'une scène d'émotion à l'origine très réussie peut déclencher des moqueries plusieurs décennies après, car les films vieillissent souvent mal et des personnages trop lyriques, des sentiments trop plein d'emphase, des scènes trop lacrymales, sont facilement qualifiés de « kitsch ».

[1] J'ai choisi les trois films musicaux les plus connus de Demy. Mon analyse porte sur ces trois films et non sur l'ensemble de l'oeuvre.

Image tirée du film de Jacques Demy *Peau d'Ane*, 1970.

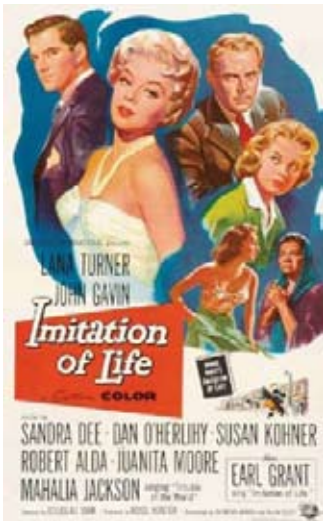


Image tirée du film de Douglas Sirk
Magnificent Obsession, 1954.

Les films de Douglas Sirk, qui ont été redécouverts ces dix dernières années et a reçu un hommage remarqué à son cinéma (*Far from heaven de Todd Haynes*) sont de cela. Rien que l'emphase de leurs titres *Ecrit sur le vent*, *Le mirage de la vie*, a été longtemps rédhibitoire.
Dans les deux cas, cette emphase, qui - nous allons le voir est plutôt de l'ordre du lyrisme - est liée au fait que les deux cinéastes à poussent à leur paroxysme les figures de leurs genres respectifs.
D'où une prééminence des archétypes et des stéréotypes rassurants. Ainsi Rock Hudson incarne souvent un homme bon et respectable (*Written on the wind et Magnificent Obsession*), Delphine Seyrig incarne la gentille fée des Lilas, marraine de Peau d'âne, une sage princesse qui attend de rencontrer le prince.
Les personnages sont au premier abord tels qu'on les attend.

Les clichés abondent aussi dans la mise en scène: qu'il s'agisse de rencontres fortuites: Gene Kelly qui bouscule Françoise Dorléac dans la rue (*Les demoiselles de Rochefort*), Jane Wyman juchée sur une échelle qui tombe dans les bras de Rock Hudson suite à l'irruption d'un corbeau (*All The Heaven Allows,* 1955)...
Sur le plan des décors, les films diffèrent profondément mais répondent à la plupart des critères de reconnaissance du phénomène kitsch. Couleurs pastelles, principe de synesthésie lié aux couleurs et à la musique qui joue un rôle prééminent.
La musique est utilisée de deux manières différentes. Chez Sirk, elle est elliptique et ses mélopées participent de l'accentuation des moments cruciaux. Chez Jacques Demy, elle est presque de tous les instants. L'accentuation a lieu au moment des chansons, dans lesquelles chaque personnage révèle à ses comparses et au spectateur ses joies et ses chagrins.

De prime abord, les films de Jacques Demy et de Douglas Sirk répondent à la plupart des critères de reconnaissance du phénomène kitsch. Couleurs pastelles, principe de synesthésie lié au ballet permanent, aux couleurs et à la musique. Ce phénomène est accentué chez Demy avec ses chorégraphies et ses dialogues chantés (*Les parapluies de Cherbourg*) « A mon sens, la musique renforce, aussi bien dans la joie que dans le drame, les sentiments» disait-il.
Le kitsch dont les films de Demy sont accusés est aussi lié à l'aspect plastique des décors et au fait que chaque plan est soigné comme une miniature.
Si *Peau d'âne* est par exemple tourné en décors naturels (au château

de Chambord notamment), cet aspect « vrai » est contrebalancé par la facticité assumée des décors et des accessoires qui multiplient les références. Le lit du prince (Jacques Perrin) est en pierre sculptée et évoque un autel baroque dont chacune des surfaces est ornée d'une sculpture, d'un médaillon, de colonnettes, pour un effet excessif finalement assez « probable » quoique outré. Mais la présence de tiroirs de table de nuit intégrés dans le dispositif et soulignés en plus par une guirlande dorée - anachronisme de taille- vient démentir avec humour ce réalisme. Dans *Les parapluies de Cherbourg* , c'est l'utilisation de la couleur, souvent en cohérence (harmonie ou disharmonie) avec les costumes des personnages qui suscite les soupçons de kitsch. Jacques Demy y attache tellement d'importance qu'il demande à son décorateur Bernard Evein de dessiner lui-même les motifs des papiers peints.
Le factice vient aussi du fait que Demy évacue toutes les contingences du quotidien. Les appartements ne semblent pas «vrais» car ils ne contiennent aucun élément de la «vraie» vie. L'appartement des demoiselles semble d'ailleurs ne contenir aucun rangement.Les décors ont l'air de décors. Leur fonction n'est pas d'apporter une caution de vérité mais d'offrir un écrin aux personnages dans des prises de vue que Demy soigne comme des miniature.
Mais chez lui, le fond ne coïncide pas du tout à la forme.

Image tirée du film de Jacques Demy
Peau d'Ane, 1990.

Images tirées du film de Laurent Larivière *Les larmes*, 2010.

