Mosaïque
ISSN : 2105-1100
Publisher : Université de Lille

23 | 2025
Faute de goût : esthétique, éthique et politique

Entre simulation et complaisance : penser le kitsch et la vulgarité avec Adorno

Between Simulation and Complacency: Thinking Kitsch and Vulgarity with Adorno

Carola Borys

https://www.peren-revues.fr/mosaique/2808

DOI : 10.54563/mosaique.2808

Electronic reference
Carola Borys, « Entre simulation et complaisance : penser le kitsch et la vulgarité avec Adorno », *Mosaïque* [Online], 23 | 2025, Online since 10 juillet 2025, connection on 21 juillet 2025. URL : https://www.peren-revues.fr/mosaique/2808

Copyright
CC-BY

Entre simulation et complaisance : penser le kitsch et la vulgarité avec Adorno

Between Simulation and Complacency: Thinking Kitsch and Vulgarity with Adorno

Carola Borys

OUTLINE

Art et société
Art autonome et divertissement : une séparation substantielle et réversible
Le nominalisme entre la possibilité du nouveau et la « copie de style »
Le kitsch, le beau et le laid
Le kitsch, la vulgarité et la *catharsis*
Conclusion

TEXT

1 Dans cet article je traiterai de deux catégories qui sont souvent considérées comme deux typologies de transgression des normes du goût, c'est-à-dire le kitsch et la vulgarité. Plus spécifiquement, je m'intéresserai à la place que ces deux catégories occupent dans la modernité et au rapport qu'elles entretiennent avec l'art moderne. Le problème sera donc abordé d'un point de vue théorique à partir de la pensée de T. W. Adorno, et notamment à partir de son œuvre posthume, sa *Théorie esthétique*, parue en 1970.

2 Si dans une perspective sociologique – et en particulier dans l'œuvre de Pierre Bourdieu (1979) – les questions du kitsch et de la vulgarité sont mises en relation avec l'appartenance aux classes populaires, dans la *Théorie esthétique* d'Adorno on peut d'emblée remarquer que le kitsch et la vulgarité n'ont pas de collocation sociale déterminée : il s'agit plutôt d'un certain rapport avec l'existant, rapport qu'Adorno cherche à penser de manière dialectique. À travers le questionnement sur le kitsch et sur la vulgarité, je vais interroger la possibilité même de la faute de goût chez Adorno.

3 Nous commencerons par examiner le rapport qu'Adorno établit entre art et société, en mettant en lumière la dialectique entre autonomie

et hétéronomie qui structure sa pensée esthétique. Ensuite, nous analyserons la notion de kitsch, en montrant comment elle s'insère dans la dialectique du beau et du laid et comment elle se définit par une simulation des émotions, tout en entretenant un rapport ambigu avec l'art moderne. Puis, nous nous intéresserons à la vulgarité, en la distinguant du kitsch : nous verrons qu'elle ne désigne pas un style ou un goût propre aux classes populaires, mais une neutralisation jouissante de la critique sociale. Dans la conclusion, nous interrogerons la portée actuelle des théories adorniennes, notamment face à l'évolution de la culture contemporaine et à la remise en cause du primat de la nouveauté dans l'art.

Art et société

4 Il faut d'abord rappeler que la théorie esthétique adornienne est une théorie formaliste qui valorise la nouveauté esthétique, et qui est donc liée à l'existence des avant-gardes et du modernisme du XXe siècle.

5 Dans la perspective adornienne, l'art a une double nature : il est autonome et fait social. Adorno parle explicitement du « caractère double » (*Doppelcharakter*) de l'art, et ce caractère aporétique « lui prescrit sa ligne de conduite » (Adorno, 1995 : 86). L'art se nourrit de cette tension : il est toujours en équilibre entre la « régression à la magie », d'où il provient, et la « cession de l'impulsion mimétique à la réalité chosifiante » (*ibid.*), c'est-à-dire entre le risque de retomber dans l'hétéronomie du culte magique et celui d'une intellectualisation dans laquelle le moment du contenu est perdu en raison d'un excès technique par rapport au matériel. L'autonomie de l'art, conquise en se libérant du culte, est une conquête qui n'est pas irréversible. Mais c'est précisément grâce à une dynamique d'exclusion que cette autonomie devient telle : « l'être-devenu de l'art renvoie son concept à ce qu'il ne contient pas » (*ibid.* :17) ; autrement dit, les œuvres deviennent telles « en niant leur origine » (*ibid.* : 18) cultuelle.

