

Quel kitsch sans avant-garde ? L'univers de la littérature *midcult*

Carola Borys

Università di Siena – Dipartimento di filologia e critica delle letterature antiche e moderne
Université Sorbonne Nouvelle – Centre d'Études et de Recherches Comparatistes

Dans cet article je chercherai d'abord à proposer un encadrement théorique du problème du kitsch, pour passer ensuite à la description du débat concernant le kitsch littéraire *midcult* dans le milieu intellectuel italien à partir des années soixante.

Kitsch et avant-garde

L'étymologie du mot « kitsch », qui apparaît entre les années soixante et soixante-dix du XIXe siècle en Bavière, est incertaine, mais il semble que le terme désignait des aquarelles et des œuvres artisanales médiocres, achetées par les touristes aux marchés de Munich. Quelle que soit la dérivation précise du mot, le contexte d'utilisation met en lumière à quel point le kitsch est strictement lié à la naissance du tourisme de masse et à l'émergence d'une classe moyenne urbaine, qui mène à une diffusion inédite parmi la population d'expériences jusque-là réservées à un petit nombre. Si au début le terme désigne un art bon marché, la question dépasse le domaine strictement artistique : le discours sur le kitsch touche des problèmes tels que l'appropriation culturelle d'un groupe social envers un autre, le conformisme inhérent à la société et les implications esthétiques de la production en série. La diffusion internationale du mot allemand indique l'importance du phénomène. Puisque le kitsch s'origine à partir d'une confrontation des différentes esthétiques des groupes sociaux, le contexte sociologique est central pour la compréhension du problème. En effet, pour que le kitsch ne soit pas simplement du non-art, il doit être pris pour art par quelqu'un, dans le cas inverse il n'y aurait aucun rapport de concurrence avec le concept d'art. Le kitsch est donc du non-art qui se propose comme étant de l'art ou, pour le dire en employant les catégories de Pierre Bourdieu, le kitsch doit constituer une menace pour la culture légitime et pour la disposition esthétique légitime pour qu'on le voie comme tel.

Il est donc un phénomène de la modernité puisqu'il est lié à un contexte social caractérisé par une mobilité sociale inédite : Jean Baudrillard est probablement le premier qui théorise le kitsch comme « catégorie culturelle » dans *La société de consommation*

(1970), où il explicite et emphatise la condition de compétition sociale à la base du phénomène :

Le kitsch est une catégorie culturelle. [...] Celle-ci est une société mobile : des larges couches de la population procèdent le long de l'échelle sociale, accèdent à un statut supérieur et en même temps à la demande culturelle, qui n'est que la nécessité de manifester ce statut par des signes. À tous les niveaux de la société, les générations de « parvenus » veulent leur panoplie. Inutile donc d'accuser la « vulgarité » du public ou la tactique « cynique » des industriels qui veulent écouter leur pacotille. Encore que cet aspect soit important, il ne peut expliquer l'excroissance cancéreuse du parc des « pseudo-objets ». Il faut pour cela une demande, et cette demande est fonction de la mobilité sociale. Pas de kitsch dans une société sans mobilité sociale.¹

Dans cette optique, le kitsch aurait une valeur sociale d'échange et il serait facilement démasqué par les classes supérieures en tant que simulation de statut social :

À l'esthétique de la beauté et de l'originalité, le kitsch oppose son esthétique de la simulation : partout il reproduit les objets plus petits ou plus grands que nature, il imite les matériaux (stuc, plastique, etc.), il singe les formes ou les combine de façon disparate, il répète la mode sans l'avoir vécue. [...] Cette esthétique de la simulation est profondément liée à la fonction socialement assignée au kitsch de traduire l'aspiration, l'anticipation sociale de classe, l'affiliation magique à une culture, aux formes, aux mœurs et aux signes de la classe supérieure, une esthétique de l'acculturation résultant en une subculture de l'objet.²

Baudrillard développe donc une sociologie du kitsch et le définit comme phénomène moderne. Du point de vue de la théorie de l'art, le kitsch est également un phénomène moderne parce que pour pouvoir l'identifier comme tel, c'est-à-dire comme « *aesthetic form of lying* »³, il présuppose la conception moderne de l'art comme une sphère autonome : cela marque sa différence par rapport à l'art bas de gamme du passé.