B Derrière la légèreté, la réalité de la vie

Les amours déçus, contrariés, voire impossibles (*Les Parapluies*), la perte de l'être cher, l'ambiguïté sexuelle et l'inceste (*Peau d'âne* et *Les demoiselles*), les occasions manquées… sont les thèmes qui sous l'emballage de bonbon acidulé, jalonnent les films du Jacquot de Nantes. Certes Peau d'âne n'épouse finalement pas son père, mais il n'empêche que l'hypothèse a été clairement envisagée. Geneviève et Jacques vivent un amour passionné dans les *Parapluies*, que le la guerre et le temps finissent par effacer.
L'artiste vidéaste Laurent Larivière a réalisé en 2010 un court métrage intitulé *Les larmes*, dans lequel une spectatrice, mène une enquête afin de comprendre pourquoi la scène finale des *Parapluies de Cherbourg* la bouleverse autant à chaque visionnage. Cette enquête se fait sur le postulat que la venue de Geneviève dans la station-service de Guy (son ancien amour) un soir de Noël n'est pas fortuite, A partir de données pratiques, concrètes, kilométrage, vitesse moyenne, etc., elle arrive à la conclusion réconfortante que Geneviève a entrepris un énorme détour dans le seul bout de revoir Jacques. Cette certitude la guérit de sa tristesse. Elle peut revoir le film en toute quiétude.
Ce film, récompensé au Festival de Cannes et doit évidemment être considéré au second degré, mais il révèle la cohérence de l'univers créé par Demy, si éloigné à première vue des réalités du monde mais qui contient de tels accents de vérité qu'il peut devenir l'objet d'une analyse pragmatique.
A mes yeux, Demy est un funambule cerné d'un côté par la mièvrerie et le ridicule, de l'autre par une émotion tantôt légère, tantôt grave mais toujours incandescente. Il frôle sans cesse l'un et l'autre, en de rares moments se laisse happer, mais parvient la plupart du temps à un équilibre. Je pense que toute la magie vient de ce jeu permanent des contrastes : la tristesse et la gravité sont omniprésentes mais sans cesse contrebalancées par l'allégresse des danses et la distanciation créée par les chansons. A l'inverse quand les bon sentiments, la mièvrerie affleurent, ils sont tout de suite annihilés par l'empathie suscitée par un personnage qui révèle ses maux par un entrechat ou une chanson.
Demy utilise le kitsch éxubérant comme un mode d'accès au spectateur et l'utilise ensuite comme un régulateur d'émotions . En mettant en oeuvre le le vocabulaire du faux, il parvient étonnament à atteindre une forme de vérité. Cela fonctionne sur un écran de cinéma. Mais qu'en est-il dans le domaine de l'architecture?

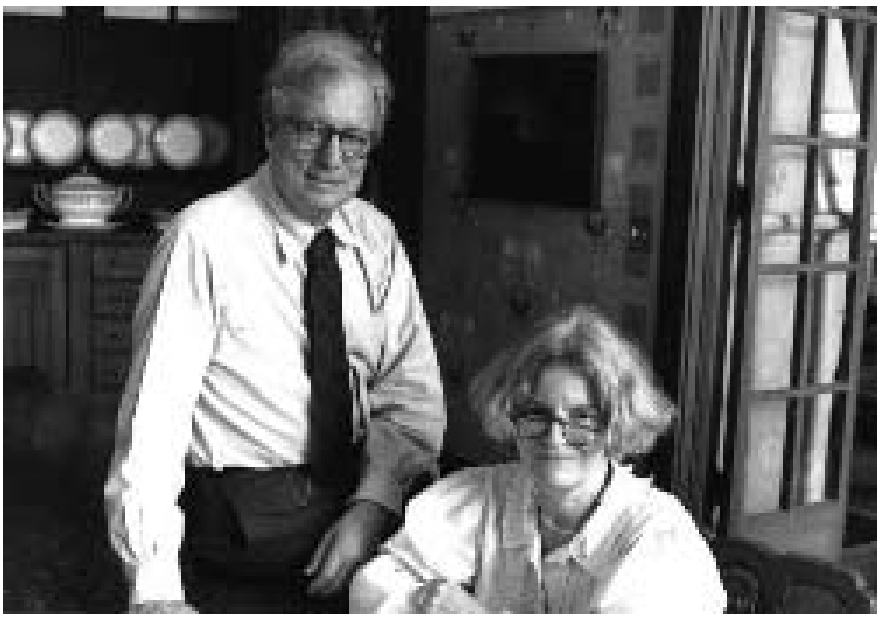
La richesse peut provenir d'une architecture ultra-conventionnelle. Pendant trois cent ans, l'architecture européenne a produit des variations sur une norme classique. Un riche conformisme.[1]

La vertu de l'ordinaire chez Robert Venturi

A La nécessité d'étudier le réel

Né en 1925, Robert Venturi est considéré comme le précurseur du mouvement post-moderniste. Son œuvre comprend des projets très variés : maison de retraite, institut de recherche, musée, supermarché, hôtel. Mais Robert Venturi est avant tout connu pour le travail théorique qu'il a mené avec sa femme Denise Scott Brown. Robert Venturi considère que les grands architectes de son temps, dans leur désir d'être révolutionnaires –Venturi parle d'architecture héroïque et originale- ont tendance à négliger l'étude de l'architecture existante, que Venturi qualifie d' « architecture laide et ordinaire ». Et cela y compris quand le réel est qualifié de kitsch et de mauvais goût.

[1] **Robert Venturi**, *Learning Las Vegas*, p 139.



Robert Venturi et son épouse Denise Scott-Brown.