6 En fait, l'art participe également au processus qu'Adorno et Horkheimer (1974) ont théorisé dans les années Quarante dans *La dialectique de la Raison* : tout au long du processus historique de rationalisation, l'homme acquiert une domination sur la nature, mais pour la dominer, il doit se séparer d'elle. Il doit récuser, dans un

certain sens, son appartenance à la nature et objectiver la nature qu'il vise à maîtriser. Dans l'œuvre d'art, la séparation entre le sujet et l'objet, qui prévaut dans la connaissance conceptuelle, est en quelque sorte révoquée. Malgré sa participation au processus de rationalisation, l'art tente de retrouver l'héritage magique de la relation mimétique avec la réalité [1] :

> Le verbiage sur la magie de l'art n'est pas entièrement dénué de vérité. La survivance de la mimésis, l'affinité non conceptuelle du produit subjectif pour son *autre*, pour ce qui n'a pas été instauré, définit l'art comme une forme de connaissance et, par là-même, comme "rationalité". Car, ce à quoi réagit le comportement mimétique, c'est la finalité de la connaissance [...]. L'art complète la connaissance de ce qui en est exclu (Adorno, 1995 : 86).

« L'art complète la connaissance de ce qui en est exclu » : cela signifie que l'art se configure comme une forme de connaissance dépassant le concept, une connaissance dans laquelle le sujet ne perd pas le contact mimétique-corporel avec l'altérité. Dans un monde où domine la reproduction de l'identique, l'art est le lieu par excellence du non identique, précisément en vertu de son moment mimétique : « l'identité esthétique doit défendre le non identique qu'opprime, dans la réalité, la contrainte de l'identité » (*ibid.* : 20). Pour opérer la préservation de ce qui est réprimé par la société rationalisée, pour « défendre » l'altérité, l'art ne peut être conforme à une telle société. Les œuvres d'art, en effet, n'expriment pas la société de manière immédiate : bien qu'elles naissent au sein des rapports de production, les œuvres s'autonomisent et s'opposent à eux ; de plus, elles ne pourraient atteindre leur autonomie si elles n'étaient pas en même temps quelque chose de social. Il y a une certaine affinité entre les lois de l'œuvre et les lois de la société : l'art est une forme de la production, le travail artistique est un travail social et son matériau est également social. Mais, en premier lieu, l'œuvre d'art est sociale précisément grâce à son opposition à la totalité sociale – totalité que pour Adorno porte le signe du faux – pour montrer la possibilité d'un changement et indiquer, négativement, une destination utopique :

> La formule stendhalienne sur la *promesse de bonheur* signifie que l'art rend justice à l'existence en accentuant ce qui en elle préfigure

> l'utopie. Mais cette part d'utopie ne cesse de se réduire et l'existence devient de plus en plus pareille à elle-même. L'art peut donc de moins en moins lui ressembler (*ibid.* : 432).

L'œuvre d'art a pour but de mettre en lumière les contradictions de la réalité ; c'est pourquoi Adorno distingue les œuvres d'art affirmatives et négatives : les premières posent une réconciliation inexistante dans le monde réel comme existant, les secondes l'indiquent comme une promesse, mais elles ne peuvent pas non plus se dispenser complètement d'affirmer, de participer à la réconciliation à cause de leur forme. En effet, l'œuvre d'art n'existerait pas sans sa forme, et celle-ci est toujours en un certain sens réconciliation : non pas réconciliation des contradictions au sein de l'œuvre, mais plutôt capacité du moment spirituel à « suivre » le matériel sans pour autant cesser la tension entre eux [2]. L'art doit être autonome par rapport à la société pour indiquer la réalité de la possibilité de la réconciliation, sans pour autant renoncer à inclure le moment hétéronome qui le rend social, sinon son autonomie ne subsisterait pas.