Tout au long du XXe siècle, le kitsch a été théorisé de manière très différente au fur et à mesure que la société changeait. Dans le champ artistique, la catégorie de kitsch est primordiale pendant la première moitié du XXe siècle en particulier. Des artistes, des écrivains et des philosophes comme Gyorgy Lukács, Leo Popper, Hermann Broch, Walter Benjamin, Theodor Adorno ont réfléchi sur ce problème avec des positions plus ou moins critiques. Ils se sont focalisés soit sur l'aspect sentimental du kitsch, soit sur son caractère de mensonge esthétique, ou mieux, sur son caractère de camouflage, de déguisement, dont l'architecture éclectique du XIXe siècle a été l'emblème.

Un point est partagé par tous ces auteurs qui sont liés à l'esthétique du modernisme : le kitsch représente le pôle opposé au concept de la nouveauté qu'on trouve dans les avant-gardes ou à la recherche artistique des auteurs du modernisme en général. Cette lecture commune du kitsch comme arrière-garde a été cristallisée dans le célèbre essai du critique américain Clement Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*. Dans cet essai, publié sur la *Partisan Review* en 1939, Greenberg soutient que l'art d'avant-garde naît en s'opposant à l'académisme artistique grâce à la recherche de la nouveauté formelle qui, de par sa nouveauté même, a moins de possibilités d'être accueillie par le grand public et a donc plus de possibilités d'échapper à la logique du marché. La production culturelle fondée sur

la répétition de formules comprend pour Greenberg tout élément de la culture de masse, des films hollywoodiens à la bande dessinée, à l'art et à la littérature commerciale. Cette production, que Greenberg désigne par le terme allemand, aurait son origine dans l'urbanisation et dans la diffusion de la scolarisation : les nouvelles masses urbaines alphabétisées seraient devenues désormais incapables de trouver leur satisfaction dans le folklore populaire, tout en restant – encore et depuis toujours – insensibles à la haute culture. Les masses s'ennuient, et pour Greenberg cet ennui est à la source de la demande d'un substitut dégradé de culture qui vise uniquement au divertissement. La position de Greenberg est celle d'un élitisme 'traditionnel', mais on peut néanmoins en déduire que le kitsch, qui se fonde sur la répétition de ce qui est connu, est impensable sans une haute culture à saccager. Il n'y a que le travail d'innovation formelle des avant-gardes⁴ qui peut s'opposer à ce pillage. Les avant-gardes réfléchissent en fait sur les procédés artistiques, et les œuvres d'avant-garde s'éloignent de la compréhension immédiate à cause de leur complexité, alors que dans le kitsch « il n'y a pas de discontinuité entre l'art et la vie, il ne faut pas accepter de convention pour se dire qu'une telle icône représente Jésus parce qu'elle a l'intention de représenter Jésus, même si elle ne ressemble pas beaucoup à un homme »⁵. Si le public cultivé tire un plaisir esthétique de la réflexion, dans le kitsch « l'effet "réfléchi" a déjà été inclus dans l'image, prêt pour la jouissance irréfléchie du spectateur »⁶. Le discours de Greenberg reprend celui de Kant dans la troisième Critique : le détachement du jugement formel s'oppose à l'immédiateté de la sensation.

Un nouvel ennemi : le *midcult*

Quasiment dix-ans après, en 1948, Greenberg revient sur le problème et trouve un nouvel élément qui menace les standards esthétiques, la *middlebrow culture*, la culture moyenne. Qu'y a-t-il à l'origine de ce phénomène ?

Il doit être évident pour tous que le volume et le poids social de la culture moyenne, porté par la grande et récente augmentation de la classe moyenne américaine, se sont multipliés au moins dix fois pendant les trois dernières décennies. Cette culture présente une menace bien plus sérieuse pour la culture authentique que le vieux roman pulp à bon marché, Tim Pan Alley et la variété trash. À la différence de ce dernier, qui possède des claires limites sociales, la culture moyenne attaque les distinctions et pénètre partout, dévaluant ce qui est précieux, infectant ce qui est sain, corrompant ce qui est honnête et abrutissant ce qui est sage.⁷

La classe moyenne s'est développée et impose sa culture. L'institutionnalisation des avant-gardes et le brouillage des distinctions nettes entre art et produits de masse coïncident avec l'émergence d'une culture au statut ambigu, que Greenberg trouve bien plus dangereuse que le kitsch populaire massifié parce qu'elle prétend se substituer à la culture d'élite. Le kitsch n'est donc plus perçu comme un ensemble homogène mais il forme désormais un champ stratifié.