COLONIAL
NATIONAL
CAR RENTALS
Maggie
SIGNAL
AHEAD
NO
PARKING
ANY
TIME

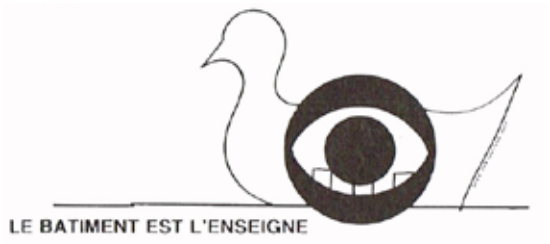
« *Etudier le paysage existant est pour un architecte une manière d'être révolutionnaire*[1] » Cette apologie du réel se fonde sur l'idée que l'architecture banale en apparence recèle une richesse : sa lente évolution est en lien intime avec l'évolution des modes de vie et découle d'une riche tradition.

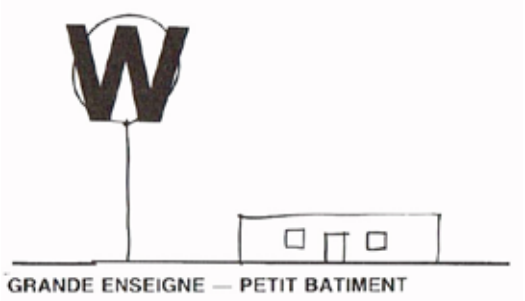
A partir de 1968, Venturi a mené une étude minutieuse de Las Vegas sur les plans de l'urbanisme, de la topologie et de l'architecture. Il a consigné son analyse dans son livre le plus célèbre Learning Las Vegas, publié en 1972.Cette étude a fait émerger deux concepts architecturaux empiriques. Pour Venturi, toute architecture appartient à l'une des deux catégories, voire aux deux (Venturi prend l'exemple de la cathédrale).

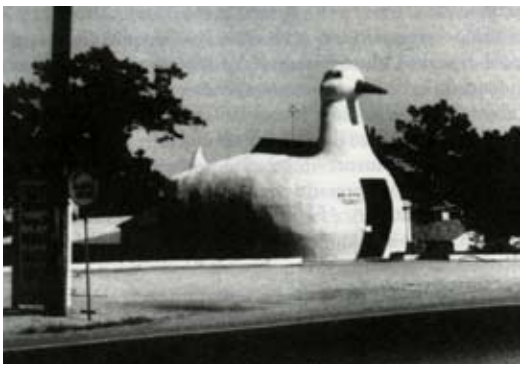
Le « canard » englobe l'architecture symbolique, dont la forme met à son service le programme, l'espace et la structure du bâtiment. La forme extérieure du bâtiment permet de comprendre sa fonction interne.

Le hangar décoré est le bâtiment dont l'architecture (espace et structure) est régie par le programme. La compréhension de sa fonction interne est favorisée par l'ajout de « décorations » : panneaux, signalétiques, logos, symboles…

[1] **Robert Venturi,** *Learning Las Vegas*, p 101.







«Long Island Ducking», la rotisserie qui sert d'amorce au concept de «canard»

La station service, exemple typique de «hangar décoré»

B Architecture héroïque et originale architecture laide et ordinaire

Selon Venturi, l'architecture « héroïque» est faussement originale dans la mesure où elle reprend sans en avoir conscience les mêmes principes que l'architecture « laide et ordinaire », et appartient nécessairement à la typologie du canard ou du hangar décoré d'ornements modernes.

« *Les architectes modernes commencèrent par faire du derrière le devant, donnant un caractère symbolique aux configurations du hangar pour créer un vocabulaire à leur architecture tout en reniant en théorie ce qu'ils faisaient dans la pratique ; ils disaient une chose et en faisaient une autre*[1] ».

[1] **Robert Venturi,** *Learning Las Vegas*, p 117.

Ainsi, l'attitude qui consiste à faire table rase du passé est pour lui une forme d'appauvrissement car elle met de côté tout ce que l'architecture existante, déjà vécue, peut enseigner à l'architecte.
Venturi cite Wallace Stevens « Repartir sans cesse de zéro ne mène qu'à la stérilité[2] » et s'affirme en faveur d'une pratique de l'architecture conventionnelle, qu'il rapproche de la notion de kitsch.

[2] **Robert Venturi,** *Learning Las Vegas*, p 97.

Loin de prôner l'immobilisme ou la nostalgie en termes d'architecture, Venturi se prononce pour une évolution lente et et non une révolution. Selon lui, cette progression doit être amenée par des apports et des variations introduites avec mesure
« *La richesse peut provenir d'une architecture ultra-conventionnelle. Pendant trois cent ans, l'architecture européenne a produit des variations sur une norme classique - un riche conformisme.*[3] »

[3] **Robert Venturi,** *Learning Las Vegas*, p 139.

Il appuie son raisonnement sur des exemples précis, issus de son étude de Las Vegas ou de ses productions personnelles.
Parmi eux, la Guild House, une résidence pour personnes âgées construite à Philadelphie entre 1960 et 1963 lui permet d'expliquer ce principe de variation légère que l'architecte peut instiller dans l'architecture « laide et ordinaire ».
Comme exemple d'architecture «héroïque et originale», Venturi a choisi un bâtiment qui occupe la même fonction, Crawford Manor, construite entre 1962 et 1966 à New Haven par Paul Rudolph (qui a été formé par Walter Gropius)...