Art autonome et divertissement : une séparation substantielle et réversible

7 Comme nous l'avons dit, l'autonomie de l'art est le résultat d'un processus. Socialement, cette autonomie est inextricablement liée au privilège, c'est pourquoi elle implique aussi l'exclusion de ceux qui ne peuvent pas avoir accès à l'art en raison de leur position sociale. Mais c'est précisément pour les exclus que l'art, grâce à l'exclusion, prend position contre l'exclusion, bien que les exclus ne le comprennent pas. C'est à cause de cette disparité sociale qu'existe le divertissement. La séparation entre les sphères de l'art et du divertissement est substantielle, mais elle n'est jamais définitive. Pour Adorno, il est trompeur de chercher dans l'art une zone de moyenne qualité, ou du « bon divertissement » : « aucune continuité ne conduit du mauvais au bon en passant par le moyen ; ce qui n'est pas réussi a toujours été mauvais, pour la bonne raison que l'idée de l'art implique celle de réussite et de cohérence (*Stimmigkeit*) » (*ibid.* : 434). Selon cette vision, la différence de degré entre grand art, art moyen et art popu-

laire n'a pas de validité : la seule distinction objective est celle entre l'art autonome et le divertissement, et il s'agit d'une différence de nature. En d'autres mots, le divertissement n'est pas un art moins réussi : il ne s'agit tout simplement pas d'art. Cependant, l'autonomie étant le résultat d'un processus, même les œuvres destinées au divertissement « peuvent devenir plus que ce qu'elles ne furent au départ » (*ibid.* : 435), leur destin peut évoluer dans l'histoire. Également, les œuvres autonomes peuvent retomber dans l'hétéronomie : « l'art et les œuvres d'art sont menacé de déclin [...], ils ne sont pas seulement de l'art. Ils sont aussi quelque chose d'étranger à celui-ci, quelque chose qui s'y oppose. Au propre concept d'art est mêlé le ferment de sa suppression » (*ibid.* : 19).

8 Adorno souligne qu' « au XIXe siècle, la séparation entre les sphères [de l'art autonome et du divertissement] n'était pas encore aussi radicale qu'elle l'est à l'époque du monopole culturel » (*ibid.* : 435). C'est alors que, dans la société du capitalisme avancé, une troisième sphère prend le relais : celle de l'industrie culturelle, sorte d'hybride qui tente de résoudre la contradiction constitutive de la culture en réconciliant les deux sphères de l'art et du divertissement. Si, comme on l'a vu, l'art implique le divertissement et l'entraîne avec lui dans son processus d'autonomisation comme un rappel constant de sa parenté avec la domination et l'exclusion, l'industrie culturelle agit sur l'annulation de cette fracture en générant de la confusion et la prépondérance du prestige social dans les jugements sur la culture [3] : « la trêve entre les différentes sphères esthétiques témoigne de la neutralisation de la culture : puisque son esprit n'a plus d'idée contraignante de l'esprit, elle offre le choix entre des secteurs supérieur, moyen et inférieur » (*ibid.* : 436). L'industrie culturelle colonise le temps libre de ses clients en leur offrant des produits culturels qui n'impliquent aucun effort de réception, de sorte que les travailleurs puissent économiser l'énergie qui sera réinjectée dans le cycle productif. La nouveauté demande de l'effort : ainsi, l'un des traits de l'industrie culturelle est l'exclusion de la nouveauté au profit de la répétition du toujours pareil. Le résultat est le triomphe de l'identité et l'affirmation de l'existant.

Le nominalisme entre la possibilité du nouveau et la « copie de style »

9 Pour Adorno, le seul art possible dans la modernité est celui qui est techniquement avancé : avec la modernité, l'impératif de la nouveauté fait son entrée dans l'art. La nouveauté est ce qui rend l'œuvre transcendante, car l'œuvre d'art qui introduit du nouveau renverse la condition d'impossibilité de l'émergence du nouveau dans la totalité toujours égale. En d'autres mots, à travers le nouveau, qui nie la répétition de l'identique, l'art devient critique : « grâce au nouveau, la critique, c'est-à-dire le *refus*, devient un élément objectif de l'art lui-même » (*ibid.* : 44). Cependant, le nouveau de la marchandise – un faux nouveau selon Adorno – est aussi l'impératif du marché, et c'est justement afin de pouvoir critiquer la société que l'art doit partager le même impératif. Autrement dit, si l'art est social précisément dans son opposition à la société, il n'en partage pas moins les forces productives et les matériaux. Ainsi, le nouveau, qui est l'impératif de la production capitaliste, doit être intégré par l'art moderne à d'autres fins que celles de la société elle-même, ou plus exactement *contre* la société – d'où la nécessité pour l'art d'être toujours plus avancé techniquement, car seule cette rationalité poussée à l'extrême, étant une fin en soi, critique « la néfaste irrationalité du monde rationnel comme monde administré » (*ibid.* : 85).