On peut retrouver des remarques similaires dans la *Ästhetische Theorie* de T. W. Adorno, composée à la fin des années soixante et publiée à titre posthume en 1970. Selon Adorno, aux deux sphères opposées du divertissement et de l'art s'ajoute dans la société capitaliste une troisième sphère, celle de l'industrie culturelle, une sorte d'hybride qui cherche à résoudre la contradiction constitutive de la culture en mélangeant art et divertissement dans le but d'en faire, comme son nom le suggère, une industrie. L'industrie culturelle efface la frontière qui permettait de distinguer l'art du divertissement et, dans l'absence de distinctions objectives, la mode guide le jugement de goût :

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 [v. o. *high-, middle-, und lowbrows*]. Le besoin social de divertissement et de ce qu'on qualifie de détente est concocté par une société dont les membres – bien forcés de l'être – supporteraient mal autrement le poids et la monotonie de leur existence et, dans les loisirs qui leur sont attribués et administrés, ne seraient guère capables de percevoir autre chose que ce que leur impose l'industrie culturelle.⁸

La critique de la culture moyenne n'est pas une nouveauté de l'après-guerre : en Angleterre, le problème des standards de la culture d'élite s'était posé pendant les années vingt et trente dans la forme d'une *Battle of the Brows*, comme l'a appelée Virginia Woolf. Avec cette expression, elle faisait référence au conflit entre les différents niveaux de la culture : *lowbrow*, *middlebrow* et *highbrow*. Dans une lettre de 1932 adressée au *New Statesman and Nation*, lettre qui n'a été publiée que posthume, Woolf argumente contre le vulgarisateur anglais J. B. Priestley concernant l'importance et le rôle des intellectuels dans la société. Priestley avait parlé du snobisme de Woolf, en l'appelant « *the High Priestess of Bloomsbury* »⁹ et en lui opposant une posture culturelle « ample », *broadbrow*, comme véhicule d'inclusion sociale. Il avait proposé d'utiliser *broadbrow* spécialement pour remplacer *middlebrow*, terme qui risque d'évoquer un sème de médiocrité. Dans la lettre de Woolf, on peut en fait trouver une définition de la « moyenneté » : l'homme *middlebrow* a des prétentions envers la culture qui, aux yeux de l'élite, ne sont pas légitimes. À la différence des hommes *lowbrow*, qui ne s'intéressent qu'à la vie, l'homme *middlebrow* mélange l'art et la vie :

Ils sont les intermédiaires ; ils sont les fouineurs qui courent de l'un à l'autre avec leurs ragots et créent du désordre [...]. Ils ne sont pas des *highbrows*, dont le front est haut ; ils ne sont pas des *lowbrows*, dont le front est bas.[...] Le *middlebrow* est l'homme ou la femme à l'intelligence moyennement cultivée, qui se promène et se balade une fois dans ce côté du buisson, une fois dans l'autre côté, à la recherche de rien en particulier, ni de l'art ni de la vie, mais d'un mélange indiscernable, et assez vicieux, des deux avec l'argent, la notoriété, le pouvoir ou le prestige.¹⁰

L'enjeu de la « bataille » est exprimé ici de manière très claire : une position, comme celle de Priestley, qui vise à un compromis pédagogique, est contrée par la revendication d'une radicalité de la recherche artistique de la part de Woolf. S'il est vrai que dans cette lettre Woolf propose une vision simpliste et condescendante, selon laquelle l'homme du peuple serait absorbé par la vie et l'intellectuel par l'art, elle ne condamne pourtant pas le

divertissement en tant que tel : elle refuse surtout les compromis que l'art doit accepter pour satisfaire à la demande de culture de la part des classes moyennes. Cette polémique trahit également une certaine inquiétude de la part des intellectuels à l'idée de perdre leur monopole sur la culture.