Robert Venturi: la maison de retraite *Guild house.*

Paul Rudolph: *Crawford Manor*

La Guild House reprend un vocabulaire habituel dans l'architecture américaine :

-Sa structure n'est pas apparente
-Le bâtiment est parfaitement symétrique
-Ses murs extérieurs sont en brique sombre de manière à s'harmoniser avec les bâtiments environnants.
-La lumière pénètre dans le bâtiment par des fenêtres à guillotine qui ont l'apparence de fenêtres à guillotine « franchement des fenêtres[1] ».
-La hauteur des étages est manifestée par des bandeaux de briques, ce qui permet une compréhension de l'organisation intérieure depuis l'extérieur
-L'accent est mis sur la partie centrale en avant corps, qui comprend l'entrée.
-La fonction du bâtiment est affichée en gros caractères au-dessus de l'entrée et renforcée par la présence d'une antenne de télévision non fonctionnelle, dorée, sur le toit de la partie centrale du bâtiment. Pour Venturi, cette antenne représente à elle seule la fonction du bâtiment car faisant partie intégrante des idées reçues sur le troisième âge.

[1] **Robert Venturi,** *Learning Las Vegas*, p 101.

Globalement la Guild House correspond à l'idée qu'un américain se fait d'une maison de retraite.
Venturi insiste sur les légers décalages qu'il a apportés à cette architecture conventionnelle. Les fenêtres à guillotine par exemple, ont des proportions inhabituelles, légèrement plus larges tout en conservant un aspect ordinaire. La combinaison de ces légers changements dans une architecture peut d'après lui créer de la nouveauté et de l'intérêt dans l'architecture laide et ordinaire

« *les tensions symboliques et optiques qui en résultent sont, nous l'affirmons, un moyen de rendre intéressante une architecture moyenne*[2] ».
Venturi rapproche cette démarche fondée sur le décalage d'un élément familier de celle des artistes Pop Art, qui extraient de leur contexte des objets du quotidien et les montrent sous un aspect inhabituel tout en conservant leur physionomie familière.
L'idée globale qui sous-tend dans la démarche de Venturi, c'est le désir d'une architecture qui ne soit ni nostalgique des modes de vie passé, ni soucieuse de générer les modes de vie futurs, mais une

[2] **Robert Venturi,** *Learning Las Vegas*, p 139.

Robert Venturi: Le salon d'une locataire de *Guild house.*

Robert Venturi: L'entrée de *Guild house.*

architecture adaptée à la vie des gens qui s'apprêtent à y emménager.
«*Les inévitables fleurs en matière plastique ne sont pas dépaysées sur ces fenêtres ; elles sont plutôt jolies et ordinaires ; elles ne rendent pas cette architecture ridicule comme elles le feraient, pensons-nous, sur les fenêtres héroïques et originales de Crawford Manor*.[3]»

[3] **Robert Venturi,** *Learning Las Vegas*, p 103.

Bien que Venturi emploie à plusieurs reprises le mot kitsch pour qualifier l' « architecture laide et ordinaire », j'ai l'impression que sa démarche est très éloignée du kitsch. Selon moi, il envisage le kitsch comme un ingrédient de la personnalité humaine. A ses yeux la présence du kitsch n'est pas injustifiée. Il a une mission : permettre aux gens de ressentir une familiarité avec leur environnement. A Las Vegas, Venturi justifie la physionomie des bâtiments (fondée sur la multiplicité des citations) et l'abondance d'informations (lumières, panneaux) par le fait que la ville se parcourt en voiture, à grande vitesse. La démesure tant décriée sert donc avant tout à se repérer.

Venturi propose une façon de vivre avec le kitsch sans l'exalter par une architecture spectaculaire qui le mettrait en avant (cf. citation sur les fleurs en plastique).

Est-il exact que kitsch et architecture « héroïque » ne peuvent pas vivre sans se contaminer l'un l'autre ? Rares sont les architectes qui ont osé l'introduire –volontairement- dans leurs projets.
Parmi eux Jean Nouvel, Dominique Lyon et Jean-Philippe Pargade. Leur point commun ? Avoir donné carte blanche à l'artiste américain Gary Glaser.

Le kitsch de Gary Glaser: vecteur d'ambiance

A Gary Glaser et le besoin d'adorer

J'entends pour la première fois parler de Gary Glaser en 2008 à l'Ecole Camondo, où il a longtemps enseigné.
Je découvre son travail appliqué à l'architecture quelques années après dans un livre consacré à Jean Nouvel.

Né à Détroit en 1951 et décédé en 2007 à Saint Ouen, Gary Glaser s'installe à saint Ouen en 1974, où il fait la connaissance de Jean Nouvel lors de la Biennale que celui-ci organise. Dès lors, il alterne sans cesse les casquettes d'architecte, de décorateur, coloriste et de plasticien. Il mène un travail de recherche personnel sur la base de « séries » qu'il poursuit simultanément.

Sa démarche prend comme support des fragments de l'univers kitsch : carte postale représentant des chatons, des couples enlacés ou des fleurs, coussins brodés…
Ces objets au fort potentiel affectif sont utilisés par Glaser pour épingler le besoin que nous avons tous de croire à un monde parfait. Glaser n'envisage pas le kitsch comme un but en soi mais comme un moyen de révéler notre penchant pour « les merdes nacrées » quelle que soit notre degré de lucidité quant à ce penchant.

« *Aller du dérisoire au sublime est au fond une des bases de ma démarche artistique*[1] ».

L'œuvre de Glaser se compose de cinq grandes séries. Sa production étant assez dense, j'ai choisi de présenter -dans ce mémoire consacré au kitsch et aux rapports de l'homme à l'objet- les deux séries qui me paraissent les plus significatives : les « Icônes » et les « Fancy cushions »

Gary Glaser,
photographié en 1998.

[1] in «*Gary Glaser*» Catalogue de l'exposition présentée au château de Saint-Ouen en janvier-février 1998.