10 À partir de ce rapport intrinsèque entre art autonome et société, dont le nouveau est l'exemple primordial, le philosophe allemand développe une dialectique entre art et kitsch et entre noblesse et vulgarité. Peut-on donc vraiment parler de transgressions des normes du goût concernant le kitsch et la vulgarité ?

11 Selon Adorno, avec la modernité on voit s'affirmer progressivement le nominalisme comme condition de l'art. Par cela, le philosophe entend désigner la disparition d'un canon universel et des conventions contraignantes héritées de la tradition. Cette condition nominaliste est à la fois une occasion (car l'œuvre d'art peut se former librement, indépendamment des canons préétablis) et un risque (car plus aucune

règle contraignante ne permet de distinguer la forme de l'œuvre de l'informe du non-art). Le nominalisme, en fait,

> est une consigne, non pas un fait préalable, qui favorise non seulement la particularisation en même temps que l'élaboration complète et radicale des œuvres particulières, mais qui, en classant les universalités par lesquelles ces œuvres s'orientent, efface simultanément la ligne de démarcation de l'empirie brute et non formée, et menace autant l'élaboration complète des œuvres qu'elle la libère (*ibid.* : 279-280).

Mais cela signifie aussi que, pour Adorno, dans la condition nominaliste de l'art il n'existe pas de véritables transgressions : il n'y a pas de transgression à proprement parler parce qu'il n'y a pas de règle à proprement parler. On peut dire avec Adorno que le concept de règle en esthétique change avec la modernité. Adorno parle de « canon des interdits » (*ibid.* : 62) : il s'agit de tout ce qu'on ne peut plus faire dans une époque donnée par rapport à l'évolution de la technique artistique.

12 La perte de contrainte des conventions est à la base de phénomènes spécifiquement kitsch comme la « copie de style » (*ibid.* : 286) qu'Adorno retrouve dans l'éclectisme du XIXe siècle [4]. Le style, c'est-à-dire « les conventions, dans l'état de leur équilibre avec le sujet – aussi instable soit-il » (*ibid.* : 285), a chez Adorno les traits du conventionnel et du prescriptif, du répertoire des possibilités parmi lesquelles choisir. Au moment où la pression autoritaire des conventions s'affaiblit, l'affirmation du radicalement nouveau est empêchée par une certaine faiblesse de l'individuation : dans la phase transitoire du XIXe siècle « l'élaboration des œuvres fut aussi peu radicale que l'émancipation des premières automobiles par rapport aux chaises de poste ou des premières photographies par rapport au modèle des portraits peints » (*ibid.*). La situation nominaliste de l'art conduit donc à des résultats ambivalents, car la liberté à laquelle elle expose n'est pas immédiatement saisie par les artistes. Les résidus du prestige du style sont souvent préférés, avec pour conséquence une résultat parodique involontaire qui ouvre la voie au kitsch.

13 Ce phénomène est un signe clair de l'ambiguïté de la liberté bourgeoise et de son hésitation conservatrice : « dans la copie de style –

un des phénomènes esthétiques typiques au XIXe siècle – on aura à chercher cet élément spécifiquement bourgeois qui promet la liberté et en même temps l'empêche » (*ibid.* : 286). La catégorie de « copie de style » se réfère donc à l'hésitation de la part des artistes devant la possibilité de produire du nouveau et aboutit à une survivance posthume du style, un style zombie où la simulation a un caractère troublant et angoissant qui dérive du désir de contrainte. Cette exhumation stylistique n'est pas pourtant produite uniquement par le rejet de la liberté d'expérimenter : elle est aussi mise en œuvre par les artistes pour échapper à l'impératif du marché. Car si d'un côté il n'y a plus de contrainte esthétique, de l'autre il y a l'exploitation capitaliste de l'art : « [il] n'existe même pas, sous la contrainte du marché et de l'adaptation, la possibilité de réaliser librement de soi-même quelque chose d'authentique » (*ibid.*).

14 Le kitsch du XIXe siècle ne dépend pas d'un « esprit du temps kitsch » (*ibid.*) qui trouverait dans l'éclectisme son expression la plus appropriée : il est le résultat de l'ambivalence de la liberté bourgeoise et de l'interférence du marché. Il est donc important de souligner qu'Adorno ne considère pas le kitsch comme un résultat stylistique possible, mais comme l'effet d'une dynamique sociale.