Cette crise du rôle de médiation des intellectuels dans la société est le présupposé à partir duquel l'écrivain américain Dwight Macdonald écrit son essai *Masscult and Midcult* en 1960 :

S'il y avait une élite culturelle définie, les masses pourraient avoir leur kitsch et les classes élevées pourraient avoir leur haute culture, et tout le monde serait content. Mais une grande partie de notre population est confrontée de manière chronique au choix entre la télé et les grands peintres, entre la lecture de Tolstoï et celle d'un polar ; autrement dit, la voie de leur vie culturelle est ouverte jusqu'à la porosité. Pour des rares chanceux, cette ouverture de choix est stimulante. Mais pour la plupart, elle est déroutante et elle conduit dans le meilleur des cas à ce compromis moyen qu'on appelle *Midcult*.¹¹

Macdonald reprend la réflexion de Greenberg et affirme ici que le passage à un système de trois cultures est définitivement advenu : il distingue de manière explicite un kitsch de la culture populaire, le kitsch *masscult*, et un kitsch de la culture moyenne, le kitsch *midcult*. Ce dernier serait bien plus dangereux que le kitsch *masscult* : la nouveauté du *midcult* consisterait en fait en un refus inédit des modèles de la culture d'élite et en la constitution de centres alternatifs de prestige culturel, fondés sur le recyclage et la vulgarisation des découvertes des avant-gardes. Le *midcult* est donc défini par le pillage, comme l'était le kitsch dans la théorisation de Greenberg en 1939, mais aussi par sa prétention à être plus que simple divertissement, et par les méthodes sournoises qu'il utilise pour cacher sa vraie nature :

Dans ces temps de progrès, le danger pour la haute culture vient moins de la culture de masse que d'un hybride singulier produit par l'accouplement non naturel de cette dernière avec la première. Toute une culture moyenne a vu le jour et menace d'absorber ses deux parents. Cette forme intermédiaire – on l'appellera *Midcult* – a les qualités essentielles du *Masscult* – la formule, la réaction incorporée, le manque de tout standard hormis la popularité – mais elles sont décemment recouvertes par une feuille de vigne culturelle. Dans le *Masscult* l'astuce est simple – satisfaire le public à tout prix. Mais le *Midcult* veut tout avoir : il fait semblant de respecter les standards de la culture d'élite, quand en réalité il les édulcore et les vulgarise.¹²

Macdonald consacre beaucoup de pages à la littérature *midcult* et, parmi les archétypes du roman moyen, il donne l'exemple de *The Old Man and the Sea* (1952) de Ernest Hemingway, livre qui avait valu le prix Pulitzer à son auteur en 1953 et qui avait joué un rôle dans le fait qu'il ait remporté le prix Nobel en 1954.

L'effet de poésie facile et de sentimentalisme qui caractérise le roman est produit par la convergence de différents éléments : le contexte anhistorique, l'individuation plutôt vague des personnages, qui deviennent ainsi facilement les supports significations universelles (le roman « *has no people, just two Eternal, Universal types* ») et enfin l'évocation de la prose biblique (« *fake-biblical prose* »¹³).

Le débat sur le *midcult* en Italie à partir des années 1960

En Italie, la catégorie de *midcult* développée par Macdonald est vite reprise par Umberto Eco dans son *Apocalittici e Integrati* (1964). Selon Eco, l'ancienne dialectique entre kitsch et avant-garde s'est compliquée avec l'apparition de la pop art. Eco étend la définition de *midcult* au kitsch dans son intégralité, du moment que les produits culturels destinés à un divertissement « facile » ne mentent pas sur leur finalité, alors que l'œuvre kitsch est une œuvre médiocre, parée avec des stylèmes empruntés aux avant-gardes, visant à convaincre le public qu'il est en train de vivre une expérience esthétique privilégiée. Dans l'œuvre kitsch *midcult* on trouve « Le stylème isolé de son propre contexte, déplacé dans un autre contexte dont la structure générale n'a pas les mêmes caractéristiques d'homogénéité et de nécessité de la structure originale, alors que le message est présenté – grâce à l'intégration abusive – comme œuvre originale capable de stimuler des expériences inédites »¹⁴.

Même si Eco n'assume jamais la posture moralisante du critique de la décadence de l'art, on peut retrouver dans son discours le fait que la définition du kitsch dépend de la catégorie éthique du mensonge.