Les «Icônes»

Les «Icônes» prennent pour support des images de chatons. Dans un principe de surenchère propre au phénomène kitsch, il colle dessus des morceaux de fourrure, des strass, des paillettes… Il élève ces animaux au rang de star

«*Ce ne sont plus des chatons, ce sont des êtres adorés, des stars, des supports pour notre besoin d'adorer qui va jusqu'à la sacralisation*[1]. »

[1] in «Gary Glaser, un faiseur « byzantin d'icônes » *Théâtre public* n°202.

Icône, 1989, (0.0.53x0.59 m). Carton, fourrure, strass.

Ce que Glaser épingle, c'est le besoin impérieux d'adorer que tout être humain ressent, quel que soit son degré de naïveté et de rejet de la naïveté.
Adorer les chatons, figure typique du « mignon » du « gentil », au même titre que les photographies de bébés mis en scène sur des arrière plans fleuris, mais aussi adorer leur représentation.
L'adoration de l'animal « générique », qui représente tous les chatons gentils de l'univers, se transfère dans sa représentation, au même titre que –nous l'avons vu- l'adoration du sacré se transfère dans l'image pieuse et le chapelet. Cette analogie avec l'icône religieuse est accentuée par l'ajout d'un décor à base de strass (qui évoque des pierreries) et d'un cadre constitué de la fourrure même du chaton, à la manière d'une relique.
Cependant, dans cette starification du chaton, Glaser n'escamote pas la nature du prédateur : tantôt en ornant les pattes de griffes argentées, tantôt en disséminant dans la composition des ongles d'oiseau.
Glaser s'efforce de nous révéler à nous même que malgré notre conscience du ridicule et de la laideur de ces icônes de pacotilles, malgré notre rejet de tout ce faux, nous ressentons une profonde et naïve envie d'y adhérer.

Icône, 1988,(0.38x0.46 m). Carton, fourrure, strass.

Icône, 1993,(0.48x0.53 m). Carton, fourrure, strass, tissu.

Les «Fancy cushions»

Ces coussins surdimensionnés sont inspirés des coussins fabriqués par les mères de famille américaine comme contribution personnelle à la décoration de leur maison. Mais du fait de leurs proportions et de l'abondance d'ornements fragiles dont ils sont pourvus, ces coussins perdent leur statut d'adjuvant au confort pour devenir uniquement décoratifs, objets de contemplation. Les couleurs criardes combinées à la taille monumentale donnent au coussin une allure effrayante.

Cette monumentalité a pour effet de dissuader l'observateur de tout contact physique avec l'objet et instaure en quelque sorte une distance respectueuse en dépit de l'agencement insensé des broderies, fleurs et rubans. Ce que Glaser pointe du doigt avec tendresse, c'est l'oisiveté et l'ennui, le temps passé à des actions dérisoires pour des récompenses elles aussi bien dérisoires.

« *Le toc et le mauvais goût dont je me sers ont un potentiel poétique plus réel que le bon goût parce qu'ils sont plus candides, plus volatiles*[1] »

[1] in «Gary Glaser, un faiseur « byzantin d'icônes »» *Théâtre public* n°202.

Coussin vert, 1995, (1.30x1.20x0.22 m). Tissu récupéré, nappe en plastique, dentelle, fleurs en tissu, strass, breloques en plastique doré.

Triptyque, 1975, (1.40x0.90x0.20 m). Tissu récupéré, nappe en plastique fourrure, strass.

B Glaser et les architectes

L'autre partie du travail de Gary Glaser a pris forme dans des partenariats avec de grands architectes français : Jean Nouvel bien sûr, mais aussi Dominique Lyon, Jean Dubesset et Jean-Philippe Pargade. La rencontre déterminante de Glaser avec Jean Nouvel a entériné sa polyvalence en termes d'architecture intérieure, de couleur et de décoration.

Glaser a travaillé à plusieurs reprises en partenariat avec Nouvel : dès 1976 pour le théâtre de la Gaieté lyrique, en 1983 pour le théâtre municipal de Belfort, la même année pour le centre de loisir des Godets à Antony, en 1987 pour l'Institut du Monde Arabe, en 1993 pour l'Opéra de Lyon.
C'est à cette époque que d'autres architectes font appel aux talents multiples de Glaser : Dominique Lyon en 1994 pour la médiathèque d'Orléans et en 2002 pour celle de Troyes, Jean-Philippe Pargade en 2007 pour le pôle santé Sarthe et Loir. C'est ce dernier, ainsi que le théâtre de Belfort que j'ai choisi de présenter.

Le théâtre de Belfort

La construction du théâtre de Belfort a connu trois phases. Le bâtiment initial, datant de 1878 est rénové en 1932. L'aménagement intérieur est alors entièrement détruit et deux façades seulement sont conservées. Une nouvelle façade est édifiée dans un style néo-Renaissance, qui n'est plus employé par les architectes depuis plusieurs décennies. Les années passant, l'aspect démodé s'accentue, le théâtre est en outre peu fréquenté, si bien que la ville de Belfort confie une seconde rénovation à Jean Nouvel en 1983.

Nouvel constate la grande hétérogénéité de l'ensemble -liée à la coexistence maladroite des styles- ainsi que l'opacité du bâtiment, dont l'activité interne est difficile à comprendre de l'extérieur.
Il met en œuvre une solution radicale en sectionnant littéralement le bâtiment au niveau des extensions qui s'étaient greffées sur la façade longeant la rivière, à la manière d'une coupe architecturale. La section est entièrement vitrée et donne à voir l'intérieur du théâtre.
Gary Glaser a été chargé de la décoration intérieure. Le contraste existant entre le bâtiment ancien et l'intervention de Jean Nouvel étant très net, tous les deux ont pris le parti de l'accentuer.