Le kitsch, le beau et le laid

15 Dans le discours d'Adorno, le concept de kitsch est aussi un moment de la dialectique des deux grandes catégories de l'esthétique traditionnelle : le beau et le laid. Il convient tout d'abord de s'interroger sur le rôle de ces concepts dans la situation nominaliste de l'art : sont-ils encore pertinents ? Ils sont insuffisants – en fait, l'art ne se résout pas dans le concept de beauté – et ne sont même pas des concepts définissables parce que leur essence change historiquement, comme celle de l'art lui-même. Cependant, sans le maintien des catégories, « l'esthétique serait sans contour, description – dans le sens d'un relativisme historique – de ce qui fut çà et là considéré comme beau dans diverses sociétés ou divers styles » (*ibid.* : 80). Le beau et le laid seront donc de catégories nécessaires, mais à concevoir comme catégories dynamiques.

16 Le laid est le produit du refoulement, il est « ce qui est rejeté par l'art en marche vers son autonomie, ce qui est historiquement

vieilli » (*ibid.* : 76), et c'est à travers lui que se spécifie le beau. Le laid est une catégorie ambiguë en ce qu'elle accueille tout ce qui est rejeté, tout ce que le principe formel frappe de son verdict :« dans l'histoire de l'art, la dialectique du laid absorbe également le beau ; de ce point de vue, le kitsch est le beau comme quelque chose de laid : il fut banni au nom de ce même beau qu'il fut jadis et qu'il contredit maintenant à cause de l'absence de son contraire [le laid] » (*ibid.* : 77). Historiquement, le kitsch se configurerait ainsi comme une beauté rejetée, qui résiste à ce rejet et nie sa laideur : en d'autres mots, une laideur déguisée. Le concept de kitsch s'inscrit ainsi comme une sorte d'identité du beau et du laid. Le laid, au contraire, est irréductible au beau et a sa place dans l'art.

17 Ce discours rejoint ce qu'Adorno dit de l'*art pour l'art* : « l'erreur de l'esthétisme fut d'ordre esthétique : il a confondu son propre concept avec ses réalisations » (*ibid.* : 62). La religion de l'art cherche l'incarnation de l'idéal, mais à la base, elle a une idée limitée de la beauté :

> C'est justement l'autarcie de la beauté néo-romantique et symboliste, sa prudence vis-à-vis de ces aspects sociaux par lesquels seuls la forme deviendrait une forme, qui l'ont rendue aussi rapidement consommable. Elle trompe sur le monde des marchandises parce qu'elle le met entre parenthèses ; elle est ainsi qualifiée comme marchandise. Sa forme latente de marchandise a, intra-esthétiquement, condamné les œuvres de l'*art pour l'art* à ce kitsch dont on sourit aujourd'hui (*ibid.* : 328).

La religion de l'art ne produirait rien d'autre que de la marchandise : selon Adorno, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio et Maurice Maeterlinck en seraient des exemples, « préludes à l'industrie culturelle » (*ibid.* : 330). Si le kitsch coïncide avec une beauté qui, rejetant toute laideur, retombe dans la même laideur qu'elle fuyait, les produits de l'*art pour l'art*, cherchant une autonomie en total déni du caractère social de l'art, retombent dans l'hétéronomie dont ils prétendaient s'émanciper. L'inclusion du laid sans l'esthétiser, pour dénoncer la société qui l'a produit, est donc un moment fondamental de l'art pour Adorno. Le kitsch devient laid justement parce qu'il voudrait couper son rapport avec la société au profit d'un idéal inatteignable d'autonomie esthétique et refuse d'inclure la laideur du monde social, en la cachant. C'est pour cela qu'on attribue un manque

d'authenticité au kitsch, qu'on peut concevoir comme une sorte de mensonge esthétique [5]. On peut encore une fois remarquer que, dans la perspective adornienne, le kitsch n'est jamais présenté comme faute de goût mais comme caractéristique objective qui dépend d'un certain rapport entre l'œuvre et l'existant.

Le kitsch, la vulgarité et la *catharsis*

18 Le mauvais goût du kitsch et le goût trivial de la vulgarité, liés et complémentaires, entrent en relation avec la dynamique de la *catharsis* théorisée par Aristote : selon Adorno, elle serait un instrument de répression sociale exploité par l'industrie culturelle. L'industrie culturelle, en fait, découvrirait la vérité sur la *catharsis* : à travers le divertissement, l'industrie culturelle réalise pour la première fois de manière totale la purification des passions dont parlait Aristote. Cette dépense d'énergie sociale est fonctionnelle au maintien du *statu quo*, c'est-à-dire de la domination.