En 1968, Pasolini abandonne informellement la compétition pour le prix Strega avant la seconde votation, en dénonçant à quel point le prix s'est adapté à la logique de l'industrie culturelle. Le 24 juin il écrit pour *Il Giorno* un article intitulé *In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega*, où il proteste contre l'industrialisation du champ littéraire : « Le prix Strega fait désormais partie de ce qu'on appelle 'industrie culturelle' et il est encadré dans une Italie bourgeoise de type nouveau »¹⁵. Au contraire, Pasolini veut défendre la littérature contre l'intérêt économique. À ce premier article à propos du Strega, fait suite un autre article daté du 4 juillet, où Pasolini, vu les « cas littéraires-humains créés pendant la récente campagne électorale du Prix Strega, qui s'est déroulée justement sous la brutale volonté de succès d'une maison d'édition »¹⁶, demande au jury de s'abstenir de voter pour éviter la victoire définitive des produits littéraires moyens :

La bataille perdue du Prix Strega (je ne peux pas être optimiste à tel propos) sera une bataille perdue non seulement pour la littérature italienne, mais aussi pour la culture italienne. Cela voudra dire que dorénavant les livres seront écrits par certains éditeurs : cela voudra dire que tout ce qu'une culture littéraire peut donner à une nation, sera totalement négatif, du moment qu'il consistera en des produits de consommation moyens, où toute fonction réelle du poète, même du poète mineur, (protestation, contestation, invention, innovation, non-délectabilité, caractère problématique, scandale, religiosité, doute, malédiction, vitalité) disparaîtra.¹⁷

Pasolini avait déjà participé à la compétition en 1955 et en 1959, obtenant la quatrième et la troisième position respectivement. En 1968, il est candidat au prix avec son roman *Teorema*, il arrive parmi les cinq finalistes mais au premier tour des votes il est très défavorisé par rapport à Alberto Bevilacqua, qui remportera finalement le prix avec *L'occhio del gatto*¹⁸. Bien sûr la provocation de Pasolini n'est pas sans lien avec sa position désavantagée dans la compétition, mais ce qui est intéressant ici, au-delà de la

contingence, reste son argumentation, qui vise une catégorie réelle de la production éditoriale.

On peut retrouver un discours similaire (mais épuré du *pathos* pasolinien), dans un livre de 1983¹⁹, où Gian Carlo Ferretti, historien du marché éditorial, cherche à définir les caractéristiques de la « qualité moyenne » qui s'est imposée dans les romans à partir des années soixante. Il s'agit de la même période que celle de l'invention du livre de poche en Italie, l'Oscar Mondadori, qui date de 1965. Ferretti n'est pas un snob, il observe simplement les choix des éditeurs : la promotion d'un roman moyen de qualité s'adresse à un public petit bourgeois et alimente un circuit de modes éphémères. Ferretti se réfère à des livres tels que *La ragazza di Bube*²⁰ (1960) de Carlo Cassola, *Il Clandestino* (1962) de Mauro Tobino, tous les deux décorés par le Prix Strega, et *Il giardino dei Finzi-Contini*²¹ (1962) de Giorgio Bassani, gagnant du Prix Viareggio. Ferretti remarque qu'avec ce type de romans, qui dans cette phase possèdent encore un bon niveau, les écrivains commencent à rechercher des formules qui leur permettent d'être reconnus par la critique, sans renoncer aux gratifications du succès commercial. Tout consiste dans la recherche d'un compromis entre la place traditionnelle de l'écrivain blasonné par la critique et l'intégration aux nouvelles dynamiques offertes par le marché et par l'extension du public des lecteurs (même si, comme le souligne Ferretti, pendant les années soixante et soixante-dix, il n'existe pas une littérature moderne de masse, le roman moyen excluant de son public les subalternes).

En Italie, on voit donc s'affirmer pendant cette période, « une certaine “formule” de roman prestigieux et de succès, qui n'a rien de vraiment nouveau en soi et qui peut offrir des variations infinies de sa propre vieillesse »²². La tripartition de la culture est désormais acquise dans l'analyse de Ferretti. L'affirmation du roman moyen comme un concentré de contradiction entre tradition intellectuelle et best-seller moderne n'est pas même perturbée par le bouleversement social provoqué par les événements de 1968. Après 68 :

Un roman, en somme, à la structure qui semble précéder le XXe siècle, fondé souvent à partir de la dilatation plus ou moins programmatique de petits noyaux narratifs [...], « actualisé » à travers des références ou des allusions à l'histoire récente, « rafraîchi » par des « bains sociologiques » dans la réalité contingente, compliqué par des explorations familières et privées, « restauré » aux hauteurs de la prose poétique et consolatrice, de la prose d'art, de l'idylle autosuffisant et d'autres expériences du XXe siècle, mais retardées.²³