Le théâtre «Granit» de Belfort

L'aménagement de Glaser est un faux pastiche XIXe siècle, qui en réalité fait référence à plusieurs registres décoratifs. Couleurs chatoyantes, drapés, velours pourpre et dorure, à une époque où la mode est aux théâtres sombres et monochromes, Glaser emprunte le vocabulaire décoratif d'un théâtre du passé.

« *C'était l'époque où les théâtres noirs étaient à la mode, et où le public était tout à fait effacé. Et là, c'était une idée, l'idée du passé où les gens apparaissent au théâtre, en même temps que le spectacle. C'était un rappel aux gens qu'on pouvait être présent dans ce monde d'artifice*[1] ».

[1] in «Gary Glaser, un faiseur « byzantin d'icônes »» *Théâtre public* n°202.

Mais le théâtre proposé par Glaser est un théâtre fantasmé, idéalisé, qui mêle les époques et qui n'a en réalité jamais existé. Cette facticité est d'ailleurs revendiquée par Glaser qui la révèle par une exagération de l'ensemble : le faux marbre qui décore les murs de la salle principale, par exemple, recouvre également la banquette. Les couleurs employées font référence aux couleurs chatoyantes en vogue dans les théâtres du XIXe siècle. Mais les contrastes sont trop fort et en même temps font naître un équilibre, un équilibre de l'excès?

La grande salle, qui a gardé la plupart des éléments des années 1930

Le Pôle santé Sarthe et Loir

En 2005, Glaser participe à un projet d'hôpital proche de la Flèche, dans la Sarthe.
Le pôle santé Sarthe et Loir est un hôpital construit en 2005 par Jean Philippe Pargade. Le bâtiment, qui se fond dans le paysage de la campagne, est pensé comme une mini-ville.
D'une capacité d'accueil de 300 lits, il s'élève sur trois niveaux seulement, afin de favoriser une circulation horizontale. Ces grands plateaux sont percés de six grands patios et de huit petits patios, l'idée étant de concilier la compacité de l'hôpital bloc des années 60-70 et la qualité de vie de l'hôpital pavillonnaire du XIXe siècle.

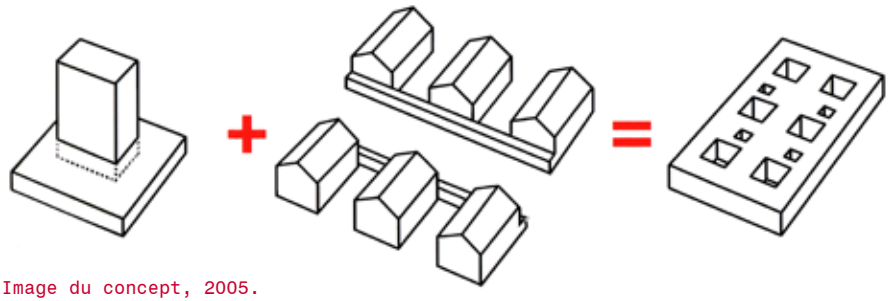
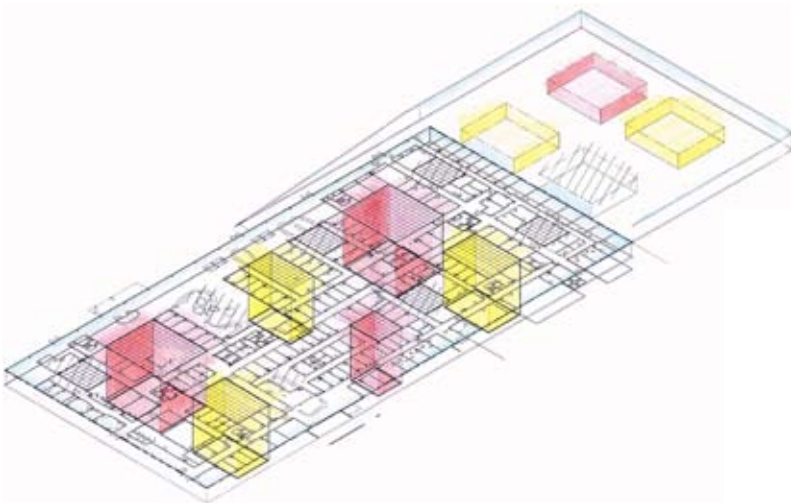


Image du concept, 2005.

Une « rue » centrale distribue les différents pôles et facilite une organisation transversale du travail entre équipes soignantes.
L'architecture étant très homogène et la distribution symétrique, la mise en couleur opérée par Gary Glaser a été décisive.



Axonométrie du rez-de-chaussée
montrant les patios.

En premier lieu car le bâtiment correspond au concept de « hangar décoré » cher à Robert Venturi, ce qui donne une un rôle primordial aux informations apportées par le décor. D'autre part car l'emploi de la couleur influe sur l'état psychologique des malades.
Mais la couleur n'a pas pour autant fonction de signalétique car la configuration de l'espace est flexible, ce qui suppose que certains services peuvent s'étendre ou se réduire, proscrivant les limites trop marquées.

Ainsi, chaque patio se distingue par une couleur, qui se diffuse de l'extérieur vers l'intérieur, facilitant la transition de l'un à l'autre.
Qu'il s'agisse des circulations, des espaces collectifs, des salles de soins ou des façades des patios, la couleur est présente partout et recouvre les sols, murs et plafonds des différents secteurs.