19 En revanche, les œuvres d'art autonomes réalisent leur propre *catharsis* – *catharsis* que les Grecs attribuaient à un effet externe – en intériorisant cette dynamique. En ce sens, les œuvres d'art n'ont pas d'effet cathartique à proprement parler, alors que le kitsch et la vulgarité font appel aux passions immédiates et exercent « une action purgative des émotions qui s'accorde avec la répression » (Adorno, 1995 : 330). Pourtant, l'action du kitsch ne coïncide pas tout à fait avec la *catharsis*, puisque les sentiments sur lesquels il s'appuie sont simulés : « tandis que le kitsch échappe comme un lutin à toute définition, même historique, la fiction, et en même temps la neutralisation de sentiments inexistants, constitue l'une de ses caractéristiques les plus tenaces. Le kitsch parodie la *catharsis* » (*ibid.*).

20 La vulgarité, quant à elle, témoigne de l'échec de la culture et de la sublimation des passions : Adorno la définit comme « l'identification subjective avec l'avilissement objectivement reproduit » (*ibid.* : 332). En effet, le fondement de la vulgarité est la complaisance pour l'oppression. La vulgarité est l'attitude pleinement affirmative face à l'existant. Elle ne se situe pas dans la représentation de certains sujets qui seraient vulgaires *ipso facto* : comme le précise Adorno, « aucun

sujet ne devrait jamais être interdit par l'art comme vulgaire ; la vulgarité est un rapport aux thèmes et un rapport à ceux à qui l'on fait appel » (*ibid.*).

21 Il est tout de même primordial de souligner que la vulgarité ne coïncide pas avec le goût des classes non cultivées : elle montre au contraire la complaisance pour l'échec de l'art et de la culture. La vulgarité possède donc une signification immédiatement politique : elle témoigne non tant du goût des masses mais de l'oppression inhérente à la société. Elle n'est pas le reflet esthétique de la démocratie mais de l'oppression qui existe encore en dépit de la démocratie formellement établie : « Depuis l'époque de Baudelaire, le noble s'associe à la réaction politique, comme si le fondement du vulgaire était la démocratie en tant que telle, la catégorie quantitative de la masse, et non l'oppression perpétrée à l'intérieur de la démocratie » (*ibid.*). La question politique du divertissement se pose ici de manière explicite :

> L'art respecte les masses en se présentant à elles comme ce qu'elles pourraient être au lieu de s'adapter à elles dans leur forme dégradée. […] A la place de ce dont elles sont privées, les masses jouissent réactivement et par *rancune* de ce que le renoncement engendre en usurpant la place de ce qui leur est refusé. Le fait que l'art inférieur, le divertissement, aille de soi et soit socialement légitime, est de l'idéologie ; ce caractère d'évidence n'est que l'expression de l'omniprésence de la répression. Le modèle du vulgaire esthétique, c'est l'enfant qui, devant la publicité, ferme à demi les yeux quand il goute le morceau de chocolat comme si c'était un péché (*ibid.* : 330).

Cependant, le kitsch et la vulgarité entretiennent une relation très étroite avec l'art. Le noble, qui dans l'art s'oppose à la vulgarité, est également lié à l'oppression : « Il faut rester fidèle au noble en art dans la même mesure où cette noblesse est obligée de réfléchir sur sa culpabilité, sur sa complicité avec le privilège » (*ibid.* : 332). De plus, le noble devient lui-même vulgaire quand il se pose comme fin en soi, car, dit Adorno, « jusqu'à aujourd'hui, rien n'est noble » (*ibid.*) dans le monde fondé sur l'oppression. Il reste donc toujours quelque chose d'idéologique au sein des œuvres d'art. Il en est de même pour le kitsch : si Adorno souligne le caractère inauthentique du kitsch, l'art n'est pas pourtant libre de toute simulation :

> La reproduction fidèle de sentiments réellement existants, la restitution d'une matière première psychique, lui sont étrangères. Il est vain de vouloir abstraitement tracer des frontières entre la fiction esthétique et le bric-à-brac sentimental du kitsch. Il se mêle à tout art comme un poison ; s'en séparer constitue aujourd'hui pour l'art l'un de ses efforts les plus désespérés (*ibid.* : 331).