En 1983, Ferretti peut aussi commenter les nouveaux développements du champ littéraire dans des romans « de haut niveau, sophistiqués, construits selon un dessin conscient et ordonné. Des œuvres “d'ingénierie littéraire” savante, ou raffinée, ou expérimentée »²⁴. Deux best-sellers tels que *Se una notte d'inverno un viaggiatore*²⁵ (1979) de Italo Calvino et *Il nome della rosa*²⁶ (1980) de Umberto Eco représentent pour Ferretti deux exemples parfaits de romans qui cherchent un « compromis haut » entre la qualité esthétique et le succès auprès du grand public : ils se posent explicitement le problème du lecteur et son inclusion dans la narration ; ils se servent consciemment du marché. Et encore, pour Ferretti, ils se détachent des résidus romantiques qui animaient les écrivains moyens

comme Cassola : Calvino et Eco font un clin d'œil au lecteur et ils l'assument. Avec la naissance d'un roman complexe qui ne perd pas le goût de l'intrigue, un roman qui se détache de la perpétuation de stéréotypes élegiaques et de la défense d'une prétendue autonomie de la littérature pour faire enfin la paix avec le marché, on a l'habitude de considérer ouverte la saison du postmodernisme dans la littérature italienne.

Dans cet article on a d'abord vu comment la catégorie du kitsch est née avec la Modernité, à la suite de l'élargissement du public traditionnel de l'art, pour sanctionner le goût non légitime de ce nouveau public. Ce type de critique, exemplifiée par le texte de Clement Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*, définit donc l'esthétique kitsch en relation à son imitation simpliste de la culture d'avant-garde. Ensuite, notamment à partir des années soixante, on a vu comment la catégorie du *midcult* s'ajoute aux catégories de kitsch et d'avant-garde dans le discours critique, et comment la dichotomie entre kitsch et avant-garde se mue en une tripartition : les écrits de Dwight Macdonald et d'Umberto Eco qu'on a examinés consacrent cette division de la culture en trois niveaux, dont le *midcult* serait le plus dangereux pour les standards de la haute culture à cause de son caractère ambigu. Dans la dernière partie de l'article, on a exploré les traits que, selon Gian Carlo Ferretti, caractérisent le roman *midcult* qui s'affirme en Italie dans les années soixante et soixante-dix, c'est-à-dire un roman moyen qui cherche un compromis entre le succès commercial et la reconnaissance de la part de la critique.

Tout au long de l'article, on a pu montrer que la catégorie de *midcult*, malgré la présence de traits objectifs, n'acquiert sa signification qu'à partir du contexte sociologique. En se définissant à travers son caractère de culture moyenne destinée à des classes moyennes, le *midcult* explicite enfin le côté sociologique qui dans le débat sur le kitsch restait caché derrière la question de l'authenticité.

1. Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1974, p. 166.

2. *Ibid.*, p. 168

3. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 229. [« Forme esthétique du mensonge »]. Sauf mention contraire, c'est moi qui traduis.

4. Greenberg ne fait pas de distinction entre modernisme et avant-garde.

5. Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in *id.*, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1986, vol. I, p. 12. [« There is no discontinuity between art and life, no need to accept a convention and say to oneself, that icon represents Jesus because it intends to represent Jesus, even if it does not remind me very much of a man »].

6. Ibid. [« The “reflected” effect has already been included in the picture, ready for the spectator’s unreflective enjoyment »].

7. Id., « The State of American Writing, 1948: A Symposium », *The Collected essays and criticism*, op. cit., II, 1988, p. 257. [« It must be obvious to anyone that the volume and social weight of middlebrow culture, borne along as it has been by the great recent increase of the American middle class, have multiplied at least tenfold in the past three decades. This culture presents a more serious threat to the genuine article than the old-time pulp, dime-novel, Tim Pan Alley, Schund variety ever has or will. Unlike the latter, which has its social limits clearly marked out for it, middlebrow culture attacks distinctions as such and insinuates itself everywhere, devaluating the precious, infecting the healthy, corrupting the honest and stultifying the wise. »].

8. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

9. John Baxendale, *Priestley’s England. J.B. Priestley and English culture*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007, p. 24. [« La grande prêtresse de Bloomsbury »].