Le changement de teinte manifeste la seule transition entre les espaces. Les couleurs choisies par Glaser, allant du pastel à l'acidulé en passant par le tonique, sont utilisées en synergie : ainsi, le pêche sert de liant entre des couleurs très vives tandis que les « roses liserons » et « giroflée » atténuent l'acidité du « jaune Bombay » . Chaque couleur fait exister les qualités de la couleur voisine tout en atténuant ses défauts.

Au-delà de sa fonction d'élément de repère, la couleur sert à optimiser les qualités des espaces et corriger leurs potentiels défaut: guider le regard vers le paysage, donner de la profondeur aux chambres, élever les plafonds.

Jean-Philippe Pargade a opéré des cadrages visuels sur l'emvironnement extérieurs

La couleur a un autre rôle, tout aussi important : elle sert à dédramatiser la maladie en créant un univers autonome qui ne ressemble à aucun autre et qui s'éloigne au maximum des stéréotypes de l'hôpital. Elle sert à créer un « ailleurs » un lieu qui n'a pas l'air d'un hôpital, mais qui ne prétend pas non plus ressembler au domicile des patients hospitalisés.
D'où le choix de teintes dont la présence en architecture est extraordinaire, ces couleurs étant associées pour la plupart à l'univers outrancier du kitsch (notamment le rose liseron et le vert Baïkal), évoquant à la fois l'univers du conte de de fée, du rêve, sans pour autant être enfantines voire infantilisante pour les patients.
L'impression produite est de l'ordre de l'hallucination permanente.

Conclusion

Au cours de ce mémoire, nous avons tout d'abord décrypté le mode de fonctionnement du phénomène kitsch. L'objet catalyseur du phénomène kitsch fonctionne sur un système de référence à des « valeurs sûres » auxquelles il prétend s'assimiler, et dont il cherche à s'attribuer les qualités esthétiques. En dépit de ces efforts, il n'est qu'un succédané ; mais il fait son effet... Et c'est sa fonction principale. Sur son propriétaire en premier lieu, qui voit dans son aspect gentil, lisse et consensuel un réceptacle pour ses affects. Rêve de grandeur, souvenir, ennui… Il peut devenir le dépositaire de toutes les névroses de l'habitant-spectateur. Il produit aussi de l'effet sur les étrangers, car il est à notre époque le media d'un discours muet entre les individus, critère d'intégration ou d'exclusion sociale. Exclusion car l'objet prétend offrir le standing, mais il n'en propose qu'un simulacre, ce qui le rend ridicule aux yeux des esthètes et des classes sociales les plus élevées de la société. Néanmoins, il sait devenir aimable pour ces mêmes personnes, à partir du moment où il est considéré au second degré, avec humour, et qu'il reste bien sous contrôle, c'est-à-dire, dénué d'ambiguïté. Dans ce jeu d'imitation inversé et inoffensif, il fait rayonner son propriétaire d'une aura de raffinement et d'une autodérision de bon aloi, ce qui le rend particulièrement prisé dans les milieux les plus « branchés ». Il arrive aussi que l'affinité de l'esthète avec le kitsch n'aie pas de but mondain et soit uniquement motivé par l'aspect insolite, drôle ou émouvant de l'objet. On appelle cette attitude le *camp*. Il s'agit en quelque sorte de considérer avec bienveillance et une certaine forme de tendresse notre allégeance au monde des objets, tout en ayant conscience de ses excès, de son ridicule.

Dans tous les cas de figure, il semble que le kitsch parvienne à se ménager une place au plus près du cœur, qu'il arrive à nouer une relation intime avec l'humain et à jouer de ses travers, que ce soit dans le contexte aliénant d'une collection ou dans un rapport ou l'objet sert à démontrer les qualités de son propriétaire au monde extérieur (le standing par exemple) . Pourquoi cet objet si quelconque ? C'est vraisemblablement parce que l'objet catalyseur du kitsch est un miroir aux alouettes qui rend visible à l'être humain tout ce que la vie quotidienne met hors de sa portée : richesse, amour, harmonie …
C'est peut-être bien cela, le kitsch, *«un paravent qui dissimule la mort.*[1] »
.

[1] **Milan Kundera,** *L'insoutenable légèreté de l'être,* p 367.

Bibliographie

Ouvrages pluridisciplinaires

-BAUDRILLARD Jean. *Le système des objets*. Paris : éd. Gallimard, 1968.
-GREENBERG Clément. *Art et culture, Essais critiques*. Paris : éd. Macula, 1988.
-JOUANNAIS Jean-Yves. *Des nains, des jardins ; Essai sur le kitsch pavillonnaire*. Paris : éd. Hazan, 1993.
-KUNDERA Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris : éd. Folio, 1990.
-MOLES Abraham. *Psychologie du kitsch; l'art du bonheur*. Paris : éd. Denoël/Gonthier, 1971.
-VENTURI Robert. SCOTT BROWN Denise. IZENOUR Steven. *L'enseignement de Las Vegas*. Bruxelles : éd. Pierre Madarga, 2008.

Sémiologie

-BASSO-FOSSALI Pierluigi. *Les seuils du kitsch : de la « logique du bazar » à la « rédemption (apparente) des guillemets ». Essai de sémiologie critique sur la gestion des valorisations1. Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1430> (consulté le 22/05/2012)
-BERTRAND DENIS. *Kitsch et dérision. Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2968> (consulté le 22/05/2012)
-BEYAERT-GESLIN Anne. *Kitsch et avant-garde : de l'objet à la stratégie culturelle. Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=51> (consulté le 22/05/2012)

-PAROUTY-DAVID Françoise. *Métamorphoses des styles et contrat fiduciaire. Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=599> (consulté le 21/05/2012)

Sociologie

-BOURDIEU Pierre. *La distinction*. Paris : éd. de minuit, 2010.

Philosophie

-BENJAMIN Walter. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Paris : éd. Allia, 2011.
-BROCH Herman, Quelques remarques à propos du kitsch. éd. Allia, Paris, 2001.
-HUME David. Essais sur l'art et le goût. Paris : éd. Vrin, 2010.
-MICHAUD Yves. Critère esthétique et jugement de goût. Paris : éd. Hachette, 2011.

Esthétique

-BAUDELAIRE Charles. Ecrits sur l'art. Paris : éd. Le livre de poche, 1999.
-ECO Umberto. La guerre du faux. Paris : éd. Le livre de poche, 2008.
Histoire de la laideur. Paris : éd. Flammarion, 2007.
-LE BLANC Jean-Bernard (Abbé). Lettres concernant le gouvernement, la politique et les mœurs des Anglais et des Français 1737-1744.
-ORTEGA Y GASSET José. La déshumanisation de l'art. Paris : éd Cabris, Paris, 2008.

Histoire de l'architecture

-DE ANDIA Béatrice, FRANCOIS Caroline. *Les grands magasins parisiens*. Paris : éd. Action Artistique Ville De Paris, 2006.
-KOCH Wilfried. *Comment reconnaître les styles en architecture*, de la Grèce antique au XXe siècle. Paris : éd. Solar, 2004.
-PEVSNER Nikolaus. *Les sources de l'architecture moderne et du design*. Paris : éd. Thames & Hudson, 1999.

Histoire des arts décoratifs et du design

-BONY Anne. *Prisunic et le Design*. Paris : éd. Alternatives, 2008.
-CLIFF Stafford. *Les Arts décoratifs français, archives et collections inédites*. Paris : éd. Thames & Hudson, 2008.
-DEFLASSIEUX Françoise. *Guide des meubles de style*. Paris : éd. Solar, 2005.
-GUIDOT Raymond. Histoire du design de 1940 à nos jours. Paris : éd. Hazan, 2004.
-NEWMAN Bruce. Meubles insolites. Paris : éd. Flammarion, 1989.

Catalogue d'exposition

-*Gary Glaser*, catalogue de l'exposition présentée au Château de Saint--Ouen du 16 janvier au 16 février 1998.

Biographie

-BENAIM Laurence. *Marie-Laure de Noailles, la vicomtesse du bizarre*. éd. Livre de poche, Paris, 2002.
-DEMY Mathieu, COLMANT Marie. *Jacques Demy*. éd. La Martinière, Paris, 2010.

Divers

-BISSEUIL Marie-Ange, REDECKE Sebastian. Jean-Philippe Pargade. *Multicolore Pôle santé Sarthe et Loir*. Bruxelles : éd. AAM, 2007.
-PRADEL Jean-Louis (coll). Les années Pop. Paris : éd. Beaux-Arts Magazine, 2004.

Romans

-FLAUBERT Gustave. *Madame Bovary*. Paris : éd. Gallimard, 2001.
-PROUST Marcel. *A la recherche du temps perdu, du côté de chez Swann*. Paris : éd. Flammarion, 1987.

Films

-DEMY Jacques, Parc Film, Madeleine Films, Beta Film (Munich), 1964, *Les parapluies de Cherbourg*, [DVD]. Cherbourg, France.
-DEMY Jacques, Parc Film, Madeleine Films, 1970, *Peau d'âne*, [DVD], France.
-DEMY Jacques, Parc Film, Madeleine Films, 1967, *Les demoiselles de Rochefort*, [DVD], Rochefort, France.
-HAYNES Todd (réal), Jody Patton, Christine Vachon (prod), 2004, *Far from Heaven*, [DVD], Etats-Unis.
-HOGAN Paul John, 1994, *Muriel*, [DVD], Australie.
-JAOUI Agnès (réal), Christian Bérard, Charles Gassot et Jacques Hinstin (prod), 2000, *Le goût des autres*, [DVD], Paris, France.
-LARIVIERE Laurent, 2010, *Les Larmes*, [DVD], France.
-SIRK Douglas (réal), 1956, *Written on the wind*, [DVD], Etats-Unis.
1954, *Magnificent obsession*, [DVD], Etats-Unis.
1955, *All the heaven allows*, [DVD], Etats-Unis.
-TATI Jacques, 1958, *Mon oncle*, [DVD], France.
-WELLES Orson, Mercury Productions RKO Pictures, 1941, *Citizen Kane*, [DVD], Etats-Unis

Revues, périodiques

-AD. no 94, juillet-aout 2010, pp 52-55.
-Architecture intérieure CREE. no 195, 01/05/1983, pp. 102 à 109.
-L'Architecture d'aujourd'hui. no 231, 01/02/1984, pp. 1 à 82.
-Théâtre public. No 202, octobre -décembre 2011. Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines « Gary Glaser, un faiseur byzantin d'icônes».

Remerciements

Je remercie en premier lieu mon maître de mémoire, Guy Lelong, pour toute l'aide apportée depuis ces quelques mois.

Je remercie aussi Sabine Kranz pour ses judicieux conseils et sans qui le bon déroulement de ce mémoire n'aurait sans doute pas été possible.

Je sais gré à Odile Nouvel de son aide précieuse et à Claude Courtecuisse de sa gentillesse et de son regard malicieux sur les choses et les gens.