Les frontières entre art et kitsch sont floues, la fiction esthétique de l'art s'émancipe à peine du kitsch, et c'est justement à cause de cette proximité que le kitsch est le moteur du devenir de l'art : « l'art a tellement eu de mal à fixer des limites à son développement, il les a tellement peu observées en tant que divertissement, que ce qui rappelle la fragilité de ces limites, et tout ce qui est hybride, provoque des vives réactions de défense » (*ibid.* : 79). Si l'on définit le kitsch à partir de la simulation des sentiments, on risque de passer à côté de la fiction qui est aussi le principe de l'art. L'art et le kitsch ont en fait une racine commune : « le kitsch n'est pas, comme le voudrait la foi en la culture, un simple déchet de l'art obtenu par une accommodation déloyale, mais il guette les occasions, qui réapparaissent constamment, d'émerger de l'art » (*ibid.* : 330). La séparation entre les deux sphères, « objective en tant que sédiment historique » (*ibid.* : 435), n'est jamais atteinte de manière absolue. L'art autonome possède un moment esthétisant – la « blessure [...] de l'art » (*ibid.* : 16) : il ne peut éviter d'être consolateur dans une certaine mesure. Inversement, la simulation du kitsch témoigne aussi d'une recherche d'authenticité : « le kitsch le plus misérable, qui se présente pourtant nécessairement comme de l'art, ne peut empêcher ce dont il a horreur, le moment de l'en-soi, la prétention à la vérité qu'il trahit » (*ibid.* : 435-436). Dans l'art, donc, il y a toujours un certain degré de kitsch, mais c'est précisément à travers la tentative de s'en émanciper que l'art progresse :

> Le kitsch est à la fois qualitativement différent de l'art et une prolifération de l'art ; il est virtuellement contenu dans la contradiction propre à l'art autonome [...] La révolte de l'art contre son affinité *a priori* avec le kitsch fut l'une des lois fondamentales de son développement au cours de son histoire récente (*ibid.* : 437).

Conclusion

22 Nous avons établi qu'Adorno n'enferme pas le kitsch et la vulgarité dans des définitions univoques. Finalement, le kitsch et la vulgarité ne relèvent pas, chez Adorno, du problème du goût : il s'agit plutôt de deux catégories objectives qui ont une parenté avec l'art, qui sont séparées de l'art par une frontière éphémère dépendante du processus historique. Cette parenté est d'autant plus étroite que l'art moderne n'a plus de règles contraignantes à suivre qui puissent lui servir de définition.

23 De plus, le kitsch et la vulgarité ne sont pas des styles définis et ne relèvent pas d'objets déterminés ; ils ont un développement historique et ils dépendent d'un certain rapport avec ce qui existe : un rapport de dénégation de la laideur de l'existant dans le cas du kitsch, d'affirmation et de complaisance pour l'oppression et pour l'impuissance de la culture dans le cas de la vulgarité ; une illusion d'authenticité dans le cas du kitsch, une acceptation passive dans le cas de la vulgarité.

24 Nous pouvons finalement nous demander si cette théorisation du kitsch et de la vulgarité, catégories qui sont contrées selon Adorno par l'art d'avant-garde, est encore d'actualité du moment que le nouveau n'est plus un élément définissant l'art, et que, comme l'indiquait déjà en 1959 le titre du célèbre ouvrage d'Harold Rosenberg, la nouveauté a donné naissance à une tradition (Rosenberg, 1998). Quatre ans à peine après la publication posthume de la *Théorie esthétique*, Peter Bürger en déclarait le caractère caduc, précisément à cause de la perte de validité du principe de la nouveauté comme moyen de légitimation de l'art (Bürger, 2013).

25 Par ailleurs, comme on l'a vu concernant la question de la « copie de style », la condamnation d'un éclectisme kitsch de la part d'Adorno repose sur l'idée qu'un certain style n'appartient qu'à un temps et à un lieu précis, et que la décontextualisation implique un « vidage », une imitation qui implique une simplification de ce qui est complexe et un manque d'expérimentation. Si la décontextualisation est l'un des principaux opérateurs du kitsch, la perception de la décontextualisation a certainement changé : comme l'a observé David Foster Wallace en 1993, notre époque est marquée par une saturation culturelle

depuis que « nous pouvons manger de la cuisine *tex-mex* avec des baguettes, en écoutant du reggae et, via un satellite soviétique, voir la chute du mur de Berlin au journal télévisé – c'est-à-dire depuis que presque *tout* se présente comme familier » (Foster Wallace, 1993 : 172) [6].

26 La *Théorie esthétique* d'Adorno est peut-être un livre posthume pour ces raisons également.

BIBLIOGRAPHY

ADORNO T. W. et HORKEIMER M., 1974, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard.

ADORNO T. W., 1995, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck.

ADORNO T. W., 2001, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris : Payot.

BOURDIEU P., 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit.

BÜRGER P., 2013, *Théorie de l'avant-garde*, Paris : Questions théoriques.

CALINESCU M., 1987, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham : Duke University Press.

ROSENBERG H., 1998, *La tradition du nouveau*, Paris : Minuit.

WALLACE D. F., 1993, « E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, n° 2, p. 151-194.

NOTES

1 Dans *La dialectique de la Raison*, le stade magique est défini comme un moment où le sorcier doit s'identifier aux démons pour agir sur eux et où le chasseur se déguise pour imiter sa proie : la séparation de l'homme et de la nature n'est pas encore achevée. L'œuvre d'art se sépare de la magie mais elle en garde un certain héritage.

2 Cf. le paragraphe « Le mimétique et le niais » (*ibid.* : 170).

3 C'est le sujet de l'aphorisme n° 132 (« Coûteuses reproductions ») dans *Minima moralia* (Adorno, 2001). Adorno parle ici d'une prépondérance du social, de la mode, dans le jugement des intellectuels. Ils jugeront un produit culturel comme étant du kitsch s'il sera sanctionné dans leur cercle social.

Le mécanisme de distribution capitaliste a la capacité d'incorporer tous les produits culturels, des plus conformistes aux plus anticonformistes, ainsi que les mêmes positions anticonformistes sur la culture. Dans ce contexte, tout jugement sur la culture se réduit à une question de prestige social.

4 Par exemple, les églises du Paris haussmannien sont caractérisées par une structure moderne alors que la façade réplique de manière éclectique un certain style du passé.

5 Cf. aussi Calinescu (1987 : 229).

6 Traduction personnelle.

ABSTRACTS

Français
Dans cet article je chercherai à esquisser une définition du kitsch et de la vulgarité à partir de la pensée de T. W. Adorno. Dans sa *Théorie esthétique*, publiée posthume en 1970, le philosophe développe une dialectique entre art et kitsch et entre noblesse et vulgarité, autour du rapport entre art et société. À la différence de ce qui pourrait être proposé d'un point de vue sociologique, selon Adorno le kitsch et la vulgarité ne coïncident pas avec l'appartenance à une classe sociale déterminée. À travers l'exploration des théories adorniennes, dont l'actualité sera problématisée, je chercherai à montrer comment les produits esthétiques kitsch ou vulgaires contiennent une demande d'authenticité qui ne permet pas de les classer simplement comme déchets du goût.

English
In this article I will try to sketch a definition of kitsch and vulgarity in the thought of T. W. Adorno. In his *Aesthetic Theory*, published posthumously in 1970, the philosopher develops a dialectic between art and kitsch and between nobility and vulgarity, starting from the relationship between art and society. Dismissing a sociological point of view, Adorno doesn't assign kitsch and vulgarity to a specific social class. Through the exploration of Adorno's theories, whose actuality will be problematized, I will try to show how kitsch or vulgar aesthetic products contain a demand for authenticity that exceeds their classification as mere waste of good taste.

INDEX

Mots-clés
kitsch, vulgarité, T. W. Adorno, goût légitime

Keywords
kitsch, vulgar, T. W. Adorno, legitimate taste

AUTHOR

Carola Borys
Carola Borys a obtenu son doctorat en littérature à l'Université de Sienne avec une thèse sur la pensée littéraire et politique de Jacques Rancière (2023). Elle est actuellement chercheuse post-doc et chargée de cours à l'Université de Sienne, où elle travaille à une base de données concernant l'historicisation du corpus italien des recherches en didactique de la littérature à partir des années 1970. Elle a été A.T.E.R. en littérature comparée à l'Université de Poitiers et chargée de cours en littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle. Elle est rédactrice de la revue de littérature générale et comparée TRANS- (Sorbonne Nouvelle).