10. Virginia Woolf, *Middlebrow*, dans *The Death of the Moth and other essays*, Londres, The Hogarth Press, 1942, p. 115. [« They are the go-betweens; they are the busybodies who run from one to the other with their tittle tattle and make the mischief [...] They are not highbrows, whose brows are high; not lowbrows, whose brows are low. [...] The middlebrow is the man, or woman, of middlebred intelligence who ambles and saunters now on this side of the hedge, now on that, in pursuit of no single object, neither art itself nor life itself, but both mixed indistinguishably, and rather nastily, with money, fame, power, or prestige »].

11. Dwight Macdonald, *Masscult and Midcult. Essays Against the American Grain*, New York, The New York Review of Books, 2011, p. 43. [« If there were a clearly defined cultural elite here, then the masses could have their Kitsch and the classes could have their High Culture, with everybody happy. But a significant part of our population is chronically confronted with a choice between looking at TV or old masters, between reading Tolstoy or a detective story; i.e., the pattern of their cultural lives is “open” to the point of being porous. For a lucky few, this openness of choice is stimulating. But for most, it is confusing and leads at best to that middlebrow compromise called Midcult. »].

12. Ibid., p. 45. [« In these more advanced times, the danger to High Culture is not so much from Masscult as from a peculiar hybrid bred from the latter’s unnatural intercourse with the former. A whole middle culture has come into existence and it threatens to absorb both its parents. This intermediate form — let us call it Midcult — has the essential qualities of Masscult — the formula, the built-in reaction, the lack of any standard except popularity — but it decently covers them with a cultural figleaf. In Masscult the trick is plain—to please the crowd by any means. But Midcult has it both ways: it pretends to respect the standards of High Culture while in fact it waters them down and vulgarizes them. »].

13. Ibid., p. 47.

14. Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati*, Milan, Bompiani, 1993, p. 110. [« Lo stilema avulso dal proprio contesto, inserito in un altro contesto la cui struttura generale non ha gli stessi caratteri di omogeneità e di necessità della struttura originaria, mentre il messaggio viene proposto — in grazia della indebita inserzione — come opera originale e capace di stimolare esperienze inedite. »].

15. Pier Paolo Pasolini, « In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega » [Il Giorno, 24 juin 1968], *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, p. 152. [« Il Premio Strega è venuto a fare parte integrante di quella che si chiama ‘industria culturale’ e si inquadra in una Italia borghese di tipo nuovo »].

16. Id., « Votate scheda bianca e vincerà la cultura », *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 161. [« Casi letterari-umani creati durante la recente campagna elettorale del Premio Strega, avvenuta appunto sotto la brutale volontà di successo di una casa editrice »].

17. Ibid., p. 162. [« La battaglia perduta del Premio Strega (e non posso essere ottimista in questo) sarà una battaglia perduta non dico della letteratura italiana, ma della cultura italiana. Vorrà dire che da ora in poi i libri saranno scritti da certi editori: vorrà dire che tutto ciò che una cultura letteraria può dare a una

nazione, sarà totalmente negativo, in quanto sarà costituito da prodotti di consumo medi, dove tutto ciò che è la reale funzione del poeta anche minore (protesta, contestazione, invenzione, innovazione, irriconoscibilità, problematica, scandalo, religiosità, dubbio, maledizione, vitalità) sarà scomparso. »].

18. Alberto Bevilacqua, *Sous le regard du chat*, trad. Louis Mezeray, Paris, Denoël, 1973.

19. Gian Carlo Ferretti, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Bari, Laterza, 1983.

20. Carlo Cassola, *La ragazza*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1962.

21. Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1964.

22. *Ibid.*, p. 20. [« Una certa “formula” di romanzo di prestigio e di successo, che non ha in sé niente di veramente nuovo e che può fornire infinite varianti della sua intrinseca vecchiezza. »].

23. *Ibid.* [« Un romanzo, in sostanza, di impianto prenovecentesco, ottenuto spesso dalla dilatazione più o meno programmatica di piccoli nuclei narrativi [...], “attualizzato” con riferimenti o allusioni alla storia recente, ‘rinfrescato’ con ‘bagni sociologici’ nella realtà contingente, complicato da scandagli familiari e privati, ‘restaurato’ alle aure della prosa poetico-consolatoria, della prosa d’arte, dell’idillio autosufficiente e di altre esperienze novecentesche ritardate. »].

24. *Ibid.*, p. 53. [« Di livello alto e anche sofisticato, costruiti secondo un lucido e preordinato disegno. Opere di sapiente o raffinata o abile “ingegneria” »].

25. Italo Calvino, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, trad. Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2015.

26. Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1